

Vom Mittelalter zur Neuzeit  
Festschrift für Horst Brunner,  
Hg. von Dorothea Klein  
zusammen mit Elisabeth Lienert  
und Johannes Kettelbach  
Wiesbaden 2000

*Ma dame Mercye und swarz meidlin*  
Zweifelhaftes am Rande des Œuvres  
Oswalds von Wolkenstein

von BURGHART WACHINGER, Tübingen

Dank einer vorzüglichen autornahen Überlieferung steht das Œuvre Oswalds von Wolkenstein sehr viel klarer vor uns als das der meisten mittelhochdeutschen Lyriker.<sup>1</sup> Dennoch wird man nicht ausschließen dürfen, daß Oswald mehr gedichtet hat, als in den Haupthandschriften versammelt ist. Es sind ja einige der durch die Haussammlungen gesicherten Texte auch in anderen Handschriften überliefert, z. T. in deutlich abweichenden Fassungen. In einem Fall ist uns auf diese Weise, freilich entstellt, sogar eine zusätzliche Strophe erhalten, die allem Anschein nach authentisch ist.<sup>2</sup> Ebenso mögen auch andere Lieder Oswalds verbreitet worden sein, ohne den Weg in die Haupthandschriften zu finden. An der Streuüberlieferung der gesicherten Texte kann man allerdings ermessen, mit welchem Maß von Entstellungen zu rechnen ist, wenn Lieder Oswalds erst nach einer längeren »Wanderung« aufgezeichnet wurden.<sup>3</sup> Das ist zu bedenken bei denjenigen Texten, die in den Haupthandschriften fehlen, aber aufgrund von Zuschreibungen oder anderen Indizien der Überlieferung mit Oswalds Namen verbunden sind.

Es handelt sich um sechs Lieder, die im Anhang der KLEINSchen Ausgabe sehr handschriftennah, ohne Auflösung der Abkürzungen und ohne moderne Interpunktion, abgedruckt sind: KL. 128–132 und 134. Von ihnen stehen die beiden Übertragungen lateinischer Sequenzen (KL. 129 und 130) nach Typus und Überlieferung unter eigenen Bedingungen und sollen hier außer Betracht

<sup>1</sup> Zitate nach: Die Lieder Oswalds von Wolkenstein. Hg. von KARL KURT KLEIN. 3., neubearb. und erw. Aufl. von HANS MOSER u. a. Tübingen 1987 (ATB 55) (abgekürzt KL.).

<sup>2</sup> KL. 85, Apparat: Str. II der Handschrift G.

<sup>3</sup> Vgl. FRIEDRICH RANKE: Lieder Oswalds von Wolkenstein auf der Wanderung. In: Volkskundliche Gaben (Fs. John Meier). Berlin 1934, S. 157–166. Zur Streuüberlieferung insgesamt s. WALTER RÖLL: Zur Bezeugung und Verbreitung der Lieder Oswalds von Wolkenstein. In: Oswald von Wolkenstein. Beiträge der philologisch-musikwissenschaftlichen Tagung in Neustift bei Brixen 1973. Hg. von EGON KÜHEBACHER. Innsbruck 1974, S. 232–236; HANS-DIETER MÜCK: Untersuchungen zur Überlieferung und Rezeption spätmittelalterlicher Lieder und Spruchgedichte im 15. und 16. Jahrhundert. Die »Streuüberlieferung« von Liedern und Reimpaarrede Oswalds von Wolkenstein. 2 Bde. Göppingen 1980 (GAG 263); Oswald von Wolkenstein, »Streuüberlieferung«. In: Abbildung hg. von HANS-DIETER MÜCK. Göppingen 1985 (Litterae 36).

bleiben. Für die vier weltlichen Lieder aber möchte ich im folgenden eine Annäherung an eine zu vermutende ursprüngliche Gestalt versuchen. Denn die Frage, ob sie von Oswald stammen oder nicht, läßt sich erst diskutieren, wenn man sich an einen ursprungsnäheren Text herangetastet hat.

Was ich unternehme, ist Konjekturealkritik. Sie scheint mir in vielen Fällen unentbehrlich, wenn wir überlieferte Texte als sinnvolle Gebilde wahrnehmen wollen. Die Kritik an der Konjekturealkritik, wie sie in den letzten Jahrzehnten immer wieder vor allem gegen CARL VON KRAUS vorgebracht worden ist, scheint mir denn auch nur berechtigt 1. als Kritik an zu engen Normvorstellungen formaler oder inhaltlicher Art, auf die hin konjiziert wurde, und 2. als Kritik an einer zu umstandslosen Aufnahme des nur Vermuteten in eine Edition. Als Konsequenz aus dieser Diskussion ergibt sich für unseren Fall, daß das Ziel der Rekonstruktion nicht von vornherein auf das für Oswald Belegte oder Wahrscheinliche eingegrenzt werden darf; vielmehr ist die ganze Fülle der Möglichkeiten der Lieddichtung des 15. Jahrhunderts in Betracht zu ziehen, und es bleibt abzuwarten, in welche Richtung ein vorsichtiges Korrigieren der offensichtlichen Entstellungen führt. Was aber die editorische Darbietung betrifft, so darf ein Aufsatz wie der vorliegende, der diskutieren und anregen möchte, vielleicht etwas freier verfahren als eine Zitiarausgabe, die zunächst einmal dokumentieren muß. Die vier Lieder, um die es geht, sind gut dokumentiert; außer im Abdruck der KLEINSchen Ausgabe sind sie in MÜCKs Litterae-Band in Abbildungen der gesamten Überlieferung zugänglich. Vor diesem Hintergrund scheinen mir eine vorsichtige Vereinfachung und Verdeutlichung der Graphie auch ohne Apparatnachweis und das Wagnis einiger Konjekturen legitim zu sein. Im übrigen halte ich mich an die heute weithin üblichen Editionspraktiken.

### 1. *Sie hat mein herz getroffen* (KL. 128)

Dieses Lied ist als einziges der vier hier besprochenen Lieder mehrfach überliefert; es ist bezeugt durch zwei Handschriften des 15. und drei des 16. Jahrhunderts, allerdings mit variierendem Strophenbestand und manchen Abweichungen im Wortlaut. Als Grundlage der Rekonstruktion kommt nur der Cgm 379 ernsthaft in Betracht, das »Augsburger Liederbuch« von 1454 (Sigle G). Nur hier ist der Text dem *Wolckenstainer* zugeschrieben, nur hier hat er sechs Strophen, von denen keine verdächtig ist. Die etwas jüngere, 1944 verbrannte Liederhandschrift Fichards (G<sup>1</sup>) enthielt zum Zeitpunkt ihres Abdrucks durch Fichard nur etwas mehr als die erste Strophe, die drei späten Handschriften bieten nur 4 bzw. nicht ganz 3 Strophen und enthalten manche jüngeren Züge. Der Text von G ist weniger entstellt als der in derselben

Handschrift unmittelbar folgende Text von KL. 85. Doch er bedarf punktueller Besserungen. Nur dort, wo ich vom G-Text abweiche, sind im Apparat die Lesarten der Parallelüberlieferung und gegebenenfalls Besserungsvorschläge von BOLTE<sup>4</sup> und SEIDEL<sup>5</sup> nachgewiesen.

