

Marienlied – Minnelied

Umbesetzungen, Spannungen und Grenzüberschreitungen zwischen
lyrischen Genres

1 Systematische Hinführung

Die besonders im Spätmittelalter recht häufig zu beobachtende Tendenz zur Erotisierung der Marienlyrik beruht in hohem Maße auf der Rezeption des *Hohenliedes* mit seiner emphatischen Sprache der Liebe.¹ Zugleich stellen die verschiedenen Gattungen des Minnesangs einen wichtigen Einzugsbereich für Erotik in geistlicher Dichtung dar:² Die Prozesse des Transfers ließen, was in der Forschung lange Zeit zu wenig gesehen worden ist, in beide Richtungen, es kam sowohl zu parasitärer Aneignung und „konnotative[r] Ausbeutung“,³ als auch zur gegenseitigen Bereicherung zwischen weltlicher und geistlicher Dichtung.⁴ Nicht selten schloss sich der Hohe Minnesang an den Konnotationsreichtum der Mariendichtung an, umgekehrt wurde weltliche Liebessemantik ins Marienlied übernommen.⁵ Die Möglichkeiten zur Übertragung waren vielfältig,⁶ sie ergaben sich besonders aus dem Reservoir geteilter Begrifflichkeiten, Attribute und Prädikationen, die für die Minnedame und Maria schon seit dem Hohen Mittelalter in Gebrauch waren. So klingen über die im Hohen Minnesang rekurrenten Begrifflichkeiten, etwa von *gnâde, trôst, güete, saelde, heil, erbarmen, helfe*, nicht nur Qualitäten der Minnedame, sondern auch der Jungfrau Maria an.⁷ In gleicher Weise begegnen die für die Tugenden und die Schönheit Marias verwendeten Symbole von Rose und Lilie⁸ zur Heraushebung weiblicher Schönheit auch vielfach im Minnelied.⁹ Ähnliches gilt für die Edelsteinmetaphorik, die immer wieder zur Betonung der Vortrefflichkeit Marias wie der Minnedame gewählt wird.¹⁰ Die kosmischen Metaphern für die Minnedame korrespondieren mit der Metaphorisierung Marias über Sonne, Mond und Sterne,¹¹ die Vorstellung von der Dame als Königin findet in

¹ Vgl. Wachinger 2011, 307–310; vgl. dazu etwa auch Petzsch 1977, 369–375.

² Vgl. Kellner/Rudolph 2021, 379–409.

³ Warning 1997, 65.

⁴ Vgl. Köble 2000, 231.

⁵ Vgl. Roethe 1887, 238, Anm. 298: „Eine wundersame Rückzahlung des reichen Gewinns, den der Minnesang aus der ältern geistlichen Lyrik einst geschöpft hat.“

⁶ Vgl. insbesondere Tervooren 1993, 213–231; Tervooren 2000, 15–47; Gerok-Reiter 2019.

⁷ Vgl. Kellner/Rudolph 2021, 384–387, mit weiteren Begrifflichkeiten und zahlreichen Verweisen auf Textstellen.

⁸ Vgl. Salzer 1967, 162–170, 183–192.

⁹ Vgl. die Belege bei Kellner/Rudolph 2021, 387–388.

¹⁰ Vgl. Salzer 1967, 222–225; Kellner/Rudolph 2021, 388.

¹¹ Vgl. die Belege bei Salzer 1967, 377–384, 391–418; Kellner/Rudolph 2021, 388.

Maria als Himmelskönigin ihre geistliche Entsprechung.¹² Aber auch Sprechweisen wie Lobpreis und Seligpreisungen, sowie die oft damit verbundene Vorstellung von der Unsagbarkeit der Schönheit und der Unübertrefflichkeit der ethischen Qualitäten der Besungenen finden sich in beiden Registern.¹³

Darüber hinaus lässt sich die Naturmetaphorik, die sich sowohl im *Hohenlied* als auch im volkssprachlichen Minnesang findet, als Bindeglied zwischen den verschiedenen Traditionen betrachten. Denn auch über Vergleiche und Bilder aus dem Bereich der Natur, die sich nicht zuletzt aus der Rezeption der lateinischen Lyrik und den im Mittelalter höchst wirkmächtigen naturphilosophischen Dichtungen des Alanus ab Insulis speisen, kam es zu komplexen Prozessen der semantischen Übertragung zwischen weltlichen und geistlichen Texten.¹⁴ So konnte die Naturmetaphorik ebenso genutzt werden, um die Vorzüge der menschlichen Geliebten herauszustellen oder um die Gottesmutter mit Naturbildern zu besingen und darzulegen, dass die Natur sie feiert und ihr dient. Nicht zu unterschätzen ist, dass auch die *unio*-Gedanken der Mystik¹⁵ in dieser Dynamik der Umbesetzungen eine wichtige Rolle spielten. Dazu kamen in formaler Hinsicht Kontrafakturen zwischen dem weltlichen und geistlichen Lied oder Spruch¹⁶ sowie strukturell ein Spiel mit den Gattungen und den ihnen eigenen Konstellationen, wie es zum Beispiel in der Transformation des erotischen Tageliedes ins Geistliche deutlich wird.¹⁷

Tendenzen zur Erotisierung der Marienlyrik zeigen sich zum einen in der Ausgestaltung des Inkarnationsgeschehens, zum anderen werden sie auch bei der in den Liedern inszenierten Haltung der Gläubigen zu Maria kenntlich. Beides führt zu Grenzüberschreitungen zwischen den weltlichen und geistlichen Genres, was inhaltlich Spannungen und Brüche mit sich bringen kann, aber auch poetisch besondere Kunstgriffe verlangt und ästhetischen Reiz erzeugt. Nicht selten spielen die Verfasser mit beiden Registern und lassen für die Rezipienten zunächst in der Schwebe, ob diese ein Marienlied oder Minnelied zu hören bekommen. So kann die Perspektive gläubiger Anbetung, Verehrung und Liebe sich im Marienlied der irdischen Liebe zwischen Mann und Frau so stark annähern, dass die Unterschiede zwischen den Genres nahezu verschwinden und die Grenze nicht mehr klar gewahrt zu sein scheint.

Indem man die Beziehung des Gläubigen zu Maria in allegorischer Auslegung als Minnedienst auffassen konnte,¹⁸ ließ sich die Erotik im Verhältnis des Gläubigen zu Maria zwar rechtfertigen, sie blieb aber dennoch prekär, da es dem Gläubigen nicht zustand, eine Liebesbeziehung zur Braut Gottes zu imaginieren. Dennoch ist nicht

12 Vgl. die Belege bei Kellner/Rudolph 2021, 388–389.

13 Vgl. hierzu Tervooren 1993, 216–219; Eikelmann 2015, 70–76; Kellner/Rudolph 2021, 388–390.

14 Vgl. u. a. Kellner 2022, 221, 229–251.

15 Vgl. Suerbaum 2019, 375–395.

16 Siehe dazu unter Abschnitt 2 des Beitrags.

17 Grundlegend Schnyder 2004.

18 Vgl. z. B. *Die Gedichte Reinmars von Zweter*, hrsg. von Roethe 1887, Nr. 19 und 20, 420–421.

von der Hand zu weisen, dass die inbrünstige Marienverehrung des Spätmittelalters ihren Ausdruck nicht selten in erotischer Bildlichkeit fand. So haben wir Mariensprüche und Marienlieder, die so sehr an der Grenze zum weltlichen Liebeslied angesiedelt sind,¹⁹ dass sie von einem Genre ins andere zu kippen drohen. Sie provozieren, dass die Rezipienten zumindest über manche Passagen hinweg im Zweifel bleiben, in welchem Register das jeweilige Lied angesiedelt ist. Zugleich entstehen auch weltliche Liebeslieder, die wie Marienlieder anmuten, da sie Epitheta, die für die Gottesmutter charakteristisch sind, auf die irdische Geliebte übertragen. Schließlich gibt es Lieder, die sich sowohl im einen wie im anderen Kontext perspektivieren lassen und bei denen die Entscheidung, ob es sich um ein weltliches Lied oder ein Marienlied handelt, gänzlich offenbleibt. Vereindeutigungen erfolgten hier möglicherweise nur über den Gebrauch und den jeweiligen Rezeptionskontext. Dies gilt etwa für den ‚Goldenens Reien‘ des spätmittelalterlichen Dichters Harder, der in der Überlieferung zum Teil als weltliches Liebeslied, zum Teil als Marienlied verstanden worden ist.²⁰

Im Folgenden möchte ich mich auf zwei Lieder des spätmittelalterlichen Autors Oswald von Wolkenstein konzentrieren, bei denen sich das Marienlied bis zur Verwechselbarkeit dem Minnelied nähert.²¹

2 Oswald von Wolkenstein: *Es leucht durch grau die vein lasur* (Kl. 34)

Oswalds einstimmiges Lied gehört zu einer Gruppe von Liedern, die der gleichen Melodie folgen (Kl. 33–36).²² Das tonangebende Lied dieser Gruppe ist die Tageliedparodie *Ain tunkle farb von occident* (Kl. 33), in der Oswald, in Umkehrung der üblichen Tageliedkonstellation, auf seine sexuellen Leiden und Liebessehnsüchte während der Nacht in Abwesenheit seiner *Gret* zu sprechen kommt und darauf hofft, dass der Tag anbrechen

19 Vgl. etwa die Belegsammlung in *Die Gedichte Reinmars von Zweter*, hrsg. von Roethe 1887, 238, Anm. 298. Bei der Arbeit an ihrer Monographie zur Mariendichtung erweitert die Verf. die Belege signifikant.

20 Vgl. Der Harder: *Der goldene Reigen*. Text und Übersetzung, in: *Gedichte 1300– 1500*, hrsg. von Kiepe/[Willms] 1972, 146–149; vgl. Schanze 1981, 467–472.

21 Zur Mariendichtung Oswalds, die etwa 10 % seiner Lieder ausmacht, vgl. u. a. Hartmann 2007, 71–91; Spicker 2007, 96–103; Löser 2012/2013, 15–20.

22 Diese Lieder stehen in Handschrift B der Innsbrucker Universitätsbibliothek im Unterschied zur Wiener Handschrift A der Österreichischen Nationalbibliothek zusammen. In B weist ein Hinweis nach Kl. 36 aus, dass Kl. 33 bis Kl. 36 auf die Melodie von *Ain tunkle farb* (Kl. 33) zu singen sind. Vgl. dazu Schadendorf 1996/1997, 239–257, mit Verweisen auf ältere Literatur zur Melodie. Schadendorf, ebd., 249–253, 256, kommt im Blick auf Kl. 34 zu dem Schluss, dass die Verbindung von Text und Melodie in diesem Lied durch die Wiederholung des Tons weniger aussagekräftig ist als in Kl. 33. Vgl. dazu in ähnlichem Sinne Wachinger 2010b, 395, mit Hinweisen auf weitere Literatur.

möge und er Trost bei seiner Geliebten erfahren könne. Das Marienlied *Es leucht durch grau die vein lasur* (Kl. 34), das in den Handschriften B (Innsbruck, Universitätsbibliothek, ohne Signatur, 16^r) und c (Innsbruck, Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, FB 1950, 38^v) ohne Melodie aufgezeichnet ist, während sich in Handschrift A (Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. Vind. 2777, 34^r) immerhin das Melodie-*Incipit* findet,²³ stellt eine Kontrafaktur des weltlichen Liedes dar. Es gibt zwar keine Übernahmen von Textpassagen zwischen diesen beiden Texten,²⁴ aber dennoch könnte man vermuten, dass Hörerinnen und Hörern die Melodie aus dem weltlichen Kontext schon bekannt war und dass damit ein bestimmtes Register aufgerufen wurde. Es bleibt spekulativ, aber erscheint nicht als unwahrscheinlich, dass den Rezipienten über die Melodie die weltlich erotischen Aspekte aus Kl. 33 in den Sinn kamen, wenn das Marienlied erklingen ist. Zudem sind Kl. 33 und Kl. 34 in der schriftlichen Aufzeichnung nach B hintereinander angeordnet, dann folgen einige geistliche Lieder, unterbrochen von einem Frühlingslied (Kl. 37), das weltlich oder geistlich im Hinblick auf Maria verstanden werden kann. Dieses Lied, *Des himels trone* (Kl. 37), schließt sich nach der zweiten Haupthandschrift A unmittelbar an Kl. 34 an, gefolgt von einem weltlich obszönen Frühlingslied (Kl. 75). Kl. 34 voraus geht hier ein weltlich schwankhaftes Lied über einen Aufenthalt in Konstanz (Kl. 123). Man sieht also, dass sich Weltliches und Geistliches nach A und B in der Überlieferungsumgebung von Kl. 34 findet.

