



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

**„Sîn lilierôsevarwe wart sô karkervar; mein rotter mund will
werden plaw“ - Die Altersvorstellung in der
mittelhochdeutschen Literatur im Spiegel der Lyrik Walthers
von der Vogelweide und Oswalds von Wolkenstein**

Verfasser

Michael Bauer

angestrebter akademischer Grad

Magister der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2013

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 332

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Diplomstudium Deutsche Philologie

Betreuer:

O. Univ.-Prof. Dr. Matthias Meyer

INHALTSVERZEICHNIS

1. EINLEITUNG	8
1.1. Fragestellungen und Zielsetzungen	8
1.2. Auswahl der untersuchten Werke und Forschungsstand	8
2. Die Altersvorstellung im Mittelalter	9
2.1. Das Altermotiv im Mittelalter	9
2.2. Moderne Zugänge zur mittelalterlichen Altersthematik	12
3. Die literarische Umsetzung des Altersmotivs	15
3.1. Das Altersmotiv in der Sangspruchdichtung	15
3.2. Das Altersmotiv im Minnesang	17
3.3. Das <i>Alterslied</i> als eigene Gattung?.....	19
4. Das Werk Walthers von der Vogelweide	22
4.1. Zum Leben Walthers von der Vogelweide	22
4.2. Die Alterskonzeption bei Walther	23
4.2.1. Die Allegorien.....	24
5. Das Altersthema in den Liedern Walthers von der Vogelweide	26
5.1. Das <i>Alterslied</i> (L 122,24).....	26
5.2. Die <i>Weltklage</i> (L 59, 37)	28
5.3. Das <i>sumerlaten</i> -Lied (L72,31).....	28
5.4. Das <i>Vokalspiel</i> (L75, 25)	29
5.5. Der <i>Alterston</i> (L66,21)	32
5.5.1. Walthers Vorstellung von der <i>mâze</i>	34
5.5.2. Die Trennung von Leib und Seele.....	35
5.6. Die <i>Elegie</i> (L 124,1).....	38
5.6.1. Die Metrik der <i>Elegie</i>	40
5.6.2. Das Erwachen.....	40
5.6.3. Die Natur	42
5.6.4. Der Gruß.....	44
5.6.5. Der Sittenverfall und die Vergänglichkeit	45
5.6.7. Die Wende zum Kreuzzugsaufruf.....	47
6. Die Alterskonzeption bei Oswald von Wolkenstein	48
6.1. Das Leben Oswalds von Wolkenstein	48
6.2. Der Altersstil bei Oswald	50
7. Die Altersthematik in den Liedern Oswalds von Wolkenstein	53

7.1. <i>Ain Anefangk</i> (Kl. 1).....	53
7.1.1. Anfang und Ende.....	53
7.1.2. Das <i>frauen pild</i> und die Minnegefangenschaft.....	55
7.1.3. Die Umkehr zu Gott.....	57
7.2. Wach menschlich tier! (Kl. 2)	58
7.2.1 Der Anruf.....	58
7.2.2. Die göttliche Ordnung.....	59
7.2.3 Die Anklage der Gefangenschaft und der weltlichen Liebe.....	59
7.3. Wenn ich bedenke (Kl.3) und Ich spür ain tier (Kl.6)	60
7.4. Ich sich und hör (Kl. 5)	62
7.4.1. Die Selbstbeschreibung als alter Sänger	63
7.4.2. Die Lehre an die jungen Menschen.....	64
7.5. O welt, o welt (Kl. 9) und O fnöde werlt (Kl. 11)	65
7.5.1. Die Weltklage	65
7.5.2. Die Hinwendung zu Gott	66
7.5.3. <i>O fnöde werlt</i> (Kl.11)	67
7. 6. <i>Es fügt sich</i> (Kl. 18).....	67
7.6.1. Der Auszug und die Reisen.....	68
7.6.2. Der Schiffbruch.....	70
7.6.3. Die Minneerfahrungen und der Eintritt in das Kloster	71
7.6.4. Der achtunddreißigjährige Dichter	72
7.7. <i>Ir alten weib</i> (Kl.21)	73
7.7.1 Die Verwendung der „tanzwütigen Alten“	73
7.7.2. Die Lautmalereien.....	73
7.8. Ain mensch von achzehen jaren klüg (Kl. 57)	74
8. Ergebnisse.....	75
8. 1. Umsetzung der Alterstopoi Walther und Oswald.....	75
8.1.1. Die Verwendung des <i>bilde</i>	75
8.1.2. Die Allegorien.....	77
8.2. Die „Heilmittel“ gegen die Altersnöte.....	79
8.2.1. Das Kloster als Alterszuflucht.....	79
8.2.2. Die Kreuzzugsteilnahme.....	79
8.3. Die Verwendung der Symbolik.....	81
8.3.1. Die Altersangaben	81

8.3.2. Die physiologische Altersdarstellung	81
8.4. Scherz und Ernst.....	82
8.5. Die Ich-Aussagen der Sänger.....	84
9. Resumee	86
10. Bibliographie	90
10.1. Primerliteratur	90
10.2. Sekunderliteratur	90
10.3. Hilfsmittel und Lexika.....	96
10.4. Sonstige Literatur	97
11. Kurzzusammenfassung der Diplomarbeit (Abstract)	99
12. Curriculum Vitae	100

1. EINLEITUNG

1.1. Fragestellungen und Zielsetzungen

In dieser Arbeit soll die Alterskonzeption in der mittelhochdeutschen Lyrik anhand ausgewählter Lieder zweier Sänger untersucht werden, deren Person und Werk auch weit außerhalb der Altgermanistik auf Nachklang gestoßen sind, nämlich Walther von der Vogelweide und Oswald von Wolkenstein. Um sich überhaupt einer solchen Altersbeschreibung im Werk dieser Autoren nähern können, ist es notwendig am Anfang zu klären, welche Vorstellungen vom Alter und vom Altwerden im Mittelalter überhaupt gängig waren und mit welchen sprachlichen und narrativen Hilfsmitteln man sich diesem Phänomen genähert hat. Zudem erscheint es auch sinnvoll, auf die gattungs- und motivgeschichtliche Einbindung dieser Altersvorstellungen einzugehen und einige markante Eckpunkte dieses Altersdiskurses zu erläutern. Dies ist besonders wichtig, um die Frage beantworten zu können, ob es sich überhaupt um biographisch relevante Zeugnisse in diesen literarischen Texten handelt, oder um es sich nur um die Variation verschiedener literarischer Gemeinplätze handelt. Neben der Untersuchung dieser Topoi ist es auch interessant, welche Schlussfolgerungen diese Lieder haben und ob sie auch „Heilmittel“ gegen die Folgen des Älterwerdens zu bieten haben.

1.2. Auswahl der untersuchten Werke und Forschungsstand

Bei Walther von der Vogelweide und Oswald von Wolkenstein handelt es sich um zwei Dichter die 200 Jahre voneinander getrennt gelebt haben und deren außerliterarische Lebenszeugnisse in höchst unterschiedlicher Weise überliefert sind.

Es sollen in dieser Arbeit folgende Werke untersucht werden: Von Walther von der Vogelweide der *Alterston*, die *Elegie*, das *Vokalspiel* sowie weiters auch das *sumerlaten*-Lied und die *Altersklage*. Von Oswald von Wolkenstein werden die Lieder *Ein Anfang* (Kl. 1), *Wach, menschlich tier* (Kl. 2), *Wenn ich betracht* (Kl.3), *Ich hör und sich* (Kl. 5), *Es fueget sich* (Kl. 18), *O welt, o welt* (Kl. 9), *Ir alten weib* (Kl. 21) Die Auswahl der Lieder möchte ein möglich breites Spektrum an Motiven abdecken und soll zudem der Vergleichbarkeit zwischen den Sängern in der Ausgestaltung dieser Motive besondere Rechnung tragen.

Die Alterswerke der beiden Dichter sind ihrerseits schon sehr oft untersucht worden. So bei Walther von der Vogelweide vor allem die *Elegie* und der *Alterston*. Bei Oswald von Wolkenstein sind die Alterslieder und auch die Reiselieder unter anderem von Norbert MAYR, Ulrich MÜLLER und Sieglinde HARTMANN untersucht worden. Ein

direkter Vergleich der Alterslieder Oswalds von Wolkenstein und Walthers von der Vogelweide ist von Ulrich MÜLLER unternommen worden, der unter Einbeziehung des Alterswerks von Hans Sachs die Entwicklung der Biographizität in der Alterslyrik vom Hochmittelalter bis hin zur frühneuhochdeutschen Dichtung untersucht hat. In dieser Arbeit soll darüber hinaus auf die Entwicklung der Topik und die didaktischen Quintessenzen dieser beiden Sänger eingegangen werden.

2. Die Altersvorstellung im Mittelalter

2.1. Das Altermotiv im Mittelalter

Man beschrieb das Alter in der Wissenschaft nach ähnlichen Maßstäben, wie man andere meßbare Naturphänomene wie das Gewicht oder die Geschwindigkeit heute misst. Dieses System der physikalischen Ableitung geht auf die ionischen Philosophen zurück, die im 6. Jahrhundert vor Christus gelebt haben. Über Byzanz ist dieses Wissen auch in das Abendland gekommen und bis in das 16. Jahrhundert in vulgärwissenschaftlichen Traktaten rezipiert worden.¹ Die Altersvorstellungen des Mittelalters fußen größtenteils auf diesen antiken Quellen.² Als Hauptquellen sind hier immer wieder Aristoteles *Nikomachische Ethik* und *Rhetorik* herangezogen worden, andere Vorstellungen entstammten aber auch lateinischen Autoren, besonders Cicero.³ In seinem Werk *Cato maior de senectute* beschreibt Cicero anhand eines fiktiven Gespräches seiner Figuren das Alter mit genau vier zeitgenössischen Gemeinplätzen (*Eteneim, cum complector animo, quattuor reperio causas, cur senectus miseri videtur*⁴).

Die Eigenschaften des Alters bestehen folglich darin, dass dieses dem Menschen verwehre, Großes zu leisten, dass es den Körper entkräfte und ihm die Sinnesfreuden nehme und er zudem dem Tode nahe sei. Danach werden diese vier Alterstopoi im Einzelnen wieder relativiert. Der Unbesonnenheit der Jugend steht beispielsweise die Weisheit im Alter gegenüber. Cicero sieht es deshalb als wichtiger an, den Geist zu stärken als den Körper, denn für ihn beinhaltet das Alter auch einen Verlust an

¹ Vgl.: ARIÈS, Philippe: *Geschichte der Kindheit*. München: Hanser 1976²; S.74

² Vgl.: DINZELBACHER, Peter (Hg.): *Europäische Mentalitätsgeschichte: Hauptthemen in Einzeldarstellungen*. Stuttgart: Kröner 2008 (=Kröners Taschenausgabe 469), S 249f.

³ BRUNGS;Alexander: *Die philosophische Diskussion des Alters im Kontext der Aristoteles-Rezeption des 13. Jahrhunderts*. In: VAVRA, Elisabeth (Hg.): *Alterskulturen des Mittelalters und der frühen Neuzeit*. Wien: ÖAW 2008; S.94

⁴ Vgl.: Cicero, Marcus Tullius: *Cato der Ältere. Über das Alter*. Herausgegeben von Max FALTNER. Mit einer Einführung und einem Register von Gerhard Fink. München und Zürich: Artemis 1988, S.22

Geisteskräften, wenn man nicht ständig bereit ist, dazuzulernen.⁵ (*Nec vero corpori solum subveniendum est, sed menti atque animo multo magis*⁶)

Zur Sexualität im Alter meint Cicero, dass die meisten Greise weder das Verlangen noch die Sehnsucht nach sexuellen Erfahrungen im Alter hegen.⁷ Er bestätigt zudem das Klischee, dass alte Menschen mürrisch, verdrießlich, jähzornig und eigensinnig seien.⁸ Schlussendlich sieht Cicero das beste Ende darin, dass die Natur den Menschen mit ungeschwächtem Geist und Sinnen wieder in sich aufnehme:

sed vivendi est finis optimus, cum integra mente artisque
sensibus opus ipsa suum cadere quae coagerunt natura
dissolvit.⁹

Neben den bereits erwähnten antiken Quellen setzten sich auch mittelalterliche Gelehrte mit der Altersthematik auseinander. So wird in der Handschrift des *Tesoro* des Brunetto Latini ein Lebensbaum angeführt, welcher von zehn Altersstufen ausgeht. Den Höhepunkt bildet ein vierzigjähriger Mann, neben diesem sind auf den absteigenden Ästen ein fünfzig, sechzig, siebzig und achtzigjähriger Mann abgebildet, während sich auf den aufsteigenden Ästen unter anderem ein neugeborener Täufling, ein zehnjähriger Knabe, ein zwanzigjähriges Liebespaar und ein dreißigjähriger lesender Mann befinden.¹⁰ Andere Alterseinteilungen, wie die von Philipp von Novara gehen von vier Lebensaltern aus: Er unterscheidet zwischen Kindheit (*anfance*), Jugend (*jovent*), mittlerem Erwachsenenalter (*moien age*) und dem Alter (*viellece*) in einem Intervall von je zwanzig Jahren.¹¹

Bei Isidor von Sevilla wird die Reifezeit zwischen Jugend und Alter als Zeit der Gewichtigkeit (*gravitas*) bezeichnet.¹² Dies ist folglich die Zeit, in der der Mensch noch nicht alt ist, sondern die Jugend überschritten hat. Die darauffolgende Lebensstufe ist das Alter, welches nach einigen Meinungen entweder mit dem siebzigsten Jahr endet

⁵ Vgl.: Cicero: Cato, der Ältere. Über das Alter S.46

⁶ Vgl.: Cicero: Cato, der Ältere. Über das Alter, S.28,

⁷ Vgl.: Cicero: Cato, der Ältere. Über das Alter; S.60

⁸ Vgl.: Cicero: Cato, der Ältere. Über das Alter; S.82

⁹ Vgl.: Cicero: Cato, der Ältere. Über das Alter; S.90

¹⁰ Vgl. MOHR (1971); S.330

¹¹ Vgl.: DINZELBACHER (2008); S. 249

¹² ARIÈS (1976²); S.77

oder aber bis zum Tod andauert.¹³ Seit Isidor herrscht zudem unter den mittelalterlichen Intellektuellen weitestgehend der Konsens, dass man mit 50 Jahren alterte.¹⁴

Lotario de Segni (Papst Innozenz III.) geht in seinem Werk *De miseria humanae conditionis* bei seiner Beschreibung der Alterseigenschaften vornehmlich von Bibelstellen aus dem Alten Testament aus, worin das menschliche Leben auf siebenzig bis achtzig Jahre begrenzt wird.¹⁵ Wenn ein Mensch nun das Greisenalter erreicht, verändert er sich zum einen äußerlich, seine Sinne lassen nach, der Körper wird hässlich und gebrechlich. Innerlich wird der Greis vertrauensselig, aber auch starrköpfig und gierig, traurig und griesgrämig. Zudem sind zwar einerseits sein Gehörsinn und sein Sprechvermögen stark eingeschränkt, dies gilt aber nicht, wenn er sich über etwas erzürnen will. Ein weiterer Topos, den de Segni anführt, ist das Verklären der Vergangenheit, während die Gegenwart kritisiert wird.¹⁶

Das Alter, also die Lebenszeit nach dem fünfzigsten Geburtstag, welche mit den Termini *senium*, *senecta*, *senectus*, mit restlicher *aetas consistendi* und restlicher *gravitas* bezeichnet worden ist, wird im Mittelalter als positiv beschrieben. In diesem Alter kämen nämlich die im Leben erworbenen Tugenden zum Vorschein¹⁷ und unter dem religiösen Aspekt galt es als Gemeinplatz, dass sich der Mensch mit dem Alter Gott annäherte.¹⁸

Eine weitere populäre Weise, über die Alterseigenschaften und den Prozess des Älterwerdens zu sprechen war die Säftelehre, welche aus dem medizinischen Diskurs des Mittelalters hervorgegangen ist. In dieser Lehre werden dem Menschen die vier Körpersäfte Blut, Schleim, gelbe und schwarze Galle zugeordnet, die unterschiedliche Typen von Menschen unterscheiden (*Sanguiniker*, *Melancholiker*, *Choleriker*, *Phlegmatiker*) aber auch die einzelnen Lebensstadien durch die abwechselnde Dominanz einer Flüssigkeit charakterisieren: Es werden dem Element *Feuer* das Temperament des *Cholerikers* und die Körperteile Haut und Kopf zugeordnet. Der *Luft* wird der *Sanguiniker* zugeordnet, sowie die Körperteile Fleisch und Hände und Füße. Das *Wasser* entspricht dem *phlegmatischen* Temperament und korrespondiert mit den

¹³ ARIÈS (1976²); S.77

¹⁴ Vgl.: DINZELBACHER (2008); S. 252

¹⁵ Vgl.: Lotario de Segni: *Vom Elend des menschlichen Daseins*. Aus dem Lateinischen übersetzt von Carl-Friedrich GEYER. Hildesheim u.a.: Georg Olms 1990 (Philosophische Texte und Studien); S.48

¹⁶ Vgl.: Lotario de Segni: *Vom Elend des menschlichen Daseins*; S.49

¹⁷ Vgl.: WELTI (1987); S.2

¹⁸ Vgl.: DINZELBACHER (2008); S.252

Körperteilen Mark und Bauch. Die *Erde* steht für die *Melancholie* und wird durch Knochen und Rücken symbolisiert.¹⁹

Nach Aristoteles ist auch ein langes Leben durch eine Dominanz der warmen und feuchten Körpersäfte bedingt. Denn Wärme und Feuchtigkeit sind demnach Ursache des Lebens, während Kälte und Trockenheit die Ursachen des Todes sind. Bei alten Menschen überwiegen also folglich die kalten und trockenen Körpersäfte.²⁰ Diese Kälte konnte aber durch den Beischlaf mit einer jungen Frau wieder ausgeglichen werden.²¹ Eine andere Eigenschaft des Alters war eine gewisse Weichlichkeit.²² Entsprechend symbolisierte das Alter allegorisch einerseits die Unannehmlichkeiten der Gegenwart, andererseits auch den Glanz der Tugenden. So war der Alte aufgrund seiner Krankheiten und seiner Farblosigkeit zwar dem Ende nahe, gleichzeitig aber dem ewigen Leben mit seinem Glanz und seiner Schönheit.²³

Insgesamt aber bewerten viele mittelalterliche Autoren, wie beispielsweise de Segni das gesamte Dasein auf der Welt als flüchtige und verlogene Existenz. Die weltliche Freude ist mit vielen Bitterkeiten durchsetzt und diese Freude verkehrt sich stets in Leid.²⁴ Als Konsequenz fordert de Segni die Selbsterkenntnis jedes einzelnen und eine Absage an irdische Freuden und nichtige Eitelkeiten.

