

## 5. Die ‚Ehelieder‘

Die Forschung hat die ‚Ehelieder‘ in jüngerer Zeit auf Gedichte beschränkt, die Formen des Namens Margarethe aufweisen und daher den Eindruck erwecken, auf die Ehefrau Oswalds von Wolkenstein anzuspielen. Daran hat sich Alan Robertshaw gehalten, jedoch Johannes Spicker Einwände formuliert.<sup>400</sup> Schließlich hat Volker Mertens das Corpus auf die Lieder Kl. 33, 68, 69, 71, 75, 77, 87, 97, 104 und 110 begrenzt.<sup>401</sup> Ausgenommen wird bei der folgenden Untersuchung Kl. 110, da es keine Frau mit dem Namen ‚Margarethe‘ präsentiert, wohingegen Kl. 48 und 70 dazu gezählt werden, weil sie eine *Gredel* und *Maredel* erwähnen. Im Zentrum steht die Frage, welche Zuordnungsmöglichkeiten sich im lyrischen System eröffnen. Als Ausgangspunkt dienen Analysen zu den ‚Eheliedern‘ und Studien zu ausgewählten Genres, die durch die Kategorie ‚Gender‘ ergänzt werden.

### 5.1. Die ‚Klage‘: Kl. 33 und 97

#### 5.1.1. Der Forschungsstand

Die Forschung hat bisher nur Kl. 33 untersucht und als ‚Tagelied‘, ‚Minneklage‘, ‚Liebes-‘ oder ‚Ehelied‘ klassifiziert. Bezüge zum ‚Tagelied‘ hat Christoph Petzsch hergestellt und behauptet,<sup>402</sup> Kl. 33 sei eine „konstruktive Umdeutung“.<sup>403</sup> Anders als das ‚Tagelied‘, das die Trennung eines Liebespaares beim Morgengrauen zum

<sup>400</sup> Robertshaw, Oswald von Wolkenstein als Minnesänger, S. 166-167, und Spicker, Oswalds ‚Ehelieder‘, S. 140-141.

<sup>401</sup> Volker Mertens: ‚Biographisierung‘ in der spätmittelalterlichen Lyrik. Dante-Habloub-Oswald von Wolkenstein. In: Kultureller Austausch und Literaturgeschichte im Mittelalter, hrsg. von Ingrid Kasten, Werner Paravicini und René Pérennec. Sigmaringen 1998, S. 331-344, hier S. 341.

<sup>402</sup> Christoph Petzsch: Text- und Melodieveränderung bei Oswald von Wolkenstein. In: DVjs 38 (1964), S. 493-512.

<sup>403</sup> Ebd., S. 498.

Gegenstand habe, rücke Kl. 33 einen Sprecher ins Zentrum, der beim Einbruch der Nacht im Bett liege und seine Geliebte vermisse. Die Darstellung deutet Petzsch als „biographisch relevant“ und daher als ‚Liebesgedicht‘ Oswalds.<sup>404</sup>

Auch George Fenwick Jones behauptet, Kl. 33 sei „kein echtes Tagelied“.<sup>405</sup> Stattdessen stelle das Lied eine ‚Klage‘ dar und beruhe auf heterogenen Elementen.<sup>406</sup> So beziehe sich Kl. 33 auf den Tagesanbruch und fungiere als ‚Morgenlied‘, bilde aber ein ‚Liebesgedicht‘ für Margarethe von Schwangau.<sup>407</sup> Deshalb bezeichnet Jones Kl. 33 als ‚Minneklage‘, ‚Morgengedicht‘ und ‚Liebeslied‘.

Dagegen untersucht Dagmar Hirschberg Techniken, die der Auflösung von Gattungsgrenzen dienen.<sup>408</sup> Kl. 33 vollziehe eine ‚Umbesetzung‘ der Figuren: Das Liebespaar, das aus dem ‚Tagelied‘ stamme, werde durch einen Sprecher ersetzt, der - wie in der ‚Minneklage‘ üblich - unter der Abwesenheit seiner Geliebten leide.<sup>409</sup> Indem er seine Gespielin als *Gret* anrede, werde am Ende ein ‚Ehelielied‘ konstituiert. Damit verortet Hirschberg Kl. 33 im Spannungsfeld des ‚Tageliedes‘, der ‚Minneklage‘ und des ‚Ehelieliedes‘.

---

<sup>404</sup> Ebd., S. 495. Später hat Christoph Petzsch: Oswalds von Wolkenstein Lieder *Wach auff mein hort* und *Ain tunckle farb*. In: JOWG 2 (1982/83), S. 243-265, die Situation des einsamen Liebenden nicht mehr aus dem ‚Tagelied‘, sondern dem „Roman de la Rose“ abgeleitet.

<sup>405</sup> George Fenwick Jones: *Ain tunckle farb* – Zwar kein *tageliet* aber doch ein Morgen-Lied. Zu Oswald von Wolkenstein, Kl. 33. In: ZfdPh 90 (1971), S. 142-153, hier S. 142.

<sup>406</sup> Ebd., S. 144: „Das Ganze ist die Klage eines Mannes.“

<sup>407</sup> Die Tatsache, daß der Sprecher seine sexuellen Bedürfnisse thematisiert, erklärt Jones, ebd., S. 150-151, durch Oswalds Gesundheit und Natürlichkeit: „Obwohl seine Sexualität egoistisch und ausbeuterisch war, war sie immer gesund und so natürlich wie die eines Ziegenbocks oder eines Zuchthengsts (...). Seine Leidenschaften unterscheiden sich in nichts von denen eines gewöhnlichen Matrosen, Fremdenlegionärs oder Landsknechts.“

<sup>408</sup> Dagmar Hirschberg: Zur Funktion der biographischen Konkretisierung in Oswalds von Wolkenstein Tagelied-Experiment *Ain tunckle farb von occident* Kl. 33. In: PBB 107 (1985), S. 376-388.

<sup>409</sup> Ebd., S. 382: „Minne- und Tagelied können über zwei Strophen hinweg parallel geführt werden durch den Einsatz des Tagelieds in seiner Umkehrform.“

Der Forschungsstand zeigt, daß die Gattungszugehörigkeit von Kl. 33 offen ist. Zwar vertreten die Interpreten grundsätzlich die Ansicht, das Lied sei ein ‚Tagelied‘, konstatieren aber Abweichungen vom Gattungsschema und stellen Bezüge nicht nur zum ‚Ehelied‘, sondern auch zur ‚Minneklage‘ her. Sie sollen im Zentrum der folgenden Untersuchung stehen.

### 5.1.2. Die Forschung zur ‚Klage‘

Die ‚Klage‘ bildet ein Element, das zum Pool der mittelalterlichen Lyrik gehört und nicht nur in unterschiedlichen Gattungen erscheint, sondern auch ein eigenes Genre begründet. Ein Beispiel dafür, daß die ‚Klage‘ eine Zuordnungsmöglichkeit für strittige Lieder bietet, ist das ‚Frauenlied‘ des Frühen Sings. Die Gattung präsentiert eine weibliche Stimme, die eine Klage über die Abwesenheit ihres Geliebten anstimmt und, so Ingrid Kasten,<sup>410</sup> oft dazu dient, die Unabhängigkeit des Mannes zu glorifizieren. In dieser Sicht wird das ‚Frauenlied‘ durch zwei Elemente konstituiert: die weibliche Stimme und die Liebes- oder Trennungsklage. Dafür, das ‚Frauenlied‘ unter dem Aspekt der ‚Klage‘ zu erfassen, spricht Kastens Kritik an der Gattungsbezeichnung, die das ‚Männliche‘ als Norm definiere,<sup>411</sup> während das ‚Weibliche‘ als das Abweichende und Partikulare gelte. Die Schwierigkeiten, die bei der Klassifikation von ‚Klagen‘ aus weiblicher Perspektive entstehen, belegen Untersuchungen zur ‚Witwenklage‘ Reinmars: Sie hat eine Frau als Zentrum, die über den Tod ihres Mannes trauert. Die Tatsache, daß sie ihn als *Liupolt* bezeichnet, hat die Forschung als biographische Referenz auf den österreichischen Herzog Leopold V. gedeutet und die Entstehung und Funktion des Gedichtes in den Blick genommen. Während einige

<sup>410</sup> Frauenlieder des Mittelalters, übers. und hrsg. von Ingrid Kasten. Stuttgart 1990, S. 21.

<sup>411</sup> Ingrid Kasten: Zur Poetologie der ‚weiblichen‘ Stimme. Anmerkungen zum ‚Frauenlied‘. In: Frauenlieder. *Cantigas de amigo*, hrsg. von Thomas Cramer, John Greenfield, Ingrid Kasten und Erwin Koller. Stuttgart 2000, S. 3-18, hier S. 8.

Interpreten von historischen Bezügen ausgegangen und der Meinung gewesen sind, das Gedicht sei die ‚Klage‘ der Ehefrau des verstorbenen Herzogs,<sup>412</sup> haben andere genrespezifische Zusammenhänge fokussiert und gemeint, das Lied sei eine „Variante des Frauenlieds“.<sup>413</sup> Daher bleibt offen, ob die weibliche Stimme oder die Klage als gattungsbe gründendes Element fungiert.

Im Hohen Sang wurde das ‚Frauenlied‘ als Systemdominante durch die ‚Kanzone‘ abgelöst. Anders als das ‚Frauenlied‘ schildert die ‚Kanzone‘ die Liebeserfahrung nicht aus der Sicht einer Frau, sondern eines Mannes, der die Rolle eines ‚Dieners‘ innehat und um eine ‚Dame‘ wirbt, ohne Erfolg zu haben. Obwohl – oder gerade weil – die männliche Stimme die Norm bildet, wird die Gattung nicht als ‚Männerlied‘, sondern als ‚Kanzone‘ bezeichnet.

Der Kummer des Mannes über die Ablehnung durch seine ‚Dame‘ fungiert als Grundmuster einer eigenen Gattung: der ‚Minneklage‘.<sup>414</sup> In dieser Hinsicht besteht eine Übereinstimmung zwischen der ‚Minneklage‘ und dem ‚Frauenlied‘, obwohl das Leid in Abhängigkeit von der Kategorie ‚Gender‘ gestaltet wird: Während im ‚Frauenlied‘ die Sprecherin die Trennung vom Geliebten bedauert und oft eine sexuelle Beziehung andeutet, trauert der Sprecher in der ‚Minneklage‘ über die Unerreichbarkeit seiner ‚Dame‘. Die Parallelen sprechen dafür, die Termini ‚Frauenlied‘ und ‚Minneklage‘ aufzulösen und durch den Begriff der ‚Klage‘ zu ersetzen. Die ‚Klage‘ ist demnach ein Genre, das die Darstellung des Kummers einer Frau oder eines Mannes ins Zentrum rückt.

---

<sup>412</sup> So Jeffrey Ashcroft: Der Minnesänger und die Freude des Hofes. Zu Reinmars Kreuzliedern und Witwenklage. In: Poesie und Gebrauchsliteratur im deutschen Mittelalter, hrsg. von Volker Honemann, Kurt Ruh, Bernhard Schnell und Werner Wegstein. Tübingen 1979, S. 219-237, im Untertitel seiner Untersuchung.

<sup>413</sup> Deutsche Lyrik des frühen und hohen Mittelalters, ed. und komm. von Ingrid Kasten, übers. von Margherita Kuhn. Frankfurt a. M. 1995, S. 852.

<sup>414</sup> Bei Hartmann von Aue MF 207, 1 betont der Sprecher, eine Klage vorzutragen: *Diz ist ein klage und niht ein sanc* (...). Vergleiche auch Reinmar, MF 187, 31.

Im Anschluß daran wird untersucht, ob die Lieder Kl. 33 und 97 das Grundmuster der ‚Klage‘ erfüllen und ob die Kategorie ‚Gender‘ Anschlußmöglichkeiten für heterogene Elemente bietet.

### 5.1.3. Kl. 33

Am Anfang der ersten Strophe wird der Sprecher durch den Einbruch der Nacht aufgeschreckt, weil er sich nach seiner Geliebten sehnt. Die Interpreten haben Bezüge zum ‚Tagelied‘ hergestellt und die Ansicht vertreten,<sup>415</sup> daß eine Variante konstituiert werde: Anders als das traditionelle ‚Tagelied‘, das die Trennung von zwei Liebenden bei Tagesanbruch zum Gegenstand habe, setze Kl. 33 bei Beginn der Nacht ein und präsentiere einen Mann, der seine Frau vermißt. Die Interpreten übersehen, daß die Abwesenheit der Geliebten dazu dient, das Leiden des Sprechers zu begründen, und damit ein anderes Genre konstituiert: die ‚Klage‘.

Die Aussage des Mannes, unbedeckt zu sein, weckt die Vorstellung, er verfolge sexuelle Gedanken (Kl. 33, I, 5-8):

*„Die mich zu vleiss mit ermlein weiss und hendlin gleiss  
kan freuntlich zu ir smucken,  
Die ist so lang, das ich von pang in meim gesang  
mein klag nicht mag verdrucken.“*

Die Erwähnung der weißen Arme und Hände der Geliebten deuten eine körperliche Beziehung an und legen nahe, daß das sexuelle Begehren des Sprechers die Ursache für seine Klage ist. So wird eine Situation aufgerufen, die an die ‚Klage‘ des Frühen Sings erinnert: Dort trauert eine Sprecherin über die Abwesenheit ihres Geliebten und empfindet seine Attraktivität umso intensiver, da sie selber nicht in der Lage ist, ihre Unabhängigkeit zu beweisen und die

<sup>415</sup> Hirschberg, Zur Funktion, S. 380: „Der erste Vers der I. Str. macht eine Aussage, die sich auf die Grundsituation des Tageliedes bezieht.“

Situation umzukehren.<sup>416</sup> Im Vergleich dazu vollzieht sich in Kl. 33 eine ‚Umbesetzung‘: An die Stelle der Frau rückt ein Mann, dem die Anziehungskraft seiner Geliebten aufgrund ihrer Ferne besonders stark erscheint. Seinen Kummer drückt er durch das Strecken und Dehnen des Körpers aus und erklärt das Verlangen durch des *vatters teuchte*. Die Forschung hat gezeigt, daß damit ein Leiden des Unterleibes gemeint ist, das im Kontext von Kl. 33 als Zeichen für das sexuelle Begehren fungiere.<sup>417</sup>

In der zweiten Strophe evoziert der Sprecher Motive und Muster, die ursprünglich aus der ‚Kanzone‘ stammen und dort dazu dienen, die Liebe und Sehnsucht des Mannes nach seiner ‚Dame‘ zu veranschaulichen, sich in Kl. 33 aber auf das sexuelle Begehren des Ichs beziehen (Kl. 33, II, 5-12):

*„Wenn ich mein hort an seinem ort nicht vind all dort,  
wie oft ich nach im greiffe,  
So ist neur, ach, mit ungemach feur in dem tach,  
Als ob mich brenn der reiffe.  
und winden, binden sunder sail  
tüt si mich dann gen tage.  
Ir mund all stund weckt mir die gail  
mit seniklicher klage.“*

Indem der Sprecher sein Gefühl, ohne Geliebte zu sein, als Feuer auf dem Dach darstellt, evoziert er das Motiv des ‚Liebesfeuers‘, das bereits Heinrich von Morungen mit dem Fernsein der ‚Dame‘ verbunden hat (MF 126, 24-27):

*„Mich entzündet ir vil liehter ougen schîn,  
als daz fiur ein türre zunder tuot,*

<sup>416</sup> Kasten, Frauenlieder, S. 22.

<sup>417</sup> Christoph Petzsch, Text- und Melodieveränderung, S. 494, Anm. 13.

*und ir frömde krenket sô daz herze mîn  
als daz wazzer eine gluot.“*

Das Feuer entsteht bei Morungen durch die Augen der ‚Dame‘, vergeht wegen ihrer Abwesenheit aber wie Glut, die durch Wasser gelöscht wird. In Kl. 33 resultiert das Feuer aus dem sexuellen Verlangen des männlichen Ichs, wirkt aufgrund der Ferne der Geliebten jedoch wie kühler Reif. Die Aussage des Sprechers, die Geliebte fessele ihn ohne Seil, veranschaulicht ihre Macht. So evoziert das ‚Seil‘ das Motiv des ‚Minnestricks‘, der einer ‚Dame‘ dazu dient, einen Verehrer an sich zu binden.<sup>418</sup> Daß das männliche Ich den ‚Mund‘ der Geliebten fokussiert, gehört zu den Attributen einer ‚Dame‘ und erhält in Kl. 33 eine „erotisch-sinnliche Qualität“.<sup>419</sup> Auf diese Weise rekurriert der Sprecher auf Motive aus der ‚Kanzone‘, er überhöht allerdings keine ‚Dame‘, sondern eine Geliebte, die im Gegensatz dazu sein Verlangen erwidert.

Das Prinzip, das sexuelle Begehren unter Rekurs auf Elemente des Frauendienstes, der Sexualität eigentlich verbietet, zu glorifizieren, setzt sich in der dritten Strophe fort. Indem der Sprecher berichtet, sein Herz, das im Hohen Sang als ‚Sitz der Liebe‘ gilt, werde vom Körper der Geliebten durchbohrt, markiert er erneut seine sexuellen Bedürfnisse. Weil das männliche Ich die Gespielin als *Gret* anredet, stellt Petzsch einen Bezug zu Margarethe von Schwangau her und klassifiziert Kl. 33 als ‚Liebesgedicht‘ Oswalds von Wolkenstein.<sup>420</sup> Petzsch übergeht, daß die Darstellung andere Zuordnungsmöglichkeiten eröffnet. Der Sprecher verschränkt Elemente der ‚Kanzone‘ und des ‚erotischen Liederbuchliedes‘, um

<sup>418</sup> Siehe dazu Reinmar MF 187, 35.