Das Lied *Es leucht durch grau die vein lasur* nähert sich zudem gerade an seinem Beginn inhaltlich einem Minnelied so stark an, dass man es auf den ersten Blick und auf das erste Hören für ein erotisches Tagelied gehalten haben mag.²⁵ Im Effekt könnten sich Melodie und Semantik zu diesem Eindruck verdichtet haben:

*Es leucht durch grau die vein lasur
durchsichtiklich gesprenget.
Blick durch die brau, rain creatur,
mit aller zier gemenget.* (V. 1–4)

23 Zitiert wird nach: *Die Lieder Oswalds von Wolkenstein*, hrsg. von Klein/Wachinger 2015. Vgl. dazu: Oswald von Wolkenstein, *Lieder*, hrsg. von Wachinger 2007, 294–299, Kommentar, 390–392; *Deutsche Lyrik des späten Mittelalters*, hrsg. von Wachinger 2010, 600–603, Kommentar, 1019–1020; sowie die Übersetzung von Hofmeister (Oswald von Wokenstein, *Das poetische Werk*, übers. von Hofmeister 2011, 116–117).

24 Daher bewertet Wachinger 2011, 305, die formale Nähe folgendermaßen: „Sehr viel ist aber mit dieser Einordnung in den weiten Kontrafakturbegriff noch nicht gewonnen; denn die geistlichen Neudichtungen weisen keine textlichen Anklänge an die weltlichen Primärgedichte auf, die den Ton geliefert haben.“

25 Vgl. zu diesem Lied: de Gruyter 1887, 133; Marold 1926, 174–179; Kochs 1928, 47, 54–55; Spechtler 1978, 193–195; Treichler 1968, 60–61; Breslau 1987, 190–194; Hartmann 1984/1985, 25–43, mit reichem Belegmaterial zur Herkunft der verwendeten Semantik aus Minnesang und Mariendichtung; Schaden-dorf 1996/1997, 249–253; Schnyder 2004, 667; Wachinger 2011, 302–307; Löser 2012/2013, 18–19; Acker-schott 2013, 202–215; Hofmeister 2020, 95–96.

Es leuchtet durch das Grau das feine Azurblau hindurch, durchschimmernd gesprenkelt. Blick durch die Wimpern, Du reine Kreatur, die Du mit aller Zierde bedacht bist.²⁶

Die Nähe zum Minnesang lässt sich in diesem Fall schon über die Eingangspassage nachweisen, da die Formulierung *Blick durch die brau* nicht nur von Oswald selbst auch im weltlichen Tagelied Kl. 101 verwendet wird (*Wach auff, mein hort, es leucht dort her | von orient der liechte tag. | blick durch die brau, vernim den glanz*; I, V. 1–3), sondern sich darüber hinaus schon beim Mönch von Salzburg im erotischen Kontext des Weckliedes *Taghorn* (W 2) findet:²⁷

*Gar leis in senfter weis wach, libste fra,
plik durch dy pra
vnd scha, wy tunkel gra so gar fein pla
ist zwischen dem gestirn.* (I, V. 1–4)

In tageliedtypischer Manier wird in Kl. 34 das Heraufziehen des Morgens poetisch umschrieben, indem die Morgendämmerung als Farbenspiel von Grau- und Blautönen vor Augen geführt wird. Das Bild lädt dazu ein, sich vorzustellen, wie sich das Azurblau ins Grau der Dämmerung schiebt und dieses allmählich vertreibt.²⁸ Vor diesem Hintergrund wendet sich der Sprecher im dritten Vers an eine zweite Person und fordert sie auf, durch die Wimpern zu blicken, was synekdochisch für das Öffnen der Augen zu verstehen ist. Die unmittelbare Anrede und die morgendliche Szenerie setzen Intimität zwischen dem durch keine pronominale Kennzeichnung hervortretenden Sprecher und der als *rain creatur* (V. 3) apostrophierten Person voraus. Alles spricht dafür, dass sich dieser Liedanfang auf den Moment bezieht, da Liebende nach gemeinsam verbrachter Nacht bei Anbruch des Morgens erwachen. Doch während im Tagelied in aller Regel die Frau den Mann weckt, ist es hier umgekehrt, denn die angedachte Person erweist sich über die ihr zugeschriebenen Qualitäten von Schönheit, Reinheit und Makellosigkeit zweifelsfrei als Frau:

*Breislicher jan, dem niemand kann nach meim verstan
blasnieren neur ein füessel,
An tadelz mail ist si so gail, wurd mir zu tail
von ir ein freuntlich grüessel,
So wär mein swär mit ringer wag
volkommenlich gescheiden,*

²⁶ Die Übersetzungen stammen hier und im Folgenden auf Basis der vorhandenen Übertragungen von der Verf.

²⁷ Text nach der Ausgabe *Die weltlichen Lieder des Mönchs von Salzburg*, hrsg. von März 1999, 172.

²⁸ Vgl. zur Vermischung von blau und grau in der Morgendämmerung auch das weltliche Tagelied Oswalds von Wolkenstein Kl. 101, I, V. 4–5. Das Blau des Himmels wird in Kl. 34 jedoch mit dem besonderen Wort *lasur* für die kostbare Farbe Azurblau des Lapislazuli bezeichnet. Vgl. dazu Hartmann 1984/85, 26, Anm. 3; *Die Lieder Oswalds von Wolkenstein*, hrsg. von Klein/Wachinger 2015, 111, Anm. zu V. 1.

*Von der man er, lob singen mag
ob allen schönen maiden. (V. 5–12)*

Preiswerte Trophäe, der nach meiner Überzeugung niemand auch nur ein Füßlein angemessen blasonieren kann, ohne Fehl und Tadel ist sie so voll Freude, dass mein schweres Leid, würde mir von ihr nur ein kleiner freundlicher Gruß zuteil, leicht wiegen würde und ganz von mir genommen wäre, durch sie, deren Lob und Ehre man vor allen schönen Mädchen singen soll.

Auch der hier zitierte Frauenpreis im weiteren Verlauf der Strophe lässt sich im Sinne eines erotischen Tagelieds verstehen: Die Dame wird höfisch als preiswürdiger Gewinn des Sängers (V. 5) überhöht, als so herrlich und tadellos (*An tadel's mail*, V. 7) dargestellt, dass niemand – und daher auch nicht der Sänger – seinem Verständnis nach (*nach meim verstan*, V. 5) ein Füßchen von ihr *blasnieren* (V. 6) könnte. Mit ‚blasonieren‘ begegnet ein Terminus aus der Heraldik, der den Sänger als Herold im Dienst der gepriesenen Dame erscheinen lässt. Wie ein Herold eine Schilderung der Wappen der Ritter zu leisten hat, so käme dem Sänger nach dieser Metaphorik die Aufgabe zu, die geliebte Dame zu beschreiben. Eine adäquate Darstellung ihrer Person erweist sich jedoch aufgrund ihrer Exorbitanz als unmöglich, der Sänger flüchtet sich daher in Bescheidenheitstopik. Der Hinweis auf das Füßchen ruft indirekt das Schema der Schönheitsbeschreibung *de capite ad calcem* auf, doch eine Beschreibung der Dame von oben nach unten, beginnend mit ihrem Haupt, wird hier gar nicht ins Auge gefasst. Denn es ist nur von einem Füßlein die Rede, und selbst vor dieser Aufgabe muss die Dichtung kapitulieren.

Da es offensichtlich um das dichterische Ausdrucksvermögen in Relation zum Gegenstand der Dichtung geht, wäre auch ein Verständnis von *füessel* (V. 6) im Sinne von Versfuß denkbar: Liest man die Stelle in diesem Sinne, so würde der Dichter unterstreichen, dass im Hinblick auf die preiswerte Dame nicht nur keines ihrer Körperteile adäquat dargestellt werden kann, sondern dass es in diesem Fall sogar unmöglich sei, einen Versfuß (als Baustein der Verse) angemessen zu dichten. Insgesamt wird in diesen Passagen die Aufmerksamkeit auf das Dichten und damit auf die ungeheure Aufgabe des Sängers gerichtet. Würde dem Sprecher ein kleiner Gruß dieser Dame zuteil, der man vor allen anderen schönen Mädchen ihrem Rang entsprechend Lob und Ehre singen soll, dann wäre sein schweres Leid gänzlich von ihm genommen. Liest man die Strophe solchermaßen, zeigt sich, dass rekurrente Vorstellungen aus dem Minnesang begegnen: Die Dame erscheint auch hier als die Höchste und Beste hinsichtlich ihrer Schönheit und vor allem auch ihrer ethischen Qualitäten. In gleicher Weise ist auch der Unsagbarkeitstopos aus dem Minnesang bekannt, denn nicht selten wird auch dort betont, dass die Fähigkeiten des Dichters und die Möglichkeiten der Dichtung nicht ausreichen, um die Dame adäquat zu loben.²⁹

29 Vgl. z. B. Reinmar der Alte: *Swaz ich nu niuwer maere sage* (MF 165,10), Str. III.

Gibt es also Hinweise darauf, dass diese Strophe Bestandteil eines Marienliedes ist? Man hat dazu stets auf die im Vokabular des Minnesangs untypische Bezeichnung der Dame als *Breislicher jan* (V. 5) verwiesen und über diesen Begriff, ausgehend von der bezeugten Bedeutung „reihe gemähten grases, geschnittenen getreides“³⁰ auf die Vorstellung von Maria als preisenswertes Garbenfeld geschlossen. Damit würden über Garbe und Ähre bekannte Mariensymbole aufgerufen, was die Strophe in Richtung eines Marienpreises vereindeutigen könnte.³¹ Diese Schlussfolgerung ist auf Basis der Lexik möglich, aber nicht zwingend. Dem Wort *jân* liegt nämlich ausweislich der bei Lexer, im Deutschen Wörterbuch und im Frühneuhochdeutschen Wörterbuch gegebenen Hinweise eine Verbindung mit französisch *gain* und *gagner* zugrunde. Es heißt also in der allgemeinen, allen Spezifikationen zugrunde liegenden Bedeutung in Anlehnung an das Französische schlicht so etwas wie ‚Gewinn‘.³² Die Übersetzung mit Gewinn/Trophäe scheint mir gerade im Kontext des Blasonierens, das im Zusammenhang mit der Anrede der Dame als *Breislicher jan* (V. 5) im Vordergrund steht, gerechtfertigt, wenn man den damit aufgerufenen höfischen Kontext des Kampfes mit Rüstungen und Wappen bedenkt. Versteht man die Stelle in diesem Sinne, bietet die erste Strophe keinen zwingenden Hinweis darauf, dass sie eigentlich Mariendichtung sein will, denn das Adjektiv *rain* wird für die Minnedame ebenso verwendet wie für Maria.