2.2. Moderne Zugänge zur mittelalterlichen Altersthematik

Die heutige Wissenschaft sieht in die mittelalterlichen Altersvorstellungen als Resultat einer hierarchisch aufgebauten Gesellschaft und deren Denkweise. Wie kaum ein anderer Bereich war die Beschreibung des Lebensalters im Mittelalter durch gelehrte und normative Vorstellungen geprägt,²⁵ denn das Alter gehörte wie die Zugehörigkeit zu verschiedenen Ständen zum mittelalterlichen Ordo-Gedanken.²⁶

¹⁹ Vgl.: Pseudo-Ovidius; S.67

²⁰ Vgl.: BRUNGS (2008), S.101

²¹ Vgl.; GOETZ, Hans Werner: *Alt sein und alt werden in der Vorstellungswelt des frühen und hohen Mittelalters*. In: VAVRA, Elisabeth (Hg.): *Alterskulturen des Mittelalters und der frühen Neuzeit*. Wien: ÖAW 2008; S.44

²² Vgl.: GOETZ (2008) S.45

²³ Vgl.: GOETZ: (2008) ; S.48

²⁴Vgl.: Lotario de Segni; S.60

²⁵ Vgl.: DINZELBACHER (2008); S.248

²⁶Vgl. MOHR, Wolfgang: *Altersdichtung Walthers von der Vogelweide*. In: *Sprachkunst. Beiträge zur Literaturwissenschaft 2*. Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften 1971; S.330

Typisch für das mittelalterliche Denken war folglich der Gebrauch von Symbolen, Allegorien und Metaphern, um abstrakte Vorgänge verbalisieren zu können.²⁷ Zudem konnte man mit Hilfe der Symbole den Phänomenen der physischen Welt, die oft als verwerflich galt, damit eine transzendente Doppelnatur zuordnen und so auch den Genuss des diesseitigen Lebens legitimieren.²⁸

Um das Alter beschreiben zu können, hat man es mittels Analogien von anderen feststehenden Kategorien wie der Elemente, der Temperamente, der Planeten und deren Zahlensymbolik abgeleitet.²⁹ Diese Zahlensymboliken haben sich im Mittelalter immer mehr verfeinert bis sie zu reinen Rechenexempeln verkommen waren, welcher jede beliebige Zahl mit der christlichen Symbolik in Verbindung setzen konnte.³⁰ Bei ARIÈS heißt es genauer dazu:

Die Korrespondenz der Zahlen wurde zu der Zeit als einer der Schlüssel zu jener tiefreichenden Verbundenheit angesehen; die Zahlensymbolik war etwas ganz Vertrautes, man begegnete ihr gleichermaßen in religiösen Betrachtungen, in physikalischen und naturgeschichtlichen Beschreibungen wie auch in magischen Praktiken. So in der Korrespondenz zwischen der Zahl der Elemente, der der Temperamente des Menschen und der Anzahl der Jahreszeiten: der Zahl vier.³¹

Die Gefahr, die diesem Symbolismus innewohnt, ist zudem die, dass er die Gesetze des kausalen Denkens untergräbt und sich an dessen Stelle nur aus seiner eigenen Scheinlogik heraus begründet³² und zudem dazu neigt, schnell zu einem reinen Mechanismus zu werden.³³

Die mittelalterlichen typisierten Altersstufen sind zudem schematischer als die heutigen, da der Differenzierungsgrad der Gesellschaft damals noch geringer war und zudem der feste Ordo-Gedanke vorgeherrscht hat. Deshalb sind auch die Schwellen der einzelnen Lebensabschnitte niedriger angesetzt.³⁴

²⁷ Vgl.: HUIZINGA, Johan: *Herbst des Mittelalters. Studien über Lebens- und Geistesformen des 14. Und 15. Jahrhunderts in Frankreich und den Niederlanden*. Stuttgart: Alfred Kröner 2006¹² (=Kröners Taschenbuchausgabe Band 204); S.325

²⁸ Vgl.: HUIZINGA, Johan: *Der Herbst des Mittelalters*. Stuttgart: Kröner 2006¹²; S.296

²⁹ Vgl.: ARIÈS (1976²); S.76

³⁰ Vgl: HUIZINGA (2006¹²); S.296

³¹ ARIÈS (1976²); S.75

³² Vgl.: HUIZINGA (2006¹²); S.297

³³ Vgl.: HUIZINGA (2006¹²); S.296

³⁴ Vgl.: CORMEAU Christoph: *Minne und Alter. Beobachtungen zur pragmatischen Einbettung des Altersmotivs bei Walther von der Vogelweide*. In: RUHE, Ernstpeter und BEHRENS, Rudolf (Hgg.):

Auch die demographischen Gegebenheiten haben sich im Mittelalter stark von denen in den heutigen Industrieländern unterschieden. So entspricht in Mitteleuropa die Lebenserwartung einer tatsächlichen Erwartung, denn ein großer Prozentsatz der Menschen stirbt tatsächlich in diesem errechneten Alter und somit decken sich hier das durchschnittliche Lebensalter und das häufigste Todesalter. Im Mittelalter war diese statistische Größe jedoch keine „Erwartung“, sondern ein Wert, der durch die Einbeziehung der hohen Kindersterblichkeit und dem größeren Risiko auch im Erwachsenenalter zu sterben, errechnet werden kann. Trotz einer durchschnittlichen Lebenserwartung im Mittelalter von rund 30 Jahren war es auch damals schon möglich, dass Menschen ein relativ hohes Lebensalter erreichen konnten.³⁵ Die Ungewissheit über die eigene Lebensdauer war aber zu dieser Zeit viel größer als heute.³⁶

Der Stellenwert der Lebensalter in der mittelalterlichen Kultur hat außerdem nicht viel mit deren demographischen Verteilungen zu tun. Dem Alter ist so relativ viel Gewicht zugekommen³⁷, während das Mittelalter zur Kindheit nach ARIÈS kein Verhältnis gehabt haben soll.³⁸

Der literarische und wissenschaftliche Diskurs des 12. Jahrhunderts hat ferner den allgemeinen Körper über den individuellen Körper gestellt, so dass sich die persönlichen Körperbilder in der Literatur nicht stark voneinander unterschieden haben.³⁹ Daneben stehen der Wissenschaft aber auch außerliterarische Quellen, wie beispielsweise Kirchenregister zur Verfügung, welche sehr zuverlässige Angaben liefern, wenn in ihnen Aussagen zum Alter erhalten geblieben sind. Zudem kann man Altersbestimmungen auch an Skeletten vornehmen. Daraus hat sich ergeben, dass die meisten Menschen im Mittelalter zwischen 50 und 75 Jahre alt geworden sind.⁴⁰

Die Konzepte der Lebensangst und der Weltabsage im christlich geprägten Spätmittelalter weisen zudem viele Ähnlichkeiten mit den altindischen- buddhistischen Vorstellungen auf. Auch dort herrscht eine große Abscheu vor Tod, Alter, Krankheit

Mittelalterbilder aus neuer Perspektive. Diskussionsanstöße zu amour courtois, Subjektivität in der Dichtung und Strategien des Erzählens. München: Wilhelm Fink 1985; S.149

³⁵ Vgl.: DINZELBACHER (2008); S. 252

³⁶ Vgl.:REICHERT (2005); S.404f.

³⁷ Vgl.: GOETZ (2008); S.21

³⁸ Vgl.: ARIÈS (1976²); S.209

³⁹ Vgl.: FITSCHEN, Gabriele: *Der Körper in der Lyrik Walthers von der Vogelweide. Sprachliche Darstellung und semantische Funktion.* Göppingen: Kümmerle 2008 (=Göppinger Arbeiten zur Germanistik 740); S.209

⁴⁰Vgl.: VAVRA (2008); S.10

und Verwesung.⁴¹ Dies könnte auch ein Zeichen dafür sein, dass sich das Sprechen über das Alter nicht sehr stark an religiöse oder kulturelle Grenzen hält, sondern fast schon als anthropologische Konstante anzusehen ist. Als außereuropäisches Beispiel sei hier die Vorrede aus dem chinesischen Roman *Die Räuber vom Liang-Schan Moor*, hier in der Übersetzung von Franz KUHN, genannt:

Wenn man dreißig noch unbeweibt ist, dann soll mans auch weiter bleiben lassen. Wenn mans vierzig noch zu keinem Amt gebracht hat, dann soll mans überhaupt aufgeben. Mit fünfzig wechselt man nicht mehr Scholle und Beruf, mit sechzig greift man nicht mehr zum Wanderstab. Warum? Man hat die Zeit verpaßt!⁴²

3. Die literarische Umsetzung des Altersmotivs

3.1. Das Altersmotiv in der Sangspruchdichtung

Die mittelalterliche Literatur hält sich zum größten Teil an feste Gattungskonventionen und Topoi und dies wird auch wieder in deren Alterskonzeption deutlich. Dort spiegeln sich die bereits beschriebenen Alterstopoi wieder, welche auch je nach literarischer Gattung variieren können.⁴³ In der Epik beispielsweise und dort vor allem im Artusroman tauchen hin und wieder alte Personen auf, ihr Alter aber ist statisch und sie unterliegen keinem Alterungsprozess, sondern sind deshalb zeitlos.⁴⁴

Die weltliche mittelhochdeutsche Lyrik übernimmt das Altersthema im Vergleich mit anderen Gattungen, beispielsweise der religiösen Dichtung.⁴⁵ Diese Übernahme ist aus gattungsgeschichtlichen Gründen zuerst in der Sangspruchdichtung geschehen, welche vom Minnesang durch formale wie soziologische Kriterien deutlich getrennt war.⁴⁶

⁴¹ Vgl.: HUIZINGA (2006¹²); S.198

⁴² Shi Naian: *Die Räuber vom Liang-Schan Moor*. Aus dem Chinesischen von Franz KUHN. Frankfurt/Main: Insel 1953; S.5

⁴³ Vgl.: MERTENS, Volker: *Alter als Rolle. Zur Verzeitlichung des Körpers im Minnesang*. In: DONHAUSER u.a (Hgg.): *Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur*. 128 (2006). Tübingen: Max Niemeyer-Verlag 2006; S.409

⁴⁴ Vgl.: SPECHTLER, Franz Viktor: *Weltabsage in den ‚Altersliedern‘* In: BRUNNER et alii (Hgg.) München 1996; S. 217

⁴⁵ BRUNNER, Horst u.a.(Hgg.): *Walther von der Vogelweide. Epoche- Werk-Wirkung*. München: C.H. Beck 1996; S. 216

⁴⁶ Vgl.: NOLTE, Theodor: *Walther von der Vogelweide. Höfische Identität und konkrete Erfahrung*. Stuttgart: S. Hirzel 1991, S.11

Gattungskriterien für die Sangspruchdichtung sind nach RUH „Selbständigkeit/ Autonomie, Geschlossenheit, Pointierung; Reihung und Addition der Strophen.“⁴⁷ Im Gegensatz zum Minnesang, der der höfischen Elite vorbehalten war, wurde die Kunst der Sangspruchdichtung von fahrenden Spielmännern betrieben, für welche diese die einzige Erwerbsquelle für deren Lebensunterhalt darstellte, aber keine Alterssicherung war. Dadurch war die Sangspruchdichtung nicht ausschließlich an Themen gebunden, die mit einem jüngeren Lebensalter in Verbindung standen. Stattdessen nahmen die Sangspruchdichter oft die Rolle des weisen, armen und erfahrenen Alten ein, womit sie an die *milte* der großen Herren appellieren wollten.⁴⁸ Deshalb hat es in der Sangspruchdichtung die Altersdichtung schon seit den Sprüchen des Herger in der Spervogel-Sammlung gegeben. Dabei handelt es sich sowohl um Selbstdarstellungen als auch um Rollendichtung des Sänger-Ichs. In dieser Tradition stehen auch die Altersdichtungen Walthers und seiner Nachfolger.⁴⁹

Der performative Charakter der Sangspruchdichtung hatte auch Auswirkungen auf die sprachliche Darstellungsweise der Sprüche. Es ist eine mündliche Poesie, die gleichzeitig auch öffentlich vorgetragen wird. Dies hat zur Folge, dass es sich auf eine prägnante, nicht allzu verrätselte Sprache und Ausdrucksweise beschränken muss, um von den Rezipienten überhaupt verstanden zu werden.⁵⁰

Durch die Einführung eines Ich-Erzählers, der über den Körper spricht, entstehen ferner in dieser Zeit neue Möglichkeiten, durch die Beschreibung des eigenen Körpers der Rolle des Sängers mehr Authentizität zu verschaffen. Gerade die Einführung des Alters in diesen Diskurs diese Möglichkeit des Sängers über seine persönliche Rolle zwischen Gesellschaft und Individuum zu reflektieren. Nach FITSCHEN wird es auch zu einem Mittel, Kritik am Minne- und Gesellschaftsideal zu äußern, da dieses für die Schwäche des eigenen Körpers verantwortlich gemacht wird. In der Sangspruchdichtung hingegen wird diese Körperlichkeit hingegen oft ins Lächerliche überzeichnet.⁵¹

⁴⁷ Vgl.: BREM, Karin: *Gattungsinterferenzen im Bereich von Minnesang und Sangspruchdichtung des 12. und beginnenden 13. Jahrhunderts*. Berlin: Weidler Buchverlag 2003 (= Studium Litterarum. Studien und Texte zur deutschen Literaturgeschichte 5); S.31

⁴⁸ Vgl.: MOHR (1971); S.239

⁴⁹ Vgl.: MOHR (1971); S.329

⁵⁰ Vgl.: WILHELM, Eric-Marzo: *Walther von der Vogelweide. Zwischen Poesie und Propaganda. Untersuchungen zur Autoritätsproblematik und zu Legitimationsstrategien eines mittelalterlichen Sangspruchdichters*. Frankfurt/ Main u.a.: Peter Lang, 1998 (=Regensburger Beiträge zur deutschen Sprach- und Literaturwissenschaft Reihe B/ Untersuchungen 70) ; S.32f.

⁵¹ Vgl.: FITSCHEN (2008); S.209

Auch die Frage, ob der Sänger persönliche Ereignisse in seinen Sprüchen verarbeitet hat, oder ob es sich um Rollendichtung handelt, bleibt offen,⁵² da dieses Genre sehr performativ geprägt war und somit auch verschiedenen Sänger-Rollen inszeniert werden konnten.