- I Si hat mein herz getroffen,  
die schön, die wolgemüt.  
Zû ir so wil ich hoffen,  
es würt noch alles gût.  
5 So *frewet* mich *die* raine  
wol in dem herze mein.  
Ich waiß wol, wen ich maine,  
der aigen wil ich sein.
- II Wölt si sich noch bedenken,  
die hübsch, die seiberlich,  
Von ir wolt ich nicht wenken  
immer und ewiglich  
5 Gar stät bis an mein ende  
on alles abelan.  
Sust müß ich sein ellende,  
weil ich das leben han.
- III Ob ich mit schimpf *ie* [] scherze  
an andern enden fro,  
Bei ir bin ich *im* herzen  
und anderst *ninderswo*.  
5 In rechter lieb und trewe  
ich ir doch nie vergaß.  
Es müst *mich* immer rewen,  
trüg si mir dar umb haß.
- IV Würd mir *unkund* ir hulde,  
es wär mir immer laid.  
(Es gschäch on all mein schulde,  
schwer ich auf meinen aid,  
5 Das *mich* bei meinen tagen  
ir *dienens* nie verdroß.)

<sup>4</sup> JOHANNES BOLTE: Ein Augsburger Liederbuch vom Jare 1454. Alemannia 18 (1890), S. 97–127, 203–237, dort 203f. und 233.

<sup>5</sup> KLAUS JÜRGEN SEIDEL: Der Cgm 379 der Bayerischen Staatsbibliothek und das »Augsburger Liederbuch« von 1454. Diss. München 1972, S. 482–497.

So müst ich aber clagen  
und wer mein unmüt groß.

- V Noch wil ich *zû* ir [] setzen,  
si ist mein hochste *gimm*.  
An si so will ich *hetzen*  
herz, müt und al mein sinn,  
5 Ob es si wolt erparmen,  
mein trawren, das ich trag.  
Schlüß si mich an ir arme,  
vergangen wer mein clag.

- VI Der hoffnung wil ich leben,  
si het mich dick ernert.  
Würd mir kein trost gegeben,  
so han ich gar verzert  
5 Zwar all mein freud auf erde,  
daran hat si ein tail.  
Doch wünsch ich *ie der werden*  
gelück und alles hail.

- I 5 *G'*] So frey ich mich der *rainē G*, Noch liebet mir die eine *t*, Sie liebet  
(gliebet *v*) mir die reine *uv*.  
7 *G'tuv*] *mainē G*.  
II 2 *hûbschs G*.  
7 *Bolte*] *ellēdē G*.  
8 *Bolte*] *liebē G*.  
III 1 schimpfy mit schertze *G*, schimpfy mit schertze[n] *Bolte*.  
2 *anderē ende G*.  
3 in *G*.  
4 *Seidel*] *inderß swo G*.  
5 *Bolte*] *trew G*.  
7 *Bolte*] *ich G*. *Bolte*] *rewe G*.  
IV 1 unkundt *vu*, *vrkhunt t*, *fehlt G*, doch nicht *Bolte*.  
3 *geschûch G (tuv ganz abweichend)*.  
5f. ich ... verdroß *Gtv[!]*, mich ... verdroeth *u*, ich ... verkos *Bolte*.  
*dienens t*] liebe *G*, *dienstes uv*.  
V 1 *u*] Doch will ich *vō* ir nit *setzē G*, Zu ihr so will ich setzen *v*.  
2 hochste *gyñ oder gyñ ? G*] hochster *gwynn Bolte*.  
3 *hertzē G*, setzen *Bolte*. Ich hoffe sie wirt mich deß ergetzen *u*, Ich kann  
ihrer nicht vergessen *v*, An ir will sich ergetzen *Seidel*.

- VI 7 *Bolte Anm.*] ir ye bey d<sup>s</sup> weyllē *G*, der allerschönsten *vu*, der vil werden  
*Seidel mit Lit*.

## Erläuterungen:

- I 4 *würt* könnte Indikativ oder Konjunktiv sein.  
5 Der Text von *G* ist an sich unanstößig, auch ein Reim *rainen* : *maine* wäre  
in diesem Lied akzeptabel; doch scheint die Gesamtüberlieferung auf die-  
sen Wortlaut als Ausgangsform zu deuten.  
II 7 »Andernfalls (bezogen auf II,1) muß ich ...« Zu erwägen wäre Irrealis *müßt*  
wie in III,7 und IV,7.  
III 1–4 Den Sinn hat schon SEIDEL, S. 494 richtig erfaßt.  
7f. *müst* und *trüg* sind als Konjunktivformen zu verstehen, mhd. *müese*, *trüe-*  
*ge*.  
IV 4 Apokoinu.  
5f. Die durch drei Handschriften bezeugte persönliche Konstruktion bleibt zu  
erwägen; ich kann sie aber sonst nirgends nachweisen.  
6 *dienens / dienstes* ist nicht nur breiter bezeugt, sondern auch im Kontext  
treffender.  
7 *müst*, irrealer Konjunktiv, schließt wieder an v. 1f. an.  
V 1 u. 3 Jagdmetaphorik.

Das Lied weist kein Merkmal auf, das bei Oswald von Wolkenstein völlig  
ausgeschlossen wäre. Auch Reime *e* : *en*, wie sie hier auffallend oft belegt  
oder wahrscheinlich sind, lassen sich bei Oswald finden (z. B. KL. 18, I,  
4:8:12:16). Aber das Lied enthält auch keinen einzigen Zug, den man als  
charakteristisch für Oswald bezeichnen könnte. Die Strophenform, der  
Hildebrandston mit Zäsuren, eine Allerweltsform des 15. Jahrhunderts,  
kommt bei Oswald nur als Baustein einer Großstrophe vor (KL. 22–25); zu  
vergleichen wäre allenfalls noch der Hildebrandston ohne Zäsuren mit  
gehäuften Endreimen in KL. 85. Unvariierte Übernahme von Allerweltsfor-  
men scheint Oswalds Art auch sonst nicht gewesen zu sein. Formelsprache  
und Gestaltung der Liebessituation finden in den Liederbüchern des 15. Jahr-  
hunderts und gerade auch im »Augsburger Liederbuch«, das das Lied über-  
liefert, sehr viel häufiger Entsprechungen als im Werk Oswalds von Wolken-  
stein. So schließe ich mich dem Urteil von SCHATZ<sup>6</sup> an, dem fast die gesamte  
seitherige Forschung folgte:<sup>7</sup> das Lied stammt höchstwahrscheinlich nicht  
von Oswald von Wolkenstein. Die Zuschreibung an ihn im Cgm 379 mag mit  
der Nachbarschaft des echten Oswald-Liedes KL. 85 zusammenhängen.

<sup>6</sup> Oswald von Wolkenstein. Geistliche und weltliche Lieder, ein- und mehrstimmig. Bearb. von JOSEF SCHATZ (Text)/OSWALD KOLLER (Musik). Wien 1902 (DTÖ IX/1–18), S. 12.

<sup>7</sup> Vgl. aus neuerer Zeit SEIDEL [Anm. 5], S. 490–492; MÜCK 1980 [Anm. 3], Bd. I, S. 281–284; DORIS SITTING: *Vyl wonders machet minne*. Das deutsche Liebeslied in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts. Göppingen 1987 (GAG 465), S. 113–115.