Die Klangvielfalt der Strophe mit den reich verwendeten poetischen Mitteln scheint zudem auch eher zum ästhetischen Genuss der Verse einzuladen als zu einem frommen Gebet an Maria: Kunstvoll wird über die Reime *gesprenget* (V. 2) und *gemenget* (V. 4) eine Verbindung hergestellt zwischen dem Grau des Himmels, das schon mit Blau durchwirkt ist (V. 2), und der vielfachen Schönheit, mit der die Dame bedacht ist (V. 4). Das Partizip Perfekt *gemenget* weckt zudem die Assoziation, die Dame sei aus allerhand Zierden so zusammengesetzt wie der Himmel aus Grau und Blau. Die auch im Minnesang durchaus übliche Verbindung zwischen Himmel und Dame³³ wird noch durch das gesuchte Wort *lasur* (V. 1) unterstrichen, das auf das lateinische *creatur* für Geschöpf reimt, sowie auch durch die Kreuzreimstruktur der ersten vier Verse. Die Binnenreime von *mail*, *gail*, *zu tail* (V. 7) und *wär* auf *swär* (V. 9) lenken die Aufmerksamkeit beim Hören zudem zweifellos auf die Klangfülle. Die Diminutive *fiessel* (V. 6) und *grüssel* (V. 8) bringen zudem ein stark affektives Moment ins Spiel und stützen die Vorstellung von Nähe, die seit den ersten Versen über der Strophe schwebt. Die *conclusio* ist, dass Hörer oder Leser diese Strophe keineswegs zwingend ins geistliche Register einordnen müssen, man kann sie auch weltlich verstehen.

³⁰ Lexer, Bd. 1, 1472; vgl. *Die Lieder Oswalds von Wolkenstein*, hrsg. von Klein/Wachinger 2015, 111, Anm. zu V. 5.

³¹ Vgl. Wachinger 2007, 391; Wachinger 2010a, 1019; vgl. dazu Hartmann 1984/1985, 28, Anm. 8, mit Belegen.

³² Vgl. Lexer, Bd. 1, 1472; vgl. dazu DWB, Bd. 10, 2229; FWb-online unter Lemma *jan*.

³³ Vgl. z. B. Walther von der Vogelweide: *Si wunder wol gemacht wîp* (L 53,25).

Dies ändert sich auch in der zweiten Strophe zunächst nicht, wenn der nun offensichtlich angebrochene Tag in all seiner Schönheit und Helligkeit in einem förmlichen Klangrausch, der das Klingen und Singen der Vögel melodisch nachahmt, ausgemalt wird. Der Tag, so heißt es, erstrahlt fröhlich und hell, wie in Str. I ist auch hier gleich zu Anfang vom Leuchten des Tages die Rede: *Es leucht* (I, V. 1), *Der tag leucht* (II, V. 1). Das Adjektiv *gogeleich* (V. 1), das geradezu ausgelassene Freude anzeigt, ließe sich auf die Stimmung der Freude beziehen, wie sie der Frau in der ersten Strophe über das Adjektiv *gail* (V. 7) zugeschrieben wird. Die Auen erklingen, wo all die Vögel im Dienst der *rainen frouen* (V. 4) vielfältige Töne aus ihren Kehlen hervorbringen, kolorieren und geschliffen scharf modulieren (*mang vogel reich sein kel | [...] Schärflichen bricht*, V. 3–5),³⁴ süße Töne erfinden (*süesslichen ticht*, V. 5) und in Strängen heller Melodien zum Trost verflechten (*trostlichen flicht | von strangen heller stimme*, V. 5–6). Die Vögel spiegeln das Schaffen des Dichters, sie jubilieren, singen, sie ‚dichten‘ und ‚komponieren‘. Indem der Sänger dieses Naturkonzert in seinem Lied wiedergibt, sich erneut in einer Reihe von Binnenreimen ergeht³⁵ und damit das Zusammenstimmen von Helligkeit und hellen Stimmen auch in den Reimen zum Ausdruck bringt (*hel*, V. 1, V. 6; *kel*, V. 3), wird er in Wort, Ton und Melodie seinerseits zum kunstvollen Nachschöpfer der preisenden Natur. Die Liquidkombinationen mit *l* und *r* machen etwa V. 5 nachgerade zu einer zungenbrecherischen Herausforderung im Gesang. So wie die Vögel mit ihrem Gesang der reinen Dame dienen (V. 4), so dienen ihr auch die Blumen mit ihrem Spritzen und die Sonne mit ihrem Glanz sowie das Firmament in seiner Höhe (V. 7–8). Indem der Dienstgedanke in der Strophe zweimal wiederholt ist (V. 4, V. 9), wird zudem ein Leitbegriff aus dem Minnesang aufgegriffen, der sich implizit im Warten des Dichters auf den kleinen Gruß der Dame in der ersten Strophe schon gezeigt hat und hier auf die Natur übertragen wird. Gemeinsam mit dem Dichter feiert und erhebt diese die besondere Frau. Soweit ließe sich die Strophe in Analogie zu einem Natureingang in einem Sommerlied des Minnesangs verstehen, der hier in eine eingangs entfaltete Tageliedkonstellation versetzt ist. Tagelied und Sommerlied werden auf diese Weise kombiniert.

Erst jetzt erfolgt der Umschlag, der durch die mit dem Firmament, der Sonne, den hellen und damit hohen Stimmen der Vögel bereits entwickelte Raumsemantik der Höhe gut vorbereitet ist: Lob und Dienst gelten der Krone, metonymisch verstanden als der Königin, von der es in spannungsvollem Enjambement heißt: *die uns gebar | ein*

³⁴ Vgl. zu der angesprochenen Gesangspraxis des ‚Arpeggierens‘ Hartmann 1984/85, 30, Anm. 17, mit weiteren Hinweisen auf Literatur; Wachinger notiert zu *brechen*: „[H]ier ‚lange Töne in kurze zerlegen, verzieren‘“ (*Die Lieder Oswalds von Wolkenstein*, hrsg. von Klein/Wachinger 2015, 112, Anm. zu V. 17).

³⁵ Vgl. etwa: *Schärflichen bricht, süesslichen ticht, trostlichen flicht* (V. 5), *All plüemlin spranz, des maien kranz, der sunne glanz* (V. 7).

sun keuschlich zu freuden (V. 9–10).³⁶ Vor dieser Folie kann am Ende der Strophe (V. 11–12) die rhetorische Frage gestellt werden: Wo habe es je eine zarte und so reine Jungfrau gegeben, der man mit mehr Recht zu jubeln sollte? (*Wo ward kain zart junkfrou so klar | ie pillicher zu geuden?*) Der Reim von *klar* auf *gebar* bestätigt noch einmal, dass der Ruhm dieser Königin sich aus der keuschen Geburt des Sohnes für uns, verstanden als das Kollektiv der Menschheit, ergibt.

Nicht progressiv im fortlaufenden Hören oder Lesen des Liedes, sondern rekursiv vom Ende der zweiten Strophe her, bekommen nun auch die erste Strophe und der Jubel der Natur zu Beginn der zweiten Strophe ihren geistlichen Sinn. Rückblickend zeigt sich sogar das erwähnte Azurblau des heraufziehenden Morgens als Marienpredikation, war doch die Farbe Blau der Gottesmutter im Besonderen zugeschrieben. In der reinen Kreatur und dem Fehlen jeden Tadels kann man sodann die viel diskutierte Geburt Marias ohne Erbsünde (*Maria immaculata*) mithören, ihre mit dem Adjektiv *gail* ausgedrückte Freude lässt sich im Hinblick auf ihre Fruchtbarkeit und die Geburt des Gottessohnes verstehen. Schließlich erhält der Vorgang des Lobens und Preisens eine geistliche Qualität, die man auch dem preisenden und dienenden Gesang der Vögel in der zweiten Strophe unterlegen kann.

Allerdings lässt sich die Erotik der Zweisamkeit, die auf eine gemeinsam verbrachte Nacht zu deuten scheint, hier nicht so einfach integrieren. Der Dichter imaginiert sich gefährlich nah an eine in dieser Perspektive wieder irdisch anmutende schlafende Marienfigur heran, die er aufzuwecken versucht. Der Sprecher und die Schlafende erscheinen als Paar, zudem scheint es der Sänger darauf anzulegen, dass Hörer und Leser ziemlich lange im Glauben verharren können, es handele sich um einen weltlichen Text mit Elementen des Tagelieds. Oswalds Experiment stellt eine kühn kalkulierte Gratwanderung dar, mit der es dem Dichter gelingt, beide Register zu bespielen, ohne den Gesang restlos in einem der beiden aufgehen zu lassen. Liest man das Lied weltlich, so stolpert man in Strophe zwei und muss seine Lesart korrigieren, liest man es geistlich, so bleiben die stark erotischen Partien als Momente der Transgression und Irritation dessen bestehen, was man sich im geistlichen Lied als adäquat zu denken hat. Zweifellos kann sich geistliches Sprechen der Semantik der Liebe bemächtigen und können Andacht und Liebe zu Gott und der Gottesmutter auch ins Register der Erotik gleiten, doch würde man dann eher die Chiffrierung durch die Seele erwarten oder zumindest die Figur des andächtig betenden Ichs, nicht einen Dienstmann und Herold. In diesem Lied ist nirgends von der Seele die Rede, die sich in die Nähe Marias denkt, hier handelt es sich vielmehr um einen Sänger mit Fleisch und Blut, der sich in intimer Nähe der Gottesmutter zu befinden scheint. Dass diese Vorstellung im geistlichen Lied so lange nicht aufgelöst wird, in meiner Lesart

³⁶ Zu den verschiedenen Funktionen der *virgo et mater*, der *regina caeli*, der *mater misericordiae* und dem *decus mundi*, in denen Maria im Lied präsent ist, vgl. Hartmann 1984/85, 35–36. Hartmann tendiert zur Vereindeutigung auch ambivalenter Ausdrücke ins geistliche Register. Kritisch dazu Breslau 1987, 192–193.

bis zum Ende der zweiten Strophe, ist eine moralisch gewagte und ästhetisch kunstvoll inszenierte Provokation, die den besonderen Stellenwert des Liedes ausmacht.

Die genannten Tendenzen bestimmen auch die dritte Strophe. Diese setzt zu einem weiteren Lobpreis der nun eindeutig als Gottesmutter bestimmten *maget raine* (III, V. 4) an. Die Elemente, die kosmischen Kräfte und die Edelsteine, alles, was man an Wunderbarem in der Welt finde, gleiche ihr nicht (V. 1–4), so heißt es zu Beginn der Strophe. Sodann werden die tröstenden, heilenden und, wie es hier theologisch nicht unbedenklich heißt, erlösenden Kräfte Marias in ihrer Wirkung auf den Sprecher benannt, der sich nun erstmals als ein Ich zu erkennen gibt. Binnenreim und Assonanz betonen die folgenden Aussagen: *Die mich erlöst, täglichen tröst; si ist die höchst | in meines herzen kloster* (V. 5–6). Die Erotik der Anfangspassagen tritt ganz in den Hintergrund, jetzt geht es um die Zuwendung Marias zum Sprecher und um den Trost, den er in der Klausen seines Herzens dadurch empfindet. Die Semantik der Höhe, die davor in kosmischen Dimensionen entfaltet worden war, wird auch hier noch einmal aufgenommen, doch jetzt scheint sich die Höchste im Herzen ihres Dieners zu befinden. Trost- und Erlösungsgedanke weisen, ebenso wie die Metapher *herzen kloster* (V. 6), auf den geistlichen Bereich, zugleich wird mit dem Wohnen der Dame im Herzen des Liebenden aber auch ein ubiquitärer Topos des Minnesangs³⁷ ins Geistliche gewendet.

