

Oswalds Spiel mit Literarisierung und Selbstinszenierung: Zum semantischen Potential von *Mein herz jüngt sich* (Kl 68)

An keinen Lyriker des Mittelalters wird die Frage nach dem Verhältnis von literarischer Selbstinszenierung und biografischem Anteil seines Dichtens mehr herangetragen als an Oswald von Wolkenstein.¹ Dem besonderen Phänomen, dass sich gerade bei Oswald die Authentizitätsdiskussion immer wieder entfaltet, soll in diesem Beitrag erneut nachgegangen werden, und zwar auf doppelte Weise: Zum einen gilt es, noch einmal die Gründe zu benennen, warum speziell bei diesem Lyriker stets *mit* oder *gegen* die Kategorien von ‚Leben‘ und ‚Biografie‘ argumentiert wird, um daraus Verständniskoordinaten für seine Lieder abzuleiten.² Zum anderen soll an einem konkreten Liedbeispiel (Kl 68: *Mein herz jüngt sich*) vorgeführt werden, wie Oswald semantische Potentialität gezielt anlegt und das bewusste Spiel mit Verstehensoptionen zu einer Konstituente der Textbedeutung macht.

Historischer Autor und inszeniertes Sprecher-Ich

Auf drei verschiedenen Ebenen liegen die Gründe für Oswalds Sonderrolle, d. h. die dezidiert biografisierende Wahrnehmung seines Liedœuvres. Sie werden im Folgenden kurz skizziert:

a) In der frühen Mittelalterrezeption durch die Romantik waren das Verhältnis von Dichtung und Wahrheit und insbesondere deren behaupteter Gleichklang grundsätzlicher Zugangsmodus zu literarischen Texten. Dieser Impetus entsprang aus dem den Romantikern eigenen Dichtungskonzept, das in weiten Teilen ihr eigenes Schaffen bestimmte und darum auch als Ordnungsgröße diente, um sich dem wiederentdeckten Mittelalter zu nähern und dessen Dichtung zu erfassen. Prominentes Beispiel etwa ist Ludwig Uhlands Abhandlung von 1822 ‚Walther von der Vogelweide, ein altdeutscher Dichter‘. Die empathische Nachspekulation von Walthers mutmaßlichem Lebensweg gestaltete Uhland mit eigenem dichterischen Anspruch auf der Grundlage ausgewählter Lieder und Sprüche. Solch eine auf den historischen Autor bezogene Annäherung bestimmte auch den Impetus nachfolgender Generationen; so wurden etwa – allerdings in kleinerem Rahmen – noch in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts für Lyriker wie z. B. Heinrich von Morungen Lebensbeschreibungen versucht (H. Menhardt, 1933). In Ermangelung biogra-

1 Vgl. dazu exemplarisch-kritisch A. Robertshaw, 1977, W. Röhl, 1981, A. Robertshaw, 1982, G. Schweikle, 1982/1983, B. Wachinger, 1987, J. Spicker, 1993.

2 Siehe dazu auch den Beitrag von Manuel Braun im vorliegenden Band.

fischer Fakten, die eine detailreiche Lebensskizze ermöglicht hätten, blieben diese Unternehmungen aber rudimentär, und die Erkenntnis, dass mittelalterliche Lyrik eben keine Erlebnisdichtung ist, sondern ein Spiel mit Traditionen und Konventionen, konnte sich vergleichsweise schnell durchsetzen. Überspitzt formuliert lässt sich sagen, dass das Fehlen von umfänglichen faktischen Lebensspuren die Auseinandersetzung mit der rein ästhetischen Komponente der Lieder beschleunigte.

Die Beschäftigung mit Oswald setzt zwar etwas später ein als die mit den Lyrikern des Hochmittelalters, führt aber auch bis in das 19. Jahrhundert zurück. Der Tiroler Schriftsteller und Theologe Johann Chrysant Weber publizierte unter dem Namen Beda Weber 1847 eine kommentierte Ausgabe der Lieder sowie 1850 die Biografie ‚Oswald von Wolkenstein und Friedrich mit der leeren Tasche‘. Von der antibiografischen Wende, welche die Lyrikforschung im letzten Drittel des 20. Jahrhunderts und bis heute beherrscht,³ blieben Oswalds Lieder allerdings in weiten Teilen ausgespart. Die Ursachen dafür sind evident: Anders als für die meisten Dichter existieren für Oswald zahlreiche außerliterarische Hinweise auf die historische Person des Tiroler Kleinadligen. Anton Schwob hat das umfangreiche Material zusammengestellt,⁴ so dass die Rekonstruktion eines recht genauen Bildes von Oswalds Lebensstationen, seinen sozialen, politischen und finanziellen Erfolgen bzw. Missgeschicken möglich ist und ergänzt wird durch Informationen über Personen, die für Oswald Zeit seines Lebens eine Rolle spielten. Da zahlreiche der in den Gebrauchstexten vorkommenden Orte, Menschen und Begebenheiten auch Gegenstand von Oswalds Lyrik sind, liegt die Versuchung nahe, historische Lebenswelt und Dichtung unmittelbar zu identifizieren. Provokanter formuliert heißt das: Für Oswald entsteht zu schnell der Eindruck, der Schritt hin auf eine Lektüre, die sich allein der diskursiv-ästhetischen Dimension annimmt, müsse nicht gegangen werden, viel zu umfangreich ist das historische Material, viel zu sehr wird dadurch der detektivische Impetus angespornt, neue Lebensdetails in den Liedern wiederzufinden. So sinnvoll eine biografisierende Aufarbeitung unter bestimmten Umständen sein mag, so wenig darf jedoch der Philologe an diesem Punkt stehen bleiben. Ignoriert würde dabei nämlich, dass Textgenese und Textbedeutung nicht identisch sind; und welcher Nutzen in der Rekonstruktion der durch Oswald kombinierten literarischen Diskurse liegt, hat etwa Volker Mertens (2001) am Beispiel des Badeliedes 75 gezeigt.