## 2. Den techst über das geleyemors (KL. 131)

Unter den vier Liedern ist dies das einzige, dem schon gründliche Untersuchungen gewidmet wurden. Nachdem CHRISTOPH PETZSCH darauf hingewiesen hatte, daß die zunächst rätselhaft klingende Überschrift *Geleyemors* sich wohl auf eine dreistimmige Chanson von Gilles Binchois *Je loe amours et ma dame Mercye* bezieht,<sup>8</sup> haben HANS-DIETER MÜCK und HANS GANSER 1984 die Umstände der Aufzeichnung sorgfältig erforscht und einen Versuch der Textunterlegung unter den Tenor der Chanson vorgelegt.<sup>9</sup> Eine andere Textunterlegung hat 1987 LORENZ WELKER geboten.<sup>10</sup> Er orientierte sich am Textierungsverfahren einer anderen Gruppe von Liedsätzen, Stücken, in denen Oswald nicht wie meist Ars-nova-Musik des 14. Jahrhunderts, sondern zeitgenössische burgundische Musik des frühen 15. Jahrhunderts rezipierte; wie WELKER zeigt, wurden diese Stücke auch erst relativ spät in die Oswald-Handschriften eingetragen. Da Binchois (um 1400–1460) dieser jüngeren Komponistengruppe zugehört, ist WELKERS Verfahren plausibel. Zugleich werden durch diese Zuordnung mögliche chronologische Bedenken ausgeräumt. Das ›Geleyemors‹ muß, wenn es von Oswald von Wolkenstein stammt, in einer Spätphase seines Schaffens gedichtet worden sein. Daß es von ihm stammt, daß die Zuschreibung der Handschrift Vertrauen verdient, wird schon durch den Umstand nahegelegt, daß Übernahmen romanischer Liedsätze mit deutschen weltlichen Neutextierungen in der fraglichen Zeit fast nur bei Oswald auftreten.

So gründlich das Lied unter kodikologischen und musikwissenschaftlichen Aspekten untersucht wurde, die Philologie im engeren Sinn hat ihm kaum Aufmerksamkeit geschenkt. Am ehesten lohnt es noch, die beiden vorliegenden Übersetzungen zu Rate zu ziehen.<sup>11</sup> Sie haben immerhin erkannt, daß es sich um einen Dialog handelt. Sie grenzen aber die Redeanteile verschieden ab, nach meinem Verständnis beide nicht richtig. Ich biete deshalb im folgenden zunächst eine Textfassung, die Nähe zum Original anstrebt und zu-

<sup>8</sup> CHRISTOPH PETZSCH in Germanistik 4 (1963), S. 645. Ausgabe des Vorbilds: Die Chansons von Gilles Binchois (1400–1460). Hg. von WOLFGANG REHM. Mainz 1955 (Ak. der Wiss. u. der Lit. in Mainz. Musikalische Denkmäler 2), S. 49f.

<sup>9</sup> HANS DIETER MÜCK/HANS GANSER: *Den techst vbr' das geleyemors Wolkenstein*. Oswalds von Wolkenstein Liedtext KL. 131 im Cgm 4871 und Gilles Binchois' Chanson *Je loe amours*. In: Lyrik des ausgehenden 14. und des 15. Jahrhunderts. Hg. von FRANZ V. SPECHTLER. Amsterdam 1984 (Chloe 1), S. 115–148.

<sup>10</sup> LORENZ WELKER: New Light on Oswald von Wolkenstein: Central European Traditions and Burgundian Polyphony. *Early Music History* 7 (1987), S. 187–226.

<sup>11</sup> KLAUS J. SCHÖNMETZLER: Oswald von Wolkenstein. Die Lieder mittelhochdeutsch-deutsch. München 1979, S. 296f.; WERNFRIED HOFMEISTER: Oswald von Wolkenstein. Sämtliche Lieder und Gedichte, ins Neuhochdeutsche übersetzt. Göppingen 1989 (GAG 511), S. 365f.

gleich meine Auffassung des Liedes verdeutlicht, um dann auf dieser Basis die Frage der Autorschaft auch aus philologischer Perspektive zu beleuchten, mein Textverständnis zu begründen und schließlich das Lied in die Gattungsgeschichte einzuordnen.

Den techst über das geleyemors  
Wolkenstainer

- I
- ›Mir dringet, zwinget, fraw, dein güet  
mein gemüet, trawt liebstes ain  
an eren reich.  
gleich so mues ich loben, fraw, dein guet gestalt.‹
- 5 ›Deins herzen scherzen mich ser wundert,  
sundert von dir, trawt geselle rain.  
dein höflich schimpf,  
glimpf mit frewden mich betraget manigfalt.‹
- ›Mein schallen, fraw, zu diser frist  
ainfaltig ist. fürwar du pist,  
der ich meins herzen gan.  
darumb gepewt an underschaid,  
trawt liebste maid.  
in lieb und laid pin ich berait
- 15 ze dienen dir. nit lieber mir  
brächt größer zier, wenn dastu schier  
gepewtest *heint* mir tuen und lan.‹
- II
- ›Dein senen, wenen ich nit ptesen  
kan, volsüessen deiner ger.  
mein weiplich zucht,  
frucht mag klain erfrewen dich zu kainer stund.‹
- 5 ›Mein willen stillen du wol kündest  
und enpündest all mein schwär.  
dein wort und weis  
leis lieblich erkücken möcht meins herzen grunt.‹
- ›Gesellschaft du solt abelan.  
dein gueter wan nach meim verstan  
an mir nit frewden vint,  
davon dein leiden wurd entricht.  
wie mir geschicht,  
so kan ich nicht mit *kainer* pflicht

15 dir wünschen hail, davon an mail  
mein leib so gail dir wurd ze tail.  
schweig still, die liebe die ist plint.«

- III >Dein handel, wandel mich enzündet  
und durchgründet hie und dort.  
darumb gedenk:  
lenk mich, fraw, beleiben stät in deiner huld.«  
5 »Mein munde kunde dir mueß helen  
sunder quelen, trawt liebster hort.  
ganz stäte trewe  
newe von dir nit weich umb kainerlai händel schuld.«  
>Mit frewden ich das widergilt  
10 dein eren mild. von mir nu hilt  
gein dir kain ungewin,  
davon dein er dir wurd versert.  
mein herz begert  
dich unverkert, desgleich mich nert  
15 dein stolzer leib, trawt senlich weib.  
mein laidvertreib, dein aigen bleib  
ich immer auf die gnade dein.«

- I 3 em.  
8 behaget.  
17 mütt oder nintt oder, weniger wahrscheinlich, mütt.  
II 14 k[ainer] Textverlust durch Beschneiden des Blatts, Ansatz des a noch lesbar.  
16 s[o] beschnitten, Ansatz des o noch lesbar.  
17 lieb.  
III 1 handl wandl.  
2 hi[e] beschnitten.  
4 sennck.  
6 lieb[er] beschnitten.  
8 weicht. händll.  
10 n[u] beschnitten.  
12 [ver]sert beschnitten, Anfang des v noch erkennbar.

## Erläuterungen:

Überschr.: Der Akkusativ ist auffällig, aber wohl nicht als Fehler zu betrachten.