Es wirkt, als sei alles Weltliche nun vergessen und bereinigt, und der Sänger habe sein eigentliches Register gefunden: So heißt es, Marias zarter Leib sei unversehrt (*unverschart*, V. 7), was auf die Jungfrauengeburt zu beziehen ist, und sie sei ein *rainer gart* (V. 7), was die Vorstellung vom *hortus conclusus* aufruft. Wenn sodann in komprimiert metaphorischer Form auf das Heilkraut fröhlicher Ostern (*wurz fröhlicher oster*, V. 8) verwiesen wird, also auf Christus, seine Heils- und Erlösungstat sowie seine Auferstehung an Ostern, wird Marias Rolle als Gottesmutter und damit Ermöglicherin von Passion, Auferstehung und Erlösung ins Zentrum gerückt. Das Lied reiht hier mit dem unversehrten Leib, der Symbolik des reinen Gartens und dem Hinweis auf Maria als Heilkraut typische Marienprädikationen und verfällt schließlich in einen Gebetsgestus.

In einer persönlichen Wendung bittet der Sänger darum, Maria möge sich um Christi Passion und Erlösung willen wie eine Türhüterin der schrecklichen Not entgegenstellen (V. 9), was man im Vorausverweis auch auf die sich im nächsten Vers aneutende Situation seines Lebensendes beziehen kann (V. 10). So gesehen antizipiert der Sprecher am Liedende die Todesangst im Moment des Übertritts in die jenseitige Welt, wo seine Seele vor Gott gelangen und sich rechtfertigen muss. Dass er sich, diese Situation vorwegnehmend, an Maria als *mediatrix* des Heils und Helferin der Sünder wendet, ist keineswegs überraschend, sondern verbleibt stimmig im geistlichen Register, galt doch Maria als *die* Begleiterin und Stütze am Lebensende *par excellence*.

37 Grundlegend dazu mit reichem Belegmaterial von Ertzdorff 1965, 6–46; Ohly 1983, 128–155.

Doch in überraschender Wendung imaginiert der Sänger, und darin liegt die kühne Schlusspointe, dass sich sein Haupt auf Marias zartes rotes Mündlein senken wird:

*wenn sich mein haupt wirt senken
Gen deinem veinen mündlin rot,
so tue mich, lieb, bedenken. (V. 10–12)*

Wenn sich mein Haupt zu Deinem schönen roten Mündlein hinneigen wird, dann, Geliebte, gedanke meiner.

Die Gottesmutter soll seiner eingedenk sein, indem sie sich von ihm auf den Mund, den roten Mund, das zarte Mündlein, küssen lässt – ein eindeutig erotisches Zeichen, das signalhaft auf Minnesang verweist und am Ende steht. Das Diminutiv nimmt die Verkleinerungsformen *füessel* (V. 6) und *grüessel* (V. 7) aus der ersten Strophe auf und ruft erneut die Vorstellung von besonderer affektiver Nähe hervor. So untergräbt die Erotik am Ende die geistliche Lesart zumindest noch einmal partiell. Das Bild vom gefürchteten Tod, in dem Maria dem Sünder an der Schwelle zum Jenseits beistehen soll, verwandelt sich in die Andeutung eines Kisses, der die Vorstellung von Liebesvereinigung hervorruft. Aus dem Sterben in Sorge und Angst vor dem, was die Seele im Jenseits erwartet, wird unter der Hand ein Liebestod.³⁸ Das Motiv des Tages erweist sich rekursiv gelesen als Zeit des Lebens. Indem das Ich sich vorstellt, sein Haupt würde sich am Lebensende dem roten Mund Mariens zuneigen, kehrt die in der dritten Strophe abgeschwächte Erotisierung der Marienfigur mit Wucht zurück. Auch die Oben-und-unten-Relation hat sich verkehrt: Wird Maria über Sonne und Firnament, die ihr dienen, nach oben erhoben und thront gleichsam als Himmelskönigin mit ihrer Krone³⁹ über der Welt (II, V. 8–9), so scheint sie nun unter dem Dichter zu liegen, der sein Haupt neigen muss, um ihren roten Mund zu küssen. Auch im Hohen Sang wird in derartigen Imaginationen die unverfügbar hohe Dame häufig „heruntergeholt“ und verfügbar gemacht, was erneut und final den Anklang des Liedes an Konstellationen des Minnesangs bestätigt.⁴⁰

Mit dieser Schlusspointe rahmt der Sänger sein Lied und verbindet weltliche und geistliche Aspekte bis zuletzt in kühner Fügung. Der Text macht die Grenzen zwischen Marienlied und Minnelied durchlässig und spielt gezielt mit ihnen, ebendarin liegt sein besonderer ästhetischer Mehrwert. Elemente, Denkfiguren und Konstellationen aus dem Minnesang sind, wie gezeigt, in diesem Lied ubiquitär. Im Unterschied zur Erotisierung der Marienfigur etwa in Frauenlobs ‚Marienleich‘, die sich neben dem *Hohenlied* ebenfalls aus der Nähe zum Minnesang speist,⁴¹ wird hier jedoch nicht die

38 Vgl. Ackerschott 2013, 212–215.

39 Vgl. Wachinger 2010a, 1019: „Krone ist Synekdoche für Maria als Himmelskönigin.“

40 Vgl. Kellner 2018, 187–299.

41 Vgl. in jüngerer Zeit dazu ausführlich Gerok-Reiter 2019, 342–351; Kellner 2022, 229–243.

Beziehung zwischen Gott und der göttlichen Braut über Muster der irdischen Liebe gekennzeichnet, sondern jene zwischen dem irdischen Sprecher und Maria, was einen großen Unterschied darstellt und das Experiment besonders gewagt erscheinen lässt.

Im Blick auf die Rezeption ist zu differenzieren, ob man den Text liest oder das Lied als gesungenen Text hört. Im Zuge der Performanz des Liedes im Gesang geht man als Hörer oder Hörerin progressiv entlang des Textes mit, ein Zurückspringen auf schon verklungene Strophen ist nicht möglich, es sei denn das gesamte Lied wird wiederholt. Man kann die Faktur des Liedes daher erst im Fortgang Zug um Zug entdecken. Beim Lesen ist es dagegen möglich, mühelos von der zweiten auf die erste Strophe und von der dritten auf die zweite und erste zurückzugehen, sich diese Strophen rekursiv noch einmal vor Augen zu führen und das Geflecht von weltlichen und geistlichen Aspekten in voranschreitender und zurückblickender Lektüre immer deutlicher zu erkennen.

Ist Minnesang von jeher Variationskunst,⁴² so liegt in diesem Lied eine besondere Variante vor, die gezielt mit den Elementen des geistlichen und weltlichen Liedes und mit der Erwartung der Hörer- und Leserschaft spielt. Dass es hier nicht primär um Erbauung und Didaxe geht, zeigt sich nachgerade auch in der Fülle der Klänge und dem Reichtum der poetischen Mittel, die das Lied präsentiert. Es ist zu kunstvoll, zu süß, zu überbordend, um noch als dienender *sermo humilis* wahrgenommen werden zu können.⁴³ Mögliche Hörerinnen und Hörer werden tendenziell nicht nur durch die semantische Nähe zwischen Minnelied und Marienlied von einem frommen Nachvollzug eines Marienpreises abgelenkt, sondern auch der rhetorische Schmuck richtet die Aufmerksamkeit der Rezipienten sehr stark auf den Eigenwert der ästhetischen Gestalt. So entsteht der Eindruck, dass der Sänger sehr selbstbewusst sein Singen aussstellt. Er feiert zur Ehre der Gottesmutter doch auch und vielleicht sogar in erster Linie seine eigene Kunst. Auch in dieser Hinsicht geht das Lied wohl nicht in den Funktionen auf, die man einem geistlichen Lied primär zubilligen würde.

3 Oswald von Wolkenstein: *Erwach an schrick, vil schönes weib* (Kl. 40)

Eine enge Verbindung von weltlichen und geistlichen Elementen zeigt auch Oswalds Lied *Erwach an schrick, vil schönes weib* (Kl. 40),⁴⁴ das in seinem Anfang ebenfalls an

⁴² Vgl. dazu jetzt Rudolph 2018.

⁴³ Vgl. zu Spannungen in mittelalterlichen Erbauungskonzepten Köbele 2019, 9–37.

⁴⁴ Zitiert wird nach: *Die Lieder Oswalds von Wolkenstein*, hrsg. von Klein/Wachinger 2015; vgl. dazu die Übersetzung in: Oswald von Wokenstein, *Das poetische Werk*, übers. von Hofmeister 2011, 131–132. Vgl. zu diesem Lied: de Gruyter 1887, 43; Treichler 1968, 47–49, 53–54; Rohrbach 1986, 315–318; Schiendorfer 1996/1997, 179–196; Schnyder 2004, 30–31, 215–219; Wachinger 2011, 300–302; Löser 2012/2013, 19; Ackerschott 2013, 215–229; Hofmeister 2020, 99–100.

ein erotisches Tagelied erinnert.⁴⁵ Wie Kl. 34 stellt auch dieses Lied eine Kontrafaktur dar, Metrik und Melodie sind von dem Frühlingslied Oswalds (Kl. 116) übernommen, das in A nur zwei Blätter vor Kl. 40 eingetragen ist.⁴⁶ In der älteren Forschung wurde Kl. 40 als weltliches Tagelied verstanden, Max Schiendorfer hat dagegen eine geschlossene geistliche Deutung vorgelegt. Allerdings ging er davon aus, dass eine „vordergründig-weltliche Lesart“ des Liedes nicht „bedingungslos zu verwerfen“ sei.⁴⁷ Demgegenüber hat Burghart Wachinger den Text ganz eindeutig als Marienlied verstanden und andere Lesarten ausgeschlossen.⁴⁸ Da Elemente aus dem weltlichen Tagelied aufgegriffen und geistlich gewendet sind, hat man den Text als geistliches Tagelied aufgefasst.⁴⁹ Um meine These vorwegzunehmen: Auch wenn vieles für eine geistliche Deutung als Marienlied spricht, geht der Text doch in keinem der beiden Register, weltlich oder geistlich, glatt auf, bei jeder Lesart bleiben offene Fragen und lassen sich bestimmte Elemente des Liedes nur schwer integrieren. Auch hier liegt daher eine absichtsvolle Gratwanderung zwischen weltlicher und geistlicher Kodierung vor, die den Text immer wieder von der einen in die andere Semantik gleiten lässt. Obgleich die geistliche Prägung insgesamt dominiert, wird eine weltliche Lesart doch auch immer wieder nahegelegt und über manche Passagen des Liedes hinweg wohl bewusst offengehalten. Gerade daraus zieht auch dieses Lied seinen ästhetischen Reiz.