<sup>419</sup> Hirschberg, Zur Funktion, S. 382. Dafür, daß der (rote) Mund als Symbol der ‚Dame‘ fungiert, existieren zahlreiche Beispiele; hier sei nur L 51, 37 genannt.

<sup>420</sup> Petzsch, Text- und Melodieveränderung, S. 495: „Zumindest die dritte Strophe hat den Charakter der persönlichen Botschaft. Das Lied nähert sich hier dem Liebesgruß.“

seine sexuelle Beziehung zu preisen: Er bezeichnet die Geliebte einerseits - wie in der ‚Kanzone‘ - als *höchsten schatz* und stilisiert sie zum erstrebenswerten Gut. Andererseits erzählt er, in der Nacht von einer *ratz*, einer Ratte, aufgeweckt zu werden. Die ‚Ratte‘ bildet eine Penismetapher und signifiziert - wie im ‚erotischen Liederbuchlied‘ - das körperliche Begehren.<sup>421</sup> Vor diesem Hintergrund vollzieht sich am Strophenende eine ‚Umbesetzung‘, denn der Sprecher bejubelt in der Phantasie, von der Geliebten in den Arm genommen zu werden. Auf diese Weise werden Bezüge zum ‚Preislied‘ hergestellt.

#### 5.1.4. Kl. 97

Im Zentrum der ersten Strophe steht ein Sprecher, der im Bett liegend seine Geliebte vermißt (Kl. 97, I, 1-4):

*„Senlich mit langer zeit und weil vertreib  
schafft mir ain minnikliches wib,  
wenn ich erwach und vind ir nicht,  
die mein gewaltig ist.“*

Die Aussage, die Gespielin habe über seine Person Macht, evoziert das Bild einer ‚Dame‘, die Gewalt über Männer hat. In diesem Punkt rekurriert Kl. 97 auf die ‚Kanzone‘ des Hohen Sangs. Schon Rudolf von Fenis hat den „Diskurs über die Liebe in den Bereich von Macht und Herrschaft“ gerückt (MF 84,10-13):<sup>422</sup>

*„Nun ist niht mêre mîn gedinge,  
wan daz si ist gewaltic mîn.  
bî gewalte sol genâde sîn.  
ûf den trôst ich ie noch singe.“*

<sup>421</sup> Vergleiche dazu Jones, ‚*Ain tunckle farb‘*, S. 148-149.

<sup>422</sup> Deutsche Lyrik, S. 670.



Bei Rudolf von Fenis verbindet der Sprecher den Umstand, der Vasall einer ‚Herrin‘ zu sein, mit der Hoffnung, daß ihre Macht sich mit Gnade verbindet. Dagegen hat die Geliebte in Kl. 97 Gewalt über das männliche Ich, weil sie sich auf eine körperliche Beziehung eingelassen hat. So vollzieht sich eine ‚Umbesetzung‘, weil an die Position der ‚Dame‘ eine Gespielin rückt und die Sexualität verherrlicht wird. Im Anschluß berichtet der Sprecher von seiner Trauer über die Ferne der Geliebten (Kl. 97, I, 5-8):

*„Trauren mich besleusset genzlich überal,  
und meret sich mein grosser qual,  
so mir an meinem arm gebrist  
ain schatz an argen list.“*

Der Begriff des *trauren* ist von Reinmar geprägt worden, der das Leid des Mannes, das aus der Ablehnung durch seine ‚Dame‘ resultiert, zur Grundlage einer Poetik des *turens* gemacht und auf immer wieder andere Art und Weise gestaltet hat.<sup>423</sup> Im Gegensatz dazu resultiert die Trauer des Sprechers in Kl. 97 aus der Abwesenheit seiner Geliebten.

In der zweiten Strophe bezeichnet der Sprecher die Trennung als bittere Pflanze und erwähnt, nie zuvor eine so vorbildliche Geliebte gehabt zu haben. Durch den impliziten Hinweis, vorher andere Frauen geliebt zu haben, erweist er sich als Kenner, der sich ein Urteil erlauben kann, und erscheint - unter Rekurs auf ein Element des ‚Prahlgedichtes‘ - als *womanizer*. Von dieser Feststellung ausgehend verwünscht er die Trennung (Kl. 97, II, 5-8):

*„Für war, ich wolt, wer ie schaiden hett erdacht,*

---

<sup>423</sup> Kasten, Frauendienst, S. 310-319.

*das im hinfür kain liebe nacht  
von kainer frauen wolgetan  
halt nimmer mer beschech.“*

Der Wunsch des männlichen Ichs, der ‚Erfinder‘ des Getrenntseins solle niemals wieder eine Nacht mit einer *fraue* verbringen, impliziert einen Widerspruch: Der Begriff der *fraue* fungiert als Adelsprädikat und bezieht sich auf eine ‚Dame‘, die – zumindest in der ‚Kanzone‘ – eine sexuelle Beziehung verweigert. Deshalb ist die Vorstellung, das Bett mit einer *fraue* zu teilen, von vornherein ausgeschlossen und erweckt in Kl. 97 den Eindruck, als werde ein Mann, der über die Ferne seiner ‚Dame‘ klagt, als Schwindler entlarvt, der gegen das Postulat der ‚sexuellen Entsagung‘ verstößt.

In der dritten Strophe beschreibt der Sprecher seine Geliebte, indem er heterogene Elemente verschränkt. Das Ich bezeichnet seine Geliebte als *gesell*, als Gefährtin und somit durch eine Anrede, die entweder aus der ‚Frauenklage‘ oder dem ‚Wechsel‘ des Frühen Sangs stammt und eine Vertrautheit ausdrückt. Andererseits redet der Sprecher die Gespielin als *hail*, als Glück oder *summum bonum* an und ruft die Vorstellung einer Heilsinstanz auf, die aus der ‚Kanzone‘ bekannt ist und eine Distanz zur ‚Dame‘ voraussetzt. Die Tatsache, daß er die Frau an dieser Stelle als *G* und am Ende als *Gret* anredet, hat die Forschung auf Margarethe von Schwangau bezogen und als biographische Referenz bezeichnet,<sup>424</sup> ohne zu realisieren, daß der elegische Grundton an Schärfe gewinnt: Das männliche Ich ermahnt seine Geliebte, Treue und Beständigkeit zu beweisen (Kl. 97, III, 5-8):

*„Seid das ich gelouben sol, als du da sprichst  
dein stäte lieb und nicht embrichst,*

<sup>424</sup> Dirk Joschko: Oswald von Wolkenstein. Göppingen 1985, S. 135, untersucht Kl. 97 nicht, rechnet das Lied aber zu den ‚Eheliedern‘ Oswalds von Wolkenstein.

*da mit dein adeliche sat  
nicht frucht ödelichen paw.“*

Der Sprecher warnt die Gespielin, ihre vornehme Saat zu verderben. Die Drohung kann sich auf einen Seitensprung und die Gefahr beziehen, deshalb Ehre zu verlieren und ‚Bastarde‘ hervorzubringen. Somit erfolgt eine Verschiebung: Während der Sprecher am Anfang, wie in der ‚Klage‘ üblich, seine Abhängigkeit von der Geliebten schildert, hat er am Schluß die Rolle eines Mahners inne, die aus der Spruchdichtung stammt.

#### **5.1.5. Kl. 33 und 97 als ‚Klagen‘**

Nicht nur auf den ersten Blick weisen die Lieder Kl. 33 und 97 Parallelen auf: In beiden Fällen wird ein Sprecher dargestellt, der unter der Abwesenheit seiner Geliebten leidet, und in dieser Hinsicht das Grundmuster der ‚Klage‘ erfüllt. Erst im Verlauf werden Differenzen und somit Interferenzen deutlich, weil die Kategorie ‚Gender‘ auf unterschiedliche Art und Weise konstruiert wird.

In Kl. 33 erscheint das männliche Ich am Anfang in der Position einer Frau aus der ‚Klage‘ des Frühen Sings, da es die Sehnsucht nach seiner Gespielin wegen ihrer Ferne stärker empfindet. Dazu wird aus der Perspektive des Sprechers das Konzept des ‚Fraudienstes‘ evoziert und eine ‚Umbesetzung‘ vollzogen. An die Stelle der ‚Dame‘ rückt eine Geliebte, deren Vorzüge unter Rekurs auf Elemente des Hohen Sings gelobt werden. Die sexuelle Konnotation wird durch eine Metapher verstärkt: Die *ratz* bezeichnet das männliche Geschlecht und damit das sexuelle Begehren des Ichs. Der Anschein von Nähe und Intimität wird durch die Anrede der Frau als *Gret* verstärkt. Am Schluß kompensiert der Sprecher die Trennung durch die Phantasie, in den Armen der Geliebten zu liegen, und knüpft an das ‚Preislied‘ an.

Auch in Kl. 97 rekurriert der Sprecher auf Elemente der ‚Kanzone‘, um seine Geliebte und ihre körperliche Beziehung zu idealisieren. Durch die Anrede als *G* oder *Gret* erweckt er den Eindruck von Nähe und Intimität, verweist allerdings auf seine früheren Affären und präsentiert sich in der Rolle eines Mahners, die in der Spruchdichtung angelegt ist. Die unterschiedliche Gestaltung der Männerrolle aufgrund von ‚Umbesetzungen‘ führt in Kl. 33 und 97 zu Differenzen der Kategorie ‚Weiblichkeit‘: In beiden Liedern wird ‚Weiblichkeit‘ mit sexueller Bereitschaft assoziiert, im Gegensatz zu Kl. 33 tritt in Kl. 97 noch der Aspekt der Untreue - oder besser gesagt die Angst des Mannes davor - hinzu.

## **5.2. Der ‚Wechsel‘: Kl. 48, 71, 75 und 77**

### **5.2.1. Der Forschungsstand**

Die Lieder Kl. 48, 71, 75 und 77 bilden in der Forschung unter gattungsspezifischen Gesichtspunkten zwei Gruppen: Kl. 48 wird meist als ‚Tagelied‘ bezeichnet, während Kl. 71, 75 und 77 als ‚Ehelieder‘ gelten. Die ‚Tagelieder‘ Oswalds von Wolkenstein hat Hans Peter Treichler untersucht und konstatiert,<sup>425</sup> im Zentrum der Gattung stehe die Trennung zweier Liebender bei Tagesanbruch: Der „Strukturkern ist eine Episode, ein objektiver Erzählvorgang: der morgendliche Abschied zweier Liebender. Die Ausgestaltung zeigt weiter dramatische und lyrische Aspekte. Aufbau und gewaltsame Lösung des Konflikts erzeugen Spannung; die Aufteilung nach Rollen aber ermöglicht die subjektive Spiegelung des Konflikts.“<sup>426</sup> Daran habe Oswald von Wolkenstein angeknüpft, in Kl. 48 aber die Figuren umbesetzt: An die Stelle des Wächters trete eine Herrin, die nicht eine ‚Dame‘, sondern eine Magd auffordere, das Bett und ihren

<sup>425</sup> Hans Peter Treichler: Studien zu den Tageliedern Oswalds von Wolkenstein. Zürich 1968.

<sup>426</sup> Ebd., S. 12.

Liebhaber zu verlassen und mit der Arbeit zu beginnen. Auf diese Weise konfrontiert Oswald, so Treichler, die höfische mit der bäuerlichen Welt und deckt die Unzulänglichkeiten der Bauern auf: „Zur Bauernschelte also benützt Oswald die Konfrontation von Tagelied und ländlicher Umwelt.“<sup>427</sup>

Auch Ulrich Müller meint, Oswald von Wolkenstein habe mit dem ‚Tagelied‘ experimentiert.<sup>428</sup> Ein Beispiel dafür sei Kl. 48, das die Handlung in einen bäuerlichen Bereich transponiere und aus der Perspektive zweier Stimmen – der Herrin und der Magd - darstelle. Von dieser Feststellung ausgehend, bestimmt Müller Kl. 48 als Duett, das Elemente des ‚Tageliedes‘ aufweise.

Die Lieder Kl. 71, 75 und 77 sind von der Forschung als Dialoge Oswalds von Wolkenstein und Margarethes von Schwangau bezeichnet und als ‚Ehelieder‘ klassifiziert, aber auch mit anderen Gattungen assoziiert worden. Das Lied Kl. 71 ist bisher unter formalen Aspekten untersucht worden. Siegfried Beyschlag hat sich auf die mehrstimmigen Lieder Oswalds von Wolkenstein konzentriert und gefragt, ob sich aus dem „Nebeneinander verschieden geführter Stimmen (...) eine letzte Antwort für die Bauform des Liedes und damit auch ihres Textes und der darin liegenden dichterischen Aussage finden läßt.“<sup>429</sup> Zur Orientierung dient die ‚Fuga‘, die entweder als ‚Kanon‘, der Stimmen mit gleichem Text und gleicher

---

<sup>427</sup> Ebd., S. 63.

<sup>428</sup> Ulrich Müller: Die Tagelieder des Oswald von Wolkenstein oder Variationen über ein vorgegebenes Thema. Mit neuer Transkription der Tagelieder des Mönchs von Salzburg von Franz Viktor Spechtler. In: Gesammelte Vorträge der 600-Jahrfeier Oswalds von Wolkenstein. Seis am Schlern, hrsg. von Hans-Dieter Mück und U. M. Göppingen 1978, S. 205-225, hier S. 205-206, bestimmt das Tagelied folgendermaßen: „Ein ‚Ritter‘ hat unerlaubterweise die Nacht in der Kemenate einer Dame verbracht; beim Morgengrauen, meist angezeigt und angekündigt durch einen Wächter, muß der Ritter in aller Heimlichkeit die Dame verlassen, um beider Ehre und Leben nicht zu gefährden.“

<sup>429</sup> Siegfried Beyschlag: Zu den mehrstimmigen Liedern Oswalds von Wolkenstein. In: Literatur und Geistesgeschichte. Fs. für Otto Burger, hrsg. von Reinhold Grimm und Conrad Wiedemann. Berlin/Bielefeld/München 1968, S. 50-69. Wieder in: Oswald von Wolkenstein, hrsg. von Ulrich Müller. Darmstadt 1980, S. 79-106, hier S. 79.

Melodie nacheinander führe, oder als ‚Duett‘ erscheine, das Stimmen mit heterogenem Text, aber gleicher Melodie verschränke. Kl. 71 bildet demnach ein ‚Duett‘, das ein Gespräch Oswalds und Margarethes präsentiert und sich „immer enger ineinander verschlingt.“<sup>430</sup> Daraus ergeben sich nach Ansicht von Beyschlag Schwierigkeiten mit den Rollenwechseln, die sich in der Fugensetzung mit der Stimmenführung überschneiden.

Die Probleme hat Irmgard Meiners unter Rekurs auf die Überlieferungslage gelöst.<sup>431</sup> Anders als Karl Kurt Klein, der die Handschrift B als „Ausgabe letzter Hand“ bezeichnet und seiner Ausgabe der Lieder Oswalds zugrunde gelegt hat,<sup>432</sup> behauptet Meiners, daß die Handschrift A in diesem Fall der „bessere Zeuge“ ist,<sup>433</sup> weil in jede syntaktischen Zäsur der Frauen- und Männerrede eine Gegenrede falle. Daraus folge, daß Kl. 71 ein ‚Duett‘ darstellt, das sich zuerst als „keckes Geplänkel“ und dann als „wirkliches Gespräch“ Oswalds von Wolkenstein und Margarethes von Schwangau gestalte.<sup>434</sup> Von dieser Feststellung ausgehend, bezeichnet Meiners Kl. 71 als ‚Fuga‘, ohne inhaltliche Aspekte zu berücksichtigen.

Die Lieder Kl. 75 und 77 haben bisher ein Schattendasein gefristet. Dirk Joschko hat Kl. 75 aufgrund der Tatsache,<sup>435</sup> daß in der ersten Strophe der Sprecher den Mai begrüßt, einerseits als ‚Maigedicht‘ definiert, wegen der These, daß die zweite Strophe ein Gespräch Oswalds und Margarethes beim Bade präsentiert, andererseits aber als ‚Ehelied‘ klassifiziert.

---

<sup>430</sup> Ebd., S. 83.

<sup>431</sup> Irmgard Meiners: Zu Oswalds von Wolkenstein Fuga. In: ZfdA 105 (1976), S. 126-131.

<sup>432</sup> Die Lieder Oswald von Wolkenstein, S. VIII.

<sup>433</sup> Meiners, Zu Oswalds von Wolkenstein Fuga, S. 126.

<sup>434</sup> Ebd., S. 130.

<sup>435</sup> Joschko, Oswald von Wolkenstein, S. 134.

Im Gegensatz dazu untersucht Albrecht Classen Bezüge zur ‚Caccia‘,<sup>436</sup> die eine Jagdszene oder einen Kampf zum Gegenstand habe: „Wie wir dem Namen entnehmen können, handelt es sich um eine Jagdszene oder um Situationen ähnlichen Charakters wie ein Gefecht.“<sup>437</sup> Im Späten Sang sei die ‚Caccia‘ sowohl in der italienischen als auch der deutschen Lyrik abgewandelt worden. So beschreibe Franco Sacchetti eine Schar blumenpflückender Frauen und Oswald ein Liebespaar beim Baden mit einer Lebendigkeit, die für die ‚Caccia‘ typisch sei: „Auch hier trifft es zu, von einer Caccia zu reden, da die dafür typischen Stil- und Szenelemente eingesetzt werden, auch wenn die Dichter in beiden Fällen beträchtlich von dem Thema ‚Jagd‘ abweichen.“<sup>438</sup> Dagegen werfen die Differenzen, die nach Classen zwischen der ‚Caccia‘ und Kl. 75 bestehen, die Frage auf, ob das Lied nicht einem anderen Genre näher steht.