b) Aus dem letztgenannten Aspekt ergibt sich der zweite Begründungskomplex, warum Oswald von der biografischen Lektüre selten dispensiert wird: Oswald selbst fordert die empathisch-identifikatorische Rezeption seiner Lieder explizit ein, und zwar auf eine immer ähnliche Weise – er nimmt auf seine eigene Lebenswirklichkeit Bezug und spielt diese so in die Lieder

3 Darüber K. Grubmüller (1986) sowie K. Grubmüller (2009).

4 Von den zahlreichen Publikationen von A. Schwob seien die Oswald-Biografie (1977) und die kommentierte Edition der Lebenszeugnisse (1999–2004) genannt.

ein, dass sich für den Rezipienten die Grenze von Realität und Fiktion verwischt. In mehreren Liedern redet das Sprecher-Ich über den weiblichen Part, das Objekt seines Begehrens, in deutlicher oder in verklausulierter Form als *Gret*⁵; da Oswald mit Margarethe von Schwangau verheiratet war, drängt sich eine Gleichsetzung von liedinterner Frauenrolle und historischer Ehefrau auf. Die Verflechtung von Literatur und Leben potenziert sich noch in den Dialogliedern, wo die weibliche Stimme *Gret* ihren männlichen Partner als *Os* (Kl 71, IIb,10) oder *Öjelein* (Kl 77, I,12 u. ö.) anspricht. Die verfremdenden Kosennamen *Gret* und *Os* könnten darauf verweisen, dass Männerrolle bzw. Frauenrolle und historischer Oswald bzw. historische Margarethe eben doch nicht identisch sind, sie können aber ebenso als Belege für Intimität erhalten und dadurch eine Authentizität des Dialoges suggerieren. Gleiches gilt für Lieder, in denen Oswald sich auf historische Begebenheiten und Erlebnisse bezieht, die auch urkundlich dokumentiert sind. In Kl 59 spielt er auf den Konflikt um Hauenstein an, auf seine Gefangensetzung 1421 durch Martin Jäger auf Schloss Forst bei Meran und auf dessen Verbündete Anna Hausmann, die als frühere Geliebte Oswalds gilt. Sie macht er im Lied für die erlittene Folter verantwortlich, allerdings nicht in einem alleinigen Faktenreferat, sondern eingebunden in die Klage über Untreue, Hinterlist und Geldgier der Frauen.⁶ In anderen Liedern wiederum werden die historisch nachweisbaren Reiseaktivitäten und Kriegsteilnahmen des Tiroler Adligen Oswald ebenso thematisiert wie die Begegnungen mit Fürsten und Fürstinnen.⁷ Die Beispielreihe ließe sich fortsetzen, wichtig für den hier entworfenen Zusammenhang sind allerdings nicht die konkreten Belege, sondern der gemeinsame Ort, den all diese Realitätsbezüge besitzen: Oswald holt außerhalb der Dichtung stehende Daten in sein Werk ein; sie fungieren in den Liedern dann als fester Bestandteil für die Herstellung von Sinn. Wenn eben nicht ein anonymisierter Widersacher auftritt, sondern etwa in Kl 85 Oswald, Michael und Leonard von Wolkenstein aus der Burg Greifenstein ausfallen und zudem urkundlich nachvollziehbar ist, dass die Starkenberger, Herren von Greifenstein, in dem verzwickten Konflikt, den die Tiroler Adligen mit Herzog Friedrich hatten, gegen Oswald agierten, muss es für den zeitgenössischen Rezipienten fast unmöglich gewesen sein, hier zwischen den historischen Personen und den Liedfiguren gleichen Namens zu unterscheiden.⁸ Es wäre wohl auch falsch, wenn die Philologen dies vom zeitgenössischen Publikum nachträglich einforderten. Vielmehr profitiert Oswalds Lyrik ganz offensichtlich von ihrem identifikatorischen Potential.

5 Verrätselt erfolgt die Nennung z. B. in Kl 68 (Str. II), siehe hierzu näher unten. Genannt wird der Name u. a. in Kl 97 (III,9); in Kl 110 deutet sich die Identität über die schwäbische Herkunft an (I,8).

6 *Viertausend marck begert ir herz / und Hauenstain, es was ir scherz, / das prüfft ich wol, do mich der smerz / macht kerren an dem strange* (Kl 59, III,9–12).

7 Siehe etwa S. Hartmann, 2001.

8 Die poetische Funktion der vermeintlichen Realitätsbezüge bespricht W. Wittstruck, 1987.

Problematisch bleibt dennoch zweierlei: Zum einen darf solch ein konkreter Bezug, wie ihn beispielsweise Kl 85 bietet, nicht dazu hinreißen lassen, auch Lieder ohne Angebot einer faktischen Referentialisierung zwanghaft in ein biografisches Geflecht einzubinden. Dies ist insbesondere bei den Liebesliedern geschehen, die zu einem neuen Typ ‚Ehelieder‘ zusammengeführt worden sind; Johannes Spicker hat die Irrwege der Forschung hier bereits aufgedeckt.⁹ Zum anderen werden biografische Facetten, so konkret sie auch daher kommen möchten, wohl kaum nur abgebildet, sondern vielmehr von Oswald ganz gezielt eingesetzt, um eine bestimmte Aussage zu erzeugen. Dafür spricht ganz unmittelbar, dass Oswald eben keinen Erlebnisbericht schreibt, sondern in gebundener Rede strophisch organisierte und mit Melodie unterlegte Kunstwerke herstellt, die bestimmte literarische Traditionen aufrufen und poetischen wie ästhetischen Regeln folgen. Damit aber entfalten faktuale Elemente in den Liedern jeweils einen Mehrsinn, der über ihre rein faktische Bedeutung hinausgeht. Die Philologie darf also nicht auf der Ebene empathischer Lektüre, wie sie in der Primärrezeption geschieht, stehen bleiben; sie muss vielmehr die literarische Funktionalisierung von Biografischem aufdecken.

