

GERMANISTISCHE SYMPOSIEN
BERICHTSBÄNDE

Im Auftrag der Germanistischen Kommission
der Deutschen Forschungsgemeinschaft und in Verbindung
mit der »Deutschen Vierteljahrsschrift
für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte«

Herausgegeben von
Wilfried Barner
XXIII

TEXT UND KULTUR

Mittelalterliche Literatur
1150–1450

Herausgegeben
von Ursula Peters

Verlag J. B. Metzler
Stuttgart · Weimar

Der Sänger geht baden ...
Oswald in seinen ›Margarethen‹-Liedern:
poetologisch, performativ, kulturwissenschaftlich
in ›fröhlicher Pluralität‹

VOLKER MERTENS (Berlin)

»Um unserer europäischen Moralität einmal aus der Ferne ansichtig zu werden, um sie an anderen – früheren oder kommenden Moralitäten zu messen, dazu muß man es machen, wie es ein Wanderer macht, der wissen will, wie hoch die Türme einer Stadt sind. Dazu verläßt er die Stadt.«

Friedrich Nietzsche, *Die fröhliche Wissenschaft*, Kap. 380.

Dies ist eine Fallstudie, an der die hermeneutischen Potenzen verschiedener Methoden überprüft werden: eine poetologische Hermeneutik, eine performanzbezogene und eine im weiteren Sinn ›kulturwissenschaftliche‹, wobei eine reinliche Trennung v.a. von Punkt 1 und 3 nicht möglich ist, da literarische Typen auch über Inhalte bestimmt sind, die wiederum auf außer-literarische Sachverhalte bezogen werden, und Punkt 2 als kulturwissenschaftliche Methode gelten muss, da sie sich auf eine kulturelle Verortung literarischer Texte bezieht. Performativität/Theatralität wird gerade als innovatives kulturwissenschaftliches Paradigma verstanden (vgl. die neue Reihe von Erika Fischer-Lichte).¹

Gegenstand ist ein Corpus von Liedern Oswalds von Wolkenstein², eine Auswahl aus den sog. ›Margarethen-Liedern‹. Unter dieser Bezeichnung werden allgemein die Lieder verstanden, die sich durch Namen- oder Initialennennungen oder durch andere Indizien auf Margarethe von Schwangau, die Gemahlin Oswalds von Wolkenstein seit Sommer 1417 (oder 1418?) beziehen lassen.³ Name bzw. Initiale erscheinen in den Liedern Kl 33, 68, 69, 71, 77, 87 und 97, in Lied 110 wird auf ihre Herkunft aus Schwaben angespielt, in Lied 104 der Herkunftsname *von Swangow* genannt. *Gretel* in

¹ *Inszenierung von Authentizität*, hg. v. Erika Fischer-Lichte/H. Pflug, Tübingen/Basel 2000 (Theatralität 1).

² Benutzte Ausgabe: *Die Lieder Oswalds von Wolkenstein*. Unter Mitwirkung von Walter Weiss und Notburga Wolf hg. v. Karl Kurt Klein. Musikanhang von Walter Salmen. 3., neubearb. und erw. Aufl. von Hans Moser, Norbert R. Wolf und Notburga Wolf, Tübingen 1987 (ATB 55).

³ Anton Schwob, *Oswald von Wolkenstein. Eine Biographie*, Bozen 1977; *Die Lebenszeugnisse Oswalds von Wolkenstein. Edition und Kommentar*, hg. v. Anton Schwob, Wien/Köln/Weimar 1999 zur Nr. 68, 82, 84, 88, 92, v.a. S. 317ff.

Lied 70 wird allgemein nicht auf Margarethe gedeutet,⁴ die Dialoglieder 43 und 62 werden gelegentlich dazugestellt und die ›Bergwaldpastourelle‹ 83 kann wegen der mit Lied 87 identischen Melodie (Hs. B: *Nota diss obgeschriben lied Rot weyss etc. singt sich jnn der melody Ain jetterin iunck etc.*)⁵ in den Kreis einbezogen werden.

Die Lieder sind einstimmig mit vier Ausnahmen: in ›usueller‹ Mehrstimmigkeit sind Lied 68, 71, 75 und 77 gehalten,⁶ wobei Lied 68 eine Weiterverarbeitung motivischen Materials der Melodie von Lied 83/87 darstellt.⁷ Auch Lied 33 ist mit zwei älteren (34, 35) und einem jüngeren (36) durch die Verwendung der gleichen Melodie verbunden. Die inhaltliche Spannweite der Liedtypen reicht vom Werbelied über den Schönheitspreis bis zu Liedern mit der Thematisierung sexueller Zärtlichkeiten wie im Duett 77 und am deutlichsten im Badelied 75, das als Maitanzlied zwar einem Gattungstyp zuzuordnen ist, aber mit dem Thema des Bades ein dort bisher nicht vorkommendes Motiv nutzt (s. u.). Dagegen weiten die sexuellen Anspielungen im ›Tagelied des Einsamen‹ 33 den Rahmen des Gattungstyps (vgl. Mönch von Salzburg) nur wenig, das Entsprechende gilt für das ›Koselied‹ 77. Die Schönheitsbeschreibung in Lied 110 bleibt ganz im Rahmen dessen, was in der späthöfischen Epik vorkommt und steht an sexuellen Anspielungen hinter dem Neujahrslied 61 zurück (*beuchlin hel* und *reuch* fehlen in 110).

Die biographische Konkretisierung der Rollen im Zusammenhang mit sexuellen Handlungen hat zu den verschiedensten Deutungen geführt: von der Affirmation einer sexuell glücklichen Ehe bis zum Vorwurf des Voyeurismus.⁸ Was die Aufführbarkeit betrifft, so hat man von der Aufführung vor höfischem Publikum, Renommierperformanz vor einer Männerrunde⁹, über

4 Eine Ausnahme macht Albrecht Classen, »Liebesehe und Ehelieder in den Gedichten Oswalds von Wolkenstein«, JOWG 5, 1988/89, S. 445–464.

5 *Oswald von Wolkenstein. Abbildungen zur Überlieferung I: Die Innsbrucker Wolkenstein-Handschrift B*, hg. v. Hugo Moser/Ulrich Müller, Göttingen 1972 (Litterae 12), fol. XXXVI verso.

6 Vgl. *Oswald von Wolkenstein. Die Lieder. Mhd.-dt.* In Text und Melodien neu übertragen, kommentiert und hg. v. Klaus J. Schönmetzler, München 1979; *Die mehrstimmigen Lieder Oswalds von Wolkenstein*, hg. v. Ivana Pelnar, Tutzing 1981 (Münchner Editionen zur Musikgeschichte 2).

7 Christian Berger und Tomas Tomasek, »Kl 68 im Kontext der Margarethe-Lieder Oswalds von Wolkenstein«, JOWG 9, 1996/97, S. 157–177.

8 Vgl. die Übersicht bei Johannes Spicker, »Oswalds ›Ehelieder‹ – Überlegungen zu einem forschungsgeschichtlichen Paradigma«, JOWG 9, 1996/97, S. 139–156, hier S. 148–150; Dagmar Hirschberg, »Zur Funktion der biographischen Konkretisierung in Oswalds Tagelied-Experiment ›Ain tunckle farb von Occident‹, Kl. 33«, PBB 107, 1985, S. 376–388; Helmut Lomnitzer, »Geliebte und Ehefrau im deutschen Lied des Mittelalters«, in: *Liebe – Ehe – Ehebruch in der Literatur des Mittelalters. Vorträge des Symposiums vom 13.–16. Juni 1983 am Institut für Deutsche Sprache und Mittelalterliche Literatur der Justus-Lieb-Universität Gießen*, hg. v. Xenia von Ertzdorff/Marianne Wynn, Gießen 1984 (Beiträge zur deutschen Philologie 58), S. 111–124.