Eingangs wendet sich der Sprecher an seine schöne Geliebte (V. 1–3) und weckt sie sanft, während die Liebenden im Tagelied morgens oft unversehens aufschrecken:⁵⁰

*Erwach an schrick, vil schönes weib,
der nie geleicht kain ierdisch leib
mit aller hendlin visament [...]! (V. 1–3)*

Wach auf ohne zu erschrecken, schönste Frau, der keine irdische Person gleicht, wie auch immer sie aussehen mag.

Die Dame wird aufgefordert, sich in diesem Jahr (*heuer*, V. 4)⁵¹ und – im Blick auf das Folgende wird man hinzufügen dürfen – in dieser Jahreszeit zu freuen (V. 4), sie soll

45 Vgl. zu den Tageliedelementen Schnyder 2004, 215–219.

46 Ohne Refrain finden sich Metrik und Melodie auch in Kl. 126, das metrische Schema ist mit anderen Melodien und ohne Refrain zudem in Variation auch in Kl. 58, 59, 122 und 123 realisiert. Vgl. *Die Lieder Oswalds von Wokenstein*, hrsg. von Klein/Wachinger 2015, 126, zu Kl. 40.

47 Vgl. Schiendorfer 1996/1997, 195.

48 Vgl. Wachinger 2011, 300–302; anders akzentuiert Hofmeister 2020, 100, wenn er sagt: „Es scheint somit durch das von Anfang bis Ende in Schweben gehaltene Mit-Verstehen der überirdischen Erlösungsvision hinter der weltlichen Naturfassade etwas Marienliedhaftes mit angelegt zu sein [...]“

49 Vgl. Schnyder 2004, 215–219.

50 Vgl. bei Oswald z. B. Kl. 20, II, V. 1; Kl. 33, I, V. 2; Kl. 49, I, V. 1; Kl. 53, II, V. 6; vgl. die Belege und Hinweise bei Schnyder 2004, 215.

51 Hofmeister übersetzt „unbeschwert“ (Oswald von Wokenstein, *Das poetische Werk*, übers. von Hofmeister 2011, 131), was nicht überzeugt.

durch das Blätterdach, die Krone der Bäume im Mai, blicken und den Liebenden in seinem Schmerz trösten, wenn man den hohen Tag wahrnehmen kann, d. h. in weltlicher Lesart, wenn die Sonne schon hoch am Himmel steht (V. 5–7):

*Blick durch des maien | obedach
und tröst mich, lieb, für ungemach;
wenn man den hohen tag erkennt,
so kom mir, frou, zu steuer,
Das ich des wachters nicht engellt
und von im bleib still unvermellt,
dorumb ob ich zu lang geblennet
wurd in verslaffner scheuer
Bei ainer, der ich nacht und tag
günstlich mit guetem herzen pflag
und die mich zölich nach ir zennt
durch sorgklich abenteuer. (V. 5–16)*

Schau durch das Blätterdach des Baums im Mai/des Maibaums und tröste mich über meinen Kummer hinweg, Geliebte; wenn man sieht, dass es schon hoher Tag ist, dann komm mir, Dame, zu Hilfe, damit ich nicht vom Wächter bestraft werde und nicht von ihm gemeldet werde, wenn ich, verblendet, zu lange in der Scheune bei einer verschlafen habe, der ich mich Tag und Nacht in bester Gesinnung gewidmet habe und die mich eifrig zu ihr lockt zu gefährlichen Abenteuern.

Zunächst sind Elemente aus dem weltlichen Tagelied zu konstatieren: das Liebespaar am Morgen, der heraufziehende Tag und der Wächter. Die Angesprochene ist in dieser Lesart die Geliebte des Sprechers, sie soll ihn vor der Entdeckung und Bestrafung durch den Wächter bewahren, weshalb das Paar als Einheit erscheint, das dem Wächter gegenübersteht. Die Tageliedelemente werden hier und im Folgenden mit der Szenarie eines Frühlings- oder Mailieds kombiniert. Auffällig und irritierend an dieser ersten Strophe ist allerdings, dass die Dame, mit der sich der Sprecher in der intimen Situation des gemeinsamen morgendlichen Aufwachens befindet, über die Maßen geblasen wird, während andererseits von einer Frau die Rede ist, die ihn zu bedenklichen Abenteuern verlockt und mit der er seine Zeit Tag und Nacht in Verblendung vertan hat. Dass von einer Scheune als Treffpunkt mit dieser Person die Rede ist, kann man als Hinweis auf das Dörpermilieu verstehen,⁵² in das Oswald auch andere Tagelieder versetzt (z. B. *Stand auff, Maredel*, Kl. 48).

Eine Lösung für die genannten Unstimmigkeiten bietet die geistliche Auffassung der Strophe: Die schöne Frau, der keine irdische Person gleicht, lässt sich als die Gottesmutter Maria verstehen, die den sündhaften Sprecher trösten und ihm helfen soll. Im geistlichen Register heißt das, er ruft die Gottesmutter an, ihn zu retten, weil er seine Zeit bislang mit einer anderen Frau, einer irdischen Geliebten, verschwendet hat. Man kann diese zweite Frau paradigmatisch als Frau Welt verstehen oder als

⁵² Vgl. Wachinger 2011, 302.

eine menschliche Geliebte Oswalds (vgl. Kl. 1, Kl. 2), möglicherweise biographisch als die sogenannte Hausmannin.⁵³ Der Sprecher legt offen, dass er sein Leben an die Welt verloren habe und an das, was sie einem bietet, nämlich *sorglich abenteuer* (V. 16). Tag und Nacht habe er sich dem Sündenschlaf hingegeben, insofern ist er es, der geweckt werden muss. An dieser Stelle kommt die Figur des Wächters ins Spiel (V. 9), der im weltlichen Tagelied den Anbruch des Tages verkündet und dem Liebespaar die Stunde der Trennung vermeldet, während es im geistlichen Tagelied in aller Regel seine Aufgabe ist, den sündigen Schläfer aufzurütteln und zur Umkehr zu bewegen. Im geistlichen Verständnis der Strophe hat der Sprecher als Sünder große Angst vor Strafe und möchte vom Wächter unentdeckt bleiben, es ist, als würde er sich am liebsten vor ihm verstecken (V. 10), statt seine Sünden zu bereuen, zu bekennen und Buße zu tun.

Von einer Umkehr des Sünders, die im geistlichen Tagelied den Fluchtpunkt bildet, ist hier nicht die Rede. Die Schuld für seine Versäumnisse scheint der sündige Sprecher ohnehin eher der namenlosen Geliebten zuzuschreiben, die ihn mit Eifer zu gefährlichen Abenteuern verlockt habe. Er hingegen stellt sich als jemand dar, der zu Unrecht verblendet und verführt worden sei, wozu auch der Hinweis auf seine wohlmeinende Gesinnung und seine guten Absichten der Dame gegenüber passt.⁵⁴ Die Gottesmutter und Heilsmittlerin Maria wird jedenfalls weniger aus dem Motiv der inneren Umkehr heraus um Trost und Hilfe gebeten, denn aus blanker Furcht vor dem Wächter, in dem man im geistlichen Verständnis der Strophe Gott als denjenigen sehen kann, der die Sünde des Verschlafens bestrafen wird.

Merkwürdig sperrig bleibt bei dieser geistlichen Deutung der Strophe, warum der Sprecher sich als intimer Partner Marias inszeniert, der sie des Morgens wie nach einer Liebesnacht aufzuwecken scheint.⁵⁵ Denkt man von den Strukturen her, auf denen das Lied aufbaut, so muss man sich fragen: Wie passt es zusammen, dass sich der Sprecher, der um Schutz vor dem Wächter und um Hilfe bittet, weil er sich in der Scheune bei Liebesabenteuern Tag und Nacht verschlafen hat, schon wieder in einer zärtlichen Liebesverbindung zeigt? Die Tatsache, dass der Sprecher, Motive des erotischen Tagelieds aufbietet, seine Beziehung zur Gottesmutter Maria als eine erotische gestaltet, zeigt nachgerade, dass er dieses Muster, strukturell gesehen, nicht verlässt, sondern vielmehr in provozierender Weise auf den geistlichen Bereich überträgt. Es handelt sich also zu Beginn des Liedes nicht um die im geistlichen Tagelied übliche Umbesetzung der Konstituenten des weltlichen Tageliedes, sondern wie in Kl. 34 um eine Erotisierung der Beziehung zwischen Sänger und Gottesmutter. Dementsprechend ist von einem Blick

53 Vgl. Schiendorfer 1996/1997, 181, 193–194; Wachinger 2011, 302.

54 Vgl. auch die Darstellungen der verführerischen Frau, sei es eine Geliebte oder sei es Frau Welt, etwa in den Liedern Kl. 1 und Kl. 2. Der Sänger macht hier deutlich, wie schlecht er trotz bester Absichten behandelt wurde, wie er übertölpelt und regelrecht ausgenutzt wurde.

55 Dies räumt auch Wachinger 2011, 302, ein.

hinauf zu Maria, wie Burghart Wachinger ihn annimmt,⁵⁶ soweit ich sehe, in dieser Strophe nicht die Rede. Der Blick der Erwachenden wiederum könnte vom gemeinsamen Lager aus hinauf in das Laubdach der frisch begrünten Bäume im Mai gehen oder von Maria als Königin, die über der Welt thront, hinunter zum Sünder: Die Blickrichtung bleibt offen. Die Anrede an die Gottesmutter, sie möge sanft erwachen und nicht aus dem Schlaf hochschrecken, mutet so an, als wäre der Liebende sehr nahe bei seiner schönen Geliebten und würde ihr, die ihm helfen soll, wie im Verlauf der Strophe deutlich wird, seinerseits Geborgenheit und Sicherheit vor möglichen Gefahren (*an schrick*, V. 1) bieten. Die Folie der Tageliedsituation, in die Elemente des Frühlingslieds integriert sind, grundiert die Strophe und verleiht ihr allen geistlichen Konnotationen zum Trotz doch auch eine starke diesseitig-erotische Kontur.

Zudem weist der folgende Refrain, Frühlingsliedern entsprechend, eine Aufforderung an jung und alt auf, sich im Mai zu neuem und fröhlichem Leben zu erheben, was auf den ersten Blick nicht den Mustern geistlicher Dichtung entspricht:

*Auff, jung und alt! Ir macht eu käuen
und gaitl eu gen des maien grüen,⁵⁷
der sich erglennz<t> lustlich ze blüeen
über alle farbe gärwe. (V. 1–4)*

Auf, jung und alt! Rüstet Euch und freut Euch über das Grünen des Maies, der in wonnevollem Blühen erstrahlt, geschmückt mit allen Farben.

Männer und Frauen sollen sich herausputzen (*Poliert eu klärlich, weib und man*, V. 5), damit sie den Mai und seine Freuden nicht verpassen (*das wir den maien nicht verlan*⁵⁸, V. 6). In der Aufforderung zum *ho<c>h erstan | gar wunniklich an härwe* (V. 7–8) klingt eine ungetrübte Hochstimmung an, die dem *höhen muot* vergleichbar ist, der in vielen Frühlings- und Sommerliedern des Minnesangs gefordert und besungen wird. In literaler Lesart wird man deuten dürfen, dass hier im Sinne eines Frühlingsliedes zu einer ganz irdischen und ganz weltlichen Freude über den Frühling, zur Hochstimmung, in die alle einstimmen sollen, aufgerufen wird. Dies passt nicht recht zu den Aussagen des Ich, es habe seine Zeit im Sündenschlaf und in Verblendung mit einer Frau in weltlicher Liebe vertan. Vielmehr knüpft die überbordende Freude über den Mai, die im Refrain zum Ausdruck gebracht wird, *prima vista* an die Freude (V. 4) an, zu der die Geliebte im Erwachen eingangs des Liedes gerufen wird, wenn es heißt, dass sie durch das Blätterdach des im Mai ergrünten Baumes blicken soll (V. 5).