3.2. Das Altersmotiv im Minnesang

Die klassische Gattungsdefinition des Minnesangs schließt an und für sich eine ernsthafte Behandlung des Altersthemas aus, denn dieser galt nach MERTENS als eine Art „literarischer Jugendbewegung“⁵³, welche die Werte der Jugend, Intensität des Gefühls und körperliche Liebe, denen des Alters vorzog.⁵⁴ Auch in Bezug auf die Liebe dürfte das Alter hier eher negativ bewertet worden sein, denn es war nach CORMEAU „ein Nachteil oder Ausschließungsgrund.“⁵⁵ Interessanterweise war in der okzitanischen Trobadorlyrik das Gegenteil zum Begriff *jung (joven)* nicht *alt (vielh)*, sondern *böse (malvestatz)*.⁵⁶

Andererseits ist diese Altersvorstellung auch wieder nicht biologisch zu verstehen, denn die Inhalte des Minnesangs tragen sich in einem fiktiven Raum zu und wie in der Epik existiert der Faktor Zeit hier ebenfalls nicht.⁵⁷ Außerdem ist die Figur der Minnedame eher als ein allegorisches Idealbild anzusehen und nicht als gewöhnlicher Mensch. Bei Reinmar wird dies sogar literarisch umgesetzt (*Der lange suezer kumber mîn*; MF 66,16).⁵⁸ Eigentlicher Inhalt des hohen Minneliedes ist nun der Gegensatz einer idealen Minnedame, welche sämtliche höfische Wertvorstellungen personifiziert und dem Minnewerber, welcher durch Selbstdisziplin erst noch dieses Ziel der Idealität erreichen muss. Gleichzeitig wird dadurch die Möglichkeit der Erfüllung immer unwahrscheinlicher.⁵⁹

Die Darbietung des Minnesangs ist zudem als fingiertes ritualisiertes Verhalten zu verstehen, welches durch die Aussage des Sänger-Ichs, dass seine Leben durch bestimmte Verhaltensmuster geprägt sei, bestimmt ist.⁶⁰ Andererseits wird aber dieser

⁵² Vgl.: WILHELM (1998); S.18

⁵³ MERTENS (2006), S.412

⁵⁴ Vgl.: MERTENS (2006), S.412

⁵⁵ Vgl. CORMEAU (1985); S.149

⁵⁶ Vgl.: MERTENS (2006); S. 409

⁵⁷ Vgl. LINDEN, Sandra: *Die liebeslustige Alte. Ein Topos und seine Narrativierung im Minnesang*. S.137-164 In: ELM, Dorothee u.a. (Hgg.): *Alterstopoi. Das Wissen von den Lebensaltern in Literatur, Kunst und Theologie*. Berlin, New York: Walther de Gruyter 2009; S.137

⁵⁸ Vgl.: LINDEN; (2009); S. 139

⁵⁹ BREM (2003); S.52

⁶⁰ Vgl.: MÜLLER, J.D.(2001); S.180

rituelle Charakter durch die Inszenierungsformen des Minnesangs wieder offengelegt und eine Fiktion entworfen, die aber gleichzeitig eine didaktische Funktion übernehmen will.⁶¹ Da aber echten Ritualen zudem die Wiederholung zu Eigen ist und nicht die Variation, die im Minnesang vorkommt, bezeichnet MÜLLER den Minnesang als pararitual.⁶²

Für CORMEAU ist die Frage der Biographizität in Liedern der Hohen Minne zu verneinen. Das Minnelied ist hingegen vielmehr *poésie formelle*, was für ihn die serielle Variation eines festgelegten Motivinventars bedeutet. Zudem ist die Situation des Vortrags für den Sänger auch ein Rollenspiel, in welchem er dem Publikum eine fiktive Handlung vorspielt. Eine solche Spaltung von interner Sprechsituation und externer Rezeptionssituation ist für CORMEAU und Rainer WARNING ein wichtiger Hinweis auf einen fiktiven Stoff.⁶³ So bleibt aber dennoch die Frage offen, ob es nicht doch performativ möglich gewesen sein muss, für einen alten Sänger in die Rolle eines jungen Sänger-Ichs zu schlüpfen oder in einer gealterten Minnedame ein zeitloses Urbild zu sehen.

Für die Dichtung des Mittelalters sollte man weiters nicht von heutigen Vorstellungen des literarischen Diskurses ausgehen, den es erst seit dem 18. Jahrhundert gibt. Denn aus heutiger Sicht versteht man unter Dichten einen Erkenntnisprozess eines freien Individuums über sich selbst und die Welt um sich herum. Aus diesem Prozess erwächst eine öffentliche Instanz, die autonom ist und sich nur durch sich selbst begründet ist. Die mittelalterliche Dichtung war aber stets abhängig von den Höfen und hatten die adelige Elite zu repräsentieren.⁶⁴ Für das Mittelalter dürfe man auch keinen normativen Gattungsbegriff verwenden, der durch die antike Vorstellung reiner Gattungen geprägt sei.⁶⁵ Vielmehr müsse man von einem Systembegriff sprechen, der die Abhängigkeiten und Interferenzen zwischen den einzelnen literarischen Ausdrucksformen näher

⁶¹ MÜLLER (2001); S. 180

⁶² Vgl.: MÜLLER (2001); S.181

⁶³ Vgl.: CORMEAU, Christoph: *Minne und Alter. Beobachtungen zur pragmatischen Einbettung des Altersmotivs bei Walther von der Vogelweide*. In: RUHE, Ernstpeter und BEHRENS, Rudolf (Hgg.): *Mittelalterbilder aus neuer Perspektive. Diskussionsanstöße zu amour courtois, Subjektivität in der Dichtung und Strategien des Erzählens*. München: Wilhelm Fink 1985; S.147

⁶⁴ Vgl.: BRUNNER (1996); S.12

⁶⁵ Zur Gattungsproblematik und ihrer Stellung als Institution sei zudem auf Wilhelm VOSZKAMP verwiesen: *Gattungen als literarisch-soziale Institutionen. Zu Problemen sozial- und funktionsgeschichtlich orientierter Gattungstheorie und-historie*. In: Textsortenlehre – Gattungsgeschichte. Hrsg. v. Walter HINCK. Heidelberg 1977, S. 27-42.

beleuchtet.⁶⁶ Formal bedient sich der Minnesang der Form des Liedes. Poetologische Eigenschaften des Liedes in der mittelalterlichen Literatur sind nach RUH „Integration, Verklammerung, Sukzession der Strophen“⁶⁷

Die Gattungsvermischung von Minnesang und Sangspruchdichtung hat im 12. Jahrhundert bereits begonnen, der Minnedialog bleibt aber das Generalthema, in welchem der Sänger von nun an in die Rolle des erfahrenen Lehrers schlüpft. Der Minnesang nimmt in dieser Zeit zudem auch zusätzlich Versatzstücke wie die *laudatio temporis acti* in sich auf.⁶⁸

Weiters unterscheidet die Sangspruchdichtung nach Thomas BEIN hauptsächlich die Thematik vom Minnesang, welche Themen wie Religion, Ethik, Politik oder auch Rätsel und Unterhaltung umfasst, während sich der Minnesang einzig und allein auf das Thema *minne* konzentriert.⁶⁹

3.3. Das Alterslied als eigene Gattung?

Ist es nun folglich sinnvoll, von einer eigenen Gattung *Alterslied* zu sprechen, wenn die Gattungskonventionen von höfischem Roman und Minnesang eine tiefergehende Auseinandersetzung mit dem Altersthema nicht möglich machen?

In der Forschung wird dieser Begriff meistens nur in Bezug auf einen Autor, nämlich Walther von der Vogelweide verwendet.⁷⁰ Und auch wenn der Begriff *Alterslied* in der Sekundärliteratur häufig verwendet wird, gibt es Zweifel an dessen Existenzrecht: Im Mittelhochdeutschen ist das Wort **altersliet* nicht belegt und deshalb gehe die Definition einer Gattung *Alterslied* in der mittelhochdeutschen Literatur mit einer Projektion von neuzeitlichen Vorstellungen auf das Mittelalter einher.⁷¹ Zudem war auch die Vorstellung von literarischen Gattungen im Mittelalter viel durchlässiger und instabiler als in der Neuzeit.⁷² WAILES sieht die Herkunft der neuzeitlichen Vorstellung eines *Altersliedes* vielmehr in Augustinus begründet, welcher das profane Leben dem Weltverzicht gegenüberstellt. Das Alterslied ist für ihn weiters nicht eine ästhetische Konvention, sondern ein Arbeitsbegriff der neuzeitlichen Literaturwissenschaft, um

⁶⁶ BREM (2003); S.14f.

⁶⁷ BREM (2003); S.28

⁶⁸ BREM (2003); S.64

⁶⁹ Vgl.: BEIN (1997); zitiert nach: BREM (2003); S.39

⁷⁰ Vgl.: WAILES, Stephen I. : *Oswald von Wolkenstein and the Alterslied*. In: *The Germanic review. Volume L, Number 1*. New York: Columbia University Press 1975; S.6

⁷¹ Vgl.: WAILES (1975); S.6

⁷² Vgl.: WAILES (1975); S.6

Lieder der „moralischen Umkehr“⁷³ des 12. zum 15. Jahrhundert thematisch zu einer Einheit zusammenzufassen.⁷⁴

Als Beispiele für die literarische Umsetzung dieser Thematik gelten die Lieder L66, 21; L100, 24, L 122, 24 und L 124,1 von Walther von der Vogelweide und die Lieder Kl 1 und Kl 6.von Oswald von Wolkenstein.⁷⁵ In diesen Liedern vollzieht sich folglich der Prozess einer Umkehr vom *amor mundi* zum *amor Dei*.⁷⁶

Einige Literaturhistoriker verstehen unter der Gattungsbezeichnung *Alterslied* einen übergreifenden Begriff für geistlich-lehrhafte Spruchdichtung. Für andere steht die *Alterslyrik* außerhalb des im Mittelalter festverankerten Gattungsspektrums, denn sie geht auf „unmittelbar Erlebtes“⁷⁷ zurück.⁷⁸ Ein solches Reflexionslied ist aufgrund der geringeren Lebenserwartung der Menschen im Mittelalter nicht zwangsläufig mit einem hohen Alter verbunden.⁷⁹

Zudem haben die Alterslieder in der mittelalterlichen Literatur von der Behandlung des Themas Alter abgesehen, kaum etwas mit neuzeitlichen Altersgedichten wie beispielsweise der *Marienbader Elegie* von Johann Wolfgang von Goethe gemein. Die Hauptunterschiede zwischen der mittelalterlichen und der neuzeitlichen Dichtung sind hierbei zum einen die Art und Weise des Erzählens und zum anderen auch der gesellschaftliche Standort des Erzählers.⁸⁰ So ist es beim Lesen von mittelalterlichen Autoren problematisch, die neuzeitlichen Vorstellungen von einem *lyrischen Ich* auf den Text zu übertragen. Diese Instanz, welche es dem Rezipienten verbietet, die genannten Personalpronomina der Person des Autors zuzuordnen, ist nämlich erst mit der Verschriftlichung literarischer Äußerungen entstanden.⁸¹ Ein Beispiel für die mittelalterliche Situation ist die Selbstnennung des Sängers im Minnesang, wodurch die Gattungskonventionen, die von einer völlig fiktiven Situation ausgehen, gleichzeitig demaskiert und durchbrochen werden und ein neuer referentieller Bezug dieser

⁷³ WAILES (1975); S.6

⁷⁴ Vgl.: WAILES (1975); S.7

⁷⁵ Vgl.: HARTMANN (1980); S.14

⁷⁶ Vgl.: WAILES (1975); S.6/ 7

⁷⁷ HARTMANN (1980); S.13

⁷⁸ Vgl.: HARTMANN (1980); S.13

⁷⁹ Vgl.:WAILES (1975); S.7

⁸⁰ Vgl.: MÜLLER, J.D.(2001); S.146

⁸¹ Vgl.: MÜLLER; J.D. (2001) ;S.112

sprachlichen Zeichen auf die Person des Autors hergestellt wird. Die Rezeptionsweise, die den Text als ein Werk eines *lyrischen Ichs* ansieht, ist hingegen referenzlos.⁸²

Demnach hat eine Aussage, die ein Sänger mit einer außerliterarischen Person in Verbindung setzt, tatsächlich auch einen pragmatischen Wert.⁸³ Dies gilt auch, wenn diese Äußerung nicht explizit getätigt wird oder wenn der Sänger nicht von seiner Person heraus, sondern durch ein Rollen-Ich spricht. Erst durch die Erstarrung des Minnediskurses zu einer bloßen literarischen Konvention zu Ende des Mittelalters ist die Form der literarischen Kommunikation nicht mehr gegeben.⁸⁴

In der Sangspruchdichtung ist der lebenspraktische Wert zudem noch viel größer als im Minnesang. Eine Interpretation dieser Gedichte war daher für die Rezipienten ohne biographisches Wissen über den Vortragenden nicht möglich. Zudem sieht Jan-Dirk MÜLLER auch in der Vermischung von Sangspruch und Minnesang bei Walther von der Vogelweide einen Beweis dafür, dass es im Mittelalter kein ausgeprägtes Bewusstsein für diese Gattungsgrenzen gegeben haben muss und schlussfolgert:

daß auch Minnesang nicht jeden Realitätsbezug kappt, sondern, wo er gefährdet scheint, ihn ausdrücklich wieder einfordern kann. Der Anspruch auf unmittelbar praktische Geltung schränkt die Möglichkeit ein, die Aufführung in Analogie zu einer theatralischen Darbietung zu verstehen.⁸⁵

Ein wichtiges Mittel für die poetische Umsetzung der Altersthematik ist die Verwendung von literarischen Topoi. Ein Topos ist ein Element der sozialen Kommunikation, das sich nach dem sprachlichen und bildungssoziologischen Wissen der Rezipienten richtet. Dies unterscheidet den Toposbegriff auch von denen der anthropologischen Konstanten oder den leeren Gemeinplätzen. BORNSCHEUER kennzeichnet die vier Strukturelemente eines allgemeinen Topos-Begriffs mit *Habitualität*, *Potentialität*, *Intentionalität* und *Symbolizität*. Der erste Begriff (*Habitualität*) bedeutet, dass sich der Topos immer eine kollektive Vorbildung voraussetzt. Die anderen Begriffe machen das besondere Wesen des literarischen Topos aus, indem er sich entscheidend von einem Gemeinplatz oder einem Klischee

⁸² Vgl.: MÜLLER, J.D.(2001); S.112

⁸³ Vgl.: MÜLLER, J.D. (2001); S.113

⁸⁴ Vgl.: MÜLLER, J.D. (2001); S.113

⁸⁵ Vgl.: MÜLLER, J.D. (2001); S.115

unterscheidet. Dies sind nämlich seine „vielsinnige Interpretierbarkeit“⁸⁶ (*Potentialität*), seine „situationsbezogene Überzeugungskraft“⁸⁷ (*Intentionalität*) und seine „Ausdrucks- und Vermittlungskraft“⁸⁸ (*Symbolizität*).⁸⁹

4. Das Werk Walthers von der Vogelweide

4.1. Zum Leben Walthers von der Vogelweide

Walther von der Vogelweide lebte im 12./ 13. Jahrhundert. Der Name „von der Vogelweide“ lässt jedoch nicht auf einen genauen Herkunftsort schließen, da er sehr häufig vorkommt. Häufig vorgeschlagen Geburtsorte Walthers sind daher das Waldviertel in Österreich, Würzburg, Südtirol bis hin zu Thurgau in der Schweiz.⁹⁰ Sein Leben ist nur durch wenige außerliterarische Dokumente belegt worden. Eines davon ist die Rechnung für einen Pelzmantel, für dessen Kauf ihm am 12. November 1203 in Zeiselmayer fünf Solidi Longi gegeben wurden. (*Sequenti die apud Zei[zemurum] Walthero cantori de Vogelweide pro pellicio v.sol. longi*).⁹¹ Auch seine Anstellung am Wiener Hof, sein Lehren und verschiedene Aufenthalte in verschiedenen Städten hat Walther literarisch festgehalten.

Ein weiteres wichtiges Realienzeugnis Walthers findet sich bei der Beschreibung seines angeblichen Grabes durch den Würzburger Michael de Leone 100 Jahre nach Walthers Tod. Dieser nahm an, dass dieses sich im Kreuzgang (Lusamgärtchen) des Kollegienstifts Neumünster in Würzburg befände. Auf diesem Grab wird Walther weiterhin als „miles Waltherus“ bezeichnet, also als Soldat.⁹² Zudem lässt das Palästinalied auf eine persönliche Teilnahme am Kreuzzug schließen.

Walthers sozialer Stand ist umstritten. Im 19. Jahrhundert hat man Walther oft einen hohen sozialen Rang zugeschrieben und dem Rittertum zugeordnet. Da es jedoch keine urkundlichen oder heraldischen Zeugnisse gibt, die eine solche Herkunft bestätigen, nimmt man heute eher an, dass Walther ein Berufsdichter ohne festen Wohnsitz

⁸⁶ BORNSCHEUER, Lothar: *Topik. Zur Struktur der gesellschaftlichen Einbildungskraft*. Frankfurt/ Main: Suhrkamp 1976 ; S.107

⁸⁷ BORNSCHEUER (1976); S.107

⁸⁸ BORNSCHEUER (1976); S.107

⁸⁹ Vgl.: BORNSCHEUER (1976).; S.107

⁹⁰ Vgl.: HAHN, Gerhard: Walther von der Vogelweide. In: RUH, Kurt; WACHINGER, Burghart (Hgg.): *Die deutsche Literatur des Mittelalters-Verfasserlexikon*. Berlin u.a. : de Gruyter 1981; S:671

⁹¹ Vgl.: BEIN, Thomas: *Walther von der Vogelweide*. Stuttgart: Reclam 1997 (=RUB 17601); S.27

⁹² Vgl. HAHN (1981); S.667

gewesen sein muss.⁹³ Auch das Ausüben der Sangspruchdichtung lässt auf eine niedrige soziale Stellung schließen.