9 Hartmut Kokott, »Oswald von Wolkenstein«, in: *Einführung in die deutsche Literatur des 12. bis 16. Jahrhunderts*, hg. v. Winfried Frey u. a., Bd. 2, Opladen 1982, S. 80–113, hier S. 96.

den gemeinsamen Privatgesang der Eheleute am Kachelofen¹⁰ bis zur Vermutung einer rein fiktiven Performanz¹¹ fast die ganze Bandbreite abgedeckt.

Die folgende Untersuchung konzentriert sich auf das die Forschung am stärksten provozierende Badelied Kl. 75.

1. Die erste Strophe stellt das Lied in die Reihe der Maitanzlieder mit der Aufforderung zu Tanz (*tanzen, springen*) und Gesang, dem Hinweis auf die Lieder der Vögel (Nachtigall und Drossel zusammen wie bei Neidhart SL 23), der Wirkung von ›Lenzes Gebot‹ auf alle. Auch die ›popularisierende‹ Form mit Refrain und kurzen Zeilen gehört zu diesem Typus. Im Mailied wird traditionell Sexualität evoziert, so schon bei Walther L. 51,13: das *vrödelin* der letzten Zeile (52,22) ist als Hüllwort für den Orgasmus zu verstehen.

Die zweite Strophe bezieht sich auf den volkstümlichen Brauch des Maibades. Vornehmlich der Walpurgistag, der 1. Mai, galt als besonders geeignet (s. u.)¹². Das Bad ist in der späten Neidhart-Tradition mit sexuellen Handlungen verbunden worden, so im *Neidhart-Fuchs-Druck*¹³:

<i>Von dem vruestük sülh wir gan san dan hinne zuo dem bade; lade wir die finen vröulin dar, z'war, die uns riben, unt vertriben unser wile; keiner ile dar uz vaste, e er raste drinnen, sam ein vürste.</i>	<i>Sich, baderinne, du besinne unser gewinne, zuo der minne bereite (ie) dem manne ein (weichez) bette; du darft niht sorgen umb daz borgen, ane kargen, sich, uf morgen so schaffen wir, daz es wirt eben wette.</i>
---	---

Ebenfalls aus der Neidhart-Tradition stammt eine Badepastourelle mit der gattungstypischen sexuellen Thematik:¹⁴

*Ein graserin in der Gastein [bat]
bat diu gab mir lust [unt vröud] mit irem gerein,
Do ich sach durch ir pfat die briun'
mich tet mit iren högk noch zein
Ich greif si an unt tet si zuo mir smücken,*

10 Maria E. Müller, »Höfische Literatur ohne Hof. Bemerkungen zur sozialen Gebrauchssituation der Lieder Oswalds von Wolkenstein«, JOWG 3, 1984/85, S. 163–185.

11 Volker Mertens, »›Biographisierung‹ in der spätmittelalterlichen Lyrik. Dante – Hadloub – Oswald von Wolkenstein«, in: *Kultureller Austausch und Literaturgeschichte im Mittelalter*, hg. von I. Kasten/W. Paravicini/R. Pérennec, Sigmaringen 1998 (Beihefte der Francia 43), S. 331–334.

12 Vgl. Artikel »Bad, baden«, in: *Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens*, Bd. I, Berlin/New York 1987, Sp. 796–850, zum Maibad Sp. 812ff.

13 HMS III, 310; Bobertag, *Narrenbuch* (DNL 11), hier S. 270, Vv. 3352ff. Text nach HMS.

14 *Neidhart Fuchs*: HMS III, 308; Bobertag, S. 258: *Hie nach volget wie Neithart bi einer schönen graßerin in der Kastein badet*, Vv. 3015ff. Text nach HMS.

*schon bükken, jükken in dem bat;
was aller welt ein kleiner schat,
unt tet uns beiden wol im libe und im herzen.*

Es gab also zur Zeit Oswalds erotische Lieder mit Badethematik, wobei das zweitzierte, die Pastourelle, sich vergleichbare Deutlichkeiten erlaubt wie Oswald in unserem Lied und in seiner Graserin-Pastourelle Kl 76. Es werden in Kl 75 also aus zwei Typen Themen entlehnt: aus dem Mailied und der Pastourelle. Die Badesituation bildet die Klammer, sie ist jahreszeitlich auf das Mailied bezogen und entlehnt aus letzterer die sexuelle Szene.

Das Bad ist eine naheliegende Erweiterung des Mailieds. Das hat der Maler der Manessischen Handschrift (1. Nachtrag) auch so gesehen und den Minnesänger Jakob von Warte im Maibad dargestellt, bedient von drei höfischen Damen.¹⁵ Da der Sänger mit gelichtetem Haar dargestellt ist, soll wohl auf die verjüngende Wirkung des Bades angespielt werden. Eine Dame reicht ihm einen Rosenkranz als Zeichen der Mailiebe. Oswald hat die hier dargestellte Verbindung Mailied – Maibad auf der Textebene vollzogen, sie existierte als Vorstellung jedoch anscheinend vorher (s. u.). Während auf dem Bild erotische Vorgänge nur durch den Kranz angedeutet sind, hat Oswald den Sänger zusammen mit Margarethe in den Badezuber gesetzt, und beide fordern einander zum Liebesspiel auf. Als Dienerin wird eine *Metzli* genannt (auch auf dem Bild ist eine zu erblicken); obwohl dies ein stereotyper Name ist, könnte darin ein Hinweis auf die Protagonistin von Heinrich Wittenwilers *Ring* (um 1410) gesehen werden. Der Übergang vom allgemeinen Natureingang in Strophe 1 zur Beziehung Sänger – Dame in Strophe 2 ist traditionell, ungewöhnlich aber die relativ deutliche Aussprache sexueller Handlungen. Die 3. Strophe führt diese Thematik mit Pilz-Metaphorik weiter: Pilze stehen für männliche Potenz, aber auch für Fruchtbarkeit, womit auf die Konsequenz der sexuellen Vereinigung (die also zwischen 2. und 3. Strophe stattgefunden zu denken wäre) verwiesen wird.¹⁶

Im deutschen Minnesang wird Sexualität üblicherweise verhüllt dargestellt, vor allem eine Bezeichnung der Genitalien (die ja fast immer indirekt bleibt) wie hier ist auch im Tagelied nicht üblich. Anders ist es bei Neidhart: im Bauernmilieu ist der »schamlose Griff« durchaus benennbar, vom schwankhaften Märe gar nicht zu reden, obwohl dort zumeist Hüllworte bzw. Metaphern gebraucht, allerdings auch *zers* und *fut* direkt genannt werden. Das vielleicht deutlichste Exempel für beschriebene sexuelle Vorgänge, noch dazu aus Oswalds weiterer zeitlicher und räumlicher Umgebung, liefert Heinrich Wittenwilers *Ring*. (Die Vorstellung, dass Oswald ihn beim Konstanzer Konzil kennengelernt hat, ist verlockend.) Die grobianisch-offene Thematisierung von Sexualität betrifft v. a. die Masturbationsszene Mätzlis, ihre gewaltsame Verführung durch den Arzt Chrippenchra und dessen sexuelle Überforderung durch Mätzlis gewecktes Begehren sowie die Dar-

15 Vgl. die Abbildung bei Ingo F. Walther, *Sämtliche Miniaturen der Manesse-Liederhandschrift*, Aachen 1979, Tafel 20 mit Erläuterungen.