⁵⁶ Vgl. ebd.

⁵⁷ Der Hinweis in der Ausgabe *Die Lieder Oswalds von Wolkenstein*, hrsg. von Klein/Wachinger 2015, 126, Anm. zu V. 18, vereindeutigt in die geistliche Richtung, wenn es heißt: „[G]emeint ist der himmlische Mai.“

⁵⁸ *verlan* im Sinne von ‚versäumen‘, vgl. *Die Lieder Oswalds von Wolkenstein*, hrsg. von Klein/Wachinger 2015, 126, Anm. zu V. 22.

Die zweite Strophe entfaltet diese Frühlingsfreude weiter. Das Ich spricht davon, wie der süße Klang des Vogelsangs in seinem Kopf erklingt, was sein Herz zu seiner Geliebten streben lässt:

*Ich hör vil süesser voglin don
in meinem houbt erklingen schon
von oben abher gar zu tal,
das sich mein herz erwecket
Gen dir, vil ausserweltes ain. (V. 1–4)*

Ich höre, wie der süße Gesang der Vöglein von oben herunter bis ins Tal in meinem Kopf erhebend erklingt, so dass sich mein erwachendes Herz zu Dir hin sehnt, meine einzig Auserwählte.

Wiederum lässt sich hierin eine Reminiszenz an das Frühlings- respektive Sommerlied, aber auch an das Tagelied sehen, in dem das Erwachen oft von Vogelgesang verursacht wird. Dieser Gedanke wird in Hinsicht auf das Herz des Liebenden verinnerlicht, dessen Streben und Sehnen sich minnesangtypisch auf die Geliebte richtet. Im weiteren Verlauf der Strophe zeigt sich der Sprecher als beständiger Diener (*Dein stäter diener*, V. 9) der auserkorenen, mit reichem Schatz gezierten Geliebten, die als sein höchster Gral bezeichnet wird (V. 6–12). Damit werden grundlegende Muster und Denkfiguren des Minnesangs aufgerufen, nach welchen die Sänger sich als Diener der von ihnen umworbenen Damen inszenieren und dabei immer wieder ihre Beständigkeit betonen. Zweifellos ist *staete* ein Grundbegriff des Minnesangs, aus ihr ergibt sich die Vorstellung, das Dienst auf immer (*ewiklich*, V. 9) aufrecht zu erhalten. Auch die Gedankenfigur, dass die Dame die Höchste und Beste von allen ist, die Auserkorene und Auserwählte, ist im Minnesang ubiquitär, was bis zu dem Punkt gehen kann, dass sie, geistliche Semantik in Anspruch nehmend, als *österlicher tac* bezeichnet wird.⁵⁹ Vor der Folie dieser im erotischen Sang üblichen Hyperbolik, in der auch immer wieder geistliche Konnotationen mitschwingen, lässt sich auch ein Ausdruck wie *höchster gral* (V. 7) im Kontext des weltlichen Registers erklären, denn er würde die mit dem Gral gegebenen geistlichen Bedeutungsnuancen gerade ins Weltliche wenden. Entscheidend ist, dass die Geliebte als diejenige dargestellt wird, die das Leid des Liebenden vertreiben kann (V. 8).

Auffällig ist im Vergleich mit dem Hohen Minnesang allerdings die besondere Nähe dieses Sprechers zu seiner Dame. Während dort in aller Regel über die Dame gesprochen wird, hält dieser Sänger mit seiner Auserwählten eine intime Zwiesprache, was sich – wiederum auf einer ersten literalen Ebene – aus der Anknüpfung an das Tagelied und der dort vor Augen gestellten Vertrautheit der Liebenden mit der Erfüllung ihrer Liebe in gemeinsam verbrachter Nacht erklärt. Der Dienst, den der Sänger in dieser Strophe zu leisten verspricht, steht dem *freulin klar* (V. 14) mit ihrem

⁵⁹ Vgl. Reinmar der Alte, *Si ist mîn österlicher tac* (MF 170,1, III, V. 5), und Walther's Kritik an dieser Hyperbolik in *Ein man verbiutet ein spil âne pflift* (L 111,22, I, V. 4). Vgl. dazu auch Heinrich von Morungen, MF 140,11, I, V. 5–6, wo es heißt: *Si ist des liechten meien schîn | und mîn österlicher tac*.

zarten Leib und der Fülle ihrer Ehren wahrlich zu (V. 13–16), wie es am Ende der Strophe heißt.

Hier verdichten sich die geistlichen Konnotationen, die man der Strophe im Lichte der Hinweise der ersten Strophe auf Sünde und Verblendung des Ich im Weltleben unterstellen kann. In zweiter und geistlicher Lesart erweist sich die Auserkorene vor allen anderen, das durch und durch strahlende *freulin* (V. 14), das ganz und gar mit Ehren begabt (V. 16) und *mit reichem schatz* (V. 12) bedacht worden ist, als keine andere als die Gottesmutter, die in diesem Verständnis stimmig auch als *höchster gral* (V. 7) bezeichnet wird. Es versteht sich, dass im geistlichen Register mit dem reichen Schatz und den Ehren, mit denen die Auserwählte ausgezeichnet worden ist, nicht nur ihre eigenen Qualitäten gemeint sind, sondern vor allem auch der Gottessohn angesprochen ist, den zu gebären sie auserkoren war. Dazu passt auch die unter den Marienprädikationen häufige Raummetaphorik für Marias Leib, der als Saal gefasst wird (*leibes sal*, V. 15).⁶⁰ Gerade an diesem Bild lässt sich aber auch wieder zeigen, dass es sich nicht um eine eindeutige Metapher für Maria handelt, wie man meinen könnte, denn die gleiche Wendung wird in Oswalds Lied *Es seusst dort her von orient* (Kl. 20, II, V. 25) für die irdische Geliebte gewählt. Insofern scheint die allegorische Deutung der Vögel als erlöste Seelen, deren Weckruf dem Sänger ins Herz dringt und ihn zu Maria, der Morgenröte, erweckt, zunächst zu weit zu gehen.⁶¹ In seinen Ambivalenzen sperrt sich das Lied gerade gegen diese Art der Vereindeutigungen, die mit klaren Zuordnungen arbeiten, wie sie dem Muster ‚der Vogel bedeutet allegorisch die Seele‘ unterliegen. Vielmehr nimmt man dem Lied seine ästhetische Valenz, wenn man all seine Nuancierungen in eine Richtung ausbuchstabieren will. Gegeben, dass die geistlichen Obertöne in diesem Lied schon in der ersten Strophe unmissverständlich angeschlagen werden, gilt dennoch, dass die zweite Strophe sich wiederum in der Spannung zwischen weltlicher und geistlicher Lesart situiert. Denkt man sich das Lied als gesungenes und gehörtes, folgt diese Strophe unmittelbar auf den Refrain, der viele Hörerinnen und Hörer an weltliche Frühlingslieder erinnert haben wird.

Auch wenn die geistliche Semantik in der dritten Strophe immer dominanter wird, knüpft doch auch diese wiederum an die Situativik des eingangs aufgerufenen erotischen Tageliedes an, indem gleich an ihrem Beginn gesagt wird, es ziehe der helle Tag herauf, *des tages glanz* (V. 1). Der in der ersten Strophe eingeführte Wächter, der jetzt als *warner* (V. 3) bezeichnet wird, erfährt eine bemerkenswerte Umwertung.⁶² War er in der ersten Strophe derjenige, vor dem sich der Sprecher verbergen wollte, um angesichts des Verweilens bei einer Geliebten in der Scheune und des Verharrens im Sündenschlaf nicht bestraft zu werden, bekundet er nun, dass er aktiv nach dem *warner*

⁶⁰ Vgl. Schnyder 2004, 217.

⁶¹ Vgl. Schiendorfer 1996/1997, 194, Anm. 34.

⁶² Dies hatte dazu geführt, dass die ältere Forschung von zwei verschiedenen Figuren ausging. Vgl. Schiendorfer 1996/1997, 180 mit Anm. 4, hier entsprechende Hinweise.

Ausschau halten sollte, um ihn nicht zu versäumen und sich nicht zu verspäten (V. 2–3). Zuerst war der Wächter als eine Figur gekennzeichnet worden, die den Sprecher bedroht, nun wird er dagegen als jemand dargestellt, dem sich das Paar so treu ergeben anvertraut hat, wie ein Kind seiner Mutter (V. 1–7). Ebendies sei für den liebenden Mann und seine *frou* (V. 2) Anlass zur Freude (V. 8). Auch diese Verse lassen sich wieder im erotischen Tagelied verankern und erklären, insofern auch dort der Wächter, wie bekannt, eine ambivalente Figur darstellt.⁶³ Einerseits ist er derjenige, der die Liebenden aufschreckt und stört, indem er ihnen den Tag verkündet und damit die Stunde der Trennung anzeigt, andererseits schützt er sie und bietet ihnen die Möglichkeit, von ihm bewacht, eine Nacht der erfüllten Liebe zu genießen. Er steht also einerseits auf Seiten des Paars, aber andererseits als Instanz der Kontrolle auch auf Seiten der Gesellschaft, er stellt eine Bedrohung dar und ist Helfer zugleich. An die bedrohlichen Aspekte dieser Wächterfigur knüpft – im Register des erotischen Tagelieds gelesen – die erste Strophe an, während die dritte die Aspekte von Schutz und Fürsorge in den Vordergrund rückt. Letzteres wird besonders deutlich in dem Vergleich des Paars, das sich dem Wächter anvertraut, mit dem Kind und der Mutter.⁶⁴ Im Weiteren kommt der Sprecher auf die unausweichlich bevorstehende Trennung der Liebenden angesichts des Fortschreitens der Zeit zu sprechen:

*Die zeit dringt her aus küelem tufft,
das spür ich wol an mangem lufft,
der mich berüert durch swären traum;
ich fürcht ein schidlichs streuen.* (V. 9–12)

Die Zeit drängt mit kühlem Tau, das spüre ich an manchem Luftzug, der mich in schwerem Traum berührt; ich fürchte mich davor, getrennt zu werden.

Zur Übereinkunft mit dem Wächter gehört es nach der Darstellung vieler Tagelieder, dass der männliche Part seiner Verpflichtung diesem gegenüber nachkommen muss und nicht zu lange bei der Geliebten bleiben darf, während ihn die Frau, gegenläufig dazu, häufig noch zum längeren Verweilen drängt.⁶⁵ Insofern entspricht es dem weltlichen Tagelied durchaus, wenn der Sprecher sich dem Wächter gegenüber verbunden zeigt und sich ihm gegenüber nicht verspäten will. Die Verszeile *Die zeit dringt her aus küelem tufft* (V. 9) mag bedrohlich nach Endzeit klingen, doch es handelt sich bei näherem Zusehen doch auch hier wieder um ein Selbstzitat aus einem weltlichen Tagelied Oswalds (*Ich spür ain lufft aus küelem tufft*, Kl. 16, I, V. 1). Der Moment der Trennung ist im Tagelied stets mit der Angst der Ungewissheit, wann und ob man sich wiedersehen wird, und dementsprechend mit Kummer und Leid besetzt, was sich in

63 Vgl. etwa Kiening 2003, 157–175, hier besonders 161–173.

64 In dieser Lesart bezieht sich das Wir, in welches das Ich des Sprechers im Verlauf der Strophe übergeht, auf das Paar.