c) Mit den Ich-Inszenierungen geht der dritte hier zu besprechende Aspekt einher: Oswald hat die handschriftliche Fixierung seiner Lieder selbst verantwortet und vielleicht auch begleitet.¹⁰ Die Handschriften A und B sind in seinem Auftrag entstanden; Schreiberkommentare zu Melodieidentitäten befördern Verbindungen der Lieder untereinander; in A und B ist der Überlieferung jeweils ein Bild Oswalds vorangestellt, welches auch optisch die Sammlungen als Autorcorpora ausweist und überhaupt Oswalds Autorschaft als Schlüssel zur Rezeption inszeniert. Damit korrespondiert der Eintrag im Inhaltsverzeichnis von B: [...] *ist diss Buch geticht vnd volbracht worden durch mich Oswalten von wolkenstein* (W. Neuhauser 1987). Solch eine Gestaltung der handschriftlichen Konservierung von Liedkunst ist auf Nachruhm hin konzipiert. Sie antizipiert zudem eine spätere Lektüre auch ohne das sinnstiftende Potential, das im konkreten Vortrag durch Oswald selbst performativ entfaltet wird. Auf Oswald als Dichter bezogen bedeutet dies, dass er vorgibt, die Deutungshoheit über seine Lieder zu behalten. Auch ohne seine physische Anwesenheit als Sänger steuert er qua Autorrolle eine Rezeption, welche die Kategorie ‚Ich Oswald‘ zum Fluchtpunkt der Textbedeutung macht. Die vermeintliche Personalunion von Autor und Sprecher-Ich, auf die es Oswald offensichtlich anlegt, führt dazu, dass der ‚Autor‘ den Liedern auch dann noch eingeschrieben bleibt, wenn sie ohne ihn fortexistieren. Das Medium des Vortrags wird durch das Medium des Manuskriptes ersetzt, Ordnungsgröße aber bleibt stets Oswald selbst.

⁹ J. Spicker, 1996/1997, sowie J. Spicker, 2007, bes. S. 38–51.

¹⁰ Einen Überblick zur Überlieferung der Lyrik Oswalds mit weiterführenden bibliografischen Angaben liefert J. Spicker, 2007, S. 13–21.

Das skizzierte Phänomen ist für das 14. und 15. Jahrhundert keinesfalls ungewöhnlich, sondern fügt sich in eine Form autoreferentiellen Dichtens ein, die sich im gesamten lyrischen System des spätmittelalterlichen Europas ausbildet. Es beginnt bereits im *Canzoniere* Francesco Petrarcas (1304–1374), den Oswald namentlich erwähnt, aber wohl nur vom Hörensagen kennt. Hugo von Montfort (1357–1423), dessen Lieder in einer autorisierten Prachthandschrift tradiert sind, ist Oswalds unmittelbarer Vorläufer im deutschen Sprachraum.¹¹ Im *Testament* bedient François Villon (1431–1463) sich des Gestaltungsmodells, Biografisches und Pseudobiografisches lyrisch zu inszenieren. Es soll damit weder eine konkrete Abhängigkeit aller genannten Dichter untereinander noch eine literaturgeschichtliche Chronologie, die von Italien über Deutschland nach Frankreich führte, behauptet werden. Vielmehr gilt es, hier an eine Gemeinsamkeit im europäischen Lyriksystem zu erinnern, und zwar eine kulturelle Praxis, welche die Teilsprachen umspannt: Einzellieder werden zyklisch angeordnet bzw. wird eine Option zur Zyklenbildung eröffnet oder sogar gefordert; die inhaltliche Verknüpfung vollzieht sich durch wiederkehrende, zum Teil iterative, in jedem Fall aber aufeinander beziehbare Personen und Situationen; als Ordnungsklammer fungiert – und dies ist der wesentliche Punkt – die Bedeutung des redenden Ichs, das sich als biografisches geriert. Über die Gründe dafür, warum sich in allen lyrischen Teilsystemen Europas innerhalb eines bestimmten Zeitraums das Phänomen manifestiert, mit Biografie und Sängerrolle zu spielen, ist bereits spekuliert worden.¹² Auch ohne die Kategorie der ‚Individualität‘ bemühen zu müssen, ist dabei zu erkennen, dass innerhalb des literarischen Schaffens offenbar der Wunsch des einzelnen Dichters nach Singularität und Unverwechselbarkeit existiert. Wenn Oswald also seine Lieder als Autortexte mit biografischem Substrat präsentiert, fügt er sich in zeitgenössisch aktuelle Dichtungsmodi ein, und es wäre verfehlt, seine Lyrik ganz ohne den Rückgriff auf diese kontemporär relevanten Referenzsysteme zu deuten.¹³ Konkret heißt dies, dass eine Interpretation von Oswalds Lyrik den Rückbezug auf Biografisches zulassen muss; es fragt sich nur, auf welche Art von ‚Biografie‘ rekurriert wird – auf die urkundlich belegbaren Daten oder auf das in der Ich-Rolle inszenierte literarische Leben.

Wie groß die Spannweite der Verstehensmöglichkeiten eines einzelnen Liedes sein kann je nach dem, ob faktische Referenzen mitgedacht oder ausgeblendet werden, soll nach den grundsätzlichen Überlegungen nun an einem konkreten Lied ausprobiert werden. Die Konkurrenz unterschiedlicher historischer Referentialisierungsoptionen einerseits und andererseits Oswalds Verfahren, in *einem* Lied gleichzeitig mit mehreren literarischen Diskursen zu spielen (sowie mit den ihnen zugeordneten Denkmodellen und mit den sich

11 Darüber handeln J. Spicker, 1997 und A. Suerbaum, 2010.

12 Von einem „renaissancehaften Persönlichkeitsbild, das sich in den Liedern spiegelt“, spricht auch J. Spicker, 2007, Zitat S. 23.