16 Vgl. Artikel »Pilze«, in: *Handwörterbuch* (Anm. 12), Sp. 28–33.

stellung der Hochzeitsnacht. Diese offene Darstellung sexueller Vorgänge wird ergänzt durch Anspielungen, so im Fall der Eigennamen: *Triefnas* (verweist auf das männliche Genital) und *Rüerenzumph*, was von Chippenchra v. 2118 *Dein nam gehört wol zue meinem stumph* entsprechend verstanden wird:¹⁷ Sexualität ist im *Ring* als primordiale, grundständig »natürliche« entworfen und zielt auf eine Entdistanzierung des Hörers/Lesers im einverständigen Lachen mit dem Erzähler und in der Erregung von sexuellen Empfindungen. Allerdings liefert hier, wie in der Neidhart-Tradition, das bäuerliche Milieu den traditionellen Rahmen für sexuelle Drastik.

Oswald kennt außer der verbalen Thematisierung von Sexualität auch eine konnotative. In seinen Liedern gibt es mit den beiden Pastourellen (76, 83) und dem bäuerlichen Tagelied (48, vgl. Mönch von Salzburg, Kühhorn) auch solche Typen, wo sexuelles Sprechen gattungsgemäß lizenziert ist. Von dort aus ist ein sexueller Subtext durch die musikalische Kontrafaktur in andere Typen übertragbar, die von der Tradition nicht offen für sexuelle Thematik sind.

Dass mit der Übernahme einer Melodie auch bestimmte semantische Dimensionen evoziert werden, ist anzunehmen.¹⁸ Bei Oswald lässt sich das an der Reihe Lied 35 (1409/10), 34 (1416), 33 (1417/18) gut zeigen. Gemeinsam ist den Texten der Bezug auf die Nacht und das Anbrechen des Tages. Im ›Weihnachtslied‹ Nr. 35, dem ältesten Text auf die Melodie, heißt es in Str. 2 *Wie ward die nacht mit armer macht so wol bedacht / durch dein göttliches wunder*. Lied 34 ist ein geistliches Tagelied auf Maria und Lied 33 unser ›Tagelied des Einsamen‹. Schließlich nimmt Oswald die Melodie i. J. 1426 noch einmal auf, wo sie dem Lied Kl 36 (auf den Tod der Hausmannin) eine ›Durch-Nacht-zum-Licht‹-Dimension gibt. Die »Wendung weltlich« von den beiden geistlichen Liedern 35 und 34 zum Tagelied ist nicht als Satire oder Parodie der geistlichen Texte zu werten, sondern als durchaus übliches Verfahren; die Bezeichnung Kontrafakt bezieht sich bei ihrem ersten Auftreten in der Pfullinger Liederhandschrift eben auf diesen Vorgang.¹⁹ Oswald perfektioniert im zeitlichen Ablauf der Melodieverwendung die Anpassung der Texte an die Ausdrucksvorgaben der Melodie,²⁰ was auf eine bereits zu Beginn vorgegebene Weise schließen lässt.

Oswald hat die semantischen Potenzen der Kontrafaktur also in den Liedern 35, 34, 33 und 36 genutzt. Analog scheint er auch in den melodiegleichen Liedern 83/87 und den durch Melodiezitate verwandten 68 und 97

17 *Heinrich Wittenwilers Ring*, nach der Meininger Hs. hg. v. Edmund Wießner, Leipzig 1931 (Deutsche Literatur / Reihe Realistik des Spätmittelalters 3).

18 Volker Mertens, »Kontrafaktur als intertextuelles Spiel«, in: *Le rayonnement des troubadours*, hg. v. A. Touber, Amsterdam 1998, S. 269–283; Ivana Pelnar-Zaiko, »Deutsche Liedkontrafaktur im 15. Jahrhundert«, *Chloe* 1, 1984, S. 161–172.

19 Artikel »Parodie und Kontrafaktur«, in: ²MGG, Bd. VII, Sp. 1394–1416, hier 1395.

20 Mirjam Schadendorf, »Individuallied und Kontrafaktur. Zum Verhältnis von Text und Melodie in den Liedern Kl. 33–36«, *JOWG* 9, 1996/97, S. 239–257.

vorgegangen zu sein,²¹ so dass ihnen ein spezifischer, hier erotischer Subtext zugeschrieben werden kann. Ausgangspunkt muss die ›Bergwaldpastourelle‹ Kl 83 sein, die um 1409 datiert wird. In ihr erscheint zum ersten Mal eine melodische Wendung, die Berger/Tomasek als »Margarethen-Floskel« bezeichnet haben. Zu diesem Zeitpunkt an dieser Stelle kann sie jedoch keinen Namen transportieren, denn Oswald kannte im Jahre 1409 Margarethe noch nicht. Hier wird vielmehr von einer sexuellen Begegnung des Sänger-Ichs mit einer Jäterin gesungen mit deutlichen sexuellen Anspielungen (*prewn, kloben, voglen*), aber ohne die direkten Benennungen wie in Lied 75, und mit dem Motiv der »krachenden Bettstatt« (auch in Lied 33). Letzteres ist durch eben die bezeichnete »Floskel« charakterisiert. Lied 87 verwendet dann zur Margarethen-Zeit 1417/18 die gleiche Melodie für einen Schönheitspreis mit Sehnsuchtsklage auf das *mit eren ausserwelte[s] M.* Bestimmten textlichen Formulierungen, v. a. gegen Ende der Strophen (vorletzte Zeile: *pringt gelimpfen, mit grossem leiden*) wird durch die genannte melodische Wendung ein sexueller Subtext verliehen – wobei die entsprechende Zeile der letzten Strophe *so gar an alles melden* dadurch erst einen solchen Sinn erhält: die Melodie weiß hier mehr als die Worte. Entsprechend ist die Konnotation der »Floskel« im vielleicht gleichzeitig entstandenen Lied 68 bei den Textworten *getrösst, erlösst von lieber hand, bzw. zärtlich erschoss, entsloss all meine band.* Vergleichbares gilt für Lied 97 an den Stellen *wenn ich erwach und vind ir nicht, bzw. so mir an meinem arm gebrist ain schatz.* Statt »Margarethen-Floskel« sollte dieses Motiv daher besser »Koitus-Floskel« heißen, denn eben diesen Sinn deutet es an den genannten Stellen durch seine Herkunft aus der Pastourelle an. Von einer derartigen Subtextierung aus dem Bereich des ›bäuerlichen‹ Gattungstyps in den diskutierten ›hohen‹ Liedern bis zur Austextierung mit biographisch fixierten Standesträgern wie in unserem Badelied (das keinen entsprechenden musikalischen Assoziationstext hat), ist jedoch ein weiter Schritt. Es ist daher zu fragen, ob hier außer dem oben skizzierten Mailied/Pastourellen-Typus noch eine andere literarische Reihe vorliegt.