Literarisch belegte Lebenszeugnisse Walthers sind unter anderem seine Anstellung am Wiener Hof (im *Wiener Hofton*, im *König-Friedrichston* und im *Ottenton*), Aufenthalte an verschiedenen Orten, wie etwa in Meißen, am Tegernsee und in verschiedenen deutschsprachigen Ländern, die im *Preislied* (L 56, 14) erwähnt werden (*Ich hân lande vil gesehn unde nam der besten gerne war. [...] Von der Elbe unz an den Rîn her wider unz an der Unger lant*) sowie der Streit mit seinem Dichterkollegen Reinmar von Hagenau, welcher auch im Nachruf Walthers auf Reinmar (L82, 24) dokumentiert worden ist.⁹⁴

Walthers Werk ist in verschiedenen Handschriften überliefert. Diese sind im Folgenden die drei Haupthandschriften, nämlich die Kleine Heidelberger Lieder-Handschrift (UB Heidelberg 357) (A), die Weingartner oder Stuttgarter Lieder-Handschrift (Württembergische LB Stuttgart HB XIII.1) (B), die Große Heidelberger Lieder-Handschrift (Codex Manesse) (UB Heidelberg cpg 848) (C), daneben existieren noch kleinere Handschriften und Handschriftenfragmente.⁹⁵

4.2. Die Alterskonzeption bei Walther

Die Gattungen *Minnesang* und *Sangspruchdichtung* werden bei Walther von der Vogelweide miteinander vermischt. Oft erwachsen bei ihm Sangspruchhafte Motive aus Fragestellungen, die die richtige Form des Minnedienstes betreffen und diese Lieder sind zudem häufig auf einer Metaebene angesiedelt und reflektieren den Minnegedanken an sich.⁹⁶ Walther betreibt darin auch ein „poetologisches Spiel“⁹⁷, in welchem er seine biographische Rolle mit dem Sänger-Ich verwebt.

Minnelyrik wird so [...] zu einem selbstreferentiellen poetischen Spiel mit variablen Konstanten, wobei beim Altersthema dann eine „biografisierende Entfiktionalisierung“ im Akt des Fingierens oder an eine inszenierte Überbietung stereotyper Motive zu denken wäre.⁹⁸

⁹³ Vgl. SCHWEIKLE, Günther: *Walther von der Vogelweide. Werke I Liedlyrik*. Stuttgart: Reclam 2006 (=RUB 820); S.16f.

⁹⁴ Vgl.: REICHERT, Hermann: *Walther von der Vogelweide für Anfänger*. Wien: WUV 1998²; S.65

⁹⁵ Vgl.:SCHWEIKLE, Günther (Hg.): *Walther von der Vogelweide. Liedlyrik: Werke*. Stuttgart: Reclam 2006 (=RUB 820), S.12-20

⁹⁶ Vgl.: HAHN; zitiert nach BREM (2003); S.82

⁹⁷ FITSCHEN (2008): S.206

⁹⁸ FITSCHEN (2008): S.206

Bei diesen für Walther so typischen Gattungsüberschreitungen lässt sich jede Strophe als geschlossene Einheit verstehen, ohne dass auch die Kenntnis der anderen Strophen notwendig ist.⁹⁹ Dies entspricht hier wieder dem RUHschen Spruchkriterium.

Walthers hat das Alter und den Prozess des Älterwerdens explizit zum Inhalt seiner Minnelieder zu machen.¹⁰⁰ In der weiteren Entwicklung des Minnesangs nach Walther wird im 13. Jahrhundert das Älterwerden des Minnesängers geradezu zu einem literarischen Topos im Minnesang. Die Minnedame wird nun öfter auch als hässliche, unfruchtbare alte Frau beschrieben, die im Gegensatz zum alten Mann auch nicht mehr Trägerin der Altersweisheit sein kann.¹⁰¹ Diese Vorstellung schließt aber dennoch nicht aus, dass ein alter Mensch sich zur Gänze der Minne entsagt hat, denn unvergängliche Idealbild der jungen Frau wirkt auf ihn weiter und bewirkt, dass auch ein alter Mensch noch authentisch von der Minne sprechen kann.¹⁰² Man kann im Werk Walthers die Sangsprüche zwar gut anhand äußerer Begebenheiten chronologisch erfassen, für die Minnelieder gilt dies jedoch nicht. Nach MOHR können hier nur innere Kriterien eine zeitliche Einordnung ermöglichen.¹⁰³

Im Minnesang Walthers gibt es zudem einen internen Konflikt zwischen den beiden Sprecherrollen: Ein Ich des Sängers darf nicht sagen, was es will und das andere Ich, spricht das aus, was von seinen höfisch sozialisierten Zuhörenden erwartet wird. Aus dieser Spannung beziehen diese Minnelieder nun ihren Reiz auf die Rezipienten.¹⁰⁴

4.2.1. Die Allegorien

Walther ist der erste, der die allegorische Figur *Frau Welt* in die mittelhochdeutsche Literatur einführt. Neben dieser Darstellung in der Lyrik gibt es allerdings schon die Darstellung der Frau Welt in der bildenden Kunst: Dort wird sie als eine Frau dargestellt, die von vorne schön aussieht, deren Rücken aber von Geschwüren zerfressen ist und deren Haare mit Schlangenköpfen besetzt sind.¹⁰⁵ Walther greift dieses Bild in verschiedenen Variationen wie zum Beispiel in seinem Lied *Frô Welt, ir sult dem wirte sagen* (L100, 24ff.) auf.

⁹⁹ Vgl.: BEIN (1997); zitiert nach: BREM (2003); S.36

¹⁰⁰ Vgl.: SPECHTLER (1996); S.217

¹⁰¹ Vgl.: LINDEN (2009); S. 141

¹⁰² Vgl.: MERTENS (2006); S.430

¹⁰³ Vgl.: MOHR; S.331

¹⁰⁴ Vgl.: MÜLLER, J.D. (2001); S.117

¹⁰⁵ REICHERT (1998²); S.185

Die imaginierten Minnedamen sind dem Sprecher gegenüber gleichgültig, wenn nicht sogar latent feindselig, auf jeden Fall aber distanziert und rätselhaft eingestellt. Der Habitus dieser Allegorien entspricht dem der *belle dame sans merci*, also der Minnedame, die ihren Minneherren für seinen Dienst nicht unbelohnt lässt, sondern ihm den Lohn in einer pervertierten Form abstattet.¹⁰⁶

Da dem deutschen *werlt* das lateinische *mundus* entspricht, welches ein Maskulinum ist gibt es in der Kunst auch Weltallegorien, die einen Mann zeigen, welcher Jungfrauen verführen will. Diese Personifizierung war jedoch seltener, da die Rolle des Verführenden nach dem mittelalterlichen Geschlechterverständnis doch eher der Frau zukam.¹⁰⁷ Um 1200 sind auch von anderen Autoren zahlreiche Frauenallegorien eingeführt worden, so beispielsweise von Hartmann von Aue, Heinrich von Veldeke und Wolfram von Eschenbach.¹⁰⁸ Im Alterswerk Walthers tauchen immer öfter Allegorien: Dies sind Frau Mâze, Frau Minne und am häufigsten Frau Welt. Frau Minne ist in früheren Werken Walthers noch häufig mit einem Appell oder Gebet angerufen worden, im Alter nähern sich diese beiden Allegorien jedoch immer mehr einander an.¹⁰⁹

Als typischer Sprechakt des Minnesangs gilt die Verwendung der zweiten Person und der Apostrophe *frouwe*.¹¹⁰ Dieses Kommunikationsmodell ist von der Ungewissheit zwischen Erreichbarkeit und Nichterreichbarkeit des Adressaten und der Hoffnung, dem *wân*, auf eine Annäherung geprägt. Innerhalb dieses Kommunikationsmodells wird eine schlichte und vertrauliche Sprache gewählt, die hier dem Zweck dienen soll, Eingängigkeit und Klarheit zu vermitteln.¹¹¹ Das Sänger-Ich nimmt gegenüber der Minnedame eine beherrschende Haltung ein. Nach BREM bestehen diese Sprechakte aus „indikativischem Hauptsatz, Konditionalkonfiguration sowie imperativischem *man sol-* Gefüge.“¹¹² Dies wird im Folgenden bei Walther so realisiert, hier mit dem Modalverb *soln* (*werlt, dû solt niht umbe daz zürnen, daz ich lônnes man.* (L 59, 37)). An anderer Stelle wird von Walther auch eine Konstruktion mit dem Indikativ gebraucht (*werlt, ich*

¹⁰⁶ Vgl.: KERN, Manfred: *Weltflucht. Poesie und Poetik der Vergänglichkeit in der weltlichen Dichtung des 12. bis 15. Jahrhunderts*. Berlin/ New York: de Gruyter 2009 (=Quellen und Forschungen zur Literatur- und Kulturgeschichte 54); S.55

¹⁰⁷ Vgl.: SPECHTLER (1996); S.218

¹⁰⁸ Vgl.: BRUNNER (1996): S. 219

¹⁰⁹ Vgl.: MOHR (1971); S.341f.

¹¹⁰ Vgl.: BREM (2003); S.313f.

¹¹¹ Vgl.: BREM (2003); S.314

¹¹² BREM (2003); S.312f.

hân dînen lôn ersehen./ Swaz dû mir gîst, daz nimest dû mir (L 66, 21)). Zudem wird auch der Imperativ verwendet (*werlt tuo mê des ich bite, / volge wîser liute tugent!* (L 59, 37)) und zudem ist auch eine Weltklage in der Form der rhetorischen Frage möglich (*werlt, wilt dû alsô winden dich?* (L 59,38)). Die Verwendung dieser allegorischen Figuren lässt ferner auch darauf schließen, dass Walther hier die beiden Gattungen Sangspruchdichtung und Minnesang miteinander verknüpfen konnte.¹¹³

5. Das Altersthema in den Liedern Walthers von der Vogelweide

5.1. Das Alterslied (L 122,24)

Im *Alterslied* gibt es Hinweise, dass Walther die diesseitige Welt mit einem Abbild gleichsetzt (*troume unde spiegelglas* (L122,25)). Dieses Trugbild erscheint nun von außen als Idyll. Gleichzeitig merkt der Sänger am Gesang der Vögel, dass diese Idylle keine Dauer hat. (*der vogellîn sanc ein trûric ende hât* (L122, 14)). Diese Naturbeschreibung kann zudem auch ein Wortspiel mit dem Namen *Vogelweide* sein.

Nach SPECHTLER ist dies eine negative Form des Natureingangs.¹¹⁴ Als Ausweg aus dieser Misere sieht Walther nur noch die Buße und die Umkehr zu Gott:

Mîn armez leben in sorgen lît, / der buoze wære michel zît. / Nû
vürhte ich siecher man den grimmen tût, / daz er mit swære an
mir gebære. (L 123, 8-12)

Aber für den Dichter ist es schwer, den Weg Gottes zu finden, da der Mensch als Sünder die Vollkommenheit nicht erreichen könne und auch nicht den *hohen muot*, den seelischen Idealzustand in der höfischen Gesellschaft:

Wie sol ein man, / der niuwan sünden kan, / (des hân) gedingen
oder gewinnen hōhen muot? (L 123, 13-16)

Ebenfalls formuliert hier Walther eine Weltklage, bei der er sich auf das *gebende* bezieht (*sô wê dir, Werlt, wie dirz gebende stât!* (L 122, 37)). LEXER definiert diesen Ausdruck folgendermaßen: band, bandschleife, fessel; kopfputz der weiber im allgemeinen. im engern sinne die stirn- u. wangenbinden¹¹⁵ Dies könnte ein Zeichen für die Eitelkeit und Nichtigkeit sein, die Walther mit dieser Welt verbindet. Daraufhin beschreibt Walther sein Dasein auf der Erde mit dem Wort *wân*. Diesen könne man aber

¹¹³ Vgl.: BREM (2003); S:311

¹¹⁴ Vgl.: SPECHTLER (1996); S. 218

¹¹⁵ LEXER, Matthias: *Mittelhochdeutsches Taschenwörterbuch*. Leipzig: S. Hirzel 1885³ (zitiert nach: Stuttgart: S. Hirzel 1992; S.60

auch rechtzeitig beenden und Buße leisten könne (*ein tumber wân, / den ich zer werlte hân, / der ist wandelbære /, wand er bæsez ende gît / [...] der buoze waere michel zît.* (L 122,38- 40)). Nach LEXER besitzt das Wort *wân* im Mittelhochdeutschen eine Bedeutung, die sich im Neuhochdeutschen nur schwer mit einem Wort wiedergeben lässt, nämlich:

ungewisse, nicht völlig begründete ansicht oder meinung, das
blosse vermuten, glauben, erwarten, hoffen, überh. Gedanken;
[...] schein, vorwand.¹¹⁶

Außerdem darf das Wort *wân* nicht mit dem neuhochdeutschen *Wahn* gleichgesetzt werden. Denn im Althochdeutschen hat dieses Wort noch die Bedeutungen *Wort*, *Meinung*, aber auch *Hoffnung*, *Vermutung* und *Verdacht* besessen. Eine Besonderheit des mittelhochdeutschen *wânes* ist, dass diese Empfindung aus Erfahrungen resultiert, die eine sehr hohe emotionale Wirkung auf das Subjekt gehabt haben, gleichgültig, ob dies eine glückliche oder unglückliche Erfahrung war.¹¹⁷ Bei Heinrich von Morungen war der *wân* beispielsweise ein ausschließlich gedanklicher Vorgang, bei dem sich die Gedanken auf etwas richten, das außerhalb des Subjekts nicht vorhanden ist.¹¹⁸ Es ist folglich eine Zuspitzung des Hoffnungsbegriffs (mittelhochdeutsch: *hoffenunge*, *hofnunge*):¹¹⁹

Hoffnung impliziert eine zumindest latent vorhandene Erfüllung
des Gewünschten. Der Sänger hingegen erfährt immer wieder
die Unmöglichkeit, eine Zuwendung der Dame zu erwirken.¹²⁰

Am Ende geht das Sänger-Ich noch einmal auf den eigenen Körper ein, indem er das Bleichwerden der eigenen Wangen beschreibt (*vor vorhten bleichent mir diu wangen rôit.* (L 123, 12)). Beide Begriffe sind Topoi aus dem mittelalterlichen Körperdiskurs und stehen für die Schönheit.¹²¹ Walther wendet sich abschließend Christus in einem Aufruf zu, in dem er auch die Macht Christi über die Welt hervorhebt und endet mit dem Paradoxon, mit sehenden Augen blind zu sein und dem Wunsch, rein zu werden, um das Seelenheil zu erlangen. Dazu benutzt er den Begriff des Jammertals (*sêle versinke in daz verlorne tal.* (L 123, 40)).

¹¹⁶ LEXER (1992); S.366

¹¹⁷ Vgl.: KENDLER (1989); S.106

¹¹⁸ Vgl.: KENDLER (1989);S:107

¹¹⁹ LEXER (1992³); S. 104

¹²⁰ Vgl.: KENDLER (1989); S.107

¹²¹ Vgl.: HAUPL (2002); S.61

5.2. Die Weltklage (L 59, 37)

In der *Weltklage* verwendet Walther seine Allegorie der *Frau Welt*, um die Unbeständigkeit diesseitiger Freude und deren Verkehrung in Leid im Alter anzuprangern. In einem Dialog mit dieser Figur stellt Walther dieser allegorischen Figur die rhetorische Frage, wie man am besten in der Welt leben sollte, ohne enttäuscht oder bestraft zu werden (*wie sol man gewarten dir, / welt, wilt dû alsô winden dich? / wænest dich entwinden mir?* (L 59, 37f.; L 60, 1)). Er kommt darauf zu der Erkenntnis, dass es am besten ist, sich selbst aus dem Bann der Welt zu befreien und droht der Welt, ihr dasselbe anzutun (*nein, ich kann ouch winden mich! / dû wilt sêre gâhen, und ist ouch unnâhen, / daz ich dir noch sül versmâhen* (L 60, 3-5)).

Walther holt nun aus, dass die Welt viele angenehme Eigenschaften besitzt (*Dû hâst lieber dinge vil, der mir einez werden sol*) und spricht über seinen Dienst an der Welt. Er beklagt darüber hinaus, dass Frau Welt seinen Dienst nicht würdig entlohnt habe:

Welt, wie ich daz verdienen wil! / doch solt dû gedenken wol, /
obe ich ie getræte / fuoz von mîner stæte, / sît dû mich dir
dienen bæte (L 60, 8)

Das Sänger-Ich appelliert an Frau Welt, sich zu ändern und warnt zudem vor den Konsequenzen, die deren Verhalten haben könnte, wenn sie nicht rechtzeitig einlenkt (*welt, tuo mê des ich dich bitte, / volge wîser liute tugent!* (L60, 27f.))

In seiner darauffolgenden Warnung beschreibt er das Verhalten dieser Frau wieder als dumm und nârrisch (*dû verderbest dich dâ mitte, / wilt dû minnen tôren jugent!* (L 60, 30f.)). Daraufhin mahnt Walther deren alte Ehrenhaftigkeit an (*bitte die alten êre, daz si wider kêre und aber dîn gesinde lêre.* (L60,31-33)) und zieht zum Schluss aus seinem Werben Bilanz: Frau Welt hat Walther oft glücklich gemacht (*swie dû mich mit lône machest frô* (L183,10)) und endet mit einem Wunsch an Frau Welt (*weistû waz ich meine? wider liebe liep, daz eine* (L 182, 14)).