- I 1 *güet* hier primär wohl nicht »gütige Zuwendung«, sondern objektives »Gutsein«.  
4 *gleich* hier vielleicht im Sinne von »gleichwohl« (vgl. DWb IV, 1, 4, Sp. 8009): trotz *dringen* und *zwingen*.  
5–8 s. unten.  
10 *ainfaltig* »aufrichtig«.  
12 *an underschaid* nimmt gedanklich v. 14 in *lieb* und *laid* vorweg.  
15f. Ich verstehe die Phrase als Verschränkung zweier Aussagen in freier syntaktischer Fügung: »Nichts wäre mir lieber, nichts brächte mir größeren Schmuck, als daß ...«  
17 Das zweite Wort des Verses ist nicht eindeutig lesbar, der Sinn des Satzes ist jedoch klar. Eine Rettung der Lesung *munnt* wäre nur mit kräftigen Umdichtungen des übrigen Satzes möglich; HOFMEISTERS Versuch, ohne Änderungen auszukommen, überzeugt nicht.<sup>12</sup> Ich vermute, daß an dieser Stelle ursprünglich ein Zeitadverb stand: *nu* oder *heut* oder eben, paläographisch am plausibelsten, *heint*.  
II 2 *volsüessen* intransitiv: »deinem Verlangen ganz süß werden«, d. h. es ganz stillen.  
III 2 *durchgründet* »bewegt mich bis in den Grund des Herzens«; *hie und dort* (»ob ich bei dir bin oder anderswo«) antwortet auf II,9.  
4 Das überlieferte *senk* scheint mir ohne Zielangabe kaum möglich; man müßte also wohl konjizieren in *deine huld*. Dem Stil und Gedankengang des Lieds scheint mir jedoch die in den Text gesetzte Konjektur eher gerecht zu werden: »Lenke mich so, daß ich immer in deiner Huld bleibe«. *Lenk mich* auch KL. 94, 14f.  
5 *munde*: epithetisches *e* findet sich auch in den für Oswald gesicherten Liedern.<sup>13</sup>  
6 »ohne daß ich dich quälen möchte«.  
8 *weich* – überliefert ist Indikativ, der Kontext verlangt jedoch eine Aufforderung; *kainerlai händel* vgl. Oswald KL. 92, 16.  
10f. *hilt* zu *hellen*; etwa: »von mir wird nichts laut werden, was dir Schaden bringen könnte«.

Könnte das Lied von Oswald von Wolkenstein stammen? Mit dem zwei-strophigen monologischen Preis der Liebe und der Dame Gnade des Gilles Binchois hat der Text weder formal noch inhaltlich etwas gemein. Aber das

<sup>12</sup> HOFMEISTER [Anm. 11], S. 365: »als daß du bald allein über mein Tun und Lassen befehlen mögest«; dazu ebd., Anm. 329: »frei aus *mu(n)tt* »als Vormund«; Textverderbnis?«

<sup>13</sup> Vgl. JOSEF SCHATZ: Sprache und Wortschatz der Gedichte Oswalds von Wolkenstein. Wien und Leipzig 1930 (Ak. der Wiss. in Wien, Philos.-hist. Kl. Denkschriften 69.2), S. 34.

ist bei den meisten Übernahmen romanischer Liedsätze durch Oswald von Wolkenstein nicht anders. Die metrische Form des deutschen Texts ist mit den Schlagreimen im Aufgesang und den drei- und vierfachen Reimklängen im Abgesang nicht anspruchslos. Das Niveau entspricht Oswald durchaus. Gewisse metrische Freiheiten – Kadenzwechsel, Verschiebung der Reimstelle bei Schlagreimen, über die Norm hinausgehende Silbenzahl einzelner Verse – wird man wohl auch für das Original ansetzen dürfen; bei Oswald findet sich Vergleichbares.

In der formelhaften Liebessprache erinnert das Lied zunächst vor allem an den Mönch von Salzburg.<sup>14</sup> Anreden wie *trawt liebster hort*, Epitheta wie *mein laidvertreib* sind im Mönch-Corpus besonders beliebt, mehr als bei Oswald von Wolkenstein. Nun hat aber Oswald offensichtlich Lieder des Mönchs und seines Umkreises gekannt und hat einzelne Wendungen daraus aufgegriffen.<sup>15</sup> Manches aus dem Lied findet sich denn auch sowohl beim Mönch wie bei Oswald, so die Reime von II,15f. sowohl W 12,2,7f. als auch KL. 34,7 und 35,19, oder *weiplich zucht* im Reim auf *frucht* (II,3f.) sowohl W 15,2,6 und 30,3,7 als auch KL. 107,8, nur bei Oswald allerdings wie in unserem Lied als Selbstnennung *mein weiplich zucht*. Den Reim *handel* : *wandel* (III,1) kennt auch der Mönch (W 24,1,7f.), aber nur Oswald verwendet ihn als Schlagreim (KL. 86,23). Nicht beim Mönch, wohl aber bei Oswald finde ich die Substantivierung *liebstes ain* (I,2 vgl. KL. 121,27) oder *gan* als Ausdruck der Liebessprache (I,11, vgl. KL. 107,2 *meins leibs ich dir wol gan*) oder den Pleonasmus III,8 *kainerlai händel schuld* (vgl. KL. 92,16 *kainerlaie hendlin not*). Strikt beweisen können solche Parallelen nichts, aber sie fügen den überlieferungsgeschichtlichen und musikologischen Argumenten, die für Oswald sprechen, Gründe philologischer Plausibilität hinzu. Ich gehe davon aus, daß das »Geleyemors« von Oswald von Wolkenstein in den späten 1420er oder frühen 1430er Jahren gedichtet wurde.

Damit aber haben wir das Lied noch nicht verstanden. Es gilt weiterzufragen. Wie gesagt, handelt es sich um einen Dialog. Entscheidend für die Verteilung der Reden ist der zweite Stollen der ersten Strophe. Er kommentiert ein *scherzen* des Partners. Im überlieferten Text besteht ein Widerspruch zwischen der Aussage, daß dieses *scherzen* Distanz schafft, ja die Beziehung gefährdet (*mich [...] sundert von dir*), und der anderen Aussage, daß es gefällt (*behaget*). Auffällig ist ferner, daß *behaugen* mit Akkusativ konstruiert ist, was

<sup>14</sup> CHRISTOPH MÄRZ: Die weltlichen Lieder des Mönchs von Salzburg. Texte und Melodien. Tübingen 1999 (MTU 114) (Liedzitate abgekürzt W mit Nummer).

<sup>15</sup> Daran möchte ich festhalten trotz des warnenden Votums von NORBERT RICHARD WOLF: Oswald von Wolkenstein und der »Mönch von Salzburg«. In: KÜHEBACHER [Anm. 3], S. 389–407.

nach LEXER nur mitteldeutsch belegt ist. Durch meine Konjektur werden beide Anstöße beseitigt. In freier Paraphrase besagt nun der zweite Stollen: »Es wundert mich sehr, daß du so fröhlichen Herzens bist, und es trennt mich von dir, mein lieber guter Freund. Dein höfisches Scherzen und freudiges Verhalten befremdet mich immer wieder.« Dies kann nur die Rede der Frau sein, die das Bedrängt- und Bezwungensein des werbenden Mannes (I,1) nicht recht glauben will.