13 Die europaweiten Diskurstraditionen lyrischen Sprechens zeichnet R. Bauschke, 2011 nach.

daraus ergebenden Sinndimensionen), können verdeutlichen, dass biografisierende Lektüren keinesfalls semantische Eindeutigkeit garantieren, sondern im Gegenteil die Kontingenzen der Interpretation befördern. Dies trifft insbesondere dann zu, wenn die historischen Bezugsrahmen beliebig hinzuspekuliert werden, um als Horizont der Textauslegung zu fungieren. Die im Folgenden angedeuteten Rezeptionsangebote besitzen damit stark experimentellen Charakter und dienen dem Zweck, das Interpretationsproblem von Oswalds Lyrik beispielhaft vorzuführen.

Mein herz jüngt sich (Kl 68) zwischen Literatur und Leben

Kl 68 wird traditionell als ‚Eheliad‘ gedeutet, es sei an Margarethe gerichtet und auf das Jahr der Eheschließung 1417 zu datieren (Referat bei K. Helmkamp, 2003, 180f.). Albrecht Classen sieht in der terminlichen Fixierung, wie sie Strophe I,6 bietet (*Ich lob den tag, stund, weil, die zeit, minut und quint*) sogar den konkreten Moment von Margarethes Jawort, weil mit ihm eventuelle Ansprüche der Hausmannin, metaphorisch in I,5 als *strëfflich schand* aufgerufen, abgewandt würden. Diese Befreiung empfinde Oswald als höchste Freude, *hoher gail* (I,1; A. Classen, 1988/1989, 456). Sind diese Präsuppositionen einmal akzeptiert, fügen sich auch andere Textelemente in die Deutung ein: *gaillich* in I,7 spielt auf das Sakrament der Eheschließung an; *tren* und *ewikait* in II,6f. deuten auf den lebenslangen Ehebund ebenso wie III,6 *ungefchaiden hie auff erd bis in den tod*. Zu Oswalds glücklicher und erleichterter Stimmung, weil er sich nun auch öffentlich und formal von Anna Hausmann losgesagt hätte, passe der euphorische Lobpreis der eigenen Ehefrau, der sich soziokulturell in eine gesteigerte Wertschätzung der Eheliebe einfüge, wie Classen sie für das Spätmittelalter reklamiert. Unter diesen Voraussetzungen lassen sich dann weitere Lieder mit Nennungen Margarethes oder Anspielungen auf sie im Rahmen von Eheglück und Ehealltag verstehen.

Christian Berger und Tomas Tomasek akzeptieren im Prinzip die biografische Deutung von Kl 68, es geht ihnen allerdings nicht primär um die lebensweltliche Kontextualisierung, sondern vielmehr um den Nachweis der besonderen Kunstfertigkeit Oswalds in sprachlicher und musikalischer Hinsicht (Ch. Berger/T. Tomasek, 1996/1997). Ihrer Ansicht nach biete Strophe II nicht nur die Verrätselung des weiblichen Namens *Gret*, sondern in Vers II,1 zusätzlich ein Oswald-Anagramm, das sich in der Exklamation *o aufferweltes* verstecke. Die allegorische Ausdeutung von Buchstaben, wie Oswald sie vornehme: *Darnach ain edel R und E / mich tröfsten sol so wol durch rotten mund* (II,3f.), erinnere an Auslegungen des Namens *Maria*, so dass *Gret* in die Nähe der Himmelskönigin gerückt würde. Mit diesem mariologischen Anklang korrespondiere der musikalische Befund. Oswalds Kl 68 könne, so Berger und Tomasek, als Kontrafaktur der Tenorstimme eines dreistimmigen Satzes gelesen werden, der in der Handschrift St. Emmeram clm 14274, fol. 87, mit dem Initium *Christ ist erstanden* versehen ist (Ch.

Berger/T. Tomasek, 1996/1997, 168–178).¹⁴ Der Beginn von Oswalds Lied *Mein herz jünget sich in hoher gail / und ist getröfft, erlöfft von lieber hand* (I,1f.) bekäme damit eine paschale Dimension; Ehe und Ehefrau würden auf textlicher und musikalischer Ebene sakralisiert. So interessant die musikologischen Überlegungen sind, bleibt doch fraglich, ob für die Deutung des Liedes insgesamt der lebensweltliche Konnex mit der Ehefrau Margarethe überhaupt nötig bzw. zwingend ist.

Wird der Ehekontext abgezogen, treten textphilologische Beschreibungsoptionen umso deutlicher hervor: Das dreistrophige Lied aktualisiert den Inhaltstyp des Preisliedes, die Artikulation erfolgt im Auftrittstyp des Männermonologes. Kerstin Helmkamp hat bereits gezeigt, wie das Lied die Konvention der Kanzone fortsetzt (K. Helmkamp, 2003, 184–186); ihre Überlegungen können noch um einige Beobachtungen ergänzt werden. In Strophe I präsentiert sich der Sprecher als von langer Liebesqual erlöst, verantwortlich dafür ist die Dame, die ihn von seiner Fessel befreit. Signalwörter wie *herze* (*herz*, I,1; *herzen*, I,10), *trost* (*getröfft*, I,2), *klage* (*klag*, I,8) und Formeln wie *ungemach zerbrach* (*do zerbrach / meins herzen ungemach*, I,9f.) stellen das Lied in die Tradition der Hohen Minne, wo langer Dienst durch einen Gunsterweis belohnt werden kann bzw. mimisch-gestische oder verbale Zuwendung eine weitere Annäherung verheißt. In diesem Rahmen ist die *liebe hand* (I,2) vielleicht als Gruß auszudeuten. In Strophe II folgt ein Tugendpreis der umworbenen Dame, ganz im Rahmen überkommener ethischer Werte: gegenseitige *triuwe* (*treu / von dir zu mir*, II, 6f.) soll das Verhältnis bestimmen, der Sprecher bringt *stetikeit* (II,10) ein. Wieder operiert Oswald hier mit bekannten Motiven der Hohen Minne; *trost* (*tröften*, II,4), *freude* (*so freust du mich*, II,2) und sogar der *rote munt* (*durch rotten munt*, II,4) kommen noch hinzu. Heraus ragt das Buchstabenrätsel um den Namen der Dame, aufzulösen als *Grett*. Oswald bewegt sich damit in der schon bei den Trobadors gepflegten Tradition, die Umworbene mit Decknamen zu belegen oder anonymisiert zu entlarven, er spielt allerdings zugleich damit. Lassen sich sprechende Pseudonyme wie *Bel Vezer* („Schöner Blick“) eben nicht zuordnen, so können bei Oswald die Buchstaben *G*, *R*, *E* und *T* durchaus zu *Gret* kombiniert werden.¹⁵ Strophe III schließlich spielt auf Unstimmigkeiten an, die aber als überwunden gelten dürfen: *Vergifs durch all dein weiplich [I]er, / wo ich dein zucht, frucht ie erzürnet han* (III,1f.). Solch eine adversative Struktur funktioniert auch ohne