5.3. Das *sumerlaten*-Lied (L72,31)

Obwohl es kein Reflexionslied ist, greift auch das *sumerlaten*-Lied Walthers (*lange swîgen des hât ich gedaht*) bestimmte Topoi des Alterns wieder auf, darunter den der tanzwütigen Alten. Hier wird von Walther die Möglichkeit eines alternden Minnesängers aufgeworfen, welcher aber auch das Älterwerden seiner Minneherrin gegenübersteht (*sol ich in ir dienste werden alt, / die wîle junget si niht vil. / Sô ist mîn hâr vil lîhte alsô gestalt, / daz si einen jungen dame will.* (L 73, 17-20)).

Das Minneverständnis in diesem Lied ist das der *niederer Minne*, also der Minne zu einem Angehörigen eines niedrigeren Standes, welche auch immer etwas frivoler und karnevalesker ausgestaltet worden ist, als die Thematik der *hohen Minne*. Zudem kommt noch eine Naturwüchsigkeit dieser Form der Minne, die auch noch durch den Natureingang bestätigt wird.¹²² Walther verwendet hier für die alte Frau den derben Ausdruck *brût*.¹²³ (neuhochdeutsch: die verlobte oder kürzlich vermählte, braut, junge frau; beischläferin¹²⁴)

Auch der Schluss dieses Liedes widmet sich den körperlichen Alterssymbolen: Ein junger Mann will die Alte mit *sumerlaten* (Definition nach LEXER: diesjähriger, in einem sommer gewachsener schössling)¹²⁵ traktieren, welches Äste sind, an denen keine Blätter wachsen und welche oft für die Lebenskraft der Natur stehen und auch als Phallussymbol gedeutet worden sind¹²⁶ (*sô helfe iu got, hêr junger man,/ sô rechet mich und gêt ir alten hût mit sumerlaten an.* (L 72, 31)).

Dieses Lied könnte eine Antwort Walthers auf Hartmann sein (*sît ich mich rechen sol, / dêswâr daz sî, / und doch niht anders wan alsô daz ich ir heiles gan* (MF 207, 11)) und es ist auch beachtlich, dass gerade das *sumerlaten*-Lied die längste Wirkungsgeschichte eines mittelhochdeutschen Liedes gehabt hat. Es ist nämlich bis ins Jahr 1605 gedruckt worden.¹²⁷ Dies kann auch ein Zeichen dafür sein, dass dieser Topos auch weit über das Mittelalter hinaus nichts von seiner Kraft verloren hat.

5.4. Das Vokalspiel (L75, 25)

Das Vokalspiel Walthers beginnt mit einer Beschreibung der früheren Welt als Sommerlandschaft. Dies kann metaphorisch die Jugendzeit des Sängers symbolisieren und entspricht auch dem Natureingang als Topos seiner Pastorelle. Bei der Naturbeschreibung wird nur der Wald besonders hervorgehoben (*diu welt was gelf, rô unde blâ, / grüene in dem walde und anderswâ* (L75, 25f.)).

Wie im *Alterston* oder der *Elegie* beginnt Walther den Verlust dieser vergangenen Zeit wehmütig zu beklagen. Dazu kommt das Wort *schapel*, welches neben einem Kranz Blumen auch die Bezeichnung für den Kopfschmuck der Jungfrauen sein kann.¹²⁸ So

¹²² Vgl.: LINDEN (2009); S.155

¹²³ Vgl.: MERTENS (1989); S.201

¹²⁴ LEXER (1992³); S.30

¹²⁵ LEXER (1992³); S. 256

¹²⁶ Vgl: MERTENS (1989); S.202

¹²⁷ Vgl.:MERTENS (1989); S.197

¹²⁸ Vgl.: LEXER (1992³); S.210f.

könnte der Ausdruck *schapel brechen* auch eine sexuelle Anspielung beinhalten (*der ougenweide ist dâ niht mê. /dâ wir schapel brâchen ê* (L75, 35f.)).

Als Kontrast zu den Farben des Sommers wird nicht eine andere Farbe, beispielsweise eine Komplementärfarbe genannt, sondern die Farblosigkeit und der unspezifische Ausdruck *übergrâ* (*phligt si iht ander varwe? / Jâ! sist worden bleich und übergrâ* (L75, 30)).

Der Vergleich des eigenen Lebensabschnitts mit dem Winter ist ein typischer Topos des Mittelalters, denn die Menschen in agrarisch geprägten Gesellschaften leben nach dem Rhythmus der Jahreszeiten und dies gilt auch für die Menschen, die dort selbst nicht landwirtschaftlich arbeiten.¹²⁹ Deshalb gelten die beiden Jahreszeiten *Frühling* (*Sommer*) und *Winter* jeweils als Metaphern für Glück und Versagen.¹³⁰ Die literarische Bearbeitung der Jahreszeit *Herbst* beginnt hingegen erst im Spätmittelalter und stellt einen Bruch mit den traditionellen Konventionen des Minnesangs dar.¹³¹

Auch die kleinen Vögel sind nun verschwunden und es bleibt nur noch die Nebelkrähe. Dieser Zusammenhang zwischen Wiese und Vögel kann wieder eine Anspielung auf den Namen *Vogelweide* sein. Außerdem ist das Geschrei der Krähe ein altes Schicksalssymbol, das schon in der Antike bei Vergil festgehalten wurde, aber auch germanisches Gemeingut ist und im 12. Jahrhundert sogar noch in einer wissenschaftlichen Schrift, nämlich der *Cosmographia* des Bernardus Silvestris finden lässt: Die Krähe galt im mittelalterlichen Aberglauben demnach vor allem als Angangvogel, als ein Tier also, das einem am Morgen als erstes begegnete und das sowohl Heil als auch Unheil ankündigen konnte.¹³²

Neben den metaphorischen Altersbeschreibungen nennt Walther auch noch die körperlichen Erscheinungen, nämlich der körperlichen und seelischen Trägheit. Neben dem Verlust der sommerlichen Landschaft mit ihren Freuden und dem Gesang der Vögel und der Unfruchtbarkeit des Bodens kommt als dritte Sorge auch noch die Apathie des eigenen Körpers hinzu (*des bin ich swære alsam ein blî. / des winters sorge hân ich drî* (L76, 3f.)). Humorvoll vergleicht er auch noch seinen Zustand mit dem einer Sau (*ich bin verlegen als ein sû, / mîn sleht hâr ist mir worden rû.* (L76, 15f.)). Dieses

¹²⁹ Vgl.: MÜLLER, J.D.(2001); S.129

¹³⁰ MÜLLER; J.D.(2001); S.149

¹³¹ MÜLLER, J.D.(2001); S.150

¹³² Vgl.: HAAG, Guntram: *Traum und Traumdeutung in der mittelhochdeutschen Literatur. Theoretische Grundlagen und Fallstudien.* Stuttgart: S. Hirzel 2003; S.127

sprachliche Bild kommt auch in der Legende von Barlaam und Josaphat vor und bezeichnet dort einen Menschen, der sich an einen schlechten Lebensstil gewöhnt hat und sich dessen Sündhaftigkeit gar nicht mehr bewusst ist.¹³³

Zwischen seinen Alters- bzw. Winterklagen blickt Walther immer wieder auf den Sommer zurück. Als Zeichen für die Vergänglichkeit des Sommers stehen außerdem die Blumen (*dâ entsprungen bluomen unde clê* (L 75, 33)), was auch wieder der Situation des Natureingangs in den niederen Minneliedern entspricht und eine Metapher für die nachlassende sexuelle Potenz sein könnte. An anderer Stelle kommen zudem eher humorvolle Gedanken vor (*ê danne ich lange lebt alsô, den crebz wollte ich ê ezzen rô* (L 76, 8f.)). Diese Stelle könnte eventuell den Wunsch nach einem gesunden Zustand der Zähne widerspiegeln.

Auch das Verhalten seiner Mitmenschen spiegelt sich in diesem Lied: Den Narren bereitet die Ankunft des Winters keine Sorgen (*die tôren sprechent ‚Sniâ snî‘* (L 76, 1)), während für die armen Menschen der Winter Sorgen bereithält (*Owê, owî*). Dies kann auch als Mahnung verstanden werden, sich rechtzeitig auf das Alter vorzubereiten und nicht so zu leben, als ob die Jugend ein langandauernder Zustand wäre.

Walther wünscht sich zudem nicht nur die Freuden des Sommers zurück, sondern sehnt sich auch nach dem vergleichsweise prosaischen Ackerbau (*Jâ sæhe ich gerner veltgebû* (L 76, 18)). Dieser Wunsch kann nicht nur ein Ausdruck der winterlichen Not sein¹³⁴, sondern auch im übertragenen Sinne für die Unfähigkeit des Alten stehen, sein Leben noch einmal zu verändern. Er beendet sein *Vokalspiel* mit dem Eintritt ins Kloster (*danne ich lange in selher drû / beclummet wære als ich bin nû, / ich wurde ê munich ze Toberlû* (L 76, 19f.)). Dies ist wieder ein Hinweis auf das Alter des Sänger-Ichs, denn ein Klostereintritt wurde im Mittelalter vor allem von wohlhabenden alten Männern durchgeführt.¹³⁵

Auch dass Walther den Namen des Kloster Dobirlugk (*Toberlû*) in Meißen verwendet, welches eigentlich recht unbekannt ist, hat für ihn biographische Gründe, da er um 1212 in Diensten des Markgrafen von Meißen gestanden hat.¹³⁶ Zudem eignet sich der Name

¹³³ Vgl.: FISCHER, Matthias: *Versus de Sanctis Barlaam et Josaphat. Die anonyme Versifikation der Barlaam- und Josaphatlegende (12. Jhd.) in der Handschrift Besançon BM 94*. Bern u.a. : Peter Lang 2003; S.171

¹³⁴ Vgl.: BRUNNER, Karl: *Kleine Kulturgeschichte des Mittelalters*. München: C.H. Beck 2012; S.23

¹³⁵ Vgl.: BRUNNER, K. (2012); S.41f.

¹³⁶ Vgl.: REICHERT (1998²), S.114

dieses Ortes sehr gut für ein Wortspiel, da er slawischen Ursprungs ist und seine einzelnen Morpheme im Deutschen keine Bedeutung tragen.

Das Vokalspiel ist in eher heiterem Ton verfasst und nicht in dem klagenden Duktus anderer Alterslieder. Zudem weist das Vokalspiel von seinen Motiven Ähnlichkeiten mit den anderen Altersliedern Walthers, besonders mit der *Elegie* auf. Diese Motive sind aber im Vokalspiel auf eine heitere, spielerische Weise verarbeitet worden und damit gleichzeitig den klagenden Tenor der anderen Alterslieder wieder relativiert.

5.5 Der *Alterston* (L66,21)

Die Bezeichnung *Alterston* geht darauf zurück, dass man dieses Lied vor Carl von KRAUS als Reihe thematisch ähnlicher Sprüche angesehen hat, welche im selben Ton geschrieben sind.¹³⁷ Andererseits gibt es aber immer noch Unstimmigkeiten, ob es sich tatsächlich um ein zusammenhängendes Lied handelt, denn die Gedanken der einzelnen Strophen lassen sich nicht zwingend einem zusammenhängenden Diskurs zuordnen, der diesem Lied eine Einheit verleihen könnte.¹³⁸ Eine andere Reihenfolge dieser Strophen vertritt beispielsweise auch JUNGBLUTH.¹³⁹

Die Vertreter der Liederinheit sind sich in dem Punkt einig, dem *Alterston* eine „narrative oder diskursive Kohärenz [zu][unterstell[en]“¹⁴⁰ Allerdings unterscheiden sie sich inhaltlich voneinander: Mohr sieht eher das Altersmotiv als Leitmotiv dieses Liedes, JUNGBLUTH gliedert das Lied nach religiösen Argumenten und MCFARLAND sieht in der Strophenfolge eine theologische Logik verwirklicht. Das Problem, das sich aber aus der Synthese dieser Forschungsansätze ergibt, ist, dass dennoch Brüche in diesen Argumentationsweisen im *Alterston* auffindbar sind.¹⁴¹ Jan-Dirk MÜLLER resümiert im Jahre 2001 über die Diskussion, ob es sich beim *Alterston* um ein zusammenhängendes Lied oder nur um mehrere Lieder handelt, die im selben Ton gesungen worden sein könnten folgendermaßen:

Die Kontroverse über liedähnliche Einheiten aus Walthers
Spruchstrophen darf insgesamt wohl als erledigt gelten. Sie hat

¹³⁷ Vgl.: REICHERT (1998?); S.181

¹³⁸ Vgl.: MCFARLAND, Timothy: *Walther's bilde: On the Synthesis of Minnesang and Spruchdichtung in 'Ir reinen wîp, ir werden man' (L66, 21ff.)* In: Oxford German Studies 13. Oxford: Willem A. Meeuws 1982; S.187

¹³⁹ Vgl.: MOHR (1971); S. 351

¹⁴⁰ Vgl.: MÜLLER, Jan-Dirk: *Walther von der Vogelweide: Ir reinen wîp, ir werden man*. In: MÜLLER, Jan-Dirk: *Minnesang und Literaturtheorie*. Herausgegeben von Ute von BLOH und Armin SCHULZ. Tübingen: Max Niemeyer 2001; S.172

¹⁴¹ Vgl.: MÜLLER, J.D.(2001) S.172f.

den Blick geschärft für Korrespondenzen zwischen den Strophen eines Tons, ohne daß deshalb die These einer diskursiv-argumentativen Einheit, auch nicht einer ex post vom Autor hergestellten, akzeptiert worden wäre.¹⁴²

Dem Thema des Alterstones geht die *Minneanklage* (*Minne diu hât einen site 57,23*) voraus, in der Walther sich explizit mit der Altersthematik beschäftigt: Der allegorisierten Frauengestalt sind nämlich vierundzwanzig Jahre lieber als es ihr vierzig sind und sie möchte nicht gerne graues Haar sehen (*ir sint vier und zwênzec jâr / vil lieber danne ir vierzec sint, / und stellet sich vil übel, sihts iender grâwez hâr* (L 57,25f.)).

Nach MOHR ist es eine Innovation Walthers, dass er hier ein Minnelied einer alten Person in den Mund legt, auch wenn die Dichotomie ‚alt‘ und ‚jung‘ schon vorher im Minnesang vorgekommen sei: Eine solch naturalistische Beschreibung eines vierzigjährigen Sänger-Ichs habe es vor Walther nicht gegeben. Eine weitere Schlussfolgerung für MOHR ist, dass das „Nicht-mehr-jung-sein“¹⁴³ im Mittelalter früher als in der Neuzeit begonnen hat.¹⁴⁴ Walther möchte hier zudem mithilfe der Ironie ein erotischen Verständnis der *minne* der Lächerlichkeit preisgeben.¹⁴⁵

Das Phänomen des vierzigjährigen Dichters, welcher in einem Lied auf sein Alter zurückblickt, ist an und für sich keine Erfindung des Mittelalters, sie kommt als Vorstellung der ἀκμή schon in der griechischen Literatur bei Apollodor und bei Ertosthenes vor¹⁴⁶ jedoch ist die Häufigkeit dieses Motivs in der mittelhochdeutschen Literatur erstaunlich, welches unter anderem bei Walther von der Vogelweide und Oswald von Wolkenstein auftritt. Die Zahl *vierzec* muss auf diese Personen eine besondere Faszination ausgeübt haben und kann demnach zum einen die Anzahl der Hälfte bis zum Tod vollendeten Lebensjahre symbolisieren, zum anderen kann sie auch ein Greisenalter darstellen, denn der Tod mit fünfzig Jahren war im Mittelalter keine Seltenheit.¹⁴⁷

¹⁴² Vgl.: MÜLLER, J.D. (2001); S.151

¹⁴³ MOHR (1971); S.332

¹⁴⁴ Vgl.: MOHR (1971); S.332

¹⁴⁵ Vgl.: CORMEAU (1985); S.151

¹⁴⁶ RÖLL, Walter: *Der vierzigjährige Dichter. Anlässlich des Liedes ‚Es fuegt sich‘ Oswalds von Wolkenstein*. In: Zeitschrift für deutsche Philologie 1975; S.388

¹⁴⁷ Vgl.: RÖLL (1975); S.379;

5.5.1. Walthers Vorstellung von der *mâze*

Walther beginnt den *Alterston* mit der Anrede *ir reiniu wîp, ir werden man*, dies ist für MCFARLAND ein Zeichen, dass dieser das elitäre Publikum des Minnesangs adressiert.¹⁴⁸ Man kann diese Floskel aber auch als *captatio benevolentiae* auffassen. Walther trennt nun sein Leben als Minnesänger von dem als Sangspruchdichter ab. (*von minnen und als iemer sol* (L66, 28))

Er spricht explizit vom Minnesang und macht darauf aufmerksam, dass ein Alter diesen durchaus noch praktizieren darf, er aber nicht mehr in den Genuss der Minnefreude gelangen kann.¹⁴⁹ Obwohl nach der Gattungssoziologie eine alte Person den Minnesang nicht mehr ausüben darf und das Lied eher den Kriterien der Sangspruchdichtung entspricht (*mîn minnensanc, der diene iu dar, / und iuwer hulde sî mîn teil* (L66, 33)).