Volker Mertens hat die biographischen Bezüge des Späten Sangs und bei Oswald von Wolkenstein das Lied Kl. 75 fokussiert.<sup>439</sup> Er kommt zum Schluß, daß Kl. 75 den Dichter und seine Ehefrau Margarethe einerseits in lebensgeschichtlichen Rollen präsentiert und ein ‚Ehelied‘ ist, das Paar andererseits beim Bade darstelle und ein „Badelied“ sei.<sup>440</sup> In dieser Sicht existieren zwei gattungskonstituierende Elemente: das biographisierte Gespräch und das gemeinsame Bad der Liebenden.

Das Gedicht Kl. 77 ist nur am Rande beachtet worden; Joschko behauptet, daß Oswald von Wolkenstein und Margarethe von Schwangau sich dort gegenseitige Treue schwören und ihre sexuelle Gemeinschaft preisen,<sup>441</sup> wohingegen Classen konstatiert, daß das

---

<sup>436</sup> Albrecht Classen: Zur Rezeption norditalienischer Kultur des Trecento im Werk Oswalds von Wolkenstein (1376/77-1445). Göttingen 1987.

<sup>437</sup> Ebd., S. 220.

<sup>438</sup> Ebd., S. 240.

<sup>439</sup> Volker Mertens, ‚Biographisierung‘ in der spätmittelalterlichen Lyrik.

<sup>440</sup> Ebd., S. 341.

<sup>441</sup> Joschko, Oswald von Wolkenstein, S. 134.

Lied zwar biographische Referenzen aufweist, wegen seiner Stereotypie aber kaum historisch gedeutet werden kann.<sup>442</sup>

Die Forschungsskizze zeigt, daß Kl. 48, 71, 75 und 77 heterogenen Genres zugeordnet worden sind, obwohl sie ein Gespräch zwischen einem Mann und einer Frau darstellen und insofern eine Gemeinsamkeit aufweisen. Deshalb werden Bezüge zum ‚Wechsel‘ überprüft, der die Rede von zwei Personen zum Gegenstand hat.

### 5.2.2. Die Forschung zum ‚Wechsel‘

Die Forschung hat den ‚Wechsel‘ im Spannungsfeld von ‚Boten-‘, ‚Dialog-‘, ‚Kreuz-‘ und ‚Tagelied‘ verortet und unter strukturellen und aufführungsästhetischen Gesichtspunkten auf seine Monologizität und Performativität hin befragt, sie hat aber keinen „Konsens darüber [erzielt], was es denn mit diesem poetischen Gebilde auf sich habe.“<sup>443</sup> Die Grundlagen der Gattungsdiskussion wurden bereits zu Beginn des 19. Jahrhunderts gelegt, als Ludwig Uhland, ausgehend von einer normativen Gattungstheorie, das monologische Sprechen, die Anrede in der 3. Person und die Involvierung des Publikums als konstituierende Elemente des ‚Wechsels‘ bezeichnete.<sup>444</sup> Die Unzulänglichkeiten dieser Definition zeigte Friedrich Brachmann anhand von Gedichten auf,<sup>445</sup> die Interferenzen mit dem ‚Botenlied‘ aufweisen, während Adolar Angermann sich auf Gedichte konzentriert hat,<sup>446</sup> die eher dem Modell des ‚Dialogliedes‘ folgen,

<sup>442</sup> Classen, Zur Rezeption, S. 146-147.

<sup>443</sup> Manfred Günther Scholz: Zu Stil und Typologie des mittelhochdeutschen Wechsels. In: JbiG 21 (1989), S. 60-92, hier S. 61.

<sup>444</sup> Ludwig Uhland: Der Minnesang. In: L. U.: Schriften zur Dichtung und Sage, Bd. 5. Stuttgart 1870, S. 111-282.

<sup>445</sup> Friedrich Brachmann: Zu den Minnesängern. In: Germania 31 (1886), S. 443-486, führt die Figur des Boten auf historische Gegebenheiten zurück. Danach konnten die Dichter (und Sänger) mit ihren Geliebten nur über einen Mittelsmann in Verbindung treten, da diese meist verheiratet gewesen seien.

<sup>446</sup> Adolar Angermann: Der Wechsel in der mittelhochdeutschen Lyrik, Marburg 1910.



ohne grundsätzlich Kritik an den klassifikatorischen Definitionen und ihren statischen Beschreibungsmodellen zu üben.

So hat erst Rolf Grimminger Gattungen nicht als feste, sondern variable Größen mit flexiblen Grenzen bezeichnet,<sup>447</sup> die Traditionen negieren und sich wandeln. Das zentrale konstitutive Element des ‚Wechsels‘ bildet laut Grimminger die räumliche Trennung von Frau und Mann als Basis monologischen Sprechens, wohingegen das Geschlechterverhältnis offen für Veränderungen der Frauen- und Männerbilder sowie der damit verbundenen Liebes- und Paarmodelle sei. „Wechsel sind Monologe zwischen Mann und Frau, die durch den Bezug zwischen beiden bestimmt und verändert werden können.“<sup>448</sup> Der offene, genderorientierte Ansatz von Grimminger hat sich jedoch nicht durchgesetzt: Manfred Günther Scholz ist in seiner Untersuchung zum ‚Wechsel‘ von einem geschlossenen Gattungsbegriff und Günther Schweikle vom Mischcharakter des Genres ausgegangen.<sup>449</sup>

Angesichts der disparaten Forschungslage hat sich Jens Köhler um eine Klärung der Gattungsproblematik des ‚Wechsels‘ bemüht.<sup>450</sup> Dazu knüpft Köhler im weitesten Sinne an Hans Robert Jauss an,<sup>451</sup> der sich am Prinzip des ‚Methoden-Samplings‘ orientiert und mit Hilfe der Rezeptionsästhetik, des Formalismus und des Strukturalismus eine Theorie zur Beschreibung und Entwicklung von Gattungen und ihrer Anordnung in Systemen entworfen hat. Darüber hinaus rückt Jauss unter Rekurs auf die Literatursoziologie den Konnex von Literatur und Umwelt in den Blick und erklärt Umstrukturierungen von Texten und Verschiebungen von Textsystemen durch Verlagerungen

---

<sup>447</sup> Rolf Grimminger: Poetik des frühen Minnesangs. München 1969, S. 1-35.

<sup>448</sup> Ebd., S. 14.

<sup>449</sup> Scholz, Zu Stil und Typologie, S. 84-86, bezeichnet die Monologizität als gattungskonstitutiv für den Wechsel und diskutiert Gattungsgrenzen im Blick auf das Boten- und Dialoglied, während Günther Schweikle: Minnesang. Stuttgart <sup>2</sup>1995, S. 131-132, den Wechsel als eine Kontamination monologischer Frauen- und Männerklagen auffaßt.

<sup>450</sup> Jens Köhler: Der Wechsel. Textstruktur und Funktion einer mittelhochdeutschen Liedgattung. Heidelberg 1997.

<sup>451</sup> Jauss, Theorie der Gattungen.

ihres ‚Sitzes im Leben‘. In diesem Sinne versucht Köhler, „eine Gattungstypologie pragmatisch zu fundieren und über eine nur auf strukturellen Merkmalen basierende Unterscheidung hinauszugehen.“<sup>452</sup> Die Strukturmerkmale des ‚Wechsels‘ umfassen demnach die Einheit der Strophen im Lied, die strophische Aufteilung der Frauen- und Männerrede und die Monologizität, die „textimmanente Kernfunktion“ (oder die Gattungsdominante) bestehe aber in der Bestätigung (Konfirmation) der von Frau und Mann getrennt geäußerten Gefühle, die der Belehrung (*prodesse*), Unterhaltung (*delectare*) und ‚Rührung‘ (*movere*) der Rezipienten dienen.<sup>453</sup> Damit hinterfragt Köhler die von Grimminger hervorgehobene Offenheit der Geschlechterbeziehung und verortet Lieder, in denen Frauen- und Männerfiguren und die von ihnen vertretenen Liebesauffassungen Brüche und Differenzen aufweisen, in einen Randbereich. So treten Widersprüche bei der Beschreibung von Entwicklungstendenzen des ‚Wechsels‘ auf, weil Randzonen dort als Innovationsbereiche bezeichnet und Veränderungen aus Gattungsexperimenten hergeleitet werden.<sup>454</sup>

Dagegen betrachtet Manfred Eikermann den ‚Wechsel‘ als Feld für Gattungsexperimente und beschreibt seine poetologische Leistung beim Übergang vom Frühen zum Hohen Sang.<sup>455</sup> Als Ausgangspunkt fungiert ein Konzept von ‚Dialogizität‘, das sich nicht auf die Redeweise der Frauen und Männer bezieht, sondern auf das „literarisch konstruierte Zusammenspiel unterschiedlicher Rede- und Sinnpositionen, die in Parallelführung und Gegenüberstellung

---

<sup>452</sup> Köhler, Der Wechsel, S. 6.

<sup>453</sup> Ebd., S. 278.

<sup>454</sup> Köhler, ebd., S. 302, hebt zwar die Konfirmation hervor, er konstatiert aber die Bedeutung von Wechseln, „in denen diese Funktion gar nicht oder nur in abgeschwächter Form auftritt.“ Gerade diese Lieder motivieren nach seiner Ansicht eine literarische Evolution und verhindern ein Stagnieren und Erstarren gattungsspezifischer Motive und Muster.

<sup>455</sup> Manfred Eikermann: Dialogische Poetik. Zur Kontinuität älterer poetologischer Traditionen des Minnesangs am Beispiel des Wechsels. In: Mittelalterliche Lyrik. Probleme der Poetik, hrsg. von Thomas Cramer und Ingrid Kasten. Berlin 1999, S. 85-106.

szenisch gestalteter Sprecherrollen Ausdruck erhalten.“<sup>456</sup> Die offene Gestaltung der Sprecherrollen bildet laut Eikermann die Grundlage für die Variabilität des ‚Wechsels‘, der „auf Ergänzung, Korrektur und Überschreitung vorgegebener Rollenmuster und Positionen im Liebesdiskurs angelegt ist“ und der literarästhetischen Unterhaltung und Schulung des meist illiteraten Adelspublikums gedient habe.<sup>457</sup> Auf diese Weise setzt Eikermann die Kategorien ‚Genre‘ und ‚Gender‘ in Beziehung, ohne daraus eine eigene Gattungstheorie abzuleiten.

Die Kategorie ‚Gender‘ steht im Mittelpunkt einer Untersuchung Elisabeth Schmids, welche die von Carl Kraus aufgestellte These,<sup>458</sup> im ‚Wechsel‘ weise die Frauenrede formale und inhaltliche Schwächen auf und stilisiere die Sprecherin zur Dilettantin, hinterfragt. Dagegen behauptet Schmid, die Frauenrede habe zwar eine „signifikant unterschiedliche Rethorik“ als die Männerrede,<sup>459</sup> werde aber auf unterschiedliche Art und Weise semantisiert.

Im Anschluß wird der ‚Wechsel‘ als Gattung definiert, die das Gespräch eines Mannes und einer Frau über ihre Beziehung zum Gegenstand und aufgrund der Tatsache, daß die Genderkonstruktionen oft auf unterschiedliche Elemente rekurren, eher monologischen Charakter hat. Daher stellt sich bei der folgenden Untersuchung die Frage, ob die Kategorie ‚Gender‘ einen Einfluß auf die Sichtweise der Männer- und Frauenfiguren hat. Mit anderen Worten: ob sie genderspezifische Anschauungen vertreten und Interferenzen provozieren.

---

<sup>456</sup> Ebd., S. 87.

<sup>457</sup> Ebd., S. 99.

<sup>458</sup> Elisabeth Schmid: Die Inszenierung der weiblichen Stimme im deutschen Minnesang. In: Frauenlieder. *Cantigas des amigo*, hrsg. von Thomas Cramer, John Greenfield, Ingrid Kasten und Erwin Koller. Stuttgart 2000, S. 49-58.

<sup>459</sup> Ebd., S. 54.

### 5.2.3. Kl. 48

Das Gedicht Kl. 48 umfaßt sechs Strophen, die das Streitgespräch zwischen einer Herrin und ihrer Magd darstellen. Im Zentrum der Auseinandersetzung steht der Geliebte der Dienerin, der zwar nicht das Wort ergreift, durch seine bloße Anwesenheit aber die Autorität der Herrin untergräbt, weil sich die Magd weigert, das Bett, das sie mit ihm teilt, zu verlassen.

In der ersten Strophe verlangt die Herrin von ihrer Magd, verschiedene Aufgaben zu erfüllen: Rüben ziehen, Feuer machen, Fleisch und Kraut kochen und Schüsseln abwaschen (Kl. 48, I, 1-3):

*„Stand auff, Maredel! liebes Gredel, zeuch die Rüben auss!  
zünt ein! setz zü flaisch und kraut! eil, bis klüg!  
get, ir faule tasch! die schüssel wasch!“*

Die Herrin redet die Magd nicht nur als *liebe Gredel*, sondern auch als *faule tasch* an und versucht, durch das Wechselspiel von persönlicher Ansprache und Beschimpfung ihre Befehle durchzusetzen.<sup>460</sup> Als sie bemerkt, daß die Bedienstete mit dem Knecht *Chünzel* im Bett liegt, verschärft sich ihr Ton. Der Hausverweis des Knechtes und seine Diffamierung als Dieb zeigen, daß die Herrin die Magd als ihr Eigentum und den Mann als Eindringling betrachtet.

In der zweiten Strophe wehrt sich die Magd, die Befehle der Herrin auszuführen, weil es noch Nacht sei. Daraus und aus der Tatsache, daß der Streit sich am Geliebten entzündet, hat die Forschung einen Bezug zum ‚Tagelied‘ abgeleitet,<sup>461</sup> das die Trennung eines Liebespaares bei Morgengrauen darstellt. Die Interpreten übersehen,

<sup>460</sup> Der Begriff der *tasche* hat eine schillernde Semantik und umfaßt unterschiedliche Bedeutungen: Weibsperson, Tasche oder weibliches Genital.

<sup>461</sup> Vergleiche die Forschungsskizze zu Kl. 48.

daß in Kl. 48 ein Machtkampf stattfindet, der dem Geschehen eine andere Richtung gibt. So verteidigt sich die Magd durch den Hinweis, ebenso wie die Herrin ein *peil* zu haben. Das *peil* fungiert in spätmittelalterlichen Dichtung als Metapher und kann deshalb nicht nur ein Arbeitsgerät (Hacke), sondern auch das weibliche Geschlecht bezeichnen. Im Kontext von Kl. 48 unterläuft die Magd auf diese Weise die soziale Hierarchie, denn sie stilisiert sich zur ebenbürtigen Geschlechtsgenossin der Herrin und fordert in dieser Rolle Verständnis für ihre körperlichen Bedürfnisse, die sie höher als den Dienst einschätzt. In diesem Sinne beinhaltet ihre Aussage, der *Chünzel* sei ihr am liebsten, eine Absage an die Herrin.

Darauf reagiert die Herrin in der dritten Strophe mit dem Befehl, *Jans* und *Kathrei* in den Heuschober zu begleiten. Damit konfrontiert sie die Magd mit anderen Bediensteten, die – möglicherweise als Paar - ihre Aufgaben gewissenhaft erfüllen. Die Anordnung der Herrin, die Magd solle ihre Lautstärke reduzieren, um ihre Schande zu verbergen, eröffnet zwei Deutungsmöglichkeiten: Die Schande kann sich entweder auf die Affäre mit dem Knecht *Chünzel* oder den Widerstand gegen die Herrin beziehen.

In der vierten Strophe stellt die Magd die Treue zum Geliebten über die Ergebenheit zur Herrin, denn aus ihrer Sicht ist Arbeit ein Mord. Die Absage beendet die Magd mit der Bekräftigung, sich dem *Chünzel* durch einen Kuß ganz zu schenken, und geht ganz offiziell eine Beziehung zum Mann ein.

In der fünften Strophe ermahnt die Herrin ihre Magd, das gesellschaftliche Ansehen zu wahren (Kl. 48, V, 3-6):

„*nicht verzer deinen rock,  
lock, so wirstu ain bock.*“

*dock, vir schock*

*gib ich dir zu ainem manne vil schier.’“*

Die Warnung der Herrin, den *rock* nicht zu zerstören, lenkt den Blick auf den Ruf der Magd: Der Terminus *rock* bezeichnet in der mittelalterlichen Dichtung sowohl ein Bekleidungsstück als auch eine Membran und impliziert im Späten Sang eine „sexuell bezogene Deutung als Deflorations- oder Koitusmetapher“.<sup>462</sup> Vor diesem Grund warnt die Herrin die Magd, als *bock*, als ‚Schlampe‘ zu gelten, und beschimpft sie nicht nur als *dock*, als ‚Püppchen‘, sondern bietet ihr vier Groschen an, um einen Ehemann zu finden. Das Angebot zeigt, daß der Versuch der Herrin, ihre Forderungen durch Beschimpfungen und Drohungen durchzusetzen, fehlgeschlagen ist. Stattdessen wird die Hilflosigkeit der Herrin sichtbar. Sie wirkt am Schluß nicht wie eine Person, die ihre Rechte gegen eine aufmüpfige Magd durchsetzt, sondern wie eine Kupplerin, die ihre Bedienstete verschachert.