Der Einstieg in den Dialog ist damit klar, und die Verteilung der Reden ergibt sich von hier aus ganz natürlich als regelmäßiger Wechsel mit den Bausteinen der Strophen. Der werbende Mann beteuert zu Beginn seine Liebesbetroffenheit und preist die Schönheit und Ehre der Dame. Diese, in I,13 als *maid* angeredet, verrät in ihrer Antwort gleich zu Beginn durch die Anrede *trawt geselle rain* eine Nähe und Vertrautheit, wie sie dem klassischen Minnelied fremd war; aber sie gibt sich mißtrauisch, weil er sich so fröhlich verhält. Der Mann bezieht das auf seine Lieder (*schallen*), die aber seien ganz aufrichtig; und er stellt sich ganz in den Dienst der Dame. Von da an wechseln zurückweisende Reden der Dame, die mit Rücksicht auf ihre *weiplich zucht* keinerlei Zusagen macht, keine machen kann (*kan* II,2; II,14), und immer neue werbende Ergebenheitsbeteuerungen des Mannes einander ab. Am Ende, beim Stichwort *stät* (III, 4 und 7), wird die Dame, ohne ein offenes Liebesbekenntnis zu wagen, doch etwas deutlicher in ihrer Zuwendung – *trawt liebster hort!* –, Anlaß für freudige Erwidern und erneute Beteuerungen aufrichtiger Liebe seitens des Mannes.

Einige Formulierungen des Dialogs würden an Prägnanz gewinnen, wenn man sich als Situationsrahmen ein nächtliches Ständchen vorstellt, wie es etwa »dy trumpet« des Mönchs von Salzburg (W 5) inszeniert. Das die Dame irritierende *scherzen* und der *höflich schimpf* könnten dann statt (wie in KL. 128, Str. III) auf das allgemeine gesellschaftliche Verhalten des Mannes präzise auf die konkrete Situation des Hofierens mit ihrer Gefahr einer Kompromittierung zielen. Das *schallen* des Mannes würde buchstäblich zu *diser frist* (I,9) ertönen, vielleicht sogar, falls meine Konjektur das Richtige trifft, *heint* »heute abend« (vgl. die Erläuterung zu I,17). Die Umworbene würde, wenn sie vor *gesellschaft* warnt (II,9), vielleicht gar nicht so sehr den allgemeinen Umgang mit dem *gesellen* meinen, sondern vor allem den konkreten gegenwärtigen Besuch. Bei solchem Verständnis würde der Hinweis auf *wort und weis* der Dame (II,7), also auf Gesungenes, die fiktionssimulante Ständchensituation in die Aufführungssituation des Dialoglieds hinüberspielen; daß die gesungene Antwort der Dame *leis* sein dürfe, würde wieder in die fiktive Situation, in der das Gespräch vor Lauschern und *klaffen* verborgen bleiben muß, zurückblenden. Ähnliches Changieren zwischen

Ständchensituation und Aufführungssituation findet sich in der ›trumpet‹ des Mönchs von Salzburg.<sup>16</sup> In unserem Lied sind allerdings die Hinweise auf einen situativen Kontext weniger explizit als dort, so daß solche Überlegungen tentativ bleiben müssen.

Inhaltlich wird Oswalds Œuvre durch dieses Lied um eine neue Nuance bereichert. Liebeswerben mit Dienstmetaphorik in der Tradition des Minnesangs fehlt bei Oswald zwar als Motiv keineswegs, ist aber sonst nicht im selben Maß zentrales Gedichtthema wie hier. Bereichert wird vor allem das Spektrum der Dialoge. Sieht man von Tageliedern und pastourellenähnlichen Liedern ab, so herrscht in Oswalds Liebesdialogen höheren Stils im allgemeinen von Anfang an Harmonie zwischen den Liebenden, was sie meist zu spannungslos-statischen Gebilden macht (KL. 56, 62, 64, 71, 77, 94, 107). Das hier besprochene Lied bleibt im gehobenen Stil, bietet aber doch einen Ansatz zu einem dynamischen Verlauf, insofern das anfängliche Mißtrauen der Frau im Lauf des Gesprächs abgebaut wird. Für den neuen Typus des Liebeslieds, der von gegenseitiger Beziehung ausgeht,<sup>17</sup> hat Oswald von Wolkenstein – er wird es doch wohl gewesen sein – damit in Anlehnung an die Minnewerbung alten Stils eine neue poetische Möglichkeit erschlossen.

### 3. *Medlin zart stein* (KL. 132)

Dieses Lied ist Oswald von Wolkenstein gar nicht zugeschrieben. Die Tatsache, daß es auf einem Einzelblatt im Archiv der Familie Wolkenstein überliefert ist,<sup>18</sup> kann eine Zuweisung an ihn nicht ausreichend stützen. Innere Merkmale, die für Oswald sprächen, vermag ich nicht zu entdecken; im Gegenteil, der Charakter des Liedes weist eher in eine spätere Zeit. Aber auch als anonymes Lied, vielleicht aus dem letzten Viertel des 15. Jahrhunderts, will der Text in seinem Wortsinn und als literarischer Typus verstanden werden.

Bei aller Konventionalität ist das Lied an manchen Stellen schwer zu verstehen. Die Schwierigkeiten beruhen zum Teil auf einem Satzbau, dessen lockere Fügung mir das gattungstypische Maß zu überschreiten scheint. Die-

<sup>16</sup> BURGHART WACHINGER: Liebeslieder vom späten 12. bis zum frühen 16. Jahrhundert. In: Mittelalter und frühe Neuzeit. Übergänge, Umbrüche und Neuansätze. Hg. von WALTER HAUG. Tübingen 1999 (Fortuna vitrea 16), S. 1–29, hier 14f.

<sup>17</sup> HORST BRUNNER: Das deutsche Liebeslied um 1400. In: Gesammelte Vorträge der 600-Jahrfeier Oswalds von Wolkenstein, Seis am Schlern 1977. Hg. von HANS-DIETER MÜCK und ULRICH MÜLLER. Göppingen 1978 (GAG 206), S. 105–146, hier 136.

<sup>18</sup> Vgl. MÜCK 1985 [Anm. 3], S. 13. Laut freundlicher Auskunft von Archivdirektorin Dr. Freifrau von Adrian-Werburg, Germanisches Nationalmuseum Nürnberg, bietet auch der Zusammenhang des Faszikels keine Indizien für die Provenienz des Blatts.

se Syntax ist wohl als Charakteristikum des Lieds, vielleicht als Zeichen einer unprofessionellen Machart, grundsätzlich zu akzeptieren und darf im einzelnen nur mit großer Zurückhaltung korrigiert werden. Ganz ohne Entstellungen scheint das Lied allerdings nicht überliefert zu sein. Ich biete wieder einen lesbar gemachten Text und erläutere dann mein Verständnis in Anmerkungen.