Für MOHR bedeutet das, dass der Minnesang nun zum stellvertretenden Singen für Walther geworden ist.¹⁵⁰ In der zweiten Strophe des *Alterliedes* wird mit dem Satz *werben umbe werdekeit* wieder der Minnediskurs auf der Metaebene aufgenommen. Das Sänger-Ich stellt sich also folglich die Frage, worin der Wert des Minnesangs bestünde, wenn die umworbene Dame nie auf das Angebot Walthers eingegangen ist.¹⁵¹

Der Sänger möchte durch die Widmung seines Minnesangs darauf aufmerksam machen, dass das Gesungene keine Bedeutung für den Autor mehr darstelle, sondern ganz allein dem Publikum zugutekommen soll.¹⁵² Das Älterwerden der Minnedame lässt nämlich den Aufwand des Minnesangs wertlos erscheinen,¹⁵³ er möchte aber dennoch nur den Minnesang als sein künstlerisches Vermächtnis gelten lassen.¹⁵⁴

Im folgenden Teil des *Alterstones* stellt Walther die Antonyme *nider* und *hô* einander gegenüber. Zudem beginnt dieses Lied mit noch einer andern ironischen Bemerkung beginnt, nämlich dem Werben nach dem noch *volleclîcheren gruoze*, was eigentlich eine Übertreibung darstellt.¹⁵⁵ Dies kann auch ein Zeichen dafür sein, dass Walther hier wieder auf die Prinzipien zurückgreift, welche schon sein ganzes bisheriges Œuvre

¹⁴⁸ Vgl.: MCFARLAND (1982); S. 190

¹⁴⁹ Vgl.: CORMEAU (1985) S.153

¹⁵⁰ Vgl.:MOHR (1971); S.351

¹⁵¹ Vgl.: CORMEAU (1985), S.153

¹⁵² Vgl.: MOHR (1971); S: 352

¹⁵³ Vgl.: MÜLLER, J.D. (2001); S.166

¹⁵⁴ Vgl.: BEIN (1997),S.38

¹⁵⁵ Vgl.: MOHR (1971); S.352

geprägt haben. Dies sind zum einen das *werben umbe werdekeit* und das Finden der *mâze* und sieht darin Metaphern für Walthers poetologische Ethik.¹⁵⁶

Daraufhin erzählt der Sänger von seinem persönlichen Prozess des Älterwerdens. (*Dô was ich sîn mit den andern geil, nû enwirt mirs niht, ez wirt iuch gar* (L 66, 30)) aus der Rolle eines gealterten Mannes. Als Zeichen dafür, dass diese Rolle nicht zwangsläufig auch von einem alten Sänger vorgetragen werden muss, gilt die Bitte nach den passenden Altersrequisiten (*lât mich an eime stabe gân und werben umbe werdekeit mit unverzageter arebeit* (L66,33-35)).¹⁵⁷ Der Stab kann folglich die Rollen des Alten, des Bettlers oder des Pilgers charakterisieren.¹⁵⁸ Aus dieser Rolle ermahnt nun das Sängereich, dass man sich schon rechtzeitig auf das Alter vorbereiten müsse. Eine solche didaktische Rollensituation entspricht den Gattungskonventionen der Sangspruchdichtung und setzt deshalb auch kein hohes biographisches Alter des Vortragenden voraus.¹⁵⁹

Ab der dritten Strophe geht der *Alterston* zu einer Anklage der *Frau Welt* über und stellt damit eine Absage an die diesseitige Welt zugunsten einer höheren Welt nach dem Tode dar (*welt, ich hân dînen lôn ersehen* (L67, 8)). Zudem spricht er sein Alter auch selbst an (*nû bin ich alt und hâst mit mir dîn gumbelspîl* (L67, 14)).

Vor allem in dieser dritten Strophe macht sich der sangspruchhafte Charakter deutlich bemerkbar, da hier Walther explizit das Thema der Weltabsage behandelt. Die vierte und die fünfte Strophe bedienen sich weiterhin nicht dem Gattungsinventar des Minnesangs, auch wenn sie ihn hier thematisieren. Es ist eher eine Art der kritischen Minnereflektion, wie sie bei Walther sehr oft vorkommt. Als den Kriterien des Minnesangs noch am nächsten stehend hat Jan Dirk MÜLLER die ersten beiden Strophen, da sie nicht nur den Minnesang thematisieren, sondern auch gezielt ein höfisches Publikum ansprechen wollen.¹⁶⁰

5.5.2. Die Trennung von Leib und Seele

Walther wird sich auch des Gegensatzes zwischen Leib und Seele bewusst und er geht hier in einen imaginierten Dialog zwischen Körper und Seele über.¹⁶¹ Der erste Teil

¹⁵⁶ Vgl.: MOHR (1971) ; S.352

¹⁵⁷ Vgl.: MERTENS (2006); S.426

¹⁵⁸ Vgl.:MÜLLER J.D.(2001); S.158

¹⁵⁹ Vgl.:SPECHTLER (1996); S.217

¹⁶⁰ Vgl.: MÜLLER, J.D.(2001) S.173

¹⁶¹ Vgl.: MOHR (1971); S.353

dieses Dialoges wird vom Leib gesprochen, beginnend mit den Worten *Ich hâte ein schæne bilde erkorn* (L67, 32). Die darauffolgenden Verse ab *Mîn bilde, obe ich gekerket bin in dir, sô lâ mich ûz alsô* (L66, 21) stammen von der Seele.¹⁶² Sinn dieses Dialoges ist es, die zerrissene Verbundenheit des Leibes mit der Seele zu zeigen, was als Last empfunden wird. Walthers Wunsch ist es nun, sich von seinem Leib zu trennen. Nach dem Tode möchte er sich aber mit ebendiesem Leib aber wiedervereinen (*mîn bilde, obe ich gekerkert bin / in dir, sô lâ mich ûz alsô, / daz wir ein ander vinden frô: / wan ich muoz aber wider in* (L68, 4)). Dieses Weltende wird von nun an als freudiges Ereignis gesehen.¹⁶³

Auch die erwähnte Stilisierung seiner Geliebten zu einem *bilde* entspricht dieser Dichotomie und stimmt mit den Gattungskonventionen des Minnesangs überein, der von einer idealen, nicht alternden Minnedame ausgeht. Diese Vorstellung von einem *bilde* geht auf Dichter aus dem romanischen Raum zurück, die dafür Ableitungen der lateinischen Wörter *forma*, *effigies*, *imago* oder *exemplum* verwendet hatten. Zudem sind häufig auch Ableitungen des lateinischen *facere* verwendet worden (*factura* und *fasso*) und bei Calcavanti wird später auch der Begriff *veduta forma* für dieses Urbild verwendet.¹⁶⁴ Das neuhochdeutsche Bedeutungsspektrum des Wortes *bilde* ist laut LEXER: bild, werk der bildenden kunst; menschenbild, körperbildung, gestalt (mannes, wîbes b. mann, weib¹⁶⁵); gestaltung, art, vorbild, beispiel, gleichnis¹⁶⁶

Jedoch kommt das Wort *bilde* nicht häufig bei Walthers Zeitgenossen vor.¹⁶⁷ Bei Mertens wird der Begriff *bilde* zudem mit einer psychischen Vorstellung gleichgesetzt. Außerdem nennt er auch noch die möglichen Synonyme *Abbild/ Statue, Körper* und *Exempel*.¹⁶⁸

Walther beschreibt nun den Alterungsprozess dieses *bildes* (*sîn lilierôsevarwe wart sô karkervar, / daz ez verlôs smac unde schîn* (L68, 2f.)). Diese Nennung der Farben *lilierôsevarwe* und *karkelvar* für die Hautfarbe der Dame entspringt dem Vergänglichkeitstopos und sind außerdem zwei *haplax legomena* Walthers.¹⁶⁹ In der mittelalterlichen Symbolik steht *rôt* für die schönste und *brûn* für die häßlichste

¹⁶² Vgl.: MOHR (1971); S.354

¹⁶³ Vgl.: SCHAEFER (1966); S.100

¹⁶⁴ Vgl.: MERTENS (2006); S.421

¹⁶⁵ Vgl.: auch nhd. ugs.: Mannsbild, Weibsbild

¹⁶⁶ LEXER (1992³); S. 24

¹⁶⁷ Vgl.: MCFARLAND (1982); S.194

¹⁶⁸ Vgl.: MERTENS (2006); S.421

¹⁶⁹ Vgl.: MCFARLAND (1982); S.194

Farbe.¹⁷⁰ Der Begriff *lilierôsevarwe* bezieht sich zudem pleonastisch auf die Blumensorten *lilje* und *rôse*, welche beide auch das Sinnbild der weiblichen Keuschheit und der Jungfrau Maria gewesen sind.¹⁷¹ Die *lilje* war zudem eine Metapher für die weiße Haut des weiblichen Schönheitsideals und bezeichnete das *wîpliche*, die *rôse* stand für die roten Teile des Gesichts, nämlich für die Wangen und allen voran für den Mund der Dame. Diese Gesichtspartien galten folglich als *minneclich*.¹⁷² Mit der *rôse* wurde im Mittelalter zudem wegen ihres Aussehens, dem Verwelken und dem von ihr ausgehenden Duft auch noch die Zyklen des menschlichen Lebens Jugend, Alter, Tod und Wiederauferstehung verbunden.¹⁷³ Bild der verwelkenden Blumen kann hier auch für den Sänger gelten: Durch seinem Dienst an einem vergänglichen Ideal hat auch der Sänger Energie und Lebenszeit unwiederbringlich verschwendet.¹⁷⁴

Diesem *bilde* werden weiterhin die Attribute *schîn* und *smac* (bei Lexer: Geschmack, Geruch, bildlich: Gelüste)¹⁷⁵ zugeordnet. Beide Begriffe haben miteinander gemein, dass sie sich beide auf flüchtige und nicht-greifbare, dennoch aber sinnlich wahrnehmbare Phänomene beziehen (*daz ez verlôs smac unde schîn*. (L68, 3)).

Interessant ist auch, dass Walther neben den optischen Eigenschaften auch die Sprache als einen Teil der weiblichen Schönheit ansieht. (*ez hât schæne und rede verlorn* (L67, 31)) und er sieht das viele Sprechen zum *bilde* als sein Verhängnis an (*und owê, daz ichz ie gesach / und ouch sô vil zuo ime gesprach!* (L67, 33)). Dieses beharrliche Ansprechen und Sich-Erinnern entspricht einem fast etymologischen Verständnis des Wortes *minne*, nämlich dem des beständigen, freundlichen Denkens an eine Person.¹⁷⁶

Ungewöhnlich für einen mittelalterlichen Autor ist jedoch, dass Walther hier an das vergangene Schöne des dem gegenwärtigem Häßlichen innewohnt erinnert und nicht umgekehrt hinter der Fassade der Schönheit etwas Häßliches entdecken möchte.¹⁷⁷

Der Vergleich des Körpers mit einem Kerker, in dem die Seele gefangen ist (*Mîn bilde, obe ich gekerkert bin / in dir, sô lâ mich ûz alsô /, daz wir ein ander vinden frô:/ wan*

¹⁷⁰ Vgl.: HUIZINGA (2006¹²); S.400

¹⁷¹ FILIP V.: Lilien. In: ANGERMANN, Norbert (Hg.): *Lexikon des Mittelalters* 5. München und Zürich: Artemis 1991; S.1984

¹⁷² Vgl.: BRUNNER (2012); S.29f.

¹⁷³ OTT, Norbert: Rosen. In: ANGERMANN, Norbert (Hg.) *Lexikon des Mittelalters* 7 München: Lexma 1999; S.1032

¹⁷⁴ Vgl.: MÜLLER, J.D. (2001), S.166

¹⁷⁵ Vgl.: LEXER (1992³); S.234

¹⁷⁶ Vgl.: LEXER (1992³); S.163

¹⁷⁷ Vgl.: Ebd.; S.166f

ich muoz aber wider in. (L68, 34)), verweist zudem auf neuplatonische Vorstellungen. Diese gehen von einer Trennung von Leib und Seele aus, aber stellen gleichzeitig auch die mögliche Existenz einer Seele ohne Körper infrage.¹⁷⁸ Nach DINZELBACHER macht gerade die Vorstellung einer Trennung von Seele und Körper die Hoffnung auf deren postmortale Wiedervereinigung glaubwürdig.¹⁷⁹

Walther lobt entlarvt abschließend die niedere Minne als ein Trugbild (*diu sî niht visch unz an den grât. (L67,31)*), dessen Inneres nicht das hält, was das Äußere verspricht.¹⁸⁰ Walther fordert somit, die Abkehr von der körperlichen Minne wirklich konsequent zu betreiben.¹⁸¹

Diese Dichotomie aus Weltabsage und Weltlust ist auch ein Ausdruck eines Dilemmas, das CORMEAU als eine latent vorhandene, aber „tiefe Ambivalenz der höfischen Kultur um 1200“¹⁸² bezeichnet. Die Vorstellung von einem *bilde* stellt folglich eine imaginierte Synthese eigentlich gegensätzlicher, sich einander ausschließender Denkmuster dar, welche sowohl am Gedanken an das Vergehen der Schönheit als auch am Anblick derselben in Verzweiflung geraten.¹⁸³

Erst im Spätmittelalter ist dieser Konflikt zugunsten rigorosistischer Weltanschauungen gelöst worden.¹⁸⁴ Walther möchte hier zudem auch die Vorstellung einer Trennung des Menschen in einen sündhaften *lip* und in eine, sich nach Erlösung sehnde *sele* dekonstruieren.¹⁸⁵ Die Rolle die das Sänger-Ich hier einnimmt ist also nicht die des Spruchdichters, sondern ein Sänger, der das, was er aufgeben muss, dennoch in seiner Lyrik feiern möchte.¹⁸⁶

5.6. Die Elegie (L 124,1)

Der Titel *Elegie* für dieses Lied Walthers ist nicht unumstritten, da nämlich in der mittelhochdeutschen Literatur die Elegie, wie sie in der antiken Poetik beschrieben wird, nicht existiert.¹⁸⁷ Ursprünglich war die Elegie ein in Distichen verfasstes Gedicht,

¹⁷⁸ Vgl.: HARDER, Richard: *Plotin*. Frankfurt/ Main: Fischer 1958

¹⁷⁹ Vgl.: DINZELBACHER; S.827

¹⁸⁰ Vgl.: MÜLLER; J.D. (2001); S.162

¹⁸¹ Vgl.: REICHERT (1998?); S.183

¹⁸² Vgl.: MÜLLER; J.D (2001); S.169

¹⁸³ Vgl.: HUIZINGA;(2006¹²); S.198

¹⁸⁴ Vgl.:Ebd. S.171

¹⁸⁵ Vgl.:Ebd. S.170

¹⁸⁶ Vgl.: Ebd. S.171

¹⁸⁷ Vgl.: SPECHTLER (1996); S. 222

das erst mit der neulateinischen Dichtung des Humanismus im 16. Jahrhundert in den deutschen Sprachraum vorgedrungen ist.¹⁸⁸

Auch für das Griechische ist die Definition einer Gattung Elegie nicht mit Sicherheit möglich. Wahrscheinlich ist, dass die Bezeichnung *Elegie* nicht aus dem Griechischen stammt, sondern vom phrygischen Wort für Rohr und Flöte *elegn* abgeleitet ist.¹⁸⁹ Es mag zwar auch sein, dass die Elegie zuerst eine ritualisierte Form der Totenklage dargestellt hat, aber die Mehrheit der unter dem Titel Elegie zusammengefassten Lieder dürften eher der Publizistik zuzurechnen sein.¹⁹⁰ Deshalb ist der klagende Ton nicht von Anfang an ein Gattungsmerkmal der Elegie gewesen, sondern taucht erst in der Spätantike auf.¹⁹¹ Im 18. Jahrhundert ist dann mit der Klassik der Begriff *Elegie* auf alle Gedichte übertragen worden, die inhaltlich irgendetwas wehmütig und feierlich beklagen.¹⁹²

Wenn man nur von letzterer Gattungsdefinition ausgeht und sie auf dieses Lied Walthers übertragen möchte, kommt es immer noch zu Problemen, denn nach SALVAN-RENUCCI wäre die Bezeichnung als Elegie nur für die erste Strophe angemessen, da eigentlich nur sie wehmütig in die Vergangenheit zurückblicke.¹⁹³

Die *Elegie* lässt sich zudem nicht einmal als individuelle Lebenserfahrung interpretieren, sondern bezeichnet mehrere Ereignisse, die im kollektiven Gedächtnis der damaligen Zeit präsent waren. Aus diesem Grund ist beispielsweise für THUM die Bezeichnung *Elegie* irreführend, denn es handele sich für ihn vielmehr um einen Kreuzzugsaufruf.¹⁹⁴ Um diese Ungenauigkeit in der Verwendung dieser Bezeichnung aufzuzeigen, wird daher oft auch die Bezeichnung *Alterselegie* für dieses Lied Walthers verwendet.¹⁹⁵ Neben der Bezeichnung *Elegie* hat sich auch noch *Palinodie* (Widerruf) gehalten. RANAWAKE hat die *Elegie*, welche vorher als Lied bezeichnet worden ist mit

¹⁸⁸ Vgl. : THUM, Bernd: *Die sogenannte ‚Alterselegie‘ Walthers von der Vogelweide*. In: BUMKE, Joachim, CRAMER Thomas, KAISER, Gert und WENZEL, Horst (Hgg.): *Literatur-Publikum-historischer Kontext*. Bern, Frankfurt a.M. Las Vegas: Peter Lang 1977 (=Beiträge zur Älteren Deutschen Literaturgeschichte 1); S:206

¹⁸⁹ Vgl.: KNÖRRICH, Otto: *Lexikon der lyrischen Formen*. Stuttgart: Kröner 1992; S. 51

¹⁹⁰ Vgl.: DIHLE, Albrecht: *Griechische Literaturgeschichte*. München: C. H. Beck 1998³ S.46

¹⁹¹ Vgl : KNÖRRICH (1992); S.51

¹⁹² Vgl.: KNÖRRICH (1992); S.52

¹⁹³ Vgl. SALVAN-RENUCCI, Françoise: *Nochmals zu Walthers „Elegie“* In: BUSCHINGER und SPIEWOK (Hgg.) *Wodan 51*. Greifswald: Reineke 1995; S.127

¹⁹⁴ Vgl.: THUM (1977); S.206

¹⁹⁵ Vgl.: SPECHTLER (1996); S.222

dem Begriff Spruchlied bezeichnet, mit dem sie die ungenaue Gattungszugehörigkeit der Elegie zu lösen versuchte.¹⁹⁶

5.6.1. Die Metrik der *Elegie*

Die ursprüngliche Metrik der *Elegie* ist durch die handschriftliche Form ihrer Überlieferung nicht mehr vollständig erhalten.¹⁹⁷ Nach Lachmann, welcher die metrische Erforschung der Elegie auch begründet hat, besteht die *Elegie* aus 16 zäsurlosen Zeilen, die nach dem Prinzip strenger Alternation aufgebaut sind. Diesen Zeilen folgt in zwei von drei Strophen auch noch ein Refrain. Die ersten 15. Zeilen sind nach LACHMANN Sechsheber, die 16. Zeile ein Siebenheber.¹⁹⁸ Nach WACKERNAGEL ist das Versmaß der *Elegie* am Alexandriner orientiert, auch wenn es hier nicht konsequent eingehalten wird.