Im Gegensatz dazu zeichnet sich die Rede der Magd in der sechsten Strophe durch Höflichkeit und Standfestigkeit aus (Kl. 48, VI, 1-4):

*„Frau, euer straffen ist enwicht.  
spinnen, keren mag ich nicht,  
pflicht trag ich zu dem Chünzelein,  
wann er ist wol mein.“*

Die Bedienstete redet die Herrin als *frau*, also mit einem Adelsprädikat an, hält jedoch am Liebhaber fest. Das Beharren der Magd wirkt angesichts des rüden Verhaltens der Herrin nicht wie eine Befehlsverweigerung, sondern wie der Ausdruck eines ‚echten‘ Gefühles, das von sexuellen Bedürfnissen geleitet wird.

---

<sup>462</sup> Herchert, „Acker mir mein bestes Feld“, S. 216.

#### 5.2.4. Kl. 71

Das Gedicht Kl. 71 umfaßt sechs Strophen und präsentiert eine Frau und einen Mann, die ein Gespräch führen. Wernfried Hofmeister hat demonstriert, daß die Ansprache wechselt.<sup>463</sup> Dabei werde die Männer- und Frauenrede verschränkt und erwecke den Eindruck, als finde ein Dialog statt. Deshalb werden die sechs Strophen im Anschluß in drei Paare gegliedert und in Bezug zueinander gesetzt. In der ersten Strophe nimmt eine Sprecherin den Beginn des Jahres zum Anlaß, dem Mann alles Gute zu wünschen, und äußert die Hoffnung, er möge an sie denken. So offenbart die Frau ihre Zuneigung. Die Tatsache, daß sie den Mann als *geselle*, als Gefährten anredet,<sup>464</sup> evoziert ein Paarmodell, das aus der ‚Klage‘ des Frühen Sings stammt. Dort fordert eine Sprecherin vom Geliebten, seine Treue und Beständigkeit zu beweisen, und propagiert eine nichthierarchische Geschlechterordnung. Diese wird durch die Abwesenheit des Mannes allerdings oft als Illusion entlarvt. In dieser Sicht steht die Stimme der Frau in Kl. 71 im Dienste des Mannes.

In der zweiten Strophe von Kl. 71 bedankt sich der Mann für die Worte der Frau und erteilt der Gleichwertigkeit eine Absage. Zuerst behauptet er, seine Treue sei der Lohn für die Frau, und deutet an, sie müsse sich seine Zuneigung – anders als eine ‚Dame‘ – erst verdienen. Dann dreht der Sprecher die Geschlechterrollen um (Kl. 71, lb, 7-10):

---

<sup>463</sup> Wernfried Hofmeister: Oswald von Wolkenstein. Sämtliche Lieder und Gedichte. Göppingen 1989, Anm. 235. Demnach redet in der ersten Strophe die Frau und in der zweiten Strophe der Mann. Die Aufteilung werde im Anschluß zweimal umgekehrt.

<sup>464</sup> Der Begriff *geselle* bezieht sich in der Dichtung des Mittelalters auf einen Mann und auf eine Frau und hat die Bedeutungen ‚Gefährte‘ und ‚Gefährtin‘, ‚Freund‘ und ‚Freundin‘ oder ‚Geliebter‘ und ‚Geliebte‘.

„*danck hab das wort,  
ich bin dein knecht.  
neur freut es dich,  
zwar das sol sein.*“

Der Sprecher identifiziert sich mit der Rolle eines *knehtes* und evoziert das Konzept des ‚Frauendienstes‘, das aus der ‚Kanzone‘ stammt und einen Mann darstellt, der als ‚Diener‘ einer idealtypischen ‚Dame‘ agiert.

In dritten Strophe führt der Mann das Spiel von Nähe und Distanz fort und bezeichnet seine Geliebte als *trautes weib*, liebste Frau, verändert dann aber seinen Standpunkt (Kl. 71, IIa, 1-6):

„*Mich freuet, traut weib,  
dein rotter mund,  
ich dein allain  
mit stetikait.  
dein züchtlich er  
mich tiefflich senet.*“

Der Sprecher erwähnt den roten Mund der Frau, der in der ‚Kanzone‘ als Symbol der ‚Dame‘ fungiert und impliziert, daß eine sexuelle Geschlechterbeziehung verboten ist. Deshalb führt das männliche Ich in Kl. 71 sein Begehren nicht auf die körperlichen Vorzüge, sondern die Ehre der Geliebten zurück. Die Bezüge zur ‚Kanzone‘ werden am Ende aufgehoben, da der Sprecher seine Frau als *zart, lieb Grett* anredet und ein persönliches Verhältnis andeutet. Davon ausgehend, haben die Interpreten einen Bezug zu Margarethe von Schwangau hergestellt und behauptet, Oswald von Wolkenstein habe seine Ehefrau Margarethe von Schwangau geehrt.



Die Differenzen der Männer- und Frauenrede werden in der vierten Strophe deutlicher: Anders als der Sprecher, der sich bei der *descriptio* der Frau an den Regeln der ‚Kanzone‘ orientiert und lediglich Fragmente ihres Kopfes erwähnt, stilisiert die Sprecherin seinen Leib zur Quelle des Begehrens. Deshalb bezieht sich ihr Geständnis, von der *tugent* des Mannes angezogen zu werden, nicht auf innere, sondern äußere Werte. Am Ende verspricht die Frau, seine Wünsche zu erfüllen, und bekräftigt ihre Hingabe und Unterwürfigkeit. Die Tatsache, daß sie den Geliebten als *os* bezeichnet, bildet nach Ansicht der Interpreten eine Referenz auf Oswald von Wolkenstein. Nach ihrer Meinung fungieren die dritte und die vierte Strophe aufgrund biographischer Bezüge als Herzstück von Kl. 71.<sup>465</sup>

In der fünften Strophe äußert die Sprecherin die Hoffnung, nicht in Vergessenheit zu geraten, und demonstriert ihre Abhängigkeit. Anschließend preist die Frau den Geliebten (Kl. 71, IIIa, 3-10):

„*wer ist mein hail,  
wer tröstet mich?  
des wol mich ward  
der grossen freuden.  
du wendst mir we,  
du wendst mir pein,  
du wendst mir laid  
und ungemach.*“

Die Sprecherin stilisiert den Geliebten zum *summum bonum* und damit einer Vorstellung, die in der ‚Kanzone‘ eigentlich mit der ‚Dame‘ assoziiert wird. In Kl. 71 stellt die Frau den Mann als Person dar, die ihr nicht nur Freude bereitet, sondern auch Leiden lindert,

---

<sup>465</sup> So Beyschlag, Zu den mehrstimmigen Liedern, S. 83-84.

und schreibt ihm die Rolle eines ‚Erlösers‘ zu. In dieser Sicht erscheint der Geliebte als Heilsinstanz.

Daraufhin erwidert der Mann in der sechsten Strophe, das Bild der Geliebten im Herzen zu tragen, und evoziert das Motiv vom ‚Wohnen im Herzen‘, das aus der ‚Kanzone‘ stammt.<sup>466</sup> Daran knüpfen die folgenden Aussagen an (Kl. 71, IIIb, 3-6):

*„neur ich an mail,  
frau, das tün ich.  
zwar unverkart  
sol ich dich geuden.“*

Das männliche Ich bezeichnet seine Geliebte als *frau*, als ‚Dame‘ und gibt das Versprechen, ihr Lob zu spenden. Auf diese Weise wirkt er wie ein ‚Diener‘, der versucht, die Aufmerksamkeit der ‚Dame‘ zu gewinnen. Davon weicht der Sprecher durch die Anrede als *lieb*, als Liebste ab, knüpft durch die Bezeichnung *zart frau gemait*, schöne, anmutige Herrin am Schluß jedoch wieder daran an. So spielt der Mann mit Elementen der ‚Kanzone‘ und der persönlichen Anrede und positioniert sich im Spannungsfeld von Distanz und Nähe.

### 5.2.5. Kl. 75

Das Gedicht Kl. 75 umfaßt drei Strophen, die den Mai und seinen Einfluß auf die Menschen-, Pflanzen- und Tierwelt beschreiben. In der ersten Strophe fordert eine geschlechtsneutrale Stimme die Menschen – Frauen, Männer und Kinder – auf, den Mai durch Musik und Tanz zu empfangen oder zum Anlaß zu nehmen, Paare zu bilden (I, 12-16):

*„zwei gesellet*

---

<sup>466</sup> Heinrich von Morungen, MF 127, 1.

*freuntlich kosen,  
haimlich losen,  
das geit wunne  
für die sunne küene.”*

Die Vorstellung eines Paares, das sich von der Gemeinschaft entfernt und ein Gespräch führt, deutet eine gewisse Nähe und Intimität an. Vor diesem Hintergrund beinhaltet die Aussage, die Abgeschiedenheit als Paar sei der starken Sonne vorzuziehen, eine Absage an das Konzept des ‚Frauendienstes‘, das aus der ‚Kanzone‘ stammt. Dort fungiert die Sonne als Symbol für die ‚Dame‘, die durch ihr Strahlen den Hof erfreut.<sup>467</sup> Das Bild der ‚Sonne‘ ist von Walther von der Vogelweide aufgegriffen und über das Motiv des ‚Vorrangstreites‘ mit den Wundern des Mais verglichen worden.<sup>468</sup> Die Tatsache, daß die ‚Dame‘ die Freuden des Mais übertrifft, veranschaulicht Walther durch die ‚Sonne‘, die alle Blumen überstrahlt (L 46, 10-21):

*„Swâ ein edeliu frowe schoene, reine,  
wol bekleit und dar zuo wol gebunden,  
dur kurzewîle zuo vil liuten gât,  
hovelîchen hôhgemuot, niht eine,  
umbe sehende ein wênic unter stunden,  
alsam der sunne gegen den sternen stât –  
der meie bringe uns al sîn wunder,  
waz ist dâ sô wunneclîchez under,  
als ir vil minneclîcher lîp?  
wir lâzen alle bluomen stân,  
und kapfen an daz werde wîp.“*

<sup>467</sup> Bennewitz, Der Körper der Dame, S. 228-230.

<sup>468</sup> Deutsche Lyrik, S. 919.

Die ‚Dame‘ zieht durch ihre Schönheit und Kleidung die Aufmerksamkeit der Männer auf sich, ohne erreichbar zu sein. Vor diesem Hintergrund beinhaltet in Kl. 75 die Absage an die ‚Sonne‘ die Ablehnung des Frauenideals aus der ‚Kanzone‘. Ein Gegenentwurf wird im Refrain präsentiert: Hier sind nicht unförmige Frauen, sondern schöne Mäuler ‚Objekte der Begierde‘ und verursachen eine übermütige Stimmung.

Das Motiv des ‚Gesprächs‘ erfährt in der zweiten Strophe eine ‚Konkretisierung‘. Die Stimme bezeichnet einen Mann und eine Frau als *Ösli* und *Gretli* und fordert sie auf, ein Bad zu nehmen. Die Forschung hat die Namen auf Oswald von Wolkenstein und Margarethe von Schwangau bezogen und daraus geschlossen, der Dichter stelle in Kl. 75 „Unterwasserspiele“ mit seiner Ehefrau dar.<sup>469</sup> Die Interpreten übergehen, daß die biographischen Referenzen keinen Einfluß auf die Gestaltungsweise von Kl. 75 haben. Stattdessen bezeichnet die Stimme eine Frau als *Metzli* und fordert sie auf, einen Bottich zu holen. Der Name verweist auf das Wort *metze* und deshalb eine Frau, die niederen Standes oder eine ‚Hure‘ ist. Das Gespräch, das der Mann und die Frau beim gemeinsamen Bad führen, birgt sexuelle Konnotationen (Kl. 75, II, 11-16):

„*wascha, maidli,*  
*mir das schaidli!*  
*,reib mich, knäblin,*  
*umb das näblin!*  
*hilfst du mir,*  
*leicht vach ich dir das retzli.“*

Der Mann und die Frau ermuntern sich gegenseitig, die Körper zu waschen, die Sprecherin geht dabei noch weiter. So beinhaltet ihr

---

<sup>469</sup> Joschko, Oswald von Wolkenstein, S. 134.

Angebot, das *retzli* zu fangen, eine sexuelle Konnotation. Der Begriff *rate* oder *ratz* wird im Späten Sang als Penismetapher eingesetzt und bezeichnet nicht nur eine Ratte, sondern auch das männliche Geschlecht.<sup>470</sup> Daraus folgt, daß das Zweiergespräch als Metapher für sexuelle Spiele anzusehen ist.

In der dritten Strophe erscheinen erneut Motive, die mit dem Mai assoziiert werden (Kl. 75, III, 1-4):

„*Ju heia haig,  
zierlicher maig,  
scheub pfifferling,  
die mauroch pring!*“

Die Stimme fordert den Mai auf, Pfifferlinge herauszuschieben und Morcheln hervorzubringen, und evoziert damit Bilder mit sexueller Konnotation: Sowohl Pfifferlinge als auch Morcheln dienen in der mittelalterlichen Literatur als Penismetaphern.<sup>471</sup> Am Strophenende preist die Stimme den Mai als Zeit, die das befreie, was sich im Winter verberge, und zur sexuellen Entfesselung führe.

#### 5.2.6. Kl. 77

Das Gedicht Kl. 77 umfaßt drei Strophen, die ein Gespräch zwischen einem Mann und einer Frau darstellen. In der ersten Strophe demonstriert der Sprecher seine Zuneigung, indem er die Frau als *bül* und *herz lieb* anredet. Seine Bitte, sie möge auf ihre Ehre achten, zeigt, daß er die Befürchtung hat, ihretwegen an Ansehen zu verlieren.

Die Angst des Sprechers wird von der Frau aufgegriffen und entkräftet (Kl. 77, I, 4-6):

<sup>470</sup> Vergleiche dazu Kl. 33, III, 5.

<sup>471</sup> Edwards, Die Erotisierung, S. 143.

*„Halt wie es get, mein Öselein,  
inn deiner schül treu stetikait,  
die will ich leren ewikleich.“*

Die Aussage der Sprecherin, die Schule des Mannes zu besuchen und Beständigkeit zu erlernen, impliziert das Versprechen, seine Bedürfnisse zu befolgen. So stilisiert sich die Frau zur Schülerin, während der Mann aus ihrer Sicht als Lehrer erscheint. Die Tatsache, daß sie ihn als *Öselein* anredet, hat die Forschung als biographische Referenz gedeutet und auf Oswald von Wolkenstein bezogen.

Im Gegenzug gibt der Sprecher das Versprechen, die Worte des rosenfarbenen Mundes der Frau in sein Herz zu schreiben, und evoziert die Motive vom ‚roten Mund‘ und dem ‚Herzen als Sitz der Liebe‘, die zu den Elementen der ‚Kanzone‘ gezählt und mit der ‚Dame‘ assoziiert werden. Weil der Mann in Kl. 71 übersieht, daß eine ‚Dame‘ anders als seine Geliebte in sexueller Hinsicht nicht verfügbar ist, beweist er hiermit seine Galanterie.

Davon ermutigt bekräftigt die Frau am Strophenende ihre Willigkeit (Kl. 77, I, 14-15):

*„Gedenck, liebs Öselein, an mich,  
dein Gredlin sol erfreuen dich.“*

Der Wunsch der Frau, der Mann möge an sie denken, zeigt ihre emotionale Abhängigkeit und das Versprechen, Freude zu bereiten, ihre Unterordnungsbereitschaft. Weil sich die Sprecherin als *Gredlin* bezeichnet, haben die Interpreten einen Bezug zu Margarethe von Schwangau hergestellt.

In der zweiten Strophe behauptet der Mann, es sei seine größte Freude, in den Armen der Frau zu liegen, und fordert sie auf diese Weise zu Zärtlichkeiten auf.

Die Bitte wird von der Sprecherin aufgegriffen und in die Tat umgesetzt (Kl. 77, II, 4-6):

*„In deiner phlicht wurd ich nicht lass,  
an sainlich träg mach ich dir warm,  
und ist mir als ain klaine swer.“*

Weil die Frau meint, in der *phlicht*, der Obhut des Mannes keine Mühe zu scheuen, äußert sie die Bereitschaft, seine Wünsche zu erfüllen, ohne eigene Bedürfnisse zu artikulieren.

Deshalb drückt der Mann seine Freude und Zuneigung aus. Die Tatsache, daß er die Frau als *aidgesell* anredet, ist von der Forschung als Ansprache an die Ehefrau gedeutet worden.<sup>472</sup> Der Begriff *gesell*, Gefährte oder Gefährtin evoziert demnach die Vorstellung von Partnern, die sich einen *aid*, ein Versprechen geben. Im Kontext von Kl. 77 entsteht dagegen eher der Eindruck, als diene die Gleichwertigkeit der Geschlechter, die auf diese Weise propagiert wird, dazu, die Dominanz des Sprechers zu verschleiern.

Am Ende der zweiten Strophe verspricht die Frau, kein Unheil anzurichten, und äußert ihr Entzücken, die Brust des Mannes zu umfassen. An diesem Punkt ist sein Verlangen zu ihrem Begehren geworden.

Die dritte Strophe hat die Aufgabe, die Übereinstimmung des Mannes und der Frau zu demonstrieren. So meint der Sprecher, er kenne keine größere Freude als das Herz und den Körper seiner Geliebten.

---

<sup>472</sup> Vergleiche Hofmeister, Oswald von Wolkenstein, S. 228, der das Wort *aidgesell* als ‚Angetraute‘ übersetzt.

Dies bestätigt die Sprecherin durch die Aussage, die Berührungen des Mannes zu genießen (Kl. 77, III, 4-6):

„*Gesell, so geud ich wol den scherz,  
und gailt sich fro dein ainig weib,  
wenn mir dein hand ain brüstlin drucket.*“

Die Sprecherin redet den Mann als *gesell*, als Gefährten an und ruft ein Paarmodell auf, das aus der ‚Klage‘ des Frühen Sangs stammt und eine Gleichberechtigung propagiert, in Kl. 77 aber die Unterordnung der Frau verbirgt.