14 Übereinstimmungsmöglichkeiten zwischen Liedern Oswalds und mehrstimmigen lateinischen Liedern aus dem St. Emmeramer Codex, etwa für Kl 83, besprechen bereits Ch. Petzsch, 1968 und E. Timm, 1972.

15 Berger und Tomasek, 1996/1997, 164–166, machen auf die Schreibung mit doppeltem *t* am Wortende aufmerksam: *An end der wort zwai T besloffen han* (II,6), und sie sehen in der scheinbar ungewöhnlichen Buchstabierung des Namens einen Rückbezug auf das vermeintliche Oswald-Anagramm in der Exklamation *o aufferweltes G* (II,1). Damit jedoch wird das enigmatische Spiel der Strophe überstrapaziert, zumal die graphischen Varianten von Endungs-*t* bzw. *-tt* zeitgenössisch üblich sind.

faktischen Hintergrund; sie folgt rhetorischen Möglichkeiten, die geschilderte Situation durch Abgrenzung stärker zu profilieren. Im vorliegenden Fall nimmt der Sprecher die neue Harmonie zum Anlass, um für die Zukunft noch demütigeren Dienst zu versprechen: *und wil der vil bas wesen undertan* (III,4). Die mariologischen Anklänge in der Bildsprache und die Verwendung einer geistlichen Melodie, wie sie Berger und Tomasek ermittelt haben, geben dem Preislichen einen sakralen Ton. Ähnlich wie bei Dante erscheint die Dame als Mittlerin, die den Sprecher in die Glückseligkeit führt (H. Friedrich, 1964, 116–125).

Doch Oswalds Lied muss sich nicht auf diese eine Verständnisoption beschränken. Es kann sich zumindest theoretisch – im Sinne des oben projektieren Experiments – eine zweite Ebene eröffnen, welche die Option einer recht derben Lektüre bietet. Obwohl zuletzt Ulrich Müller (2011) noch einmal auf den erotischen Tenor zahlreicher Lieder Oswalds aufmerksam gemacht hat, ist diese Deutungsebene für Kl 68 bisher noch nicht erkannt worden, vielleicht weil sie weniger stark markiert ist als in anderen Liedern. Sie wird indes gleich im ersten Vers mit aufgerufen: *Mein herz jünget sich in hoher gail* (I,1). Die Formel *hoher gail* kann als Synonym zum *hohen muot* verstanden werden, der im klassischen Minnesang die freudige Hochgestimmtheit meint. Schon Alan Robertshaw hat jedoch darauf aufmerksam gemacht, dass Oswald den *hohen muot* recht sinnlich auslegt (A. Robertshaw, 1983, 161): In Kl 83 gibt die Jetterin dem Sprecher einen deutlich sexuell konnotierten *hohen muot*,¹⁶ in Kl 25 sind ein Bürger und ein Hofmann auf Liebeshändel aus und wollen zweifelhaften Fräuleins *hoben müet* verschaffen.¹⁷ Die physische Komponente, die Oswalds *hobem muot* auch in Kl 68 innewohnt, potenziert sich durch die Verwendung des Synonyms *hoher gail*. Mhd. *gail* kann neben ‚Übermut‘, ‚Fröhlichkeit‘ und ‚Lust‘ auch ‚wachsende Wucherung‘ und ‚Hode‘ bedeuten (Lexer, 1872–1878, I, 796). Solch eine Anspielung auf die männlichen Genitalien wäre durchaus typisch für Oswald und gäbe dem gesamten Verlauf des Liedes eine ganz andere Wendung: In Strophe I kümmert sich die liebe Hand so zärtlich und eifrig um den Sprecher, dass er aufsprießt, sich ganz befreit fühlt und

16 *Ain jetterin, junck, frijsch, frei, früt / auf sticklem berg in wilder höch, / die geit mir freud und hoben müet / dort umb die zeit, wenn sich die löch / mit grünem loub verreuen* (Kl 83, I,1–5) – *Ir rotter mund von adels grund / ist rain verjüfft gar zuckerlich; / füßlin klaine, weifs ir baine, / brüstlin herte; wort, geferte / verget sich biergisch, waidelich* (Repeticio). – Das amöne Ambiente, welches den Kontext der Pastourelle aufruft, und insbesondere der Refrain weisen die Aktivitäten als Geschlechtsakt aus. Der auch in Kl 68 erwähnte ‚rote Mund‘ erfährt in Kl 83 durch die Engführung mit den kleinen Füßen und den weißen Beinen eine obszöne Zweideutigkeit. All diese Elemente bewirken eine erotische Konnotation des *hohen muot*.

17 *Ain burger und ain hofman / begunden tispietiern. / die namen ainen obman, / für war ain alte diern, / und welcher bas möchte geben / den freulin hoben müet, / darumb si wurden streben.* (Kl 25, I,1–7). Die Übertragung des *hohen muot* vom Werbenden auf die Umworbene selbst, appliziert auf den moralisch zweifelhaften Vorgang käuflicher Liebeshändel, lässt die Verwendung dieses Kernwortes der Hohen Minne als frivolen Witz erscheinen.

alle Last von ihm abfällt; die Verwendung eines Kompositums mit *schiezzen* (*erfchof*, I,4) ist hier sicher kein Zufall. In diesem Sinne lässt sich dann Strophe II als Versprechen lesen, das Liebesspiel täglich fortzusetzen: *Mein höchster hort, das laß dir teglich wesen neu* (II,8). Die Bezeichnung *höchster hort* für die Manneskraft und die Versicherung, ganz fest und standhaft zu sein, *mit ganzer stetikait* (II,10), erzeugen zusätzliche Komik. Strophe III spielt auf eine vergangene Zeit an, in der die physische Vereinigung gestört war: *frucht ie erzürmet han* (III,2); dieser Zustand aber wird als überwunden verstanden, seine Bewältigung im Lied gefeiert.