Die ›Eheliieder‹ Oswalds gelten als Weiterführung einer von Hugo von Montfort begründeten Form.²² Dort fehlt jedoch alles Sexuelle. Dieses spielt hingegen eine prominente Rolle im lateinischen Epithalamium, das im Laufe des 15. Jahrhunderts von italienischen Humanisten wieder belebt wurde. Ein Beispiel der Spätantike, der als Hochzeitsgedicht gehaltene *Vergil-Cento* des Decimus Magnus Ausonius (*Cento Nuptialis*, v. a. cap. IX *Imminutio*), ist in zahlreichen Handschriften des 15. Jahrhunderts überliefert.²³ Oswald wird diesen Text vermutlich nicht gekannt haben. Da auf dem Konstanzer Konzil jedoch italienische Humanisten waren (darunter Poggio, von dem noch die

21 Berger/Tomasek, *Kl 68 im Kontext* (Anm. 7), S. 157–177.

22 Dirk Joschko, »Die Ehelyrik Hugos von Montfort und Oswalds von Wolkenstein«, in: *Studien zur Literatur des Spätmittelalters*, Greifswald ²1988, S. 80–113.

23 *Decimi Magni Ausonii Burdigalensis opuscula*, hg. v. Sextus Prete, Leipzig 1978 (Bibliotheca scriptorum Graecorum et Romanorum Teubneriana).

Rede sein wird) konnte er über die gelehrte Tradition des sexuellen Hochzeitsliedes bei seinem Aufenthalt in Konstanz etwas erfahren haben. Außerdem gab es vermutlich volkstümliche Lieder mit mehr oder weniger derben sexuellen Scherzen anlässlich der Vermählung. Aus dem 18. Jahrhundert jedenfalls gibt es Gelegenheitsgedichte zu Hochzeitsfeiern, in denen sexuelle Anspielungen in einer Deutlichkeit gemacht werden, die über Oswalds Badespiele weit hinausgehen. Hier tritt vermutlich eine ältere volkstümliche Tradition ans Licht, gestützt durch das antike und neulateinische Epithalamium. Solche Lieder wurden gedruckt und vorgetragen, weil das Hochzeitsfest ein entsprechend ›fröhlicher‹ Anlass war.²⁴ Vermutlich bestand auch zu Oswalds Zeit eine Lizenz zur offenen Thematisierung von Sexualität bei dieser Gelegenheit im brauchtümlichen Rahmen, in den sich Oswald begeben konnte. Anlass dafür mag die Information über lateinische Hochzeitscarmina gewesen sein. Das Badelied greift anscheinend eine gelehrte sowie eine volkstümliche Tradition des Brautliedes auf und ist damit einem – für diese Zeit erschlossenen – literarischen Typus zuzuordnen.

Die Anspielung auf die Fruchtbarkeit in der 3. Strophe gehört jedenfalls zum Hochzeitsgedicht. Damit erscheint Sexualität in ihrer ›natürlichen‹ Zweckbestimmung der Fortpflanzung und so ist auch die Thematisierung der Lust erlaubt. Die Tatsache, dass es sich um Liebespiel unter Ehepartnern handelt, ist also nicht etwa anstößig, im Gegenteil, sie legitimiert die Darstellung, die, indem sie in den jahreszeitlichen Ablauf eingebunden ist, nicht nur den allgemeinen Liebestrieb benennt, sondern auch die aus dem sexuellen Akt resultierende Fruchtbarkeit konnotiert.

Der Unterschied zu diesen Hochzeitscarmina, wo ein Dritter über die sexuellen Handlungen der Brautleute spricht, nicht selten in eher kumpelhaftem Ton zum Bräutigam, hier aber der Sänger selbst der Akteur ist, Braut und Bräutigam sich gegenseitig ansprechen und einander zum Liebespiel auffordern, hat seine literarischen Wurzeln in der bereits herangezogenen Pastourelle. Oswald hat also – so der bisherige Befund – drei verschiedene literarische Typen in diesem Lied amalgamiert.

Ein vierter literarischer Typus, der als brauchtümlich anzusetzen und daher nur mittelbar durch Texte bezeugt wird, ist das Badelied. Als Zeugnis dient der Brief des Humanisten Poggio über Baden im Aargau von 1417, wo es heißt: »Mancher sucht täglich drei, vier Bäder auf und verbringt dort den größten Teil des Tages mit Singen, mit Tanzen. Selbst im Wasser setzen sie sich hin und singen. Dabei ist es aber besonders erfreulich, heiratsfähige Mädchen zu sehen, wenn sie singen, ihre leichten zurückgeworfenen Ge-

24 Hans Georg Kemper, »›Hölle‹ und ›Himmel auf Erden‹. Liebes-, Hochzeits- und Ehelyrik in der frühen Neuzeit«, in: *Literatur, Artes und Philosophie*, hg. v. Walter Haug/Burghart Wachinger, Tübingen 1992 (Fortuna Vitrea 7), S. 141–162, mit Hinweisen auf Literatur; Eberhard Berent, *Die Auffassung der Liebe bei Opitz und Weckherlin und ihre geschichtlichen Vorstufen*, The Hague/Paris 1970 (Studies in German literature 15), v. a. S. 119ff.

wänder auf dem Wasser schwimmen, so dass du glaubst, dass jede eine geflügelte Venus ist.«²⁵

Badelieder sind uns nur als geistliche Umbildungen überliefert, so in der Pfullinger Handschrift²⁶ zwei Lieder mit gleichem Anfang. Hier das zweite:

*Woluff im geist gon Baden
do hin hatt uns geladen
des vatters gütikeit [...]
Der herbst und ouch der meye
hand hie krafft manigerleye
uß gottes gnodenreich:
Wer sich purgiert mit ruwen
und hat in gott getruwen,
will er sin leben ruwen
der lebet ewiklich.*

*Min sel, du solt dich hüten [...]
und bade nit ze heiss:
Dz wasser diser lüsten
mag dich gar bald entrüsten
trag zwüschin dinen brüsten
göttlicher minne sweis. [...]
Gar warm solt du dich halten
und dich nit lon erkalten
noch diser mynne bad.
Din baden buole sye
die allerschönst Marie [...]*

Vermutlich gab es also das Badelied als festen Typus, anlassbezogen konnten aber wohl unterschiedliche Lieder gesungen werden. Die Anspielung beim Marner (bzw. einem Nachsänger) ist wohl parodistisch zu werten: *Ich sange eine swellen in daz hor, in zubern sol man baden [...]* (Bartsch, *Meisterlieder*, S. 428, v. 47). Die Meistersinger kannten das Singen im Bad. Zuerst ist es bezeugt durch ein Lied der Kolmarer Handschrift, dann im 16. Jahrhundert durch ›Singbäder‹ analog zum Zechsingen.²⁷ Gesang und Bad sind jedenfalls traditionell miteinander verbunden und Oswalds Lied ordnet sich eben diesem Anlass symbolisch zu.

Die Badesituation hat auch, wie schon im oben zitierten Pseudo-Neidhart, die sexuellen Hüllformeln geliefert. Waschen und Reiben gehören zu den traditionellen Badeverrichtungen, die von Bediensteten ausgeübt wurden, die Bademagd hieß *ribaerinne*. Bei Oswald wird also die Bezeichnung einer handwerklichen Tätigkeit zur Darstellung sexueller Handlungen benutzt, was eine ganz geläufige Form verhüllten Sprechens ist. Mit *reib mich knäblin*

25 Poggio Bracciolini, *Lettere I*, a cura di H. Harth, Firenze 1984, S. 131 f. (eigene Übersetzung).

26 Stuttgart, Württ. Landesbibl. Cod. theol. et philos. 190, fol. 175^v-176^r, Wackernagel II Nr. 820 und 821, vgl. ²VL 7, 1987, Sp. 584-587; die Datierung liegt zwischen 1468/69 und 1478/80.