- I           Medlin, zart stein,  
              stets umb dich sein  
              west ich auf erd nit grösser fräud,  
              auch wünschen wold,  
5           das mich so hold  
              als ich *dich* hab an underscheid  
              und du des weist,  
              her wider leist.  
              dich treulich pitt:  
10          ju, *ju,*  
              swarz meidlin, *⟨murr⟩* mir nit.
- II           Wo das geschech,  
              hin für ich sprech,  
              das meins geleich auf erd nit wer,  
              der höhern muet.  
5           ich mir kein guet  
              ze haben stet für dich beger.  
              an underlaß  
              ich mich stets maß,  
              wie's gschech mit sitt.  
10          ju, ju,  
              swarz meidlin, *⟨murr⟩* mir nit.
- III          Umb alles das  
              und was fürbas  
              müglich, [] *zehant* mich fleissen will  
              ze dienen dir.  
5           nims auf von mir,  
              es soll mir nichts nit sein ze fil,  
              sunder mit lust  
              nichts weiß ich sust.  
              so wurd ganz quit.  
10          ju, ju,  
              swarz meidlin, *⟨murr⟩* mir nit.



- I 6 eh.  
 III 3 müglich ist zeheñ.

## Erläuterungen:

- I 1 *stein*: eine Konjektur, die auch den schwierigen Reim (mhd. *ei* : *î*) beseitigte, wäre leicht, z. B. *fein*; doch es dürfte sich um eine okkasionelle Ersatzprägung für *gimme* »Edelstein« handeln, das als preisendes Attribut von Personen geläufig ist.
- 2 Die Infinitivfügung signalisiert den am weitesten gehenden Wunsch; der Hauptsatz v. 3f. schließt sich wie an einen Konditionalsatz an.
- 5 Subjekt und Verbum sind nach v. 6 zu ergänzen: *das du mich so hold hast*.
- 7f. Noch abhängig von v. 4: »und daß du das, was du von mir weißt, mir ebenfalls entgegenbringst.«
- 11 Die Einleitung v. 9 und der Dativus ethicus *mir nit* lassen einen mahnen- den Imperativ erwarten. Wenig überzeugend ist eine Deutung von *swarz* als Imperativ von *swarzen* »schwarz werden«. Schwarz bedeutet als Minnefarbe üblicherweise Verschwiegenheit, hier aber müßte man die mora- lisch negative Konnotation der schwarzen Farbe annehmen. Vergleichbar wäre dann etwa Konrad von Würzburg, »Trojanerkrieg« v. 2484f. *wil er der minne liechten schîn / mit valschem muote swerzen*. Aber ohne eine Ex- plikation der Bildlichkeit, wie sie bei Konrad vorliegt, wäre eine Mahnung »werde mir nicht schwarz« kaum verständlich. Konjekturen sind verschie- dene denkbar: *swatz mir nit* als Mahnung zur Verschwiegenheit; *swanz mir nit* als Warnung vor eitlen Flanieren; weniger wahrscheinlich *swanz mir mit* als Aufforderung zum Tanz. Der gattungstypischen Formelsprache, dem Duktus der Gedanken und der sonst durchgehenden Auftaktigkeit des Strophenbaumusters aber entspräche zweifellos am besten eine Ergänzung: *swarz meidlin, wenk mir nit*. Alle diese Erwägungen werden hinfällig durch die Entdeckung der Parallele in Peter Schöffers Liederbuch von 1513 (vgl. unten). Ohne sie wäre gewiß niemand auf die Ergänzung *murr mir nit* (oder auch, in noch engerer Anlehnung an die Parallele, *murr nur nit*) verfallen. Sie scheint mir aber auch aus paläographischen Gründen schlagend: eine Schreibung *mur mir* konnte von einem Abschreiber leicht als fehlerhafte Dittographie mißverstanden werden.
- II 1 *das* kann sich auf die Gegenseitigkeit der Liebe (I,5–8) oder auf deren Erfüllung im beständigen Beisammensein (I,2) beziehen.
- 4 Anakoluth.
- 8 Mhd. *sich mâzen* bedeutet »das Übermaß meiden, sich beschränken«. Daß auch hier die Mäßigung eines zu leidenschaftlichen Begehrens gemeint ist, zeigt die folgende Zeile. Durch den Kontext des ganzen Liedes scheint aber auch eine semantische Komponente von Bemühung und Anstrengung mitzuschwingen, etwa im Sinne von »das volle Maß erstreben, dem An- spruch des Ziels zu entsprechen versuchen«.

- III 1f. *alles das*: die gegenseitige Liebe und Treue; *fürbas*: was darüber hinaus noch möglich und wünschbar ist, nämlich *stets umb dich sein* (I,2).
- 3 Das den Relativsatz abschließende *ist* stört den Versgang und scheint in der lockeren Syntax des Liedes entbehrlich zu sein.
- 7 Vielleicht als Anakoluth vom folgenden Vers zu trennen: »sondern mit Freuden (diene ich dir)«.
- 9 Elliptisch: »So (d. h. wenn alles, was zu Beginn der Strophe angedeutet ist, eintritt) würde (ich) ganz frei (von allem Leid).«

Die Aufzeichnung des Liedes wird von KARIN SCHNEIDER aufgrund der Schrift in die Zeit um 1500 datiert, »mit einem ausreichenden Spielraum nach beiden Seiten hin«; das Wasserzeichen, dessen Neubestimmung sie angeregt hat, führt auf Augsburg 1493.<sup>19</sup> Stilgeschichtliche Indizien scheinen mir dafür zu sprechen, die Entstehung des Liedes nicht viel früher anzusetzen. Freilich ist unser Instrumentarium für stilgeschichtliche Urteile noch sehr unterent- wickelt.

Nach Form, Sprache und Inhalt fügt sich das Lied gut in die deutsche Liebeslieddichtung von etwa 1450 bis 1550: drei Kanzenenstrophen mit Refrain, Werbung um Gegenseitigkeit der Liebe und Treue, aber nicht aus minnesängerischer Distanz, sondern aus einer gewissen Vertrautheit und Nähe heraus gesprochen.<sup>20</sup> Für eine Entstehung eher erst im letzten Viertel des 15. Jahrhunderts könnte die Bevorzugung von Zweihebern im Strophen- bau sprechen: möglich wäre diese Strophenform gewiß auch schon erheblich früher, aber gegen Ende des Jahrhunderts wird der Typus in den »Hofweisen« Mode.<sup>21</sup> Eher in die spätere Zeit scheint mir auch die umstandslose Ver- knüpfung des »edlen« Stils der Liebeswerbung unter Dienstbeteuerungen mit dem leichteren, derberen Ton des Refrains zu passen. Schließlich legt auch die wörtliche Refrain-Parallele mit einem Lied, das im 16. Jahrhundert be- liebt war und erstmals 1513 überliefert ist, eine nicht zu frühe Datierung nahe.

<sup>19</sup> KARIN SCHNEIDER, Brief vom 19. I. 1999. GERHARD PICCARD: Wasserzeichen Frucht. Stutt- gart 1983 (Veröffentlichungen der Staatlichen Archivverwaltung Baden-Württemberg. Die Wasserzeichenkartei Piccard im Hauptstaatsarchiv Stuttgart. Findbuch XIV), Nr. I 884. Ich danke Frau Schneider für freundliche Auskunft und Frau Henrike Lähnemann für sorgfältige Durchzeichnung und Fotografie des Wasserzeichens.

<sup>20</sup> Vgl. BRUNNER [Anm. 17]; WACHINGER [Anm. 16].