Die skizzierte Parallelexistenz von sakral überhöhtem Hohe-Minne-Diskurs einerseits und erotischem Nebentext andererseits ist besonders perfide, weil die beiden Ebenen einander diametral entgegenstehen. Dabei soll der Rezipient sich nicht etwa für die eine *oder* die andere Bedeutung entscheiden oder beide gar harmonisieren, vielmehr liegen Reiz und Sinn des Liedes gerade in der gleichzeitigen Präsenz zweier sich ausschließender Verständnisooptionen. Der Entwurf von Möglichkeiten, also eine dem Lied inhärente Potentialität von Bedeutungen, erzeugt eine besondere Spannung, und diese macht den eigentlichen, komischen Kern des Liedes aus. Auf ihn reagiert der Hörer, wenn er alle Ebenen verstanden hat, mit entspannendem Lachen. Oswalds artistische Gestaltungskunst profiliert sich in Kl 68 mithin darin, dass in *einem* Lied divergente Sprechweisen gegeneinander montiert und ineinander verwoben werden.

Aus dem rekonstruierten Interpretationspotential ergeben sich massive Konsequenzen für performativ sich einstellende Bedeutungsoptionen, die beim Vortrag vor einem Publikum entstehen, das Margarete als Oswalds Ehefrau kennt, die chiffrierte *Gret* also mit ihr identifizieren kann. Da die Konkretisierung der Dame erst in Strophe II erfolgt, ändert sich für Strophe I nicht viel; hier wird das Nebeneinander von Hoher Minne und erotischem Diskurs etabliert. Lediglich Rezipienten, die jedes Sprecher-Ich sofort mit Oswald gleichsetzen, könnten ihm hier außereheliche Aktivitäten unterstellen. Strophe II vernichtet diese Option, weil mit dem Namen *Gret* der physische Kontakt in das Ehebett zurückgeholt wird. Das Lied erscheint nun als verliebtes Lob der eigenen Ehefrau; die Harmonie ergibt sich vor allem durch das gute körperliche Zusammenspiel, das beiden Befriedigung schenkt. Einmal auf die biografisierende Spur gelenkt, lädt Strophe III dazu ein, über tatsächliche Unstimmigkeiten zwischen Margarethe von Schwangau und Oswald von Wolkenstein zu spekulieren: *kain falsche zung das bettenbrot / sol freuen mer klain umb ain bär* (III,8f.) könnte sich auf üble Nachrede beziehen; oder aber Oswald versucht, tatsächliche Fehlritte als Verleumdungen zu verharmlosen. Dann wäre Faktisches angedeutet, das eingeweihte Rezipienten sofort mit Wissen auffüllen.

Die diskursive Spannung zwischen Hoher Minne und erotischem Diskurs löst sich durch die personale Identifikation mit Margarethe auf; denn in der Wahrnehmung durch den Mann darf die eigene Ehefrau angebetete Dame

und Liebespartnerin zugleich sein.¹⁸ Im Gegenzug allerdings baut sich sofort eine neue Spannung auf, weil Oswald private Details freizügig ausstellt. Je nach Publikumszusammensetzung entfalten sich daraus verschiedene Perspektiven. In einer reinen Männerrunde vorgetragen, gibt Kl 68 Margarethe dem voyeuristischen Blick des Publikums preis. Ist dagegen Oswalds Ehefrau unter den Zuhörern, fühlt sie sich mit den *du*-Formeln in Strophe II und III sowie der *uns*-Formel in III,8 angesprochen und kann sich – sofern sie der öffentliche erotische Diskurs nicht irritiert – durch den Lobpreis geschmeichelt fühlen. Vielleicht soll die Schlussformel, *herz lieb, got füg das wär!* (III,10), einen nachhaltigen Konsens auch allererst herstellen. Oswald würde seine ehelichen Rechte einfordern und Margarethe mit eigenen Freuden ködern; die soziale Öffentlichkeit übte zusätzlichen Druck auf Margarethe aus; die preisende Beschreibung aber antizipierte dann nur das, was Oswald sich künftig erhofft. Wird schließlich mit Maria E. Müller (1984/1985) ein rein privater Vortrag am Kachelofen angenommen, ist also allein Margarethe Adressatin, entpuppt sich das Lied als Vorspiel und Auftakt zu ehelichen Aktivitäten.

Die Zusammenschau zeigt, dass es problematisch bleibt, über verschiedene Rezipientenkreise und die sich dabei entfaltenden performativen Bedeutungen von Kl 68 nachzudenken. Zu schnell gewinnen Spekulationen einen pseudofaktischen Status, etwa ob Oswald und Margarethe harmonierten, Oswald Liebschaften pflegte usw. Wenn dann solche überhaupt erst aus den Texten extrapolierten Wissensmengen ihrerseits benutzt werden, um die Texte zu erklären – zum Beispiel Kl 68 als Entschuldigung und Versprechen von Besserung (Classen, 1988/1989, 455–459) – ist der hermeneutische Zirkelschluss vollzogen; die ästhetische Machart des Liedes aber gerät in den Hintergrund. Die bisherige Forschung hat Kl 68 vor allem deshalb eindimensional auf den Treuepreis reduziert, weil der Eheschließungskontext präsupponiert wurde. Dominant auf den biografischen Rahmen bezogene Deutungen können also den Blick auf die Lieder durchaus verdunkeln, anstatt ihn zu erhellen.