27 Alfred Martin, *Deutsches Badewesen in vergangenen Tagen*, Jena 1906, S. 181.

umb das näblin scheint Oswald zudem auf eine gängige Redensart für die sexuelle Stimulation einer Frau zurückzugreifen. Dafür spricht der entsprechend konnotierte Name *Nabelreiber* des Schreibers in Wittenwilers *Ring*. *Ösli* und *Gredli* leisten einander den Badedienst – jedoch als erotisches Spiel.

Oswald hat also aus vier verschiedenen literarischen Typen Elemente zusammengestellt: dem Maitanzlied, der Pastourelle, dem Hochzeitscarmen und dem Badelied. Das Maitanzlied liefert den Rahmen, vermutlich auch den melodischen, die Pastourelle gibt die sexuelle Thematik, das Hochzeitscarmen die Verbindung derselben mit einem konkreten Anlass und bestimmten Personen, das Badelied die dargestellte Situation und die sexuelle Metaphorik. Schon in der Neidharttradition gibt es vorbereitende Typusinterferenzen, so von Pastourelle und Badelied und von Mailied und Pastourelle. Oswald hat die »Gattungsmischung zur Gattungserneuerung«, ein traditionelles Vorgehen, jedoch multipliziert und damit erheblich weitergetrieben. In einem zweiten Schritt sollen nun die Möglichkeiten der Darbietung eines solchen ›Maibrautbadliedes‹ in der Gesellschaft untersucht und damit die Poetologie auf die Performanz hin ausgeweitet werden.

2. Zunächst fällt auf, dass die ›Margarethen‹-Lieder sämtlich einer »usuelen« Performanzpraxis zuzurechnen sind und nicht komplexe mehrstimmige Sätze übernehmen. Sie bleiben also im Kompetenzbereich des Dilettanten Oswald. Ob er seine mehrstimmigen »gelehrten« Kontrafakta vortragen, bzw. bei deren Vortrag mitwirken konnte, ist zurecht bezweifelt worden, hier aber spricht von der musikalischen Seite nichts dagegen, den Autor selbst auch als Sänger dieses Liedes anzusetzen. Es unterscheidet sich musikalisch nicht von denen, für die man einen Vortrag vor Publikum als unproblematisch betrachtet. Es ist jedoch grundsätzlich zu diskutieren, ob Oswalds Lieder tatsächlich aufgeführt wurden, oder ob mit einer fiktiven Performanz gerechnet werden sollte. Es gibt kein unmittelbares oder mittelbares Zeugnis von Auftritten Oswalds als Sänger. Es verwundert, dass eine performative Aktivität Oswalds weder von ihm selbst, noch in anderen Quellen erwähnt wird, denn sie müsste singulär gewesen sein. Von keinem Zeitgenossen in einer vergleichbaren Position wissen wir, dass er Lieder geschrieben, geschweige denn vorgetragen hätte. Wichtigstes Indiz für den Vortrag sind hingegen die Melodienotationen in den Handschriften A und B und in der Streuüberlieferung. Letztere gilt als Zeugnis für eine mündliche Verbreitung. Es sind allerdings nur wenige Lieder, zwölf von 126, die außerhalb der Sammelhandschriften aufgezeichnet sind.²⁸ Aufführungen scheinen Ausgangspunkt dieser Tradierung gewesen zu sein, das qualitativ herausragende Beispiel ist *Wach auf mein hort* (101) mit der Überlieferung im Lochamer und Rostocker Liederbuch. Für eine primär vokale Existenz der meisten nur in den Autorhandschriften tradierten Lieder spricht, neben der Notenaufzeichnung als solcher, die ›Arbeit am Lied‹, die in den Unterschieden der

²⁸ Oswald von Wolkenstein. *Streuüberlieferung*. In Abbildung hg. v. Hans-Dieter Mück, Göppingen 1985 (Litterae 36).

B- und A-Fassungen²⁹ zu erkennen ist. Ferner sind die Hinweise auf die Melodiekonkordanzen in B (1–7, 9–10, 11–12, 22–25, 28–32, 33–36, 37–38, 65–66, 83/87, 104–105) als Aufführungsanweisungen auslegbar, wobei in zwei Fällen A später eine eigene Melodie bereitstellt (10, 12).

Es ist jedoch nicht grundsätzlich davon auszugehen, dass Noten eine vorgängige Performanz dokumentieren oder als Vorlage für Aufführungen gedacht sind. Gerade im Fall der beiden Oswald-Handschriften ist letzteres kaum anzunehmen, ersteres immerhin möglich. Der gelegentlich für mittelalterliche Notenhandschriften verwendete Begriff ›Partitur‹ führt, selbst wenn er metaphorisch gemeint ist, in die Irre, Noten stellen nicht selten gerade keine ›Aufführungsanweisung‹, sondern ein Dekor- und Dignitätsmoment dar, sie sind zeichenhaft zu verstehen, weisen den Auftraggeber als in besonderem Sinn kulturkompetent aus und sichern so seine Memoria. Dass die Notenaufzeichnungen in den Oswaldhandschriften nicht selten defizitär sind, korrigiert werden müssen (und nicht nur im Sinne eines zu rekonstruierenden Traditionshorizonts ergänzt), spricht ebenso für Skepsis gegenüber einer heutigen naiven ›Aufführungsfreudigkeit‹, wie die oben angeführten Zweifel an Oswalds Fähigkeiten zur vokalen Darstellung seiner Liedkontrafakturen der *Ars nova*. Aber man macht es sich zu leicht, wenn man das aus der biographisierten sexuellen Thematik abgeleitete Performanzproblem im Fall unseres Liedes durch den Hinweis auf eine möglicherweise nur fiktive Aufführbarkeit lösen würde.

Nehmen wir einmal an, Oswald hätte das Lied selbst vorgetragen bzw. sei am Vortrag beteiligt gewesen. Dann ergeben sich drei Aufführungsmöglichkeiten:

1. als Solovortrag des Tenorparts. Der Diskantus wird weitgehend parallel mit dem Tenor geführt, letzterer ist also leicht allein aufführbar. In den Aufzeichnungen des Diskants in A und B finden sich wesentlich mehr Differenzen (und Fehler z. B. in den Schlüsselvorzeichnungen) als im Tenor. Dieser ist »fester« und darf als vorgegebene Stimme gelten, zu der dann erst ein Diskant (in zwei leicht abweichenden Varianten) geschaffen wurde.
2. Solovortrag des Tenorparts mit Instrument(en) für den Diskant und vielleicht *collaparte* mit dem Tenor und in Übernahme bestimmter Melodieabschnitte. Dafür spricht das Anfangsmelisma, das für eine vokale Ausführung reichlich lang ist, ebenso wie die Koloratur auf *springen* und *singen*. Die Schlussmelismen von Strophe und Refrain (sowie das auf *meiden* im Refrain) sind hingegen gut vokal vortragbar, vor allem, wenn man (wie zu vermuten) von einem relativ schnellen Tempo ausgeht.
3. Duett für zwei Singstimmen mit oder ohne Instrumentenbegleitung. Die Aufzeichnung in B lässt den Discantus ohne Text, in A erhält er Stichworte, was eher auf eine instrumentale Ausführung deutet. Ein Stimmtausch in

29 Z. B. Kl 68, dazu Berger/Tomasek, *Kl 68 im Kontext* (Anm. 7). Allgemein: Claudia Krülls-Hepermann, »Mittelalterliche Formen der Überlieferung von Text und Musik. Liedgedichte provenzalischer Troubadours als Paradigmen«, in: *Text und Musik. Neue Perspektiven der Theorie*, hg. v. M. Walter, München 1992 (Materialität der Zeichen: Reihe A, 10), S. 33–76.