<sup>21</sup> Vgl. CHRISTOPH PETZSCH: Hofweisen. Ein Beitrag zur Geschichte des deutschen Liederjahr- hunderts. DVjs 33 (1959), S. 414–445, hier 419–424. Im Formenkatalog für die erste Hälfte des 15. Jahrhunderts bei SITTIG [Anm. 7], S. 48–75 kommen Zweiheber insgesamt selten und meist nur in besonders artifiziellen Strophenbaumustern vor, die Stollenform 2a 2a 4b über- haupt nicht.

Da der Refrain auch unabhängig von der Datierungsfrage Aufmerksamkeit verdient, zitiere ich zunächst das ganze Lied, in dem sich die Parallele findet, nach der ältesten Fassung, der von Peter Schöffers Liederbuch von 1513:<sup>22</sup>

1. Ein magt die sagt mir früntlich zû,  
wie sie mich liebt im herzen;  
sicht nit der gleich, ob sie das thû.  
alein mit ir zu scherzen  
hat wol sein fûg.  
brauns dierlein klûg,  
merck, was ich dich bitt:  
iû iû, iû iû – schöns mädlein, mûr nûr nit!
2. Nim auff zû gût, was ich dir sag,  
thû dich von mir nit keren!  
sich lieb trew an, vernim mein klag!  
thû mich der bet geweren,  
als ich dir traw.  
brauns dierlein, schaw,  
merck, was ich dich bit:  
iû iû, iû iû – schöns mädlein, mûr nûr nit!
3. Ja was man redt vnd halten thût,  
das kumbt zu gûtem gelten.  
Nicht las sein ab, mein wol gemût!  
ob ich bei dir bin selten,  
ist nit mein schuld,  
beger dein huld.  
merck, was ich dich bit:  
iû iû, iû iû – schöns meidlein, mûr nûr nit!

In späteren Aufzeichnungen des Liedes wird der Refrain bisweilen variiert, teilweise wohl in der Absicht, den Ton der Liebessprache zu verfeinern.<sup>23</sup>

<sup>22</sup> Hier buchstabengetreu (aber mit Auflösung der wenigen Abkürzungen, Absetzung der Verszeilen und Interpunktion) nach dem Faksimile hg. von der Gesellschaft Münchener Bibliophilen. München 1909 (Tenor Nr. 4). Vgl. auch Altdeutsches Liederbuch. Hg. von FRANZ M. BÖHME. Leipzig 1877, Neudruck Hildesheim-Wiesbaden 1966, Nr. 199.

<sup>23</sup> So in: Das Ambraser Liederbuch vom Jahre 1582. Hg. von JOSEPH BERGMANN. Stuttgart 1845, Neudruck Hildesheim 1962, Nr. XLVI, S. 41: *feins megdlein klug, merck was ich dich bitt, jw, jw, feins megdlein versag es mir nit*. Zur Überlieferung des Lieds s. Georg Forsters Frische Teutsche Liedlein in fünf Teilen. Hg. von M. ELIZABETH MARRIAGE. Halle 1903. (Neudrucke deutscher Litteraturwerke des XVI. u. XVII. Jahrhunderts 203–206), Anm. zu I,25, S. 210.

Daß mit unserem Lied ein Zusammenhang besteht, scheint mir unabweisbar, zumal die Parallele auch noch das Reimwort *bit* mit einschließt. Da das von Schöffers bezeugte Lied weiter verbreitet war und da unser Lied das Reimwort variiert (*pitt-sitt-quitt*), also kunstvoller sein möchte, könnte man argumentieren, daß das Schöffersche Lied der gebende Teil war. Doch bewegt man sich damit auf unsicherem Boden. Es könnte ja auch ein verlorenes drittes Lied im Spiel gewesen sein.

Was aber impliziert dieser Refrain? »Schwarzbraun muß mein Mädlein sein, gerade so wie ich – juvili, juvijuveli hahaha,« haben wir als Buben gegrölt und haben damit ein Klischee weitergetragen, das vielleicht in der Zeit, um die es hier geht, entstanden ist. *Ju* ist eine Interjektion der vitalen Freude, die besonders häufig im Zusammenhang des Jagens belegt ist. Falls auch hier die Jagd nach der Geliebten oder die Geliebte als Jagdbeute assoziiert werden darf, so gewiß nicht mehr in der hochsublimierten Tradition einer Jagd der Tugenden nach der Minne, wie sie im Deutschen Hadamar von Laber geprägt hat, aber auch nicht in der negatierten Ausprägung der Verfolgung einer Jungfrau durch einen bösen Riesen, wie sie z. B. die Heldenepik kennt. Eher schon mag man an das berühmte Lied Herzog Ulrichs von Württemberg denken, in dem der Jäger die *schne weysse brust* zu verfolgen aufgibt und sie andern Jägern überläßt (*halt dich in hut, schons meydlein gut, mit leyd scheid ich von hinnen*)<sup>24</sup> – nur daß in der Interjektion unseres Liedes mehr die Lust als das Leid des Begehrens angedeutet zu sein scheint.

Die Anrede *meidlin* könnte in eine ähnliche Richtung weisen. Die übliche Bezeichnung der Frau im Liebeslied des 15. und 16. Jahrhunderts ist *frau* oder *fräulein*, mit den entsprechenden Epitheta auch *weib*. Das wesentlich seltenere *meidlin* signalisiert, nicht immer, aber doch häufig, einen freieren, männlich-präpotenteren Ton im Umgang mit der Geliebten. Für das noch seltenere *dirmlin* gilt das in erhöhtem Maß. Einen speziellen Akzent erhält die Anrede durch das Epitheton *swarz*. Man wird *swarz meidlin* wohl als Variante der Formel *brauns megdelein* zu verstehen haben, die um 1500 aufkommt (vgl. auch *brauns dierlein* im zitierten Lied aus Schöffers Liederbuch) und die im späteren populären Lied meist als *schwarzbraunes Mädlein* erscheint.<sup>25</sup>

<sup>24</sup> Vgl. z. B. Georg Forster [Anm. 23], III,9 mit Anm.; zur Jagdmotivik vgl. GABY HERCHERT: »Acker mir mein bestes Feld«. Untersuchungen zu erotischen Liederbuchliedern des späten Mittelalters. Münster-New York (Internationale Hochschulschriften 201), S. 205–207.

<sup>25</sup> Vgl. DORIS MASSNY: Die Formel »Das braune Mägdlein« im alten deutschen Volkslied. Nd. Zs. f. Volkskunde 15 (1937), S. 26–65. Fürs jüngere Lied vgl. etwa die u. a. von Annette von Droste-Hülshoff aufgezeichnete Ballade »Es bließ sich ein Jäger wohl in sein Horn«. In: Deutsche Volkslieder mit ihren Melodien. Hg. vom Deutschen Volksliedarchiv. 6. Bd. Hg. von ROLF WILHELM BREDNICH. Freiburg/Br. 1976, S. 188–201. Ferner: Deutsche Volkslieder. Texte und Melodien. Hg. von LUTZ RÖHRICH und ROLF WILHELM BREDNICH. Düsseldorf 1967. Bd. II, S. 369–372, 406f.