Wird die Frage nach der Funktion der *Gret*-Nennung in Kl 68 allerdings zugelassen, ergibt sich ein poetologischer Mehrwert: Die Konfrontation des artifiziellen Minnediskurses mit erotisiertem Ehealltag macht die Liedkunst qua Liedkunst thematisch. Über die außerliterarische Identifikation der Frauenrolle werden die beiden Bereiche, also historische Faktizität einerseits und konventionalisierte Liebeslyrik andererseits, ineinander verschränkt und zwar mit dem Ziel, den für diese Verquickung verantwortlichen Oswald als einen in allen Ausdrucksmöglichkeiten versierten Dichter zu profilieren. Dass viele Elemente ausgerechnet durch die Konkretisierung erst kryptisch werden, ist vermutlich intendiert; denn sobald der Rezipient darüber mutmaßt, *was* genau denn nun gemeint sei, kann sich Oswald einer anhaltenden Aufmerksamkeit sicher sein.

18 Siehe zu diesem Komplex auch S. Hartmann, 2004.

Dabei sollte gerade für die philologische Interpretation besonders klar zwischen der dem Text eingeschriebenen Bedeutung und dem möglichen Rezeptionsverhalten getrennt werden. Die einzelnen diskursiven und semantischen Schichten des Liedes, die Potentialität des Textes sowie die sich daraus ergebenden zeitgenössischen Verstehensmöglichkeiten des Artefakts müssen jede für sich rekonstruiert und erst in einem darauf aufbauenden Schritt zueinander in Beziehung gesetzt werden. Nur in der Wahrnehmung all dieser Aspekte und in der Würdigung der Optionen ihres Zusammenspiels scheint die Rekonstruktion der historischen Textbedeutung möglich. Der biografisierende Impetus vermengt dagegen die Ebenen und führt, obwohl er Erkenntnisgewinn verspricht, letzten Endes zu einer Reduktion von Bedeutung.

Oswalds ‚Ich‘ als Schlüssel zum Text?

Die Skizze unterschiedlicher Verstehensangebote hat gezeigt, dass Bedeutung grundsätzlich kontextabhängig ist. Die große Fülle an biografischem Material suggeriert speziell bei Oswald, es könnten Zusammenhänge auch dort rekonstruiert werden, wo die Kontexte fehlen oder nur rudimentär bekannt sind. Über das oben besprochene Interpretationsproblem hinaus liegt hierin eine große Gefahr für zirkuläre Spekulationen. Ausschließlich biografische Deutungen sitzen Oswalds eigenen Ich-Inszenierungen auf. Zwar stellt er den Bezug zu seiner historischen Lebenswelt selbst und ausdrücklich her, und er scheint auch den Rezipienten zu solch einer Referentialisierung aufzufordern; sein vermeintlicher Appell jedoch besitzt eine eigene poetische Qualität: Indem Sängerrolle und Autorrolle scheinbar zur Deckung kommen, schreibt der historische Oswald sich in seine Lieder ein. Dabei handelt es sich gerade nicht um ein selbstzweckhaftes poetisches Spiel, eine metaliterarische Inszenierung, die darauf angelegt wäre, von den Hörern durchschaut zu werden.¹⁹ Vielmehr lässt Oswald sein Publikum über den fiktionalen bzw. faktualen Status der liedintern formulierten Aussagen bewusst im Unklaren; auch sein Spiel mit unterschiedlichen, sich eventuell sogar widersprechenden Oswald-Rollen löst er nicht auf, sondern entwirft vielmehr nur eine Ahnung von möglichen Verstehensoptionen, um die weitere Auseinandersetzung mit seinem Werk zu befördern. Dieses Verfahren bewirkt, dass Oswald auch dann noch konstituierender Teil seiner Lieder bleibt, wenn diese sich in der Rezeption verselbstständigenden. ‚Ich Oswald‘ ist ein Habitus, der ihm Deutungshoheit über seine Lieder garantieren soll – und das bis heute.

19 Vgl. hierzu den Beitrag von Regina Toepfer in diesem Band.

Bibliographie

I. Primärliteratur

- Die Lieder Oswalds von Wolkenstein. Unter Mitwirkung von Walter Weiss und Notburga Wolf hrsg. von Karl Kurt Klein. Musikanhang von Walter Salmen. Tübingen 1962, 3., neubearbeitete und erweiterte Auflage von Hans Moser, Norbert Richard Wolf und Notburga Wolf. Tübingen 1987 u.ö. (= Altdeutsche Textbibliothek 55).
- Oswald von Wolkenstein: Liederhandschrift B. Farbmikrofiche-Edition der Handschrift Innsbruck. Universitätsbibliothek, ohne Signatur. Einführung und kodikologische Beschreibung von Walter Neuhauser. München 1987 (= Codices illustrati medii aevi 8).
- Die Gedichte Oswalds von Wolkenstein. Mit Einleitung, Wortbuch und Varianten. Hrsg. von Beda Weber. Innsbruck 1847.
- Anton Schwob u. a. (Hrsg.): Die Lebenszeugnisse Oswalds von Wolkenstein. Edition und Kommentar. 3 Bde. Wien, Köln, Weimar 1991–2004.