Dagegen bezeichnet der Sprecher seine Geliebte als *frau*, als ‚Dame‘ und evoziert eine Weiblichkeitsvorstellung, die in der ‚Kanzone‘ wurzelt. Seine Aussage, sich über den Frieden mit der Frau zu freuen, impliziert, daß dies einmal anders war. So fungiert das Wort *frid* als Gegenbegriff zum Terminus *krieg*, der sich vor allem in der ‚Kanzone‘ mit dem Motiv des ‚Liebeskrieges‘ verbindet.<sup>473</sup> Daraus folgt, daß ein Frieden der Geschlechter besteht, wenn die Frauen sich den Männern anpassen.

### 5.2.7. Kl. 48, 71, 75 und 77 als ‚Wechsel‘

Obwohl alle Lieder ein Gespräch zwischen einem Mann und einer Frau darstellen, erfüllen nur Kl. 71 und 77 das Grundmuster des ‚Wechsels‘: Sie konstruieren die Kategorie ‚Gender‘ unter Rekurs auf Elemente, die zu Differenzen und Mißverständnissen zwischen den Geschlechtern führen. Der Dialog der Geschlechter verläuft deshalb auf der Grenze zum Monolog.

In Kl. 71 rekurriert die Frauenrede auf Elemente, die aus der ‚Frauenklage‘ des Frühen Sangs stammen, denn die Sprecherin demonstriert nicht nur ihr sexuelles Begehren, sondern auch ihre

---

<sup>473</sup> Ein gutes Beispiel dafür ist Heinrich von Morungen MF 130, 9.



Abhängigkeit und stilisiert den Geliebten zum *summum bonum* und somit zur Heilsinstanz. In der Sicht der Frau wird ‚Weiblichkeit‘ mit Hingabe und ‚Männlichkeit‘ mit Erlösung assoziiert. Dagegen vollzieht sich in der Rede des Mannes eine ‚Umbesetzung‘ der Frauen- und Männerrolle, die aus diesem Grund einen Bruch aufweisen: Einerseits erscheint der Sprecher - wie in der ‚Kanzone‘ - in der Rolle eines ‚Dieners‘, der um eine ‚Dame‘ wirbt, andererseits bezeichnet er die Frau als Geliebte und redet sie durch eine persönliche Ansprache an. Auf diese Weise positioniert er sich im Spannungsfeld von Nähe und Distanz und erweckt den Eindruck, die Steuerung des Gespräches und der Frau zu übernehmen. Aus seiner Perspektive umfaßt die Kategorie ‚Männlichkeit‘ die Aspekte ‚Galanterie‘ und ‚Überlegenheit‘, während ‚Weiblichkeit‘ wie der ‚Spielball‘ seiner Interessen wirkt.

In Kl. 77 beruht die Frauen- und Männerrede auf ähnlichen Strukturen: Die Frau ähnelt einer Sprecherin aus der ‚Klage‘ des Frühen Sings, denn sie zeigt ihre Gefühle offen und propagiert eine Gleichwertigkeit der Geschlechter, ohne zu bemerken, daß sie sich die Bedürfnisse des Geliebten zu eigen macht. In ihrer Sicht wird das ‚Weibliche‘ mit Emotionalität und Selbstlosigkeit assoziiert, während das ‚Männliche‘ ein Ideal darstellt. Im Gegensatz dazu modelliert der Sprecher das Geschlechterverhältnis nach dem ‚Frauendienst‘ und stilisiert seine Geliebte zur ‚Dame‘, ohne die Position eines ‚Dieners‘ einzunehmen. So ist er in der Lage, seine Wünsche durch Schmeicheleien durchzusetzen. Aus seiner Perspektive verbindet sich ‚Männlichkeit‘ mit Überlegenheit und ‚Weiblichkeit‘ mit Unterlegenheit. Somit wird in Kl. 77 unter dem Vorwand einer Gleichwertigkeit der Geschlechter der Vorrang des Mannes und die Anpassung der Frau propagiert.

Im Mittelpunkt von Kl. 48 steht der Streit einer Herrin und ihrer Magd, der sich an einem Mann entzündet und aufgrund der Tatsache, als

Dialog zu erscheinen, das Grundmuster des ‚Dialogliedes‘ erfüllt. Die Herrin unterstreicht ihre Überlegenheit, indem sie sich das Recht herausnimmt, die Bedienstete als *Gredel* oder *Maredel* und damit durch eine persönliche Ansprache anzureden. Dennoch weigert sich die Magd, den Geliebten zu verlassen und mit der Arbeit zu beginnen, da die Herrin nach ihrer Ansicht einen geringeren Wert als der Mann hat. So wird die Standesordnung durch die Geschlechterhierarchie ausgespielt, die Männer an die Spitze rückt und Frau unterordnet. Eine wichtige Funktion besitzt die ‚Erotisierung‘: Durch den Hinweis auf das *peil*, das Geschlecht, das die Bedürfnisse aller Frauen bestimmt, unterläuft die Bedienstete die soziale Rangordnung. Daher umfaßt das ‚Weibliche‘ zwei Kategorien: die Herrin, die ohne Mann mit Minderwertigkeit assoziiert wird, und die Magd, die am Geliebten festhält und als vollwertig erscheint.

In Kl. 75 spielt das Gespräch des Mannes und der Frau nur eine untergeordnete Rolle und begründet kein Grundmuster des ‚Wechsels‘. Im Vordergrund steht der Mai, der die Natur und Menschen zu neuem Leben erweckt. So wird das Bild eines Paares entworfen, das sich zu sexuellen Handlungen auffordert, und damit ein Gegenmodell zum Frauendienstkonzept geschaffen. Als Schnittstelle fungiert das Motiv der ‚Sonne‘, die in der ‚Kanzone‘ die ‚Dame‘ symbolisiert, in Kl. 75 aber wegen ihrer Stärke abgelehnt wird. Auf diese Weise teilt sich die Natur – und insofern ‚Weiblichkeit‘ und ‚Männlichkeit‘ – in zwei Gruppen: Auf der einen Seite stehen der Mai und das Paar, das eine sexuelle Beziehung hat, und auf der anderen Seite die helle Sonne und somit die ‚Dame‘, die ihren Verehrer durch ihr Strahlen erfreut, aber auf Abstand hält. Die Tatsache, daß die Darstellung des Mais eine ‚Erotisierung‘ durch Sexualmetaphern erfährt und sich mit einem eigenständigen

Beziehungskonzept verbindet, legt nahe, Kl. 75 als ‚Mailied‘ zu bezeichnen.

### 5.3. Das ‚Preislied‘: Kl. 68, 69 und 87

#### 5.3.1. Der Forschungsstand

Die Lieder Kl. 68, 69 und 87 haben bisher im Abseits der Forschung gestanden. Nur Kl. 68 hat die Aufmerksamkeit von Christian Berger und Tomas Tomasek geweckt,<sup>474</sup> die eine textkritisch-musikwissenschaftliche Fragestellung verfolgen und behaupten, daß die Lyrik des Mittelalters ein „Rollenspiel im Rahmen adliger Repräsentationskunst“ vorführt.<sup>475</sup> Die Liedautoren hätten zwar versucht, „gewisse Reflexe dichterischen Eigeninteresses“,<sup>476</sup> aber keine eigenen Erlebnisse darzustellen. In dieser Sicht konstruiert Oswald von Wolkenstein Bezüge zwischen Rollentwürfen und seiner Ehefrau Margarethe, ohne konkrete ‚Szenen einer Ehe‘ zu beschreiben. Ein Beispiel dafür sei Kl. 68, das mit Hilfe der Anagramme *Gret* und *Oswelt* auf den Dichter und seine Ehefrau anspiele und ihre Beziehung mittels traditioneller Muster und Motive verherrliche. Daher bezeichnen Berger und Tomasek Kl. 68 einerseits als ‚Ehelied‘ und andererseits als ‚Preislied‘.

Die Lieder Kl. 69 und 87 sind kaum oder gar nicht beachtet worden: Kl. 69 ist von Joschko als ‚Preislied‘ für Margarethe von Schwangau bezeichnet und von Classen mit einem Lied Raimbauts de Vaqueiras verglichen worden.<sup>477</sup> Classen kommt zum Schluß, Kl. 69 sei kein ‚Preislied‘, sondern ein ‚Klagelied‘, obwohl er konstatiert, daß es den

---

<sup>474</sup> Christian Berger und Tomas Tomasek: Kl. 68 im Kontext der Margarethen-Lieder Oswalds von Wolkenstein. In: JOWG 9 (1996/97), S. 157-178.

<sup>475</sup> Ebd., S. 157.

<sup>476</sup> Ebd.

<sup>477</sup> Joschko, Oswald von Wolkenstein, S. 146, und Classen, Zur Rezeption, S. 125-133.

„trauernden Ton Raimbauts abmildert, ja sogar ins Freudige umstimmt (...).“<sup>478</sup> Zur Klassifikation von Kl. 87 liegen keine Untersuchungen vor.

Die Forschungsskizze zeigt, daß die Interpreten keine eindeutige Gattungsdefinition von Kl. 68, 69 und 87 erreicht, aber immer wieder Bezüge zum ‚Preislied‘ hergestellt haben. Diese sollen im Anschluß überprüft werden.

### 5.3.2. Die Forschung zum ‚Preislied‘

In der deutschen Mediävistik besteht ein Konsens darüber, daß das ‚Preisen‘ oder das ‚Loben‘ zum gemeinsamen Pool der Lyrik gehört. Dabei konzentriert sich Helmut Tervooren auf die Spruchdichtung und behauptet,<sup>479</sup> daß der ‚Preis‘ oder das ‚Lob‘ ein Element der Herrenlehre bildet und in Verbindung mit der ‚Schelte‘ dazu dient, die Forderung des Sprechers nach Lohn durchzusetzen. Das ‚Preisen‘ oder ‚Loben‘ sei von den Liedautoren mit einem eigenen Gattungsbegriff verbunden worden, der über den „Gebrauch in Theorie und Praxis“ wenig aussage:<sup>480</sup> das *lobeliet*.

Dagegen fokussiert Gert Hübner die laudative Rede der Minnedichtung und stellt die These auf,<sup>481</sup> diese begründe im ‚Frauenpreisspruch‘ ein eigenständiges Grundmuster, während sie in der ‚Kanzone‘ nur ein Element bilde: „Während ein Frauenpreisspruch in der Regel aus nichts anderem besteht als aus laudativer Rede, das heißt ein Idealbild in hyperbolischer Weise mit sprachlichen Amplifikationsmitteln beschreibt und wertet, bleibt der Frauenpreis in der Minnekanzone gewöhnlich in ein

<sup>478</sup> Classen, Zur Rezeption, S. 131.

<sup>479</sup> Tervooren, Sangspruchdichtung, S. 49-55.

<sup>480</sup> Ebd., S. 54.

<sup>481</sup> Gert Hübner: Frauenpreis. Studien zur Funktion der laudativen Rede in der mittelhochdeutschen Minnekanzone. Baden-Baden 1996.

Argumentationsgefüge eingebunden.“<sup>482</sup> Im Anschluß an Interpreten mit der Ansicht, der Frauenpreis habe die Funktion, die ‚Dame‘ zu überhöhen, behauptet Hübner, er bilde den Ausgangspunkt für eine Kritik des höfischen Frauenideals. So gebe die Ablehnung des Sprechers durch die ‚Dame‘ einen Anlaß zur Klage. In dieser Sicht fungieren der Frauenpreis und die Klage als Gegenpole: „In der Kanzone nun scheint der Frauenpreis als eigentlicher Gegenpol zur Klage zu fungieren, die das lyrische Ich vorträgt; das Gegensatzpaar von Klage und Preis gibt überhaupt die virtuellen Pole ab, zwischen denen sich die Kanzone entfaltet.“<sup>483</sup> Daraus folgt, daß der Frauenpreis eine eigenständige Gattung und damit das ‚Preislied‘ konstituiert, wenn er keinen Grund zur Klage oder Kritik bietet.

Der Wandel des Frauenpreises, der sich beim Übergang vom Hohen zum Späten Sang vollzog, steht im Zentrum von zwei Studien mit unterschiedlichen Schwerpunkten. Am Beispiel des ‚Preisliedes‘ Walthers von der Vogelweide demonstriert Ingrid Kasten,<sup>484</sup> daß zur Gestaltung der Ich-Instanz die Register der Minne- und Spruchdichtung verschränkt werden. Deshalb erscheine der Sprecher nicht nur in der Rolle eines Weisen, die aus der Spruchdichtung stammt, sondern auch eines ‚Diener‘, der aus der Minnedichtung bekannt ist, und verkündet die Botschaft, daß die besten Frauen und Männer in Deutschland leben. Dadurch werde der Frauenpreis, der in der ‚Kanzone‘ eine einzelne ‚Dame‘ betreffe, auf ein Kollektiv bezogen: „Der idealtypisch-individuelle Frauenpreis des Minnesangs wird durch einen kollektiven Frauenpreis ersetzt, der in einen allgemeinen Preis der Deutschen eingebettet ist.“<sup>485</sup> Aus

---

<sup>482</sup> Ebd., S. 16.

<sup>483</sup> Ebd., S. 21.

<sup>484</sup> Ingrid Kasten: „*Sehet waz man mir eren biete*“. Walthers „Preislied“ (L 56, 14). In: Walthers von der Vogelweide, hrsg. von Danielle Buschinger und Wolfgang Spiewok. Greifswald 1995, S. 55-73.

<sup>485</sup> Ebd., S. 65.

diesem Grund verortet Kasten das sogenannte Preislied im Spannungsfeld von ‚Spruch‘ und ‚Liebeslied‘.

Dagegen bemüht sich Gaby Herchert,<sup>486</sup> ein Gedicht aus dem Späten Sang zu klassifizieren, kommt allerdings nicht zu einem eindeutigen Ergebnis. Herchert meint, das Lied sei einer der „frühesten Belege eines ‚Volksliedes‘“,<sup>487</sup> beruhe gleichzeitig jedoch auf Elementen des Minnesanges, die sich auf die Strophenform und Melodie sowie – vor allem – den Frauen- oder Schönheitspreis der ersten Strophe bezögen: „Mit der Kombination Tugendlob, Hervorhebung intellektueller Fähigkeiten, kurzer Hinweis auf die Schönheit liegt in dieser Strophe die Normalform der Schönheitsbeschreibung vor, die im Minnesang vielfach nachzuweisen ist.“<sup>488</sup> Die anderen Strophen beschreiben laut Herchert Alltagstätigkeiten von Frauen (Dreschen, Spinnen, Kochen) und bilden Metaphernfelder, die ein Sprechen über Sexualität ermöglichen. Von dieser Feststellung ausgehend, gelangt sie zum Ergebnis, das Lied sei ein Gegengesang zum ‚Minnelied‘.<sup>489</sup> Ob der katalogartige Frauenpreis eine andere Zuordnungsmöglichkeit im lyrischen System eröffnet, wird nicht erörtert.

Im Anschluß gilt das ‚Preisen‘ - oder ‚Loben‘ - als ein Element, das in der Lage ist, ein eigenes Argumentationsmuster auszubilden und auf diese Weise eine Gattung zu konstituieren. Dabei kann sich der ‚Preis‘ sowohl auf Personen als auch auf Gegenstände beziehen. Vor dieser Folie stellt sich die Frage, ob die Lieder Kl. 68, 69 und 87 die Voraussetzungen dafür erfüllen.

---

<sup>486</sup> Gaby Herchert: Der burlesk-erotische Frauenpreis. Anonym: *Ich spring an disem ringe*. In: Gedichte und Interpretationen. Mittelalter, hrsg. von Helmut Tervooren. Stuttgart 1993, S. 385-405.

<sup>487</sup> Ebd., S. 388.

<sup>488</sup> Ebd., S. 390.

<sup>489</sup> Ebd., S. 405: „Damit ist *Ich spring an disem ringe* als erotische Parodie ein ‚Gegengesang‘ zum konventionellen Minnelied.“

### 5.3.3. Kl. 68

Das Gedicht Kl. 68 umfaßt drei Strophen und rückt einen Sprecher in den Mittelpunkt, der sich zum ‚Diener‘ stilisiert. In dieser Rolle erläutert er den Anlaß seines Singens (Kl. 68, I, 1-5):

*„Mein herz jüngt sich in hoher gail  
und ist getrösst, erlösst von lieber hand,  
Die mir zu fleiss frei tadels mail  
zärtlich erschoss, entsloss all meine band  
so gar an strefflich schand.“*

Das Bild vom Herzen, das sich im Jubel verjüngt, impliziert die Vorstellung, große Freude zu empfinden. Als Grund bezeichnet der Sprecher eine zarte Hand, die seine Fesseln gelöst habe. So evoziert er das Motiv des ‚Minnestrickes‘,<sup>490</sup> der aus der ‚Kanzone‘ stammt und den Mann an seine ‚Dame‘ bindet, obwohl – oder gerade weil - er keine Aussicht auf Erfolg hat. In Kl. 68 impliziert die gelöste Fessel, daß das männliche Ich von der Frau erhört worden ist, ohne deutlich zu sagen, ob sie sich dazu auf eine körperliche Beziehung eingelassen hat. Dafür spricht das Bild der Hand, das sich anders als in der ‚Kanzone‘ bei der *descriptio* nicht auf den Kopf der Frau beschränkt und daher auf eine körperliche Beziehung anspielen kann. Dagegen spricht die Aussage, die Frau habe keine Schande über sich gebracht. Oder der Sprecher betont, daß die sexuelle Hingabe der Frau nicht zwangsläufig zum Verlust ihrer Ehre führt. So oder so: Am Ende berichtet der Sprecher wegen der Freude, die *klag*, die Klage, aufzugeben. Die Absage an die Klage beinhaltet, daß Kl. 68 ein ‚Preislied‘ ist.