In ihren typischen Kontexten charakterisiert die Formel die Frau als erotisch attraktives Objekt für den sich überlegen fühlenden Mann. Obwohl man auch an die gebräunte Hautfarbe des Naturkinds oder Landmädchens denken könnte oder vielleicht sogar an die *brüne* (bei Oswald die *preun*), die weibliche Scham, wird man die Farbbezeichnung doch am ehesten auf die Haupthaare beziehen. Sie sind bei Mädchen dieser Art eben dunkel, während sie in Schönheitspreisen höheren Stils goldfarben sind. Gründe für solche Zuordnungen sind sicher nicht in einer realen Sozialgeschichte der Rassen<sup>26</sup> zu suchen, sondern in komplex motivierten Deutungs- und Wahrnehmungsmustern.<sup>27</sup> In einer Zeit, in der die Formel noch nicht fest etabliert war, ist freilich auch eine primär soziale Konnotation anderer Art nicht auszuschließen: Der früheste Beleg für ein schwarzes Mädchen im Lied des 15. Jahrhunderts, den ich finde, bezieht die Farbe auf den Schmutz der Hausarbeit. Er findet sich als Nr. 130 in Hartmann Schedels Liederbuch, aufgezeichnet Ende der 1460er Jahre: *Ein swarczes, rusiges dirnelein das thut erfreuen mich. sye spint und kert und heiczet ein; ir thun ist wuniglich.*<sup>28</sup> Der Effekt aber ist derselbe: erotische Attraktivität für den überlegenen Mann.

*Ju, ju, swarz meidlin* – schon diese sicher überlieferten Bestandteile des Refrains stehen also in einer gewissen Spannung zu den werbenden Dienstbeteuerungen und der preisenden Anrede *zart stein* im übrigen Lied. Diese Spannung wird noch verstärkt, wenn man die Heilung der verderbten Überlieferung akzeptiert, die ich aufgrund der Parallele in Schöffers Liederbuch vorschlage: *murr nur nit!* In dieser Aufforderung wird die Formierung des Ich zur Rolle des Männlich-Überlegenen, der sich seines Liebeserfolgs sicher glaubt, vollends unüberhörbar. Damit wird die Ergebnisheithaltung des übrigen Texts, die letztlich aus der Tradition der hohen Minne stammt, nicht aufgehoben, aber sie wird doch zu einem bloßen Register des Werbens herabgestuft.

<sup>26</sup> So, zeitbedingt, MASSNY [Anm. 25].

<sup>27</sup> Vgl. etwa, auf die Hautfarbe bezogen, ALFRED EBENBAUER: *Es gibt ain möryne vil dick susse mynne*. Belakanes Landsleute in der deutschen Literatur des Mittelalters. ZfdA 113 (1984), S. 16–42. Fernzuhalten ist der Komplex der schwarzen Braut des Hohenlieds und der schwarzen Madonnen; dazu KLAUS SCHREINER: *Maria. Jungfrau, Mutter, Herrscherin*. München 1994, S. 211–248.

<sup>28</sup> Die deutschen Lieder des Schedel-Liederbuchs. Hg. von PAUL SAPPLER. Als Manuskript gedruckt Tübingen 1997 (Publikation in der ATB vorgesehen). Vgl. K. FROMMANN: *Das Münchener Liederbuch*. ZfdPh 15 (1883), S. 104–126, hier 108. Zur Aufzeichnung s. PAUL SAPPLER: *›Schedels Liederbuch‹*. In: <sup>2</sup>VL 8, Sp. 625–628.

4. *Got muß für uns vechten* (KL. 134)

Eine isoliert überlieferte zeitgenössische Notiz besagt, daß *der edle wolkenstainer* nach der Flucht des Reichsheers vor den Hussiten 1431 bei Taus eine Klage *mit sulhem anfang* gedichtet habe. Die dann zitierten vier Langzeilen hat SCHATZ<sup>29</sup> ohne Diskussion für unecht erklärt, während z. B. SCHWOB,<sup>30</sup> der die historischen Hintergründe erläutert, sie ohne Diskussion als echt gelten läßt. Tatsächlich besteht kein Grund, die historische Richtigkeit der Notiz anzuzweifeln. Wohl aber darf man fragen, ob das zitierte Textstück den Wortlaut Oswalds getreu bewahrt.

Wenn man von einer kleinen Versüberfüllung absieht, die der Überlieferung zur Last fallen dürfte, handelt es sich um eine Strophe im Hildebrands-ton mit durchgehendem Endreim. Die beiden ersten Langzeilen sind außerdem durch den Zäsurreim *vechten* : *knechten* verknüpft. Eine ebenso gebaute Strophe findet sich in einem anderen auf aktuelle Ereignisse bezogenen Lied Oswalds: Str. VI des ›Greifensteinlieds‹ KL. 85 stimmt genau überein, in Str. IV sind statt der beiden ersten die Zeilen 3 und 4 durch Zäsurreim gebunden. Die Notwendigkeit, auch den Zäsurreim als durchgehend anzusetzen, besteht von daher also nicht. Nun fällt aber auf, daß das Zäsurwort von Zeile 3 immerhin ähnlich klingt (*trachten*) und daß nahe der Zäsur von Zeile 4 ein weiteres Reimwort steht (*slechten*). Ich vermute also, daß Oswald hier reicher gereimt hat als im ›Greifensteinlied‹, und rekonstruiere folgende Textfassung:

Got muß für uns vechten, sullen di Hussen vergan,  
von herren, rittern, {} knechten ist ez ungetan.  
si können nur vil brechten, da ist gar lützel an.  
daz macht den herzen slechten gar argen pösen wan.

- 2 rittern vñ vō kechtē.  
3 trachtē.  
4 slechtē herczñ.

<sup>29</sup> SCHATZ [Anm. 6], S. 12.

<sup>30</sup> ANTON SCHWOB: *Oswald von Wolkenstein. Eine Biographie*. Bozen 1977 (Schriftenreihe des Südtiroler Kulturinstituts 4), S. 231. Wieder in die Diskussion gebracht hat die Verse ULRICH MÜLLER: *Untersuchungen zur politischen Lyrik des deutschen Mittelalters*. Göttingen 1974 (GAG 55/56), S. 226; vgl. auch FRANZ JOSEF SCHWEITZER: *Die Hussitenlieder Oswalds von Wolkenstein vor dem Hintergrund der Böhmisches Reformbewegung und Revolution*. JOWG 9 (1996/97), S. 31–43, hier 42f.

Erläuterungen:

- 3 *brechten* »reden, Lärm machen« scheint auch inhaltlich besser zu treffen als *trachten* »sich bemühen«. Da das Wort *brechten* nicht allenthalben geläufig war,<sup>31</sup> ist auch die Entstellung zu *trachten* plausibel.
- 4 Nachstellung des flektierten Adjektivs z. B. auch KL. 21,82.

Ob es sich bei unserem Textstück um eine vollständige Strophe handelt, die in etwa dem ›Greifensteinlied‹ entspräche, oder um den ersten Baustein einer Großstrophe, die dem Ton von KL. 22–25 angehörte oder ihm ähnlich war, muß offen bleiben.<sup>32</sup>

---

<sup>31</sup> Wenn SCHATZ [Anm. 13], S. 54 s. v. *prächten* (zu KL. 82,35), es ein Dialektwort nennt, ist das allerdings wohl übertrieben.

<sup>32</sup> Für Hinweise und Kritik danke ich Paul Sappler und Nicola Zotz, für praktische Hilfe Kerstin Jaeckel und Erika Zürn.