Es gibt jedoch auch noch andere Forschungsansätze: WISNIEWSKI beispielsweise hat für das Metrum der *Elegie* auch einen vervierfachen Hildebrandston vorgeschlagen.¹⁹⁹ Es gibt zudem Hinweise, dass das Metrum der *Elegie* auch 200 Jahre nach Walther in den Liedern Kl.22-25 von Oswald von Wolkenstein wieder auftaucht.²⁰⁰

5.6.2. Das Erwachen

Der Sänger spricht vom spurlosen Verschwinden seiner Lebensjahre (*Owê, war sint verschwunden alliu mîniu jâr!* (L124,1)). Dabei ist hinzuzufügen, dass das Wort *verswinden* im Mittelhochdeutschen auch *unsichtbar, unwirklich werden; vergehn, zu nichte werden, verschwinden, umkommen, sterben* bedeuten kann.²⁰¹

In dieser ersten Zeile geht Walther auf einen alten Topos ein, nämlich den des Vergleichs des Lebens mit einem Traum. Diese Vorstellung ist vom Alten Testament und der Antike bis hin zum Mittelalter immer wieder literarisch aufgegriffen worden, so zum Beispiel in der Geschichte von Epimenides von Kreta oder der Siebenschläferlegende. Auch in Hartmanns *Iwein* gibt es eine Erwachenszene. Ungewöhnlich für einen Liedeingang bei Walther ist die Unsicherheit mit der er sein eigenes Ich in das Lied einführt. Dies kann ein Zeichen sein, dass es sich hier nur um

¹⁹⁶ Vgl.: BREM (2003); S.32

¹⁹⁷ Vgl.: VOLKMANN, Bernd: *Ôwe, war sint verschwunden. Die „Elegie“ Walthers von der Vogelweide; Untersuchungen, Kritischer Text, Kommentar*. Göppingen: Kümmerle 1987; S.59

¹⁹⁸ Vgl.: VOLKMANN (1987); S.61

¹⁹⁹ Vgl.: KORNRUMPF, Gisela: *Walthers ‚Elegie‘*. In: Müller; WORSTBROCK (Hgg.); S.148

²⁰⁰ Vgl.: MERTENS (1989); S.149

²⁰¹ LEXER (1992³); S.333

ein Rollen-Ich handelt.²⁰² Durch die rhetorische Frage: *ist mir mîn leben getroumet oder ist ez wâr*, welche schon den letzteren Teil der Frage als wahr impliziert, bekommt der Leser Anteil am inneren Reflexionsprozess des Sängers.²⁰³

Nach VOLKMANN ist dieser Topos allerdings vor Walther noch nicht auf eine kurze, prägnante Formulierung zusammengefasst worden, so dass er Zweifel an der Übereinstimmung dieser Textpassage mit dem literarischen Versatzstück anmeldet.²⁰⁴ Seines Erachtens setze dieser Topos ein pessimistisches Weltbild voraus. Da aber Walther in seiner *Elegie* die schlechte Gegenwart der schönen Vergangenheit nicht ausdrücklich entgegenstellt, kann eine solche Vorstellung der Weltverachtung bei ihm nicht vorliegen.²⁰⁵ Außerdem gibt es bei dieser Form des Liedeingangs auch Parallelen zum Tagelied, das durch seine Gattungskonvention ebenfalls den jähen Einbruch der Wirklichkeit in das Ideale beschreibt. Neben der Erwachsensituation finden sich in der *Elegie* außerdem , Vogelgesang und Wächterruf, die zum Gattungsinventar des Tageliedes gehören, hier aber in völlig umgedeuteter Form wieder zum Vorschein kommen.²⁰⁶

Walther wiederholt zudem mehrfach das Pronomen *ich* beziehungsweise auch *mîn*, dass hier deutlich machen soll, dass es sich hier um eine möglichst persönliche Schilderung handeln soll. Es werden gerade Abstrakta und Dinge, die dem Sänger entfallen sind, wie *alliu mîniu jar, mîn leben oder mîn ander hant* mit Possessivpronomina versehen.²⁰⁷ SALVAN-RENUCCI erklärt dies damit, dass Walther mit dieser Wortwahl versucht haben könnte, sich etwas verbal anzueignen, worüber er eigentlich nicht verfügen konnte.²⁰⁸ Es kann aber auch sein, dass Walther diese Pronomina gebraucht, um eine Brücke von seiner gegenwärtigen zu seiner vergangenen Existenz zu schlagen, welche im Gegensatz zu den Veränderungen in der Welt eine Konstante geblieben ist. Eine Metapher dafür kann auch die Nennung der *andern hant* kann eventuell auf die ungeübte Hand eines Rechthänders hinweisen, welche sich trotz Zugehörigkeit zum eigenen Körper dessen Willen teilweise entzieht.

²⁰² Vgl.: SALVAN-RENUCCI; (1995) S.131

²⁰³ Vgl.: SALVAN-RENUCCI (1995); S.131

²⁰⁴ Vgl.: VOLKMANN (1987); S.266

²⁰⁵ Vgl.: VOLKMANN (1987); S.265f.

²⁰⁶ Vgl.: SALVAN-RENUCCI (1995); S:137

²⁰⁷ Vgl.: SALVAN-RENUCCI (1995); S.132

²⁰⁸ Vgl.: SALVAN-RENUCCI (1995); S:132

Dem Eingang der *Elegie* folgt nun ein Schauen sprachlicher Bilder, welche bis zur Beschreibung des zum Meer fließenden Wassers reicht (*die mir sint enphallen, als in daz mer ein slac* (L124, 16)). SCHAEFER sieht darin die konsequente Umsetzung von Walthers poetischer Absicht²⁰⁹ und anderes Argument für die verschwommenen Sprachbilder der *Elegie* kann auch ein Zeichen dafür sein, den Zustand des Erwachenden aus seiner anfänglichen Verwirrung literarisch adäquat auszudrücken.²¹⁰ Walther fährt in seiner *Elegie* damit fort, dass seine Spielleute gealtert seien, was er mit den Begriffen *træge unde alt* geworden. Der Sänger fühlt sich im Alter auch unglücklicher als in seiner Kindheit, dies ist jedoch nur eine Vermutung, da er das Wort *wânde* verwendet (*für wâr, ich wânde, mîn ungelücke wurde grôz* (L124,12))

Eine andere Beschreibung des Alterns und der damit verbunden Veränderung von Menschen und deren Kultur ist auch deren Beschreibung als Entfremdung und dem darauffolgenden Vergleich mit einer Lüge (*liut unde lant, dar inn ich von kinde bin erzogen, / die sint mir fræmde worden, reht als ob ez sî gelogen* (L124, 8))

Dies ist nicht nur eine Form der Sentimentalität, dem Heimatland kam vielmehr auch eine rechtsverbindliche Funktion zu.²¹¹

5.6.3. Die Natur

Walther geht im Verlauf der *Elegie* genauer auf die Veränderungen in der Natur ein:

bereitet ist daz velt, verhouwen ist der walt. / wan daz daz
wazzer fliuzeit, als ez wîlant vlôz (L 124, 10f.)

Auch die Natur und die Begriffe *velt*, *walt* und *wazzer* haben im Mittelalter eine gänzlich andere Konnotation wie im Neuhochdeutschen gehabt. Das Wort *walt* hatte im Mittelalter eine vielfache Schlüsselbedeutung: Er war zum einen der Ort der Lustbarkeit als auch der der *âventiuren*. Darüber hinaus war seit der Zeit der römischen Walddomänen das Wort *walt* auch mit dem Wort *Herrschaft* eng verbunden. Seit den fränkischen Königen war die politische Herrschaftsbildung auch mit dem Mittel der Einforstung geschehen. Aus einem riesigen, herrenlosen Niemandsland, das zuerst nach als Gemeingut betrachtet worden ist, ist später durch das Jagdrecht, das Rodungsrecht und das Wildbahnrecht ein Ort staatlicher Macht geworden.²¹² Zudem galt der Wald

²⁰⁹ Vgl.: SCHAEFER (1966), S. 100

²¹⁰ Vgl.: SALVAN-RENUCCI (1995); S:132

²¹¹ Vgl.: VOLKMANN (1987); S:207

²¹² Vgl: THUM (1977); S.208

auch als Ort der Jagd, welche sowohl den sozialen Stand ihrer Teilnehmer repräsentierte als auch deren männliche *tugent*.²¹³

Gerade im 12. Jahrhundert gab es Eingriffe in die Natur und soziale Veränderungen, wie sie in einem solchen Ausmaß vorher noch nie stattgefunden haben. Besonders im Donaauraum, wo sich auch Walther oft aufgehalten muss, sind große Waldgebiete gerodet worden.²¹⁴

Beginnend mit Jacob GRIMM hat sich für diese Strophe lange Zeit ein Interpretationsansatz gehalten, der behauptet, die Naturbeschreibungen in Walthers Elegie seien nur sprachliche Bilder, um verschiedene innere Empfindungen des Sängers anschaulich zu machen.²¹⁵ Für den Ausdruck innerer Gefühle ist diesen sprachlichen Bildern aber eine Anschaulichkeit zu Eigen, welche beispielsweise den physiologischen Beschreibungen in anderen Altersliedern fehlt. Zudem kommt das Bild des fließenden Wassers auch im *Zweiten Reichston* vor.

Zudem ist auch die Wortwahl an dieser Stelle sehr interessant: Für die Abholzung des Waldes verwendet Walther das Wort *verhouwen*. Dies bezeichnet nicht nur das Fällen von Bäumen, sondern im 12./13. Jahrhundert auch die Bedeutung von *niederhauen* und *vernichten* mitschwangen. Das mittelhochdeutsche Synonym *riuten* ‚*roden*‘, welches von Walther nicht gewählt worden ist, besitzt diese negative Konnotation hingegen nicht. Nach WEHRLI verurteile Walther damit auch die Zerstörung des Waldes.²¹⁶

Es ist aber sehr zweifelhaft, ob die Beschreibung der Rodung tatsächlich etwas mit Gesellschaftskritik oder der Sehnsucht nach der unzerstörten Natur in Walthers Jugendjahren zu tun haben könnte. Denn das neuzeitliche Naturverständnis darf hier nicht einfach in das 12. Jahrhundert hineinprojiziert werden: Nach mittelalterlichem Naturverständnis war die Rodung des Waldes nämlich keine Umweltzerstörung, sondern eine Kulturtat, in der man auch einen göttlichen Auftrag gesehen hat: Aus dem unwirtschaftlichen und gefährlichen Wald ist nämlich fruchtbares Ackerland geworden.²¹⁷

²¹³ Vgl.: THUM (1977); S.209

²¹⁴ Vgl.: THUM (1977); S.214

²¹⁵ Vgl.: THUM (1977); S.207

²¹⁶ Vgl.: THUM (1977); S.210

²¹⁷ Vgl.:SALVAN-RENUCCI (1995); S.141

KÜHN bringt diese Diskrepanz zwischen heutigem und mittelalterlichem Verständnis des Begriffs *Wald* anhand eines imaginierten Dialoges mit einem mittelalterlichen Autor sehr anschaulich zur Sprache:

Denn was er sich beim Wort „Wald“ dachte und was ich mir beim Wort „Wald“ denke, das unterscheidet sich so sehr, daß wir eigentlich zwei verschiedene Wörter benutzen müßten. [...] Dieser Wald war Weites, Dichtes, Dunkles, durch das nur einige Pisten, Wege, Pfade führten, und in diesen Weiten, Dichten, Dunklen gab es Tiere, vor denen man sich fürchtete, [...] Aus dem Wald wollte man möglichst rasch wieder herauskommen, aber in welche Richtung man auch zog, es dauerte oft Tage, ehe man in gelichtetes Gebiet kam [...] Was wir uns dagegen unter Wald vorstellen, das sind forstwirtschaftliche Nutzflächen mit einem dichten Netz von Wirtschaftswegen, mit einer durch Zählungen und Abschußquoten ständig kontrollierten Zahl von Tieren. [...] Und als irgendwo in Bayern ein paar Wölfe aus einem Gehege ausbrachen, marschierten gegen diese halb domestizierten Tiere Hundertschaften der Polizei auf.²¹⁸

Wenn in der mittelalterlichen Literatur, zum Beispiel im Artusroman der Wald dennoch einmal als Idyll beschrieben wird, so handelt es sich um die Beschreibung einer Gemütslandschaft und nicht um die Schilderung eines tatsächlich existierenden geographischen Ortes.²¹⁹

Der Begriff *wazzzer* ist im Mittelalter mit einer anderen Konnotation versehen als der *walt* und das *veld*. Auch das Wasser war damals ein Symbol der Herrschaft und der sozialen Ordnung. Es konnte den Begriff *Genossenschaft* ebenso bezeichnen wie den der „Herrschaft“ und auch den der *Grenze*.²²⁰ Für SALVAN-RENUCCI ist die Erwähnung des Wassers verbunden mit dem aufkeimenden Widerruf des Sängers rätselhaft. (*wan daz daz wazzzer fliuzeit als ez wîlent flôz, für wâr, ich wânde, mîn ungelücke wurde grôz*). da das Betrachten des Wassers nach mittelalterlichem Verständnis eher mit melancholischen Eindrücken in Verbindung zu bringen ist.²²¹

5.6.4. Der Gruß

Walther kritisiert daraufhin, dass er als alter Mann von seinen Bekannten nicht mehr anständig begrüßt werde (*mich grüezet maniger trâge, der mich bekande ê wol* (L124,13)). Auch wenn dieses Verhalten aus moderner Sicht eher belanglos wirkt, darf

²¹⁸ KÜHN (1977); S.38f.

²¹⁹ Vgl.: BRUNNER (2012); S.224

²²⁰ Vgl.: THUM (1977); S.211

²²¹ Vgl.: SALVAN-RENUCCI (1995); S.144

nicht vergessen werden, dass der unwillige Gruß im Mittelalter viel mehr als nur ein Zeichen fehlender Höflichkeit gewesen ist. Im Mittelalter war der Gruß ein Rechtssymbol und zeigte an, dass man mit einer anderen Person in eine vom Ordo-Gedanken vorgegebene Beziehung treten wollte und konnte der *genâde* gleichgesetzt werden. Wenn der Gruß ausblieb oder nur flüchtig ausgeführt wurde, kam dies der Bezeugung der *ungenâde* gleich. Dies bedeutete, dass der andere sich vom Gebot des gegenseitigen solidarischen Eintretens entbunden sah.²²² Auch die Begriffe *dienest*, *lôn*, *genâde* und auch *leit* sowie *gewalt* stammen aus dem Sprachgebrauch des mittelalterlichen Rechts.²²³

5.6.5. Der bittere Honig

Ein anderes Thema Walthers ist auch die Endlichkeit irdischen Glückes Er bedient sich hier auch wieder der Körpersäftelehre in welcher die schwarze Galle für das Alter und den Tod steht (*Owê, wie uns mit süezen dingen ist vergeben! / Ich sihe die bittern gallen mitten in dem honige sweben* (L124, 35f.)).