---

<sup>490</sup> Hartmann von Aue, MF 218, 9.

In der zweiten Strophe lobt der Sprecher seine Frau, indem er das Anagramm *Grett* deutet.<sup>491</sup> Den Buchstaben G assoziiert er mit der Ehre und die Buchstaben R und E mit dem roten Mund der Frau, der - wie in der ‚Kanzone‘ - als *pars pro toto* fungiert. Auf diese Weise werden Qualitäten evoziert, die eine ‚Dame‘ auszeichnen. Dagegen verknüpft er den doppelten Buchstaben T mit der Aufrichtigkeit, die zwischen ihnen bestehe, und weicht von der ‚Kanzone‘ ab, weil eine ‚Dame‘ nicht zur Gegenseitigkeit verpflichtet ist. Ein Widerspruch prägt auch die Worte des männlichen Ichs am Strophenende (Kl. 68, II, 8-10):

*„Mein höchster hort, das lass dir teglich wesen neu,  
und desgeleichen ich bereit  
mit ganzer stetikait.“*

Der Sprecher bezeichnet die Frau als *hort*, als Glück und insofern durch ein Attribut der ‚Dame‘, andererseits ermahnt er sie, an seine Worte zu denken. Somit erscheint das Ich in der Rolle eines Mahners, die aus der Spruchdichtung stammt, und stilisiert die Frau zur Person, die auf Rat angewiesen ist. Die Aussage, dazu sei auch er bereit, vermittelt den Eindruck, als werde eine Gleichwertigkeit der Geschlechter propagiert. In dieser Hinsicht unterscheidet sich das männliche Ich vom Sprecher der ‚Kanzone‘, der sich seiner ‚Dame‘ unterwirft, ohne eigene Bedingungen zu formulieren.

Auch die dritte Strophe steht in der Tradition der ‚Kanzone‘, dient aber der Idealisierung : Der Sprecher erwähnt die Ehre der Frau und äußert die Hoffnung, sie möge verzeihen, was ihre *zuht* verletze. So soll sich Ehre mit Gnade verbinden. Vor dieser Folie stilisiert sich der Sprecher zum Diener (Kl. 68, III, 3-7):

---

<sup>491</sup> Berger und Tomasek, Kl. 68, S. 165, haben die These aufgestellt, daß Kl. 68 darüber hinaus ein Anagramm des Namens *Oswelt* beinhaltet.



*„Für all diss werlt liept mir dein er  
und wil der vil bas wesen undertan,  
löblich an abelan,  
Ungescheiden hie auff erd bis in den tod  
und darnach hundert tausent jar.“*

Das Versprechen des Mannes, die Ehre der Frau zu achten, verbindet sich mit dem Wunsch, als Vasall zu dienen. Daran knüpft er die Hoffnung, die Beziehung möge bis in alle Ewigkeit bestehen.

#### **5.3.4. Kl. 69**

Das Gedicht Kl. 69 beruht auf drei Strophen, die einen Sprecher präsentieren, der um eine Frau buhlt und seine Vorzüge durch die Fähigkeit, die Werbung in sieben Sprachen (Deutsch, Italienisch, Französisch, Ungarisch, Slawisch, Flämisch, Latein) vorzutragen, unterstreicht. Am Anfang modelliert das männliche Ich die Geschlechterbeziehung nach dem Konzept des ‚Frauendienstes‘, indem er die Frau als *frau*, als ‚Dame‘ bezeichnet und sich selber zum Vasallen stilisiert (Kl. 69, I, 3-12)

*„ma lot, mein ors,  
na moi fercce,  
rennt mit gedanck,  
frau, pürati.  
Eck lopp, ich flapp,  
vel quo vado,  
wesegg mein krap  
ne dirs dobro.  
iu gslaff ee franck  
merschi vois gri.“*

Die Aussage des Sprechers, die Gedanken seines Pferdes und Herzens würden zur ‚Dame‘ eilen, evoziert das Konzept der ‚Gedankenliebe‘, das aus der ‚Kanzone‘ stammt und impliziert, daß der Mann die Liebe für seine ‚Dame‘ im Inneren reflektiert und sich mitunter darin verliert.<sup>492</sup> Daher wirken die Worte in Kl. 69 wie eine Ergebenheitsadresse. Gleichzeitig können sie aber auch einen Bruch provozieren. Anders als das Herz, das im Hohen Sang als ‚Sitz der Liebe‘ fungiert, bildet das ‚Pferd‘ im Späten Sang eine Metapher, die in ‚erotischen Liederbuchliedern‘ das Geschlecht des Mannes bezeichnet.<sup>493</sup> In dieser Sicht erfährt Kl. 69 eine ‚Erotisierung‘ und beinhaltet ein ‚unmoralisches Angebot‘. Dagegen rekurriert der Sprecher im Anschluß erneut auf das Konzept des ‚Fraudienstes‘ und erklärt, in der Frau einen Halt zu finden. Seine emotionale - und sexuelle - Abhängigkeit verdeutlicht er durch das Paradox, ein von Geburt an freier Mann zu sein, der erst durch die Liebe zum Vasallen geworden sei.

Die Strategie von Kl. 69, Elemente der ‚Kanzone‘ mit Motiven und Begriffen aus anderen Gattungen und Diskursen zu konterkarieren, prägt auch die zweite Strophe. Der Sprecher bezeichnet seine Frau als *weib* und insofern durch einen Begriff, der - anders als das Adelsprädikat *frau* - als Geschlechtsbezeichnung fungiert. Einen Kontrast dazu bildet die Selbstdarstellung des Mannes (Kl. 69, II, 5-10):

*„Cenza befiu  
mit gschoner war  
dut servirai,  
pur zschätti gaiss,  
nem tudem frai*

---

<sup>492</sup> Reinmar MF 154, 5.

<sup>493</sup> Dazu gibt Herchert, „Acker mir mein bestes Feld“, S. 213, Beispiele und Erläuterungen.

*kain falsche rais.“*

Die Aussage des Sprechers, seiner Frau mit Ernst und Anstand zu begegnen, verweist auf die ‚Aufrichtigkeitsbeteuerung‘ aus der ‚Kanzone‘.<sup>494</sup> Sie wird durch das Versprechen des Mannes, die Wünsche der Frau zu erfüllen, bekräftigt.

Weil der Sprecher die Frau in der dritten Strophe als *Margarita* oder *Griet* bezeichnet, verweist die Frauenrolle nach Ansicht der Forschung auf Margarethe von Schwangau. In dieser Sicht ist Kl. 69 ein Liebesgeständnis Oswalds von Wolkenstein. Die Namen haben allerdings keinen Einfluß auf die Darstellungstechnik (Kl. 69, III, 5-12):

*„datt löff, draga  
griet, per ma foi!  
In recommisso  
diors et not  
mi ti commando,  
wo ich trott,  
jambre, twoia,  
allop mi troi.“*

Obwohl die Anrede der Frau als *griet*, als Gret und als *jambre*, als Geliebte als persönliche Ansprache fungiert, verändert sich die Selbstdarstellung des Sprechers nicht, der in der Rolle eines Vasallen erscheint und sich ihrer Gewalt unterstellt. In dieser Perspektive ist die Frau eine ‚Herrin‘, die entscheidet, ob sie den Sprecher in ihren Dienst aufnimmt.

---

<sup>494</sup> Albrecht von Johansdorf, MF 88, 5.

### 5.3.5. Kl. 87

Das Gedicht Kl. 87 beruht auf drei Strophen mit einem Sprecher, der die Beziehung zu einer Frau reflektiert. In der ersten Strophe beginnt er mit einem Schönheitspreis ihres Gesichtes (Kl. 87, I, 1-8):

*„Rot, weiss, ain frölich angesicht,  
emplösst auss swarzer farbe klaid,  
ain klain verdackt der stieren slicht  
mit ainem schlaierlich gemait, durchsichtiklich geschittert.  
Darinn ain mündlin rosen var,  
smielisch mit zendlin weiss besteckt,  
verleucht von swarzen öglin klar.“*

Das männliche Ich lobt die rote und weiße Gesichtsfarbe als Kontrast zum schwarzen Kleid, die ebenmäßige Stirn, den rosenfarbenen Mund mit weißen Zähnen und die schwarzen, leuchtenden Augen und folgt aufgrund der Tatsache, nur Fragmente des Kopfes zu erwähnen, den Regeln der ‚Kanzone‘, die auf diese Weise andeutet, daß eine sexuelle Geschlechterbeziehung ausgeschlossen ist. In Kl. 87 bildet der Schleier ein Novum, weil er den Blick auf die Kopfbedeckung der Frau lenkt. Gaby Herchert hat in einer Studie zu ‚erotischen Liederbuchliedern‘ des späten Mittelalters nachgewiesen, daß das Motiv des ‚Schleiers‘ als ein Zeichen für die Defloration dient.<sup>495</sup> Da der Schleier in Kl. 87 dünn und durchbrochen ist, kann er als Symbol des beschädigten Hymen fungieren und dem roten, bezahnten Mund eine sexuelle Konnotation verleihen, die ihn als *vagina dentata* ausweisen würde.<sup>496</sup> Dagegen stilisiert der Sprecher

<sup>495</sup> Herchert, „Acker mir mein bestes Feld“, S. 204.

<sup>496</sup> Die Darstellung erinnert an Walther von der Vogelweide, L 53, 25: Walther präsentiert einen Sprecher, der allen Frauen dienen möchte, sich aber für eine Auserwählte entscheidet. Als Erklärung dient ein Schönheitspreis, der sich auf den Kopf konzentriert, dann aber den Hals, die Füße und Hände der Frau erwähnt und einen Bruch provoziert.

seine Frau im Refrain zur ‚Dame‘: Er bezeichnet sie als *frau*, als ‚Herrin‘ und nennt ihre Worte, Gebärden, Jugend und Tugend als Anlaß des Singens.

Auch zu Beginn der zweiten Strophe spielt der Sprecher mit Motiven aus der ‚Kanzone‘. Die Aussage, von seinen Gedanken beherrscht zu werden, evoziert das Konzept der ‚Gedankenliebe‘. Dagegen verweist die Angst, die Sprache zu verlieren, auf das Motiv des ‚Verstummens vor der ‚Dame‘, das die Wirkung der Frau auf den Mann und seine Gefühle veranschaulicht.<sup>497</sup> Davon weicht die Rede des Sprechers im Anschluß ab (Kl. 87, II, 6-9):

*„Darzu übt mich mein grobe art,  
das ich so selten wirt getröst;  
von nöten greiset mir der bart,  
seid mein herz senlich wirt gerösch.“*

Die Behauptung des Sprechers, die grobe Art sei der Grund dafür, bei den Frauen nur selten Erfolg zu haben, beinhaltet, daß er vom Verhaltenskodex der ‚Kanzone‘ abweicht, die zu jeder Zeit Selbstbeherrschung fordert. Die Folgen verdeutlicht das Ich anhand seines Bartes, der vor Not ergraut. Müller hat gezeigt,<sup>498</sup> daß der ‚Bart‘ in Liedern Oswalds mitunter als Metapher fungiert, die nicht nur das Alter und Geld, sondern auch das Geschlecht des Mannes markiert. Vor dieser Folie kann der Bart in Kl. 87 das sexuelle Begehren des Ichs bezeichnen und eine Parallele zum Mund der Frau bilden. Als Kontrast dient am Strophenende das Herz, das als ‚Sitz der Liebe‘ gilt und als Motiv aus der ‚Kanzone‘ bekannt ist.

Die verschiedenen Ebenen des Redens – Hoher Sang und ‚Erotisierung‘ - werden in der dritten Strophe zusammengeführt. Dort

<sup>497</sup> Hartmann von Aue, MF 215, 22.

<sup>498</sup> Müller, „Dichtung“ und „Wahrheit“, S. 168.

bedauert das männliche Ich, der Frau nur Blicke und keine Worte zu schenken (Kl. 87, III, 1-5):

*„Sündlichen sehen, klaine spräch:  
und wer die tütsch nicht wil verstan,  
das pringt dick ainem ungemach,  
das er sein not nicht werben kan;  
des müss ich offft engelten.“*

Das Motiv der ‚sündigen Blicke‘ beinhaltet, daß das Schauen einem sexuellen und daher verbotenen Begehren entspringt, während das Motiv der ‚Sprachlosigkeit‘ die Unfähigkeit, das Verlangen in Sprache umzusetzen, bezeichnet. In diese Richtung weist auch die Aussage, ein Mensch, der mit Sprache nicht umgehen könne, gerate in Leid, weil er seinem Kummer keinen Ausdruck gebe. Auf diese Weise wird das Dilemma des Sprechers beschrieben, das aus der Unvereinbarkeit der (Sprach)Regeln des Frauendienstes, die eine sexuelle Begegnung untersagen, und dem eigenen Begehren resultiert, das sich nur in Metaphern und Doppeldeutigkeiten äußern darf.

Am Ende verfängt sich der Sprecher in seinen Widersprüchen: Einerseits redet er die Frau als *M* an und verspricht, seine Liebe sei von Tugend bestimmt, andererseits äußert er die Hoffnung, durch ihren Körper Freude zu erfahren. Die Forschung hat den Buchstaben *M* auf Margarethe von Schwangau bezogen und Kl. 87 als ‚Ehelied‘ klassifiziert. Die Interpreten übergehen, daß dies keinen Einfluß auf die Darstellungstechnik und daher die Gattungszuweisung hat.

### **5.3.6. Kl. 68, 69 und 87 als ‚Preislieder‘**

Auffallend ist, daß die Lieder Kl. 68, 69 und 87 eine Gemeinsamkeit haben: Sie evozieren das Frauendienstkonzept und vollziehen eine

‚Umbesetzung‘ der Männer- und Frauenrolle durch die ‚Erotisierung‘, die durch Motive und Metaphern sexuelle Doppeldeutigkeiten produziert. Aufgrund von heterogenen Elementen, die in einem Fall zur Überschreitung von genrespezifischen Grenzen führen, werden die Lieder verschiedenen Gattungen zugeordnet.

So dient die ‚Umbesetzung‘ des Frauendienstes in Kl. 68 dem Preis der Frau. Während der Sprecher - in der Tradition des Hohen Sangs stehend - als ‚Diener‘ erscheint, wird die Frau zur ‚Dame‘ stilisiert, gleichzeitig aber betont, sie habe den Mann vom Leid erlöst. Die Andeutung einer sexuellen Beziehung geht mit einer Akzentverschiebung bei der Gestaltung der Sprecherrolle einher. Dieser formuliert in der Rolle eines Mahners, die in der Spruchdichtung angelegt ist, eigene Bedingungen, zu denen Aufrichtigkeit und Gegenseitigkeit gehören. Daher weisen die Genderkonstruktionen Widersprüche auf: ‚Männlichkeit‘ wird nicht nur mit Demut, sondern auch mit Selbstbewußtsein verbunden, während ‚Weiblichkeit‘ sowohl mit Unerreichbarkeit als auch mit Hingabe assoziiert wird. Weil die Darstellung trotzdem dem Lob der Frau dient, bildet Kl. 68 ein ‚Preislied‘.

Im Zentrum von Kl. 69 steht die Werbung des Sprechers, der seine Beziehung zu einer Frau nach dem Modell des ‚Frauendienstes‘ darstellt, einen Aspekt allerdings hinzufügt. Obwohl er sich wie in der ‚Kanzone‘ üblich zum ‚Diener‘ stilisiert, führt er seine Gefühle nicht nur auf sein Herz, sondern auch sein Pferd zurück. Weil das ‚Pferd‘ in ‚erotischen Liederbuchliedern‘ als Penismetapher fungiert, kann das ‚Männliche‘ nicht nur mit Demut, sondern auch mit sexuellem Begehren verknüpft werden, wohingegen das ‚Weibliche‘ mit Idealität verbunden und zum ‚Objekt der Begierde‘ stilisiert wird. Aufgrund der Tatsache, daß das männliche Ich auf diese Weise um eine Frau buhlt, stellt Kl. 68 ein ‚Werbeliied‘ dar.

In Kl. 87 übt der Sprecher am Frauendienst Kritik, indem er ausgewählte Motive des Hohen Sangs mit Elementen aus der Vagantendichtung oder ‚erotischen Liederbuchliedern‘ verschränkt. So ergänzt er einen Frauenpreis, der sich wie im Hohen Sang auf den Kopf beschränkt und andeutet, daß eine sexuelle Beziehung ausgeschlossen ist, durch einen ‚Schleier‘, der als Symbol des beschädigten Hymen fungieren kann. In Analogie dazu wirkt der Sprecher zwar wie ein unter Sprachlosigkeit leidender ‚Diener‘, als Ursache dafür führt er aber nicht wie im Hohen Sang üblich die Vorbildlichkeit der ‚Dame‘, sondern sein Bart an, der als Geschlechtsmetapher dienen und das sexuelle Begehren bezeichnen kann. Daraus folgt, daß Kl. 68 im Spannungsfeld zweier Genres steht: dem ‚Preislied‘ und dem ‚erotischen Liederbuchlied‘.