Bezug auf den Text ist, mit Ausnahme von einer Stelle im Refrain (*der geferte*, im Diskant) anscheinend nicht vorgesehen. Die anstößige Wechselrede in Str. 2 ist jedenfalls nicht entsprechend auf obere und untere Stimme verteilt, der Eindruck eines »naturalistischen« Dialogs wird vermieden. Dass im Sinne der Identität von Sängerin und Rolle zumeist die Aufführung des Diskants durch eine Frauenstimme angenommen wird, ist nicht gut begründet. Weder wissen wir, ob Margarethe überhaupt mitzuwirken in der Lage war, d. h. Übung im zweistimmigen Gebrauchsgesang hatte, noch ob die Konventionen einen Gesangsvortrag ihrerseits überhaupt zuließen: Für die hochhöfische Zeit rechnet man nicht mit vortragenden adligen Damen (außer in der Frauengemeinschaft), die späteren städtischen Liederbücher scheinen allerdings darauf hinzuweisen, dass Frauen sangen. Grundsätzlich ist auch denkbar, dass zwei männliche Sänger das Lied vorgetragen haben; die Stimmführung macht beides möglich, sowohl die Aufführung durch tiefe und hohe Männerstimme wie durch tiefe Männerstimme und weiblichen Alt. Jedenfalls ist ersteres nicht weniger wahrscheinlich als letzteres. In einer Aufführungssituation durch einen einzigen Solisten konnte der Dialog durch Stimmlagen- oder Resonanzwechsel angedeutet und damit verfremdet werden.

Die Bedingungen und Möglichkeiten der Performanz entfernen das Lied also von einer anstößigen Direktheit. Ähnliche Verfahrensweisen finden wir im 16. Jahrhundert, wenn sexuell anzügliche Texte anspruchsvoll mehrstimmig gesetzt sind, z. B. die bei Georg Forster in den *Frischen teutsche Liedlein* Band II gedruckten Nummern 61 und 68 bis 70. Wiewohl die körperliche Präsenz des Sängers einerseits eine Intensivierung der sexuellen Vorstellungen zur Folge hat (die, wie im Pop-Geschäft üblich, als durch einschlägige Gesten unterstützbar gedacht werden können), bedeutet andererseits die Stilisierung durch den Vortrag eine Distanzsetzung, sowohl in der Soloperformanz, wo das Geschehen als Wunschphantasie des Sängers erscheinen kann (ähnlich wie im ›Tagelied des Einsamen‹), wie im Duett, wo durch die ›antinaturalistische‹ Stimmenverteilung ebenfalls Distanz zum vorgestellten Geschehen erzeugt wird. Hinzukommt, dass ein vermutlich schnelles Tempo (wie es die Kurzzeilen des Refrains ebenso wie die Aufführbarkeit der langen Melismen nahelegen) das Textverständnis reduzierte. Das gilt besonders für den Duettvortrag, in dem nur die beiden Singenden den Text ganz verstehen. Auf diese Weise kann im Rahmen des öffentlichen Vortrags ein ›privater Raum‹ geschaffen werden, ein Raum des Gesungenen für die Sprache, in dem nur die beiden Sänger voll zu Hause sind. Gegebenenfalls mitspielende Instrumente dürften, da sie das Textverständnis noch diffuser machten, diesen Raum zusätzlich abgeschirmt haben. Alle gekennzeichneten Möglichkeiten sind als fakultative, anlassgebundene Realisierungsformen zu denken. Allen gemeinsam wäre ein gewisses Maß von Virtuosität des Vortrags im schnellen Tempo bei den ausgedehnten Melismen. Die Artistik der Performanz ist dann als Äquivalent zum für Oswald typischen virtuosen Durchspielen verschiedener inhaltlicher und musikalischer Liedtypen zu sehen, in ihr macht der ›Körper des Sängers‹ das

sinnfällig, was als geistig-artistische Leistung im sprachlichen und musikalischen Text vorgegeben war. Dass jedoch Lied 75 noch weitere Dimensionen hat, geht aus der poetologischen Einordnung als biographisiertes Brautbad hervor. In einem dritten Schritt ist nach den kulturhistorischen Zusammenhängen von Maibad, ehelicher Sexualität und Ostentation zu fragen.

3. Die Verbindung von Bad und Sexualität ist typisch, ob die Berichte über das zügellose Treiben in spätmittelalterlichen Badestuben nun übertrieben sind oder nicht, ist dabei unerheblich. Dass das Bad vor allem vestimentäre Lizenzen bis hin zur Nacktheit bot, geht aus dem oben zitierten Brief Poggios deutlich hervor: »In mehreren Bädern, wo Männer und Frauen Zutritt haben, kommt es sehr oft vor, dass ein Mann einer halbnackten Frau, und eine Frau einem nackten Mann begegnet. Doch benutzen die Männer eine Schürze, und die Frauen haben ein Leinengewand an, welches aber an der Seite offen ist, so dass weder Hals, noch Brust, noch Arme, noch Schultern damit bedeckt sind.« Poggio spricht hier von den »besseren« Bädern, in denen des niederen Volkes ist die Nacktheit noch weitergehend, wenn »heranwachsende Mädchen nackt vor den Augen der Männer Scham und Gesäß den Blicken der Männer preisgeben.«³⁰ Während der Humanist Poggio das Badetreiben mit antiker Sinnlichkeit (Jupiter und Danae, den Floralien) vergleicht und Platons *Politeia* bemüht, vertritt dreißig Jahre früher der Theologe Heinrich von Langenstein den klerikalen Standpunkt bei der Beschreibung eines Wandgemäldes im Hause des Mainzer Domherrn Johann von Eberstein (Heinrich lebte 1383/84 im Rheingau). Es stellt ein Fest in Wiesbaden mit Gelage, Tanz und Bad dar: »Im Bade sitzen sie nackt mit Nackten beisammen, nackt mit Nackten tanzen sie. Ich schweige darüber, was im Dunklen vor sich geht, denn alles geschieht öffentlich ... Sie kehren heim, die Körper sind weiß gewaschen, die Herzen durch Sünden geschwärzt ... die durch die Keuschheit stark waren, kehren heim verwundet von den Pfeilen der Venus.«³¹ Die Verbindung des Bades mit Sexualität ist topisch, die unter dem Planeten Venus Geborenen werden auf vielen Illustrationen zu zweit nackt im Bade dargestellt.³²

Die Abfolge: gemeinsames Bad – Liebesakt scheint (literarisch zumindest) nicht unüblich gewesen zu sein, wie Heinrich Kaufringers Märe Nr. 9 (*Die Schusterin und der Chorherr*) andeutet:

*das geschach in dem maien
ain pad ward da den zwaiien
beraitt in ainen zuber gros
darein sas der herre plos
und mit im die frawe zart.*³³

30 Bracciolini, *Lettere* (Anm. 25), S. 131 und 130.

31 Zitiert nach Martin, *Deutsches Badewesen* (Anm. 27), S. 232.

32 Kalenderbilder bei Martin, *Deutsches Badewesen* (Anm. 27), S. 108; *Bäder, Duft und Seife. Eine Kulturgeschichte der Hygiene*. Ausstellung des Kunstgewerbemuseums der Stadt Köln, 20. 2. 1976–23. 5. 1976 im Overstolzenhaus, bearb. v. Gisela Reineking von Bock, Köln 1976, S. 7 und 11.