II. Forschungsliteratur

- Ricarda Bauschke: Mittelalter. In: Dieter Lamping (Hrsg.): Handbuch Lyrik. Theorie, Analyse, Geschichte. Stuttgart, Weimar 2011. S. 306–334.
- Christian Berger, Tomas Tomasek: Kl 68 im Kontext der Margarethe-Lieder Oswalds von Wolkenstein. In: JOWG. 9. 1996/1997. S. 157–178.
- Albrecht Classen: Liebeshe und Ehelieder in den Gedichten Oswalds von Wolkenstein. In: JOWG. 5. 1988/1989. S. 445–464.
- Hugo Friedrich: Epochen der italienischen Lyrik. Frankfurt a. M. 1964.
- Klaus Grubmüller: Ich als Rolle. ‚Subjektivität‘ als höfische Kategorie im Minnesang. In: Gert Kaiser, Jan-Dirk Müller (Hrsg.): Höfische Literatur, Hofgesellschaft, höfische Lebensformen um 1200. Düsseldorf 1986 (= Studia Humaniora 6). S. 387–408.
- Klaus Grubmüller: Was bedeutet Fiktionalität im Minnesang? In: Ursula Peters, Rainer Warning (Hrsg.): Fiktion und Fiktionalität in den Literaturen des Mittelalters. Jan-Dirk Müller zum 65. Geburtstag. München 2009. S. 269–287.
- Sieglinde Hartmann: Oswald von Wolkenstein und seine Ehrung durch Königin Isabeau von Frankreich (1370–1435). In: ZfdPh. 120. 2001. S. 60–77.
- Sieglinde Hartmann: Oswald von Wolkenstein und Margarethe von Schwangau: ein Liebespaar? In: Ulrich Müller, Margarethe Springeth (Hrsg.): Paare und Paarungen. Festschrift für Werner Wunderlich zum 60. Geburtstag. Stuttgart 2005 (= Stuttgarter Arbeiten zur Germanistik 420). S. 255–263.

- Kerstin Helmkamp: Genre und Gender. Die ‚Gefangenschafts-‘ und ‚Ehelieder‘ Oswalds von Wolkenstein. Diss. (masch.) FU Berlin 2003.
- Matthias Lexer: *Mittelhochdeutsches Handwörterbuch*. Zugleich als Supplement und alphabetischer Index zum mittelhochdeutschen Wörterbuch von Benecke, Müller, Zarncke. 3 Bde. Leipzig 1872–1878.
- Volker Mertens: Der Sänger geht baden... Oswald in seinen ‚Margarethen‘-Liedern: poetologisch, performativ, kulturwissenschaftlich in ‚fröhlicher Pluralität‘. In: Ursula Peters (Hrsg.): *Text und Kultur. Mittelalterliche Literatur 1150–1450*. Stuttgart u. a. 2001. S. 329–344.
- Hermann Menhardt: Zur Lebensbeschreibung Heinrichs von Morungen. In: *ZfdA*. 70. 1933. S. 209–234.
- Maria E. Müller: Höfische Literatur ohne Hof. Bemerkungen zur sozialen Gebrauchssituation der Lieder Oswalds von Wolkenstein. In: *JOWG*. 3. 1984/85. S. 163–185.
- Ulrich Müller: Die Lieder Oswalds von Wolkenstein mit erotischer Thematik und das Problem der (auto)biographischen Interpretation. In: Ulrich Müller, Margarete Springeth (Hrsg.): *Oswald von Wolkenstein. Leben – Werk – Rezeption*. Berlin, New York 2011. S. 213–223.
- Christoph Petzsch: Die Bergwaldpastorelle Oswalds von Wolkenstein. In: *ZfdPh*. 87. 1968. S. 195–222.
- Alan Robertshaw: *The Myth and the Man*. Göppingen 1977 (= GAG 178).
- Alan Robertshaw: Individualität und Anonymität. Zur Rezeption Oswalds von Wolkenstein. In: *Neophilologus* 66. 1982. S. 407–421.
- Alan Robertshaw: Oswald von Wolkenstein als Minnesänger. In: Helmut Birkhan (Hrsg.): *Minnesang in Österreich*. Wien 1983. S. 153–175.
- Walter Röll: *Oswald von Wolkenstein*. Darmstadt 1981 (= *Erträge der Forschung* 160).
- Günther Schweikle: Zur literarhistorischen Stellung Oswalds von Wolkenstein. In: *JOWG*. 2. 1982/83. S. 193–217.
- Anton Schwob: *Oswald von Wolkenstein. Eine Biographie*. Nachdruck der 3. Aufl. Bozen 1977 (= *Schriftenreihe des Südtiroler Kulturinstituts* 4).
- Johannes Spicker: *Literarische Stilisierung und artistische Kompetenz bei Oswald von Wolkenstein*. Stuttgart, Leipzig 1993.
- Johannes Spicker: Oswalds ‚Ehelieder‘. Überlegungen zu einem forschungsgeschichtlichen Paradigma. In: *JOWG*. 9. 1996/1997. S. 139–156.
- Johannes Spicker: Singen und Sammeln. Autorschaft bei Oswald von Wolkenstein und Hugo von Montfort. In: *ZfdA*. 126. 1997. S. 174–192.
- Johannes Spicker: *Oswald von Wolkenstein. Die Lieder*. Berlin 2007 (= *Klassiker-Lektüren* 10).

- Almut Suerbaum: Paradoxes of performance: Autobiography in the songs of Hugo von Montfort and Oswald von Wolkenstein. In: Manuele Gragnolati, Almut Suerbaum (Hrsg.): *Aspects of the Performative in Medieval Culture*. Berlin, New York 2010 (= Trends in Medieval Philology 18). S. 143–164.
- Erika Timm: *Die Überlieferung der Lieder Oswalds von Wolkenstein*. Lübeck, Hamburg 1972 (= Germanische Studien 242).
- Ludwig Uhland: *Walther von der Vogelweide, ein altdeutscher Dichter*. Stuttgart, Tübingen 1822. In: Ludwig Uhland: *Schriften zur Geschichte der Dichtung und Sage*. Stuttgart 1870. Bd. 5. S. 1–109.
- Burghart Wachinger: *Oswald von Wolkenstein*. In: VL Bd. 7. 1987. Sp. 134–169.
- Beda Weber: *Oswald von Wolkenstein und Friedrich mit der leeren Tasche*. Innsbruck 1850.
- Wilfried Wittstruck: *Der dichterische Namengebrauch in der deutschen Lyrik des Spätmittelalters*. München 1987 (= Münstersche Mittelalter-Schriften 61).

Prof. Dr. Ricarda Bauschke-Hartung
 Heinrich-Heine-Universität
 Lehrstuhl für Ältere deutsche Literatur
 (Germanistik III)
 Universitätsstraße 1
 D.40255 Düsseldorf
 bauschke@phil-fak.uni-duesseldorf.de