#### **5.4. Das ‚Trinklied‘: Kl. 70**

##### **5.4.1. Der Forschungsstand**

Das Lied Kl. 70 ist bisher nur von Wilfried Schwanholz untersucht worden,<sup>499</sup> der mit der Feststellung beginnt, die Forschung habe sich kaum für die Frage interessiert, „ob im Werk des Wolkensteiners Elemente und Merkmale nachzuweisen sind, denen das Prädikat ‚volksliedhaft‘ zugesprochen werden kann.“<sup>500</sup> Ein Grund dafür sei, daß der Begriff des ‚Volksliedes‘ nicht eindeutig definiert worden ist. Daher bezeichnet Schwanholz die „schöpferische Aufnahme durch das Volk als Kriterium für das ‚Volkslied‘“.<sup>501</sup> Dagegen definiert er das ‚Trinklied‘ nur am Rande und behauptet, das Lob des Weines verschränke sich oft mit der Darstellung von Tänzen und sexuellen

<sup>499</sup> Wilfried Schwanholz: Volksliedhafte Züge im Werk Oswalds von Wolkenstein. Die Trinklieder. Frankfurt a. M. 1985, S. 105-159.

<sup>500</sup> Ebd., S. 11.

<sup>501</sup> Ebd., S. 55. Als Volk gelten die Angehörigen einer Nation. Ob der Begriff der ‚Nation‘ auf das Mittelalter übertragen werden kann, bleibt offen.



Handlungen. Als Quelle habe die mittellateinische Vagantendichtung fungiert. Aufgrund der Tatsache, daß ‚Trinklieder‘ verbreitet waren, schließt Schwanholz auf einen volkstümlichen Charakter und erprobt seine Thesen am Beispiel von Kl. 70, 72 und 84. Weil eine Gattungsdefinition fehlt, bietet die Untersuchung keinen weiterführenden Anhaltspunkt.

#### **5.4.2. Die Forschung zum ‚Trinklied‘**

Das ‚Trinklied‘ hat in jüngerer Zeit Norbert Haas analysiert und die Thesen Eckhard Grunewalds hinterfragt,<sup>502</sup> der die Dichtung, die den Alkoholkonsum ins Zentrum rückt, in zwei Gruppen gegliedert habe: die ‚Trunkenheitsliteratur‘, die didaktische Texte umfasse und den Genuß von Alkohol verdamme, und die ‚Zecher-‘ und ‚Schlemmerliteratur‘, die der Minne eine Absage erteile und das Essen und Trinken in Übermaß propagiere. Daran, daß Grunewald die ‚Zecher-‘ und ‚Schlemmerliteratur‘ auf Texte begrenzt, die das Trinken preisen und die Abkehr von der Minne propagieren, übt Haas Kritik. Auf diese Weise werden nach seiner Ansicht „gerade die für den behandelten Themenkreis wichtigsten Lieder des 14. und 15. Jahrhunderts“ übergangen.<sup>503</sup> Im Gegensatz dazu wählt Haas den Begriff des ‚Trinkliedes‘, der die Texte unter zwei Aspekten erfasse: „erstens nämlich gattungsmäßig als Lieder und zweitens thematisch als Texte, deren inhaltlich-charakteristische Ausprägung vollständig oder überwiegend vom Thema des Trinkens und von mit diesem Thema korrespondierenden Motiven bestimmt wird.“<sup>504</sup> Weil einzelne Lieder heterogene Elemente aufweisen, verwendet Haas den Terminus ‚Trinklied‘ am Ende doch nicht als Gattungs-, sondern als Arbeitsbegriff und läßt die Klassifikation offen.

---

<sup>502</sup> Norbert Haas: *Trinklieder des deutschen Spätmittelalters*. Philologische Studien an Hand ausgewählter Beispiele. Göppingen 1991, und Eckhard Grunewald: *Die Zecher- und Schlemmerliteratur des deutschen Spätmittelalters*. Köln 1976.

<sup>503</sup> Haas, *Trinklieder*, S. 6.

<sup>504</sup> Ebd., S. 14.

Im Anschluß wird das ‚Trinklied‘ als Genre definiert, das die Darstellung von Alkoholkonsum mit der Beschreibung von Tanz, Spiel oder sexuellen Handlungen verbindet. Bei der Untersuchung stellt sich daher die Frage, ob dies in Kl. 70 der Fall ist und wie dabei die Kategorie ‚Gender‘ konstruiert wird.

#### 5.4.3. Kl. 70

Das Lied Kl. 70 umfaßt sechs Strophen, die das Geschehen in einer Weinschenke schildern. Das wilde Treiben wird durch einen Wechsel der Perspektiven verdeutlicht. In der ersten Strophe fordert eine Stimme den Wirt auf, Wein zu bringen, und wünscht, Gott möge sein Leid in Wohlergehen verkehren. Schwanholz hat gezeigt,<sup>505</sup> daß es sich dabei um verbreitete Motive handelt.

In der zweiten Strophe reden zwei Personen über ihre Beziehung (Kl. 70, II):

*„Gretel, wiltu sein mein treutel?  
so sprich, sprichs! so sprich, sprichs! so sprich, sprichs!  
Ja koufst du mir ainen beutel,  
leicht tün ichs, leicht tün ichs, leicht tün ichs,  
Und reiss mir nit das heutel,  
neur stich, stichs! neur stich, stichs! neur stich, stichs!“*

Ein Mann bittet eine Frau, die er als *Gretel* anspricht, sein *treutel*, seine Gespielin zu sein.<sup>506</sup> Darauf antwortet die Frau, als

<sup>505</sup> Schwanholz, Volksliedhafte Züge, S. 114.

<sup>506</sup> Schwanholz, ebd., S. 106-107, wertet die Anrede aufgrund des Settings nicht als Hinweis auf Margarethe von Schwangau: „Doch muß die Annahme, daß Margarethe und die ‚Gretel‘ des Liedes identisch sind, aus mehreren Gründen angezweifelt werden: Der Name ‚Gretel‘ mag ebenso wie die anderen Namen eher

Gegenleistung erwarte sie einen *beutel*, eine Tasche. Schwanholz identifiziert den *beutel* als „Gürteltäschen“ und deutet dies als einen Hinweis auf die Käuflichkeit der Frau, ohne alternative Deutungsmöglichkeiten zu erwähnen.<sup>507</sup> So fungiert der *beutel* sowohl in der Dichtung des Spätmittelalters als auch in Liedern Oswalds von Wolkenstein als sexuelle Metapher, die sich auf das Geschlecht des Mannes beziehen und in dieser Sicht in Kl. 70 das ‚Objekt der weiblichen Begierde‘ bezeichnen kann.<sup>508</sup> In einem gewissen Widerspruch steht die folgende Bitte der Frau, der Mann möge ihr nicht das *heutel*, das Häutchen, zerreißen. Auch das Motiv der ‚dünnen Haut‘ dient in der spätmittelalterlichen Literatur als Geschlechtsmetapher und verweist - wie in diesem Fall naheliegend - auf das weibliche Hymen. Der dadurch entstehende Eindruck, die Frau wolle an ihrer Jungfräulichkeit festhalten, wird durch ihre Aufforderung, das Häutchen zu zerstechen, im Anschluß ad absurdum geführt. Auf diese Weise hat es den Anschein, als werde die Frau am Ende weniger von ihrem Verstand und ihren Worten als von ihrer Lust getrieben.

Das ‚Liebesgeflüster‘ setzt sich in der dritten Strophe fort; dort bittet eine Frau einen Mann, der den Namen *Jensel* erhält, zum Tanz (Kl. 70, III):

„*Sim Jensel, wiltus mit mir tanzen?  
so kom auch! so kom auch! so kom auch!  
Böckisch well wir umbhin ranzen,  
Jans, nit strauch! Jans, nit strauch! Jans, nit strauch!  
Und schon mir meiner schranzen,  
dauch schon, dauch! dauch nach, dauch! dauch, Jensel, dauch!*“

---

zufällig oder deshalb gewählt worden sein, weil er als typisch für ein bestimmtes – vielleicht bäuerliches – Milieu angesehen wurde.“

<sup>507</sup> Ebd., S. 117.

<sup>508</sup> Vergleiche Kl. 55, II, 10.

Die Aufforderung der Frau, wie die Böcke umherzutollen, nimmt Schwanholz in den Blick und kommt zum Ergebnis, daß sich der Begriff *bock* im Tiroler Sprachgebrauch auf ein Tier und einen Menschen bezieht, der sexuelle Absichten hat.<sup>509</sup> Damit wird in Kl. 70 zum Geschlechtsakt gebeten. Dafür spricht die Warnung der Frau, ein Mann namens Hans möge ihre *schranze*, ihren Schlitz, schonen. Die *schranze* erhält im Kontext von Kl. 70 eine sexuelle Konnotation und bezeichnet nicht nur einen Kleiderschlitz, sondern auch das weibliche Genital. Auch an dieser Stelle äußert sich die Frau widersprüchlich: Einerseits sie um ‚Schonung‘ bittet, andererseits fordert sie den Mann heraus.

In der vierten Strophe steigert sich das Geschehen, denn die Stimme motiviert die Feiernden, Paare zu bilden und wie Kälber zu tanzen. Weil die genannten Paare immer einen Mann und eine Frau umfassen, entsteht der Eindruck, als werde zu sexuellen Handlungen angeregt. Ein Indiz bildet die Aufforderung, die *bägge* zu schlagen. Die Bedeutung des Begriffes *bägge* ist in der Forschung umstritten: Während Louis Frank Townsley *bägge* als Ableitung von *bacel* auffaßt und mit ‚Penis‘ übersetzt,<sup>510</sup> ist Schwanholz der Ansicht, dies könne aus dem „Sinnzusammenhang der vierten Strophe nicht abgeleitet werden.“<sup>511</sup>

Der Höhepunkt ist in der fünften Strophe erreicht. Dort wird die Tollheit am Beispiel eines Mannes, Heinrich, und zweier Frauen, Metz und Diemut, veranschaulicht. Die Stimme ermuntert den Mann, ein *jösstel*, ein kleines Gefecht, zu führen, und evoziert das Metaphernfeld des Kampfes, das (nicht nur) in der Lyrik des

<sup>509</sup> Schwanholz, Volksliedhafte Züge, S. 128-129.

<sup>510</sup> Louis Frank Townsley: A Glossary to the Songs of Oswald von Wolkenstein. Maryland 1972, S. 40.

<sup>511</sup> Schwanholz, Volksliedhafte Züge, S. 140.

Mittelalters sexuelle Konnotationen birgt,<sup>512</sup> in Kl. 70 aber nicht ausgeführt wird. Stattdessen bittet die Stimme die Frauen, sich ein *kösstel*, einen Leckerbissen, zu genehmigen. Schwanholz hat gezeigt, daß eine Liebkosung gemeint ist, und Rückschlüsse auf Kl. 70 gezogen. So könne sich die „Aufforderung ‚deut das kösstel‘ auf eine Liebelei, einen Flirt oder Zärtlichkeiten beziehen, die sich die Tänzerinnen Metz und Diemut nicht entgehen lassen sollen.“<sup>513</sup>

Das tolle Treiben hat in der sechsten Strophe ein Ende, als eine Stimme die Anwesenden auffordert, am Essen im Dorf teilzunehmen.

#### 5.4.4. Kl. 70 als ‚Trinklied‘

Die Untersuchung von Kl. 70 zeigt, daß das Treiben in einer Weinschenke wie aus dem ‚Trinklied‘ bekannt als Anlaß dient, Gespräche und Tänze zu schildern. Auffallend ist, daß dem Geschehen mithilfe der ‚Erotisierung‘ immer wieder eine sexuelle Konnotation unterlegt wird. Dabei erhalten unbelebte Gegenstände natürliche Eigenschaften und damit die Fähigkeit, das männliche und weibliche Geschlecht zu signifizieren: Der *beutel* und die *bäggel* bezeichnen das Genital des Mannes, während das *heutel* und die *schranze* dazu dienen, das Geschlecht der Frau zu markieren. Dadurch werden ‚Männlichkeit‘ und ‚Weiblichkeit‘ mit den primären Geschlechtsmerkmalen und der Differenz, die in dieser Sicht besteht, assoziiert. Dabei steht die Darstellung der Frauen im Vordergrund, die nicht nur als käuflich, sondern aufgrund ihres widersprüchlichen Verhaltens auch als lustgetrieben charakterisiert werden.

<sup>512</sup> Siehe dazu Herchert, „Acker mir mein bestes Feld“, S. 207-208.

<sup>513</sup> Schwanholz, Volksliedhafte Züge, S. 152.

## 5.5. Das ‚Winterlied‘: Kl. 104

### 5.5.1. Der Forschungsstand

Die Forschung hat Kl. 104 bislang nicht eindeutig klassifiziert. So kommt Ulrich Müller zum Ergebnis,<sup>514</sup> daß die erste Strophe einen Wintereingang mit einer ‚Bauernschelte‘ verbindet und geographische Bezüge aufweist, wohingegen die zweite und dritte Strophe den Brixener Bischof Ulrich II. Putsch angreifen und ‚Schelten‘ darstellen sollen. Die vierte Strophe präsentiere die Karikatur eines Familienvaters, der von seinen Freunden im Stich gelassen und von häuslichen Sorgen bedrängt werde. Daraus zieht Müller ein überraschendes Ergebnis: „Naturbild, Polemik, Zeitkritik und klagende Selbstkarikatur sind in diesem sehr persönlichen Winterlied vereinigt.“<sup>515</sup> In dieser Sicht umfaßt ein ‚Winterlied‘ heterogene Elemente, stellt sie aber in einen negativen und damit in einen homogenen Kontext, der die Kälte und Unwirtlichkeit der Jahreszeit spiegelt.

Dagegen nimmt Joschko historische Referenzen in den Blick und behauptet,<sup>516</sup> Oswald habe eine Auseinandersetzung mit dem Brixener Bischof Ulrich II. Putsch im Jahr 1429 verarbeitet. Daher zählt Joschko Kl. 104 zu den Liedern mit einer politischen Thematik. In jüngerer Zeit hat Johannes Spicker die Rezeption der *chanson de la malmariée* im Oeuvre Oswalds von Wolkenstein untersucht und die These Susanne Fritsch-Staars hinterfragt,<sup>517</sup> der Liedautor habe die Beziehung mit Margarethe von Schwangau in ‚Eheliedern‘ dargestellt. Stattdessen vertritt Spicker die Ansicht, daß die Gattung des ‚Eheliedes‘ ein Konstrukt der Forschung ist, weil Oswald sich zur

<sup>514</sup> Ulrich Müller: Oswald von Wolkenstein. Die „Heimatlieder“ über die Tiroler Streitereien. In: ZfdPh 87 (1969), 222-229.

<sup>515</sup> Ebd., S. 227.

<sup>516</sup> Joschko, Oswald von Wolkenstein, S. 102-104.

<sup>517</sup> Spicker, Oswald von Wolkenstein und die romanische *chanson de la malmariée*, und Susanne Fritsch-Staar: Unglückliche Ehefrauen. Zum deutschsprachigen *malmariée*-Lied. Berlin 1995, S. 154.

Ehe nur in wenigen Liedern äußere, die meist durch Kontaminationen geprägt werden: Kl. 44 sei eine Männerklage und somit eine Spielart der *chanson de la malmariée*, während Kl. 18 und 104 Interferenzen aufwiesen: „Führt die Thematisierung der Ehe und der Ehefrau in Kl. 18 und 104 nur zu kurzen Gattungsinterferenzen mit der *chanson de la malmariée*, die hierfür geradezu prädestiniert erscheint, liest sich die burleske Szenerie in Kl. 44 allerdings wie ein im Lied regelrecht inszenierter Typus der *chanson*.“<sup>518</sup>

Im Anschluß dient die Gattungsbestimmung Müllers als Ausgangspunkt. Das ‚Winterlied‘ verschränkt demnach heterogene Elemente, konstruiert aber eine negative Lebenssituation und damit einen homogenen Kontext. Vor dieser Folie wird bei der folgenden Untersuchung die Funktion der Kategorie ‚Gender‘ in den Blick genommen.

### 5.5.2. Kl. 104

Das Lied Kl. 104 beruht auf vier Strophen und präsentiert einen Sprecher, der das Elend seines Lebens schildert. In der ersten Strophe fungiert die Naturbeschreibung als Spiegel seiner Stimmung (Kl. 104, I, 1-4)

*„Von trauren möchte ich werden taub,  
seid das der vorder winderklaub  
herwider hat behauset sich  
auff seinen alten sitz.“*

Die Aussage, vor Trauer in Taubheit zu verfallen, verweist auf die Gedichte Reinmars, der immer wieder das Leiden des Mannes über die Ablehnung durch seine ‚Dame‘ thematisiert und eine regelrechte

---

<sup>518</sup> Spicker, Oswald von Wolkenstein und die romanische *chanson de la malmariée*, S. 416.

Poetik des *trûrens* entwickelt hat.<sup>519</sup> Dagegen wird die Trauer des Sprechers in Kl. 104 durch die Rückkehr des Winters erklärt. Weil er als *vorder winterklaub*, als räuberischer Winter, bezeichnet wird, hat Müller einen Bezug zu einem Hof, der in der Nähe der Burg Oswalds lag, und seinem Besitzer hergestellt: „die Personificatio des Winters ist durch ein Wortspiel mit dem Namen des bei Oswalds Burg gelegenen ‚Winterklaub-Hofes‘ verbunden; der *vorder Winterklaub* ist der Besitzer dieses Hofes und der personifizierte Winter; der reale Namen ist gleichzeitig eine allegorisierende Personifikation.“<sup>520</sup> Die Polemik in Kl. 104 führt Müller auf die Tatsache zurück, daß der Hofbesitzer dem Hochgericht in Brixen einen Leiter stellte und zu den Verbündeten des Bischofs von Brixen, Ulrich II. Putsch, gehörte, der ein erbitterter Feind des Dichters gewesen sei.