33 *Heinrich Kaufringer, Werke*. Bd.1. Text, hg. v. Paul Sappeler, Tübingen 1972, Vv. 13–17.

Was in Oswalds Lied vorgestellt wird, entspricht also der damaligen Vorstellung (wenn auch nicht unbedingt der Realität) des Bades als Gelegenheit freizügigen sexuellen Verhaltens.

üblich war es, vor allem im Maibad (im März war das Schwitzbad gebräuchlich),³⁴ das Wasser mit Kräutern besonders heilkraftig zu machen. Darauf nimmt Oswalds Lied im Eingang der Strophe Bezug,³⁵ wie ebenfalls auf den Brauch, Blumen auf das Wasser zu streuen. Dadurch blieb verborgen, was sich im Badezuber abspielte. Das Bad von *Osli* und *Gredli* knüpft aber nicht nur an die Tradition des Krauterbades am Walpurgistag an (dem aphrodisierende Wirkung zugeschrieben wurde), sondern auch an den Brauch des Brautbades. Dieses ist, wie Belege vom 14. bis 17. Jahrhundert bezeugen, ein Teil der Hochzeitsfeierlichkeiten und wurde mit mehr oder weniger großer Gesellschaft begangen,³⁶ mitunter vor, mitunter nach dem Beilager. Ein Badehemd war ein übliches Geschenk der Braut an den Bräutigam. Oswalds Badeszene ist daher als stilisiertes Brautbad zu sehen und gehört in den Zusammenhang der Eheschließung, ›biographisiert‹ durch die Namen und vielleicht sogar im näheren oder weiteren situativen Kontext derselben aufgeführt.

Die Eheschließung und der erste eheliche Beischlaf sind keine ›Privatan gelegenheit‹, sondern ein Rechtsvorgang, der eine eingeschränkte Öffentlichkeit betrifft. Da nach der Kopulatheorie der Geschlechtsakt die Ehe begründet, ist er von juristischem Interesse: »Ist das Bett beschritten, ist das Recht erstritten.«³⁷ Das wurde durchaus wörtlich verstanden, allerdings nur durch symbolische Handlungen, wie bei der prokuratorischen Eheschließung, wo der Beauftragte sein Bein in das Bett der Braut steckte, oder vollbekleidete ›Bettsetzungen‹ bei Eheleuten, öffentlich gemacht, den *Concubitus symbolicus*. Allerdings weist Schröter darauf hin, dass der erste Geschlechtsverkehr dennoch öffentliche Aufmerksamkeit fand,³⁸ sei es durch öffentliche Zuführung der Braut in das Bett und den Besuch am Morgen danach, sei es durch die Mitteilung darüber, dass er stattgefunden habe. In aller Regel erfolgte im 15. Jahrhundert noch der Kirchgang nach dem ersten Beischlaf, nicht, wie später, vorher. Vor allem die Einleitung der Hochzeitsnacht war ein öffentlicher Vorgang, wobei der Zeitpunkt, wenn sich die Gesellschaft zurückzog, variierte. In dem ›priapischen‹ Märe *Der Strigel*

34 Vgl. Georg Zappert, »Über das Badewesen mittelalterlicher und späterer Zeit«, in: Archiv für Kunde österreichischer Geschichtsquellen 21, 1859, S. 3–166 (Nachdruck Graz 1971); zum Badewesen auch *Bäder, Duft und Seife* (Anm. 32); Hans Peter Duerr, *Nacktheit und Scham*, Frankfurt a. M. 1994, § 3 und 4 und als spätere Quelle *D. Georgius Pictorius, Badefahrtbuchlein*. Nachdruck d. Ausg. von 1560, Freiburg/Basel/Wien 1980.

35 Martin, *Deutsches Badewesen* (Anm. 27), S. 16.

36 Ebd., S. 184–186.

37 Hierzu vgl. Michael Schröter, »Zur Intimisierung der Hochzeitsnacht im 16. Jahrhundert. Eine zivilisationstheoretische Studie«, in: *Ordnung und Lust. Bilder von Liebe, Ehe und Sexualität in Spätmittelalter und Früher Neuzeit*, hg. v. H.-J. Bachorski, Trier 1991 (Literatur – Imagination – Realität 1), S. 359–414, S. 364.

38 Ebd., S. 372ff.

dürfte es sich um eine gattungstypische Verschiebung auf einen späten Moment handeln:

- 145 *Er gie do vil drate*
in ain schön kemnate.
Da zoh er ab die klaiden sein
Piz an ain hemd seidein.
Da waz er also gestalt,
- 150 *Daz sein leib mit gwalt*
Durh daz seidein hemd schain
Als ain karfunkel stain.
Nicht lenger man do pait,
Div junkfraw man zu im lait.
- 155 *Er lait sei an sein arm,*
Dar an macht er ir warm.
Do hiez man pald auz gan
Paid frawn und man.

Man sperrt die Tür fest zu, dann umarmt und küsst er sie:

*An den rukken er sei lait.*³⁹

Das eigentliche Liebesspiel beginnt also auch hier erst nach dem Abschließen der Tür. Danach zog die Gesellschaft sich zurück.

Die oben angesprochenen Hochzeitscarmina bezeugen, dass gerade die Brautnacht ein Anlass zur Thematisierung sexueller Vorgänge war. Die ›Intimisierung‹ der Hochzeitsnacht ist, wann und aus was für Ursachen sie auch immer eintritt, für Oswalds Zeit und seine Standesgruppe jedenfalls noch nicht anzusetzen, Schröter spricht von der »Blickdurchlässigkeit der Kulissen des ehelichen Schlafzimmers«⁴⁰ und führt Beispiele für relativ offene Beschreibungen vom ehelichen Beischlaf, u. a. der Gewaltanwendung gegenüber der sexuell unerfahrenen Frau und ihre Gegenwehr (die schon Heinrich Wittenwiler im *Ring* ironisch beschreibt) aus verschiedenen Quellen an. Seine Belege entstammen jedoch zumeist chronikalischer und vor allem diarischer Überlieferung, die unter einem eigenen Gattungsgesetz steht und nicht – wie unser Lied – eine öffentliche Performativität (sei es real oder fiktiv) impliziert. Generell wird man festhalten dürfen, dass zu Oswalds Zeit eheliche Sexualität v. a. im Adel nicht in dem Maße unter die Schamschranke fiel, wie das im 19. und frühen 20. Jahrhundert der Fall war.

Was folgt aus diesen Beobachtungen und den zum Badewesen für Oswalds Lied?

Das Thema ›Bad‹ erlaubt einen freieren Umgang mit Nacktheit und Sexualität. Die ›biographisierende‹ Besetzung der Akteure mit *Ösli* und *Gredli* ist durch den Anlass der Eheschließung begründet, einmal durch die Sitte des Brautbades, dann durch eine begrenzte Öffentlichkeitspraxis für den

39 *Codex Vindobonensis* 2885, hg. v. Ursula Schmid, Bern/München 1985 (Bibliotheca Germanica 26), S. 584, V. 163.

40 Schröter, Intimisierung (Anm. 37), S. 399.

ersten sexuellen Kontakt der Brautleute. Damit ist also die Badestrophe vom kulturellen Kontext her legitimiert.