65 Vgl. z. B. Wolfram von Eschenbach: *Sîne klâwen* (MF 4,8).

Kl. 40 in dem schweren Traum und der Furcht des Sprechers vor dem Abschied spiegelt. Angesichts der bevorstehenden Trennung wünscht sich das männliche Ich, auch dies ein in vielen weltlichen Tageliedern rekurrentes Motiv, seine Geliebte bald wiederzusehen:

*Hilf, schatz, das ich dein schön gestallt
kurzlich seh in des maien wald,
mit freuden bei dem höchsten paum,
der sich grünlich tett neuen. (V. 13–16)*

Hilf, mein Schatz, dass ich Deine schöne Erscheinung schon bald im Maienwald mit Freuden beim höchsten Baum wiedersehe, der sich im Grünen erneuert hat.

In geistlicher Lesart lässt sich der *wachter* und *warner*, von dem in Strophe I und Strophe III die Rede ist, als der einerseits strafende und andererseits fürsorgliche Christus verstehen.⁶⁶ Im Endgericht wird er strafen und Härte zeigen, doch er ist auch der gute Hirte, in dessen Obhut und Fürsorge sich die Gesamtheit der Sünder und jeder einzelne in Reue und Buße mit Gehorsam begeben.⁶⁷ Beide Aspekte schließen sich nicht aus, sondern lassen sich als zwei Seiten einer Medaille sehen. Das Fortschreiten des Tages steht im geistlichen Tagelied in der Regel für das Voranschreiten der Lebenszeit des Sünders. In diesem Sinne darf sich der Sprecher, der sich schon viel zu lange im Sündenschlaf aufgehalten hat, nicht mehr länger versäumen, er muss sich Christus befehlen und bei ihm Schutz suchen, bevor es zu spät ist. Angesichts seiner Sünden und seiner Weltverfallenheit erklären sich seine schweren Träume aus der Angst vor dem Jüngsten Gericht, worauf man den Vers *ich fürcht ein schidlichs streuen* (V. 12) beziehen kann. Mit Schiendorfer und Wachinger kann man darin eine Anspielung auf den richterlichen Schiedsspruch Gottes mit der Trennung in Verdammte und Selige sehen.⁶⁸

Dazu passt es, dass auch der Mai, wie Schiendorfer überzeugend gezeigt hat, im geistlichen Sinne verstanden werden kann, denn der höchste Baum (V. 15), der Maibaum, steht im geistlichen allegorischen Sinne für den Kreuzesbaum.⁶⁹ Ebendort, also beim Erlöser Christus, möchte der Liebende seine Geliebte, die Gottesmutter, wiedersehen. In gleicher Weise lässt sich auch die Frühlingsszenerie des Refrains auf den geistlichen Mai beziehen, zu dem man sich im Hinblick auf den Tod und den Jüngsten Tag rüsten und von seinen Sünden reinigen (*polieren*, Refrain, V. 5) soll. Dementspre-

⁶⁶ Vgl. Schiendorfer 1996/1997, 193–194.

⁶⁷ Vgl. dazu die Überlegungen zur christlichen Pastoralmacht bei Foucault 2006 [1978]; vgl. dazu den vierten, posthum erschienenen Band von Foucaults *Sexualität und Wahrheit: Die Geständnisse des Fleisches* nach der deutschen Übersetzung Foucault 2019, 113–201.

⁶⁸ Vgl. Schiendorfer 1996/1997, 194–195; siehe dazu auch *Die Lieder Oswalds von Wolkenstein*, hrsg. von Klein/Wachinger 2015, 127, Anm. zu V. 52.

⁶⁹ Vgl. Schiendorfer 1996/1997, 183–193, mit reichem Material zur Tradition des geistlichen Maies und des Kreuzesbaums.

chend wird geistliche Aufrüttelung, *hoch erstan* (V. 7), gefordert, was gegenläufig zum Verweilen im Sündenschlaf zu verstehen ist.⁷⁰ Trotz dieser zweifellos vorhandenen geistlichen Überschreibung der Naturmetaphorik und des ganzen Liedes hat es doch mit der Bezeichnung der Angesprochenen als *schatz* und der Betonung ihrer schönen Gestalt, die der Sänger möglichst bald im Maienwald zu sehen hofft, auch eine starke erotische Schlusspointe, denn wie im Tagelied wird in literaler Lesart der Sehnsucht Ausdruck gegeben, die Geliebte, hier in der schönen Maienzeit, draußen in der Natur, bei einem erneuten Stelldichein wieder zu treffen.

So erscheint das Lied fast wie ein Vexierbild: Ich habe versucht, die geistlichen und die weltlichen Aspekte mit ihren jeweiligen Umbesetzungen in meiner Lektüre herauszustellen. Die weltlichen Aspekte des Tageliedes und Frühlingsliedes, an deren Konstellationen Kl. 40 immer wieder anknüpft, verschwinden nicht durch die geistlichen Konnotationen des Marienlieds, die über die drei Strophen hin in unterschiedlicher Dichte auftreten, sondern behalten eine eigene Geltung. Die mit der Tageliedkonstellation gegebene Erotik und mit der Anknüpfung an das Frühlingslied aufgerufene Hochstimmung werden auf die Beziehung des Sängers zur Jungfrau Maria übertragen, was besonders am Beginn und am Ende des Liedes deutlich ist, aber in allen drei Strophen immer wieder anklingt. Oswald hat in diesem Lied Elemente des geistlichen und weltlichen Tageliedes sowie des Frühlingsliedes teils verschmolzen, aber teils auch eher montiert, was Inkonsistenzen zur Folge hat. Irritationen hervorruft und neben der allegorischen geistlichen Lesart auch die erotisch weltlichen Komponenten des Tagelieds immer wieder hervortreten lässt.

4 Fazit

Insgesamt handelt es sich, wie die Analyse gezeigt haben sollte, um hochgradig ambivalente Lieder, in denen die Vereindeutigung im geistlichen oder weltlichen Kontext gerade vermieden wird, und in denen Oswald mit den Umbesetzungen und Übertragungen vom Weltlichen ins Geistliche auf kühne Weise spielt. Dass sich ein Sänger über die Tageliedkonstellation als Geliebter Marias darstellt, trägt unverkennbar erotische Komponenten ins Geistliche ein. Dazu kommen in beiden Liedern Elemente aus dem weltlichen Frühlings- respektive Sommerlied. Statt die Aufmerksamkeit der Rezipienten im Marienlied ganz auf die Funktion der Gottesmutter als Heilsmittlerin und auf Vorstellungen von geistlicher Umkehr und Hinwendung zu Gott zu konzentrieren, werden auf diese Weise Freiräume für Imaginationen geschaffen, die gegenstrebig eher auf die Sphäre des Höfischen und Erotischen gerichtet sind. Während in geistlichen Texten des späten Mittelalters, sowohl im Lateinischen als auch in der VolksSprache, immer wieder im paränetischen und didaktischen Sinne verlangt wird, sich

⁷⁰ Schnyder 2004, 216, zur Stelle, denkt im geistlichen Sinne an die Auferstehung von den Toten.

von den Verlockungen der Welt abzuwenden und nur auf Gott zu achten,⁷¹ wird die *distractio* vom Geistlichen hier sozusagen bereits im Text selbst mit angeboten. Zugleich rücken die ästhetischen Komponenten mit ihrer raffinierten Klanglichkeit in den vorgestellten Liedern in einem so hohen Maße ins Zentrum, dass sich der Eindruck aufdrängt, auch sie würden eher vom religiösen Gehalt ablenken, als dass sie einen frommen Marienpreis stützen könnten. Die Risiken der geistlichen Konzentration auf das Wesentliche sowie die Gefahren von Ablenkung und Zerstreuung sind den genannten Beispielen daher auf mehreren Ebenen inhärent. Am Ende scheint der Verfasser seine eigene Artifizialität zu feiern und im literarischen Experiment an der Grenze der lyrischen Genres zu erproben.

Bibliographie

Quellen

Des Minnesangs Frühling. Unter Benutzung der Ausgaben von Karl Lachmann und Moriz Haupt, Friedrich Vogt und Carl von Kraus bearbeitet von Hugo Moser und Helmut Tervooren. Bd. 1: *Texte*. 38., erneut revidierte Auflage. Mit einem Anhang: Das Budapester und Kremsmünsterer Fragment. Stuttgart: Hirzel, 1988. [MF]

Deutsche Lyrik des späten Mittelalters. Hrsg. von Burghart Wachinger. Berlin: Deutscher Klassiker Verlag, 2010 (= Deutscher Klassiker Verlag im Taschenbuch, 43).

Die Gedichte Reinmars von Zweter. Hrsg. von Gustav Roethe. Leipzig: Hirzel, 1887.

Die Lieder Oswalds von Wolkenstein. Hrsg. von Karl Kurt Klein. Vierte, grundlegend neu bearbeitete Auflage von Burghart Wachinger. Berlin/Boston: de Gruyter, 2015 (= Altdeutsche Textbibliothek, 55). [KI.]

Die weltlichen Lieder des Mönchs von Salzburg. Texte und Melodien. Hrsg. von Christoph März. Tübingen: Niemeyer, 1999 (= Münchener Texte und Untersuchungen zur deutschen Literatur des Mittelalters, 114). [W]

Gedichte 1300–1500. Nach den Handschriften und Frühdrucken in zeitlicher Folge hrsg. von Eva [Willms] und Hansjürgen Kiepe. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1972 (= *Epochen der deutschen Lyrik*, hrsg. von Walther Killy, Bd. 2).

Oswald von Wolkenstein: *Lieder*. Frühneuhochdeutsch / Neuhochdeutsch. Ausgewählte Texte hrsg., übersetzt und kommentiert von Burghart Wachinger. Melodien und Tonsätze, hrsg. und kommentiert von Horst Brunner. Stuttgart: Reclam, 2007 (= Reclams Universal-Bibliothek, 18490).

Oswald von Wolkenstein: *Das poetische Werk*. Gesamtübersetzung in neuhochdeutsche Prosa mit Übersetzungskommentaren und Textbibliographien von Wernfried Hofmeister. Berlin/New York: de Gruyter, 2011.

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

71 Vgl. Butz u. a. (Hrsg.) 2022.

Forschungsliteratur

Ackerschott, Julia: *Die Tagelieder Oswalds von Wolkenstein. Kommunikation, Rolle und Funktion*. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier, 2013.

Breslau, Ralf: *Die Tagelieder des späten Mittelalters. Rezeption und Variation eines Liedtyps der höfischen Lyrik*. Diss. masch. Berlin, 1987.

Butz, Magdalena u. a. (Hrsg.): *Sündenerkenntnis, Reue und Beichte. Konstellationen der Selbstbeobachtung und Fremdbeobachtung in der mittelalterlichen volkssprachlichen Literatur*. Berlin: Schmidt, 2022
(= Zeitschrift für deutsche Philologie. Sonderheft, 141).