Die Unwirtlichkeit des Winters erklärt der Sprecher durch das *Bösaiers haus*. Der Name bildet nach Müller entweder eine Ableitung „einer am Seiser-Bach (Pösaier) gelegenen Mühle, die zum Anwesen des Winterklaubhofes gehörte“,<sup>521</sup> oder eines gängigen Familienamens in Tirol: Passeirer. Wie dem auch sei: Daß daraus nichts Gutes entstehen kann, veranschaulicht der Sprecher durch einen Vergleich. Aus einem schlechten Ei geht demnach keine gute Frucht hervor. In dieser Sicht fungiert das ‚Ei‘ als Metapher für den Ursprung allen Übels.

Im Anschluß klagt der Sprecher über das Ende des Sommers, weil das Gras, die Blumen, der Klee und die Vögel und damit Aspekte verschwänden, die im Hohen Sang, insbesondere in der ‚Kanzone‘, als Zeichen der Minnefreude fungieren.<sup>522</sup> In diesem Kontext erhält die Bemerkung, die Sonne habe ihren Glanz auf Hauenstein verloren, eine besondere Bedeutung. So symbolisiert die ‚Sonne‘ in der ‚Kanzone‘ die ‚Dame‘, die durch ihr Strahlen den Hof erleuchtet

<sup>519</sup> Kasten, Frauendienst, S. 310-319.

<sup>520</sup> Müller, Oswald von Wolkenstein, S. 223.

<sup>521</sup> Ebd., S. 224, Anm. 10.

<sup>522</sup> Heinrich von Veldeke, MF 56,1. Heinrich von Morungen, MF 140, 32 arbeitet mit dem Topos ‚Winterschnee vertreibt Sommerfreude‘.



und die Männer in eine Hochstimmung versetzt.<sup>523</sup> In dieser Perspektive beinhaltet der Schluß einen Abschied vom Frohsinn auf Hauenstein. Der Name ‚Hauenstein‘ deutet auf den Besitz Oswalds von Wolkenstein und Martin Jägers hin, der Gegenstand eines Streites war.

Auch in der zweiten Strophe entsteht der Eindruck, als rechne der Sprecher mit Personen ab, die zu den Gegnern Oswalds von Wolkenstein gehörten (Kl. 104, II, 1-8):

*„Nu mir der pauer ist gevar,  
und auch gen Brixsen nicht wol tar,  
dorumb das ich erzürnet han  
ain klainen ungenant  
Mit ainem smalen widerdriess,  
den ich bot dem geraden füss,  
so reut mich klain, wes ich dem gan,  
der mir den schimpf da wandt.“*

Der Sprecher stilisiert einen Bauern und einen Mann aus Brixen zur Gefahr. Ausgehend von der Erwähnung des Winterklaubhofes in der ersten Strophe, ist Müller der Ansicht, daß der Bauer auf den Besitzer anspielt.<sup>524</sup> Dagegen konzentriert sich Schwob auf den Mann aus Brixen und zeigt,<sup>525</sup> daß er von kleinem Wuchs und daher eine Person ist, die wegen Nichtigkeiten einen Streit beginnt. Die Kürze spiegelt danach die Kleinlichkeit und somit das Äußere das Innere des Mannes. Die Auseinandersetzung wird von Schwob und Joschko auf einen Machtkampf zwischen den Brixener Bischof Ulrich II.

<sup>523</sup> Bennewitz, Der Körper der Dame, S. 228-230. Vergleiche die Ausführungen zu Kl. 75 in diesem Kapitel.

<sup>524</sup> Müller, Oswald von Wolkenstein, S. 224.

<sup>525</sup> Schwob, Zwar disem fursten sol ich nymmer fluchen, S. 266, hat behauptet, daß Oswald von Wolkenstein im Umgang mit historischen Gegnern nicht zimperlich war. So auch im Falle des „im Wuchs klein geratenen Bischofs Ulrich Putsch, den er als *ain klainen ungenant risen* und *Üli* (...) verhöhnt.“

Putsch und den Domherren im Oktober 1429 bezogen.<sup>526</sup> Damals sei Herzog Friedrich überzeugt worden, die Befugnisse des Bischofs zu beschneiden. Daher hätten die Domherren und Adligen, zu denen ein Beauftragter Oswalds gehört habe, den Bischof in Gefangenschaft genommen.

Im Anschluß setzt der Sprecher die Angriffe fort und behauptet, der ‚Riese‘ wäre nicht mehr fähig, einer *metzen*, einer Dirne, seine Aufwartung zu machen, wenn er seine Phantasie in die Realität umsetzte. Der Ausruf, Gabriel möge ein Zahn abfaulen, verweist nach Classen auf Boccaccios „Decamerone“,<sup>527</sup> das durch die Darstellung eines Mannes, der eine schöne, aber einfältige Frau unter falschem Vorwand verführe, den Minoritenmönch Alberto da Imola angreife. So oder so: Brixen wirkt in Kl. 104 wie ein Ort zwielichtigen Treibens. Die Hoffnung, alle Menschen mit schändlichen Liebschaften würden mit einem glühenden Besen hinausgefegt, entlarvt der Sprecher durch die Feststellung, darüber ebenso wie über die Stadt Straßburg als Geschenk verblüfft zu sein, jedoch als Illusion.

In der dritten Strophe setzt der Sprecher zur Verteidigung an (Kl. 104, III, 1-8):

*„Ich wond, mein sach wer richtig ganz;  
neur an der treu so lag der stoss,  
das marckt ich wol an aim gerün,  
das stob auss faulem lufft.  
Da sweigen was mein besste schanz,  
got sei gelobt, wes ich genoss,  
do man die rigel und die zeun  
so geren hett vernunft.“*

<sup>526</sup> Joschko, Oswald von Wolkenstein, S. 102.

<sup>527</sup> Classen, Zur Rezeption, S. 75.

Der Sprecher erklärt den Streit durch seine *treu*, seine Aufrichtigkeit, und damit eine positive Eigenschaft. Auf diese Weise stilisiert er sich zum Opfer eines Gerüchtes, das ihn zum Schweigen gebracht habe. Die Aufforderung, in Ruhe gelassen zu werden, richtet das männliche Ich an einen Mann mit dem Namen *Üli*, der nach Müller auf den Brixener Bischof verweist.<sup>528</sup> Die Deutung der Verse, das Unbeugsame werde durch das Recht welscher Manier geregelt, ist in der Forschung strittig: Während Classen behauptet, Oswald drohe dem Bischof mit einem Prozeß nach italienischer Rechtsprechung,<sup>529</sup> meint Müller, er werfe ihm Rechtsverdreherei vor.<sup>530</sup> Für den Vorwurf der Rechtsbeugung spricht die Klage des Sprechers über Schmerzen, die aus seinem Bücken und Ducken resultieren und daher seine Demütigungen bezeichnen.

In der vierten Strophe lenkt der Sprecher den Blick zuerst auf unterschiedliche Städte (Köln, Wien, Mainz, Paris, Avignon, Konstanz, Nürnberg), die er in seiner Erinnerung mit großer Freude verbindet, und dann auf einen hohen Berg; dort lebt er unter anderen Umständen (Kl. 104, IV, 7-18):

*„das macht ein weib under ainem dach  
von Swangau, der ich bin,  
Und darzü manig kind,  
die mir den schimpf zerrütten,  
dorumb das ich bedenken müss,  
wie ich si müg beschütten,  
das in die wolf verzucken nicht  
das brötlin und den win.  
Ain mü die ander vindt,  
wers alles wil besorgen;*

<sup>528</sup> Müller, Oswald von Wolkenstein, S. 225.

<sup>529</sup> Classen, Zur Rezeption, S. 76.

<sup>530</sup> Müller, Oswald von Wolkenstein, S. 226.

*das tū mein herr von Österreich  
umb seinen schatz verborgen.“*

Das männliche Ich erklärt das öde Dasein durch seine Ehefrau von Schwangau. Die Interpreten sehen darin einen Hinweis auf Margarethe von Schwangau, obwohl sie über die Abfälligkeit der Bemerkung erstaunt sind.<sup>531</sup> Als Ursache der Misere führt der Sprecher die eigenen Kinder an, die er vor den Wölfen in Schutz nehmen müsse. In dieser Sicht gehören die Ehefrau und Kinder zu den Personen, die dem Sprecher das Leben schwer machen, aber zur Selbstdarstellung als Vater genutzt werden. Auf diese Weise evoziert das männliche Ich eine Situation, die aus Kl. 44 bekannt ist. Dort klagt ein Mann über das Leben auf Hauenstein, das von Sorgen des Alltages bestimmt werde. Als Grund dafür nennt das Ich neben der Ehefrau und den eigenen Kindern einen Landesfürsten, der von bösen und neiderfüllten Menschen aufgebracht worden sei. In Kl. 104 richten sich die Attacken des Sprechers zu Beginn gegen den Bischof von Brixen, am Ende erwähnt er allerdings einen Herren von Österreich und damit Herzog Friedrich. Dabei verbindet der Sprecher die Aussage, als Familienvater löse eine Mühe die andere ab, mit der Aufforderung, Herzog Friedrich solle diesem Beispiel folgen. So erscheint der Herzog - in Analogie zum Sprecher als Familienvater - als Landesvater, der sich um die Geschicke seiner Landeskinder kümmern soll.

### **5.5.3. Kl. 104 als ‚Winterlied‘**

Obwohl – oder gerade weil - Kl. 104 heterogene Elemente aufweist, wird ein homogener Kontext hergestellt: eine negative Lebenssituation, die durch die Jahreszeit gespiegelt wird und ein ‚Winterlied‘ begründet, das unterschiedliche Konzepte von ‚Gender‘

---

<sup>531</sup> Kritisch äußert sich dazu Spicker, Oswalds ‚Ehelieder‘, S. 142-143.

präsentiert, die offensichtlich dazu dienen, den Sprecher als unschuldiges Opfer und vorbildlichen Familienvater darzustellen.

Als Rahmen dient der Natureingang. Dort erscheint der Winter in der Rolle eines Gutsbesitzers und Räubers, der die Sonne vom Wohnsitz des Sprechers vertreibt. Die ‚Sonne‘ stammt aus der ‚Kanzone‘ und symbolisiert die ‚Dame‘, die den Hof in Hochstimmung versetzt und in Kl. 104 impliziert, daß das Leben des Ichs ohne Minnefreude ist.

Die Ursachen erläutert der Sprecher in der zweiten und dritten Strophe, die als ‚Schelten‘ fungieren und einen Gegner aus Brixen zum ‚Freier‘ und ‚Rechtsverdreher‘ stilisieren und diffamieren. Aufgrund der Tatsache, daß er den Name *Üli* erhält, werden die Rollenentwürfe auf Bischof Ulrich II. Putsch bezogen, der ein Feind Oswalds war.

In der vierten Strophe zielen die Angriffe auf Herzog Friedrich, der am Ideal des Familienvaters gemessen und zum Versager stilisiert wird: Anders als der Sprecher, der sich trotz der Sorgen um seine Frau und Kinder kümmert, ist der Herzog als Landesherr oder –vater nicht in der Lage, im eigenen Herrschaftsbereich für Recht und Ordnung zu sorgen. In dieser Sicht resultiert der Kummer des Sprechers aus der Verantwortungslosigkeit des Herrschers.

Damit wird die Kategorie ‚Männlichkeit‘ mit verschiedenen Rollenentwürfen verbunden, während die Kategorie ‚Weiblichkeit‘ eine untergeordnete Funktion besitzt und nur mit der ‚Dame‘, die Freude spendet, und der ‚Ehefrau‘, die sie wieder nimmt, assoziiert wird. Weil die Rolle der Ehefrau mit dem Ort Schwangau verbunden wird, kann sie auf Margarethe von Schwangau anspielen.

## **5.6. Zusammenfassung**

Nicht nur auf den ersten Blick weisen die ‚Ehelieder‘ einige Gemeinsamkeiten auf. Dazu zählen verschiedene Formen des Namens ‚Margarethe‘, die Bezüge zwischen den Rollenentwürfen

und Margarethe von Schwangau, der Ehefrau Oswalds von Wolkenstein stiften können. Die Parallelen, bei denen es sich - anders als bei den ‚Gefangenschaftsliedern‘ - nicht um literarische Motive, sondern um historische Referenzen handelt, haben allerdings nicht die Kraft, ein Grundmuster auszubilden und eine eigenständige Gattung zu begründen. Stattdessen weisen die Lieder unter genrespezifischen Gesichtspunkten erhebliche Differenzen auf und bilden kein eigenständiges Corpus.

Vielmehr ist deutlich geworden, daß die Lieder – ebenso wie die ‚Gefangenschaftslieder‘ - mit der Tradition des Hohen Sings spielen, indem sie verschiedene Gattungen adaptieren und ihre Grenzen durch heterogene Elemente verschieben oder in einigen Fällen transzendieren und Interferenzen provozieren. Eine wichtige Funktion haben die Genderkonstruktionen inne, weil sie Schnittstellen bilden. Bei der Öffnung der Kategorie ‚Gender‘ für andere Elemente spielt die Technik der ‚Umbesetzung‘ eine zentrale Rolle, die meist wie in den ‚Gefangenschaftsliedern‘ beim Frauendienstkonzept fruchtbar gemacht wird: Frauen erhalten die Attribute einer ‚Dame‘, erscheinen aber in der Rolle einer Geliebten. In diesem Zusammenhang ist die Technik der ‚Erotisierung‘ von großer Bedeutung: Unbelebte Gegenstände erhalten natürliche Eigenschaften und markieren ebenso wie Tiere das Geschlecht der Geschlechter und verweisen auf das sexuelle Begehren.

So bilden die Lieder Kl. 33 und 97 keine ‚reinen Klagen‘. Vielmehr erfahren die Figuren eine ‚Umbesetzung‘ und produzieren nicht nur Brüche, sondern Interferenzen: Anders als in der ‚Klage‘ des Hohen Sings, die ein männliches Ich darstellt, das unter der Ablehnung seiner ‚Dame‘ leidet, empfindet der Sprecher in Kl. 33 Kummer, weil seine Geliebte in der Ferne weilt. Am Ende zitiert der Sprecher Elemente des ‚Preisliedes‘.

Auch in Kl. 97 adaptiert der Sprecher verschiedene Elemente der ‚Kanzone‘, um seine Geliebte zu idealisieren, sein Hinweis auf frühere Affären erweist ihn als *womanizer*. Schließlich stilisiert er sich wie in der Spruchdichtung zum Mahner.

In Kl. 87 wird das Frauendienstkonzept, das im Hohen Sang eine sexuelle Geschlechterbeziehung verbietet, vom Sprecher ad absurdum geführt. Dazu verschränkt er Motive des Hohen Sangs mit Mustern, die im ‚Schwank‘, der ‚Vagantendichtung‘ oder ‚erotischen Liederbuchliedern‘ angelegt sind und ein Sprechen über Sexualität ermöglichen. Am Ende steht Kl. 87 im Spannungsfeld des ‚Preisliedes‘ und ‚erotischen Liederbuchliedes‘.

Obwohl die anderen Lieder Brüche gegenüber dem Hohen Sang aufweisen, erfüllen sie Grundmuster traditioneller Genres. Das Lied Kl. 48 dient als ‚Dialoglied‘ und schildert den Streit einer Herrin und ihrer Magd. Weil die Standesordnung durch die Geschlechterhierarchie, die das ‚Männliche‘ als Ideal propagiert, übertrumpft wird, ist die Herrin nicht fähig, ihre Rechte durchzusetzen.

In Kl. 68 verkündet ein Mann wie im ‚Preislied‘ das Lob einer Frau, obwohl – oder gerade weil - sie ihn anders als eine ‚Dame‘ ‚erhört‘ hat. Deshalb erscheint der Sprecher in der Rolle eines ‚Dieners‘ und formuliert am Ende wie ein Mahner eigene Bedingungen.

Das Lied Kl. 69 erscheint aufgrund der Tatsache, die Werbung eines Mannes ins Zentrum zu rücken, als ‚Werbelied‘, weist aber eine signifikante Differenz zum Hohen Sang auf. Anders als im Frauendienst der ‚Kanzone‘ bezieht der Sprecher sein Dienstangebot auch auf sein ‚Pferd‘, das nicht nur aus dem ‚Schwank‘, sondern auch aus ‚erotischen Liederbuchliedern‘ bekannt ist und dort als Penismetapher dient.

Das Lied Kl. 70 bildet ein ‚Trinklied‘, das die Feier in einer Weinschenke zum Anlaß nimmt, sexuelle Handlungen darzustellen.

Die Geschlechterdifferenz wird durch die unterschiedliche Metaphorisierung der Geschlechter und die Tatsache inszeniert, daß die Frauenrede Widersprüche aufweist.

Kl. 71 und 77 präsentieren die Gespräche eines Mannes und einer Frau, die auf der Grenze von Dialog und Monolog verlaufen und das Grundmuster des ‚Wechsels‘ erfüllen. In beiden Fällen erscheint der Mann nur vordergründig als ‚Diener‘, weil er es schafft, daß die Frau seine Wünsche zu ihrem Begehren macht.

Kl. 75 bildet ein ‚Mailied‘: Eine Stimme stellt den Mai als Zeit sexueller Erweckung dar. Am Beispiel eines Paares, das sich beim Bade sexuellen Handlungen hingibt, wird ein Geschlechtermodell entworfen und mit dem Frauendienstkonzept des Hohen Sangs verglichen.

Gerade weil Kl. 104 heterogene Elemente verschränkt, die eine negative Lebenssituation schildern, entsteht ein homogenes Grundmuster, das die Gattung des ‚Winterliedes‘ begründet. Die Kälte des Winters spiegelt demnach die Stimmung des Sprechers, der von Feinden verfolgt wird.