Wenn wir auf die Ergebnisse der ersten beiden Untersuchungsreihen zurückgreifen, so stellt sich heraus, dass hier ein Lied vorliegt, das sich poetologisch, performativ und von der kulturellen Praxis her in Übereinstimmung mit vorgegebenen Mustern befindet. Die Leistung des Autors liegt in der Kombination verschiedener Diskursstränge. Das Ziel des Liedes ist also nicht, sexuelle Lust als gemeinsame vorzuzeigen, und es bietet kein Zeugnis für eine individuelle erotisch geglückte Ehe, sondern demonstriert die artistische Souveränität Oswalds – als Verfasser wie als Aufführenden. Die Evokation des Sexuellen ist also nicht Äußerung von Lust, sondern ein Anlass, sängerische Kunstfertigkeit zu zeigen und den Gattungsdiskurs zu bereichern. Der Sänger definiert sich über die sängerische Potenz. Diese Inszenierung artistischer Potenz findet ihre Entsprechung in der Demonstration sexueller Potenz und Souveränität im symbolischen Medium der Sprache. Er fordert die Partnerin zur Manipulation an seinem erigierten Penis auf, für den das Wort *schaitlin* steht. Ihre Reaktion inszeniert er, nach der traditionellen Rollenverteilung, zurückhaltender: sie fordert zum Reiben des *näblin* auf. Die aktuelle Performanz aber schirmt die Darstellung ab und intimisiert sie. Jedoch ist die Evokation des sexuell potenten Rollen-Ichs in der Performanz nicht durch die Liedtradition gedeckt. Selbst die sexuell deutlichen Neidhartiana gehen nicht so weit, das Ich so vorzuführen, sondern verwenden die 3. Person. Oswald benutzt die Legitimation durch vorgegebene Muster zur Transgression. Er stellt das her, was Rüdiger Brandt »dreiste Öffentlichkeit« nennt.⁴¹ Der Selbstmächtigkeit als Autor im Umgang mit der Tradition entspricht die sexuelle Selbstmächtigkeit, sexuelle Potenz wird ebenso demonstriert wie artistische, wenn auch im intimeren Rahmen der Aufführenden und Kunstverständigen. Oswald inszeniert sich als »lebensgroß«, d. h. dass er die Dichotomie von Kunstpraxis und Lebenspraxis (in der die Kunstpraxis nur symbolisch funktionalisiert ist) aufhebt, indem er den Phallus vorzeigt, der Macht in Leben und Kunst symbolisiert. Einen psychoanalytischen Diskurs im Sinn Lacans kann ich hier nur andeuten: der Phallus ist zu verstehen als Signifikant im Symbolischen, »durch ihn erlangt das

41 Rüdiger Brandt, »his stupris incumbere non pertimescit publice. Heimlichkeit zum Schutz sozialer Konformität im Mittelalter«, in: *Schleier und Schwelle. Geheimnis und Öffentlichkeit*, hg. v. A. u. J. Assmann, München 1997 (Archäologie der literarischen Kommunikation 5), S. 71–88, hier S. 77. Zur Thematisierung von Sexualität im spätmittelalterlichen Lied vgl. Gerhard Wolf, »Spiel und Norm. Zur Thematisierung der Sexualität in Liebeslyrik und Ehelehre des späten Mittelalters«, in: *Ordnung und Lust* (Anm. 37), S. 477–510; Gaby Herchert, »Acker mir mein bestes Feld«. *Untersuchungen zu erotischen Liederbuchliedern des späten Mittelalters; mit Wörterbuch und Textsammlung*, Münster/New York 1996 (Internationale Hochschulschriften 201). Henry Kratz, *Über die Lexik der Erotik im Spätmittelhochdeutschen und Frühneuhochdeutschen*, 2 Bde., Ohio 1949, war mir leider nicht zugänglich.

Seiende für ein Subjekt Sinn und Bedeutung«⁴². Insofern konvergieren Evoziertes (Phallus) und Evozierendes (Sprache, Lied), als sie das Reale (die Geschlechterordnung/das aufgeführte Lied) transzendieren zum Symbolischen.

Abschließend ist zu bilanzieren, welche Leistungen das jeweilige methodische Instrumentarium erbracht hat. Als erstes ist festzuhalten, dass ich ein literaturwissenschaftliches Frageinteresse verfolgt habe. Ich wollte das Lied Oswalds besser verstehen lernen, es ging nicht um verallgemeinerbare Einsichten in das Verhältnis von Nacktheit und Sexualität zu Beginn des 15. Jahrhunderts.⁴³ Erkenntnisse aus diesem Bereich wurden herangezogen, z. T. auch neu perspektiviert, blieben aber dem textbezogenen Erkenntnisinteresse untergeordnet. Daher wurde darauf verzichtet, Oswalds Sexualitätsdiskurs mit anderen, etwa in Märendichtung, Fastnachtsspiel, normativer deutscher und lateinischer Literatur, Chronistik und Tagebuch zu vergleichen und weitere psychoanalytische Konsequenzen zu ziehen. Hier konnte nur auf die entsprechenden Untersuchungen verwiesen werden. Alle drei Methoden erwiesen sich jedoch als notwendig: Die Kontextualisierung des Liedes im Rahmen einer Gattungstypologie, die ihren Konstruktionscharakter durch Re-Konstruktionen offenlegt, befreit das Lied aus seiner bisher behaupteten Sonderstellung. Die aufführungsbezogene Interpretation bezieht die implizite Vokalität und die Wirkungsbedingungen des Liedes mit ein, wobei sowohl der (Noten-) Textbezug wie der auf erschließbare Aufführungsmodi (also eine schrift-textüberschreitende Kontextualisierung) erhellend wirken. Schließlich bedeutet die Einbettung in extratextuelle, nicht mehr artistisch-symbolische Kontexte, wie Badewesen und eheliche Sexualität, eine weitere Aufklärung über den lebenspraktischen Ort des Liedes. Zu zeigen, dass das literarische Zeichen ›Lied‹ darin nicht aufgeht, sondern in seiner Eigenart gerade erhalten bleibt, war meine Absicht. Es in weitestem Sinn zu kontextualisieren erwies sich als notwendig, um gerade das zu erreichen – daher plädiert mein Beitrag für eine ›fröhliche Pluralität‹, zentriert auf ihr literaturwissenschaftliches Erkenntnisinteresse.

42 Vgl. Peter Widmer, *Subversion des Begehrens. Jacques Lacan oder Die zweite Revolution der Psychoanalyse*, Frankfurt a. M. 1990, hier S. 70. Die komplizierte Rolle, die der Phallus für die Geschlechterdifferenz spielt, dargestellt von Gerda Pagel, *Lacan. Zur Einführung*, Hamburg 1989, S. 77ff. Zur Sprache vgl. Hermann Lang, *Die Sprache und das Unbewußte. Jacques Lacans Grundlegung der Psychoanalyse*, Frankfurt a. M. 1986, S. 166ff. Vgl. Jacques Lacan, »Die Bedeutung des Phallus« (1958), in: *Jacques Lacan, Schriften II*. Ausgewählt und hg. v. Norbert Haas, Olten/Freiburg i. Br. 1975, S. 119–132.

43 Zur Problematik der Interpretation äußerer Zeichen auf Mentalitäten jetzt Tilmann Walter, *Unkeuschheit und Werk der Liebe. Diskurse über Sexualität am Beginn der Neuzeit in Deutschland*, Berlin/New York 1998 (Studia Linguistica Germanica 48), v. a. S. 497ff., 526ff.