Deutsches Wörterbuch von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm. Fotomechanischer Nachdruck der Erstausgabe 1877. 33 Bde. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1991. [DWB]

Eikelmann, Manfred: „Stildifferenz im Minnelied. Zum Verhältnis von iterativer Rede und geistlichen Assoziationskontexten in Heinrichs von Morungen *In sô höher swebender wunne* (MF 125,19)“, in: Elizabeth Andersen u. a. (Hrsg.): *Literarischer Stil. Mittelalterliche Dichtung zwischen Konvention und Innovation. XXII. Anglo-German Colloquium Düsseldorf*. Berlin/Boston: de Gruyter, 2015, 61–76.

von Ertzdorff, Xenja: „Die Dame im Herzen und das Herz bei der Dame. Zur Verwendung des Begriffs ‚Herz‘ in der höfischen Liebeslyrik des 11. und 12. Jahrhunderts“, in: *Zeitschrift für deutsche Philologie* 84 (1965), 6–46.

Foucault, Michel: „Vorlesungen vom 1., 8., 15. und 22. Februar 1978“, in: ders.: *Geschichte der Gouvernementalität*. Bd. 1: *Sicherheit, Territorium, Bevölkerung. Vorlesung am Collège de France 1977–1978*. Aus dem Französischen von Claudia Brede-Konersmann und Jürgen Schröder. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2006 (= suhrkamp taschenbuch wissenschaft, 1808), 134–277.

Foucault, Michel: *Sexualität und Wahrheit*. Bd. 4: *Die Geständnisse des Fleisches*. Hrsg. von Frédéric Gros, aus dem Französischen von Andrea Hemminger. Berlin: Suhrkamp, 2019.

Frühe hochdeutsches Wörterbuch online. URL: <https://fwb-online.de/> (abgerufen am 05.07.2023).
[FWB-online]

Gerok-Reiter, Annette: „Maria als Reflexionsfigur zwischen Religion, Minnediskurs und Ästhetik. Semantische Traversalen im Werk Frauenlob“, in: Renate Dürr u. a. (Hrsg.): *Religiöses Wissen im vormodernen Europa. Schöpfung – Mutterschaft – Passion*. Paderborn: Schöningh, 2019, 321–351.

De Gruyter, Walter: *Das deutsche Tagelied*. Diss. Leipzig: J. B. Hirschfeld, 1887.

Hartmann, Sieglinde: „Zur Einheit des Marienliedes Kl. 34. Eine Stilstudie mit Übersetzung und Kommentar“, in: *Jahrbuch der Oswald von Wolkenstein-Gesellschaft* 3 (1984/1985), 25–43.

Hartmann, Sieglinde: „Gotische Madonnenbilder und die Marienlyrik Oswalds von Wolkenstein“, in: Ingrid Bennewitz (Hrsg.): „wort und wîse, singen unde sagen“. *Festschrift für Ulrich Müller zum 65. Geburtstag*. Göppingen: Kümmerle, 2007 (= Göppinger Arbeiten zur Germanistik, 741), 71–91.

Hofmeister, Wernfried: „Kann denn Minne Sünde sein? Poetische Gratwanderungen zwischen Marien- und Frauenverehrung bei Hugo von Montfort und Oswald von Wolkenstein“, in: Andreas Kraß/Matthias Standke (Hrsg.): *Geistliche Liederdichter zwischen Liturgie und Volkssprache. Übertragungen, Bearbeitungen, Neuschöpfungen in Mittelalter und Früher Neuzeit*. Berlin/Boston: de Gruyter, 2020
(= Liturgie und Volkssprache, 5), 91–105.

Kellner, Beate: *Spiel der Liebe im Minnesang*. Paderborn: Fink, 2018.

Kellner, Beate/Alexander Rudolph: „Religiöse Semantiken“, in: Beate Kellner/Susanne Reichlin/Alexander Rudolph (Hrsg.): *Handbuch Minnesang*. Berlin/Boston: de Gruyter, 2021, 379–409.

Kellner, Beate: „Frauenlob Marienleich. Erotisierung – Kosmisierung – Vergöttlichung der Mariengestalt“, in: Frank Bezner/Beate Kellner (Hrsg.): *Alanus ab Insulis und das europäische Mittelalter*. Paderborn: Brill Fink, 2022, 217–269.

Kiening, Christian: „Poetik des Dritten“, in: ders.: *Zwischen Körper und Schrift. Texte vor dem Zeitalter der Literatur*. Frankfurt a. M.: Fischer, 2003, 157–175.

Kochs, Theodor: *Das deutsche geistliche Tagelied*. Münster: Aschendorff, 1928 (= *Forschungen und Funde*, 22).

Köbèle, Susanne: „Umbesetzungen. Zur Liebessprache in Liedern Frauenlobs“, in: Christoph Huber/Burghart Wachinger/Hans-Joachim Ziegeler (Hrsg.): *Geistliches in weltlicher und Weltliches in geistlicher Literatur des Mittelalters*. Tübingen: Niemeyer, 2000, 213–235.

Köbèle, Susanne: „*aedificatio*. Erbauungssemantiken und Erbauungsästhetiken im Mittelalter. Versuch einer historischen Modellbildung“, in: dies./Claudio Notz (Hrsg.): *Die Versuchung der schönen Form. Spannungen in ‚Erbauungs‘-Konzepten des Mittelalters*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2019 (= *Historische Semantik*, 30), 9–37.

Lexer, Matthias: *Mittelhochdeutsches Handwörterbuch*. 3. Bde. Nachdruck der Ausgabe Leipzig 1872–1878. Stuttgart: Hirzel, 1992. [Lexer]

Löser, Freimut: „Oswalds von Wolkenstein geistliche Dichtung“, in: *Jahrbuch der Oswald von Wolkenstein-Gesellschaft* 19 (2012/2013), 5–30.

Marold, Werner: *Kommentar zu den Liedern Oswalds von Wolkenstein*. Diss. masch. Göttingen, 1926.

Ohly Friedrich: „*Cor amantis non angustum*. Vom Wohnen im Herzen“ [1970], in: ders. (Hrsg.): *Schriften zur mittelalterlichen Bedeutungsforschung*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1983, 128–155.

Petzsch, Christoph: „Weltliches im marianischen Lied“, in: *Germanisch-Romanische Monatsschrift* N.F. 27 (1977), 369–375.

Rohrbach, Gerdt: *Studien zur Erforschung des Mittelhochdeutschen Tageliedes. Ein sozialgeschichtlicher Beitrag*. Göppingen: Kümmerle, 1986 (= Göppinger Arbeiten zur Germanistik, 462).

Rudolph, Alexander: *Die Variationskunst im Minnesang. Studien am Beispiel Heinrichs von Rugge*. Berlin/Boston: de Gruyter, 2018 (= Deutsche Literatur. Studien und Quellen, 28).

Salzer, Anselm: *Die Sinnbilder und Beiworte Mariens in der deutschen Literatur und lateinischen Hymnenpoesie des Mittelalters. Mit Berücksichtigung der patristischen Literatur. Eine literar-historische Studie*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1967.

Schadendorf, Mirjam: „Individuallied und Kontrafaktur. Zum Verhältnis von Text und Melodie in den Liedern Kl 33 bis 36“, in: *Jahrbuch der Oswald von Wolkenstein Gesellschaft* 9 (1996/1997), 239–257.

Schanze, Frieder: Art. „Harder, Konrad (Der Harder)“, in: Kurt Ruh u. a. (Hrsg.): *Die deutsche Literatur des Mittelalters. Verfasserlexikon*. 2., völlig neu bearb. Auflage. Bd. 3. Berlin/New York: de Gruyter, 1981, 467–472.

Schiendorfer, Max: „*Ain schidlichs streuen*. Heilsgeschichte und Jenseitsspekulation in Oswalds verkanntem Tagelied Kl 40“, in: *Jahrbuch der Oswald von Wolkenstein-Gesellschaft* 9 (1996/1997), 179–196.

Schnyder, André: *Das geistliche Tagelied des späten Mittelalters und der frühen Neuzeit: Textsammlung, Kommentar und Umrisse einer Gattungsgeschichte*. Tübingen/Basel: Francke, 2004 (= *Bibliotheca Germanica*, 45).

Spechtler, Franz Viktor: „Beiträge zum deutschen geistlichen Lied des Mittelalters III. Liedtraditionen in den Marienliedern Oswalds von Wolkenstein“, in: Hans-Dieter Mück/Ulrich Müller (Hrsg.): *Gesammelte Vorträge der 600-Jahrfeier Oswalds von Wolkenstein*. Göppingen: Kümmerle, 1978 (= Göppinger Arbeiten zur Germanistik, 206), 179–203.

Spicker, Johannes: *Oswald von Wolkenstein. Die Lieder*. Berlin: Schmidt, 2007 (= Klassiker Lektüren, 10).

Suerbaum, Almut: „Maria in der Mystik“, in: Renate Dürr u. a. (Hrsg.): *Religiöses Wissen im vormodernen Europa. Schöpfung – Mutterschaft – Passion*. Paderborn: Schöningh, 2019, 375–395.

Tervooren, Helmut: „Säkularisierungen und Sakralisierungen in der deutschen Liebeslyrik des Mittelalters“, in: Lothar Bornscheuer/Herbert Kaiser/Jens Kulenkampff (Hrsg.): *Glaube, Kritik, Phantasie. Europäische Aufklärung in Religion und Politik, Wissenschaft und Literatur*. Frankfurt a. M. u. a.: Lang, 1993 (= Europäische Aufklärung in Literatur und Sprache, 6), 213–231.

Tervooren, Helmut: „Minnesang, Maria und das ‚Hohe Lied‘ – Bemerkungen zu einem vernachlässigten Thema“, in: Dorothea Klein/Elisabeth Lienert/Johannes Rettelbach (Hrsg.): *Vom Mittelalter zur Neuzeit. Festschrift für Horst Brunner*. Wiesbaden: Reichert, 2000, 15–47.

Treichler, Hans Peter: *Studien zu den Tageliedern Oswalds von Wolkenstein*. Diss. Zürich, 1968.

Wachinger, Burghart: „Kommentar“, in: Oswald von Wolkenstein: *Lieder*. Frühneuhochdeutsch / Neuhochdeutsch. Ausgewählte Texte hrsg., übersetzt und kommentiert von Burghart Wachinger. Melodien und Tonsätze, hrsg. und kommentiert von Horst Brunner. Stuttgart: Reclam, 2007 (= Reclams Universal-Bibliothek, 18490), 315–394.

Wachinger, Burghart: „Kommentar“, in: *Deutsche Lyrik des späten Mittelalters*. Hrsg. von dems. Berlin: Deutscher Klassiker Verlag, 2010 (= Deutscher Klassiker Verlag im Taschenbuch, 43), 609–1022. [2010a]

Wachinger, Burghart: „Textgattungen und Musikgattungen beim Mönch von Salzburg und bei Oswald von Wolkenstein“, in: *Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur* 132 (2010), 385–406. [2010b]

Wachinger, Burghart: „Blick durch die braw. Maria als Geliebte bei Oswald von Wolkenstein“ [2001], in: ders. (Hrsg.): *Lieder und Liederbücher. Gesammelte Aufsätze zur mittelhochdeutschen Lyrik*. Berlin/New York: de Gruyter, 2011, 297–310.

Warning, Rainer: „Lyrisches Ich und Öffentlichkeit bei den Troubadours. Wilhelm IX. von Aquitanien: *Molt jauzens, mi prenc en amar*“ [1979], in: ders.: *Lektüren romanischer Lyrik. Von den Troubadours zum Surrealismus*. Freiburg i. Br.: Rombach, 1997 (= Rombach Wissenschaften. Reihe Litterae, 51), 45–84.