Dieses Bild wiederholt Walther auch noch einmal, ohne die vorherigen Metaphern Honig und Galle zu verwenden (*diu welt ist ûzen schæne, wîz, grîen unde rôz, / und innan swarzer varwe, vînster sam der tôz* (L124,37f.)). Die Verbindung einer süßen mit einer bitteren Flüssigkeit ist in der mittelalterlichen Literatur zudem meist ein Zeichen der Täuschung und der Verlogenheit.²²⁴ Auch hängt diese Vorstellung wieder mit dem mittelalterlichen Frauenbild zusammen für den die Schönheit des Körpers einzig und allein in der Haut besteht, darunter sei der Körper häßlich und ekelregend.²²⁵

5.6.6. Der Sittenverfall und die Vergänglichkeit

Nach den Vorstellungen des Mittelalters konnten mit dem Begriff *junge liute* die Minderjährigen, aber auch noch Menschen bis zum 24. oder 30. Lebensjahr bezeichnet werden. Die Klage über den Sittenverfall der Jugend ist ferner ein sehr alter literarischer Topos, der nach THUM einem sogar einem „Verhaltensrepertoire von fast anthropologischer Konstanz“²²⁶ entspreche. Das Wort *junc* kommt im Mittelhochdeutschen außerdem noch die Konnotation des gesellschaftlich

²²² Vgl.: THUM (1977); S.207

²²³ MÜLLER (2001); S.82

²²⁴ Vgl. VOLKMANN (1987); S.196

²²⁵ Vgl.: HUIZINGA (2006¹²); S.198

²²⁶ THUM (1977); S.216

Zurückstehenden und Dienenden zu.²²⁷ Zudem sieht THUM in der *Elegie* einen Zusammenhang zwischen den Adjektiven *junc* und *arm*.²²⁸

Nach VOLKMANN hingegen ist genau diese Kollektivbezeichnung *junge liute*, wie sie Walther gebraucht, im Mittelhochdeutschen eher selten überliefert.²²⁹ Und aus diesem Grunde kann man diesem Begriff auch keine bestimmte Anzahl an Lebensjahren zuordnen. Walther beklagt sich hier über den Pessimismus der Jugend, da sie ein Verstoß gegen das höfische Gebot zur kollektiven Freude darstellt.²³⁰ Seine Kritik am Unmut der Jugend führt sogar dazu, dass er darin den Endpunkt einer historischen Entwicklung sieht (*nie kristenman gesach sô jæmerlîche schar*(L124,23)).

Paradoxerweise stimmt das Sänger-Ich hier selbst einen klagenden Ton an (*Owê, wie jæmerlîche junge liute tuont, / den h  vil niuweclîche ir gem ete stuont, / die kunnen niuwan sorgen, owê wie tuont si s ?* (L124,18-20)).

Walther sieht auch in der Kleidung seiner ritterlichen Landsleute einen Verfall der h fischen Sitten, da dies auch den gottgewollten Ordo und das Ideal des christlichen Ritters, auf der diese Kultur aufbaut, infrage stellt, ist dies f r ihn bereits eine S nde. Auch in den Altersspr chen, die nach der *Elegie* entstanden sind (66, 21; 68,7) bezieht sich Walther auf diesen sozioreligi sen Hintergrund.²³¹ Andererseits unterst tzt Walther auch am Ende seiner *Elegie* die Kreuzz ge, welche ja in sich ein ritterliches Werk schlechthin sind.²³²

Die Kritik an dieser *d rpellichen w t* ist ein weiteres Zeichen f r den Verlust der Standeordnung, weil Kleidung im Mittelalter auch immer den sozialen Stand des Trägers repräsentieren musste. Die Kritik richtet sich zudem nicht primär an die *d rpelliche*-Kleidung an sich, sondern vielmehr an den Umstand, dass zwischen dem Stand des Trägers und dessen Kleidung eine Diskrepanz besteht.²³³  ber das *gebende* und der Art und Weise, welche Kleidungs Vorschriften genau damit verbunden gewesen

²²⁷ Vgl. THUM (1977); S.216

²²⁸ Vgl.: THUM (1977); S.216

²²⁹ Vgl.:VOLKMANN (1987); S.287

²³⁰ Vgl.: REICHERT (1998?); S:185

²³¹ Vgl.: THUM (1977); S.196

²³² Vgl.: THUM (1977); S.197

²³³ HAHN (1977); zitiert nach: VOLKMANN (1987); S.329

sind, weiß man heute aber immer noch viel zu wenig, als dass man diese Stelle präziser ausinterpretieren könne²³⁴ (*nû merkent, wie den frouwen ir gebende stât* (L124, 7)).

Er geht zudem von einem Weltbild aus, indem sich diesseitige und jenseitige Welt gegenseitig weitestgehend ausschließen und nicht miteinander vereinbar sind (*waz spriche ich tumber man durch mînen boesen zorn? / swer dirre wunne volget, der hât jene dort verlorn.* (L124,32f.)). Hier beginnt Walther seinen klagenden Ton zu reflektieren und ihn selbst infrage zu stellen, um in der dritten Strophe für den Kreuzzug werben zu können.

5.6.7. Die Wende zum Kreuzzugsaufruf

Da das Sänger-Ich nun zu erkennen gegeben hat, dass die Weltklage seiner vorherigen Strophen nur den poetologischen Zweck besessen haben, den Widerruf unerwarteter und pointierter erscheinen zu lassen, beendet es seine Elegie mit einem Aufruf zum Kreuzzug. Dies lässt unterschiedlich Interpretationsansätze zu. Für BUMKE spiegelt dieser Kreuzzugsaufruf nicht die individuelle Meinung Walthers wieder, sondern dieser Aufruf ist für ihn eine Allegorie für die damalige geschichtliche Situation.²³⁵ Der geschichtliche Hintergrund für die Elegie sind die *unsenften brieve*. Dies sind Enzykliken, wie sie in den Jahren 1219 bis 1227 auch mehrfach verschickt worden sind. Allerdings ist es unklar auf welchen Brief sich Walther hier genau bezieht.²³⁶

Um 1227/ 28 ist neben der *Elegie* auch ein große Anzahl Kreuzzugsaufrufe von anderen Autoren entstanden. Dies kann möglicherweise ein Zeichen dafür sein, dass es sich um Auftragsdichtung für Hermann von Salza handeln könne. Ebenso sind in den Jahren 1228/29 zahlreiche klagende Lieder von desillusionierten Kreuzzugsheimkehrern entstanden.²³⁷ Auf einer metaphysischen Ebene möchte der Dichter mit dem Kreuzzugsaufruf erreichen, dass die irdische Nichtigkeit überwunden wird zugunsten einer Gott gerechten Sache, woraus er wieder Hoffnung geschöpft hat (*dar an gedenkent, ritter, ez ist iuwer dinc. / ir tragent die liechten helme und manigen herten rinc, / dar zuo di vesten schilde und die gewîhten swert* (L125, 1-3)).²³⁸

²³⁴ Vgl.: VOLKMANN (1987); S.303

²³⁵ Vgl. THUM (1977); S:206

²³⁶ Vgl.: VOLKMANN (1987); S.408

²³⁷ Vgl.: REICHERT (1998³); S.189

²³⁸ Vgl.: SCHAEFER (1966); S.100

5.7. Zusammenfassung zu Walther von der Vogelweide

In den Altersliedern Walthers wird das Alter meistens mithilfe zeitgenössischer Topik beschrieben. Außerdem verwendet er das Gattungsinventar verschiedener der mittelalterlichen Literatur. Seine Alterslieder gehen metaphorisch auf die Jahreszeiten als Vertreter der Lebensalter ein, seine Beschreibung des Körpers ist nicht unbedingt physiologisch genau, sondern folgt eher Gemeinplätzen. Poetologisch ist das Alterslied bei Walther häufig in didaktische Gattungen eingebettet (wie beispielsweise beim Alterston), dort wird auch ein Gegensatz zu den Rezipienten konstruiert. Auch die Figur der Frau Welt ist eine Möglichkeit über das Alter zu sprechen, ebenfalls sind hier didaktische Aussagen möglich, dass Sprechen bleibt aber von vorneherein unerwidert, ebenso wie die Altersklagen eines alten Mannes, das Verhalten der Welt erscheint irrational, verlogen, trügerisch. Als Hoffnung bietet sich noch die Umkehr zu Gott und einem vollkommenen Leben nach dem Tode an.

6. Die Alterskonzeption bei Oswald von Wolkenstein

6.1. Das Leben Oswalds von Wolkenstein

Ein weiterer mittelalterlicher Autor, der wie Walther von der Vogelweide Alterslieder geschrieben hat ist Oswald von Wolkenstein. Er lebte im 14. /15. Jahrhundert, also ungefähr 200 Jahre später als Walther. In dieser Zeit ist das mittelalterliche Weltbild ins Wanken geraten: Auch wenn in der Literatur die Grenzen zwischen dem späten Mittelalter und der frühen Neuzeit fließend sind, hat doch die Kirchenspaltung von 1377 den Wendepunkt zwischen dem mittelalterlichen Feudalismus und dem frühneuzeitlichen Absolutismus eingeleitet. Dieses abendländische Schisma wurde auch als Vorzeichen für ein nahendes Weltende oder des Endes des göttlichen Heilsplanes gedeutet. So entstand ein apokalyptisches Zeitalter, dessen Beginn fast zeitgleich mit dem mutmaßlichen Geburtsjahr Oswalds von Wolkenstein übereinstimmt. Außerdem verlagerte sich in dieser Zeit der wirtschaftliche Schwerpunkt vom Agrarwesen auf den Handel und das Gewerbe.²³⁹

Die Weltabsage dieser Zeit ging so weit, dass nach HUIZINGA im fünfzehnten Jahrhundert mit einer noch nie dagewesenen Eindringlichkeit an die Vergänglichkeit des eigenen Lebens erinnert wurde.²⁴⁰ Dass aber diese Endzeitstimmung die alleinige

²³⁹ Vgl.: HARTMANN, Sieglinde: *Altersdichtung und Selbstdarstellung bei Oswald von Wolkenstein*. Göppingen: Kümmerle 1980; S:25

²⁴⁰ Vgl.: HUIZINGA (2006¹²); S.194

Äußerung des damaligen Lebensgefühls gewesen sein könnte, lässt er aber auch nicht gelten, denn im fünfzehnten Jahrhundert war es noch nicht üblich, in ernsthaften literarischen Texten explizit das diesseitige Leben zu preisen. Zudem war dieses Weltbild auch noch der frühen Renaissance und dem Humanismus zueigen gewesen, in welcher die vermeintliche Lebensbejahung eines Erasmus von Rotterdam noch eine gänzlich schüchterne, steife und äußerst intellektuelle gewesen sei.²⁴¹ In der Zeit Oswalds waren zudem die Grenzen zwischen religiöser und profaner Welt weitaus fließender als in der Neuzeit.²⁴²

Im Gegensatz zu Walther sind bei Oswald auch viele außerliterarische Dokumente über sein Leben erhalten, nämlich einige hundert Urkunden²⁴³, so dass die Frage nach der Biographizität seiner Altersdichtung hier noch ergiebiger ausfallen könnte. Außerdem soll die Frage beantwortet werden, ob der Vergleich zweier mittelhochdeutscher Autoren ein klareres Bild über eine mögliche Gattung *Alterslied* liefern kann. Oswalds Werk gilt in der Literaturwissenschaft als besonders kraftvoll und originell. Nach Ulrich MÜLLER rage das Werk Oswalds auch aus dem seiner Zeitgenossen heraus und komme neuzeitlichen Literaturvorstellungen schon recht nahe.²⁴⁴

Auch wenn es keine zuverlässigen historischen Quellen für das Geburtsdatum gibt, so lässt es sich doch aus dem Lied *Es fügt sich*, welches 1416 entstanden ist, erschließen. Zu dem Zeitpunkt des Gedichtes muss der Sänger des Liedes folglich genau vierzig Jahre alt gewesen sein, was das Jahr 1376 als Geburtsjahr Oswalds plausibel erscheinen lässt. Zudem lässt sich aus Kl. 18 folgern, dass Oswald seinen Vater als Vierundzwanzigjähriger verloren hat). Da der Tod Friedrichs von Wolkenstein, Oswalds Vater, im Jahr 1400 belegt ist, ergibt sich hier wieder das Jahr 1376 als wahrscheinliches Geburtsjahr Oswalds.²⁴⁵ Oswalds Geburtsort ist Schloss Schöneck im Pustertal.²⁴⁶

²⁴¹ Vgl.: HUIZINGA (2006¹²); S.36

²⁴² Vgl.: JONES (1973); S.107

²⁴³ Vgl.:MÜLLER, Ulrich: „Dichtung“ und „Wirklichkeit“ bei Oswald von Wolkenstein. Aufgezeigt im Vergleich mit Altersliedern von Walther von der Vogelweide und Hans Sachs. In: Literaturwissenschaftliches Jahrbuch der Görres-Gesellschaft.N.F. 19 Berlin: Dunckler und Humblot 1979; S. 134

²⁴³ Vgl.: MÜLLER, U.(1979); S.135

²⁴⁵ Vgl.:SCHWOB, Anton: *Oswald von Wolkenstein*. Bozen: Athesia 1977; S.19; Im Folgenden als SCHWOB (1977) und Seitenzahl kurzzitiert.

²⁴⁶ SCHWOB (1977); S.19

Es ist weiters bekannt, dass Oswald schon früh von zuhause ausgezogen ist und an verschiedenen Kreuzzügen teilgenommen hat. Diese Kreuzzüge führten ihn zuerst nach Preußen und Litauen, danach nach Jerusalem. Oswald von Wolkenstein hat weiters am Konstanzer Konzil teilgenommen und ist in den Jahren 1405, 1421 und 1422 in Gefangenschaft geraten.²⁴⁷ Es ist zudem bekannt, dass er am 2. August 1445 in Gegenwart seiner Frau Margarete in Meran gestorben ist.²⁴⁸

Zudem hat Wolkenstein fasst die gesamte damals bekannte Welt bereist. Oswald resümiert in ebendiesem Lied *Es fügt sich* (Kl. 18) über seine militärische Ausbildung, über die Erlebnisse von Armut, Elend, seine Reisen ,über seine erworbenen Sprachkenntnisse (*französisch, mörisch, katlonisch und kastilian, teutsch, latein, windisch, lampertisch, reuschisch und roman*) und über seine musikalischen Fertigkeiten (*fidlen, trummen, paugken, peiffen*) (Kl 18, 1-16 und 21-24).²⁴⁹ Diese Angaben sind aber, da sie teilweise literarisch stilisiert worden sind, nicht vollständig glaubwürdig.

Eine Besonderheit am Werk Oswalds ist, das es in einer vollständigen, zuverlässigen Form vorliegt und er auch zwei Pergamenthandschriften hinterlassen hat, nämlich Handschrift A (Österreichische Nationalbibliothek Wien, Cod. Vind. 2777) und Handschrift B (Universitätsbibliothek Innsbruck, ohne Signatur).²⁵⁰

6.2. Der Altersstil bei Oswald

Die Lieder Oswalds, welche von Reflexion, Minneabkehr und Umkehr zu Gott handeln, lassen sich größtenteils auf die Zeit nach dessen zweiter Gefangennahme im Herbst 1421 datieren.²⁵¹

In diesen sogenannten Altersliedern Oswalds geht es zudem nicht um die eigentliche, gattungskonforme Reflexion des eigenen Lebens *sub specie aeternitatis*, in welcher folglich der frühere Lebensstil mit seinen vergänglichen weltlichen Freuden als nichtig und die Umkehr zu Gott als allein glücklich machender Weg gezeichnet werden, wie es dem mittelalterlichen Weltbild entsprach, sondern:

²⁴⁷ Vgl.: RÖLL (1981); S.105

²⁴⁸ MÜLLER, U.und SPRINGETH (2011); S.22

²⁴⁹ Vgl.: SCHWOB (1977); S.23

²⁵⁰ MÜLLER, U. und SPRINGETH: *Oswald von Wolkenstein: Leben-Werk-Geschichte*. Berlin, New York: de Gruyter 2011; S.28

²⁵¹ RÖLL (1981); S.93

[d]er letzte Grund des Daseins verlagert sich ganz unvermutet vom Jenseits zurück in das Diesseits, dorthin, wo der Dichter sich eben produzieren kann.²⁵²

Neben dem relativ gut dokumentierten Leben Oswalds und der Tatsache, dass er ein Vertreter der spätmittelalterlichen, frühneuhochdeutschen Literatur ist, ist immer wieder versucht worden, aus seinen Liedern biographische Ereignisse herauszuinterpretieren:

Für die These, dass Oswald biographisch gedichtet habe, spricht, dass es bei ihm keinen Gegensatz zwischen Dichtung und Wahrheit gäbe. Vielmehr bildeten diese Widersprüche in Oswalds Œuvre nur seine eigenen biographischen Brüche und Widersprüchlichkeiten ab. Als Argument dafür, dass Oswalds Alterslieder authentisch über das Leben des Dichters erzählten führt sie zudem auch noch an, dass ein Interpretationsansatz, der dies alles als vollständige Fiktion ansieht, hier nicht zielführend sein könnte, denn dann würde selbst das Gefangenschaftslied Oswalds nur als eine „spannende Lügengeschichte“²⁵³ erscheinen.²⁵⁴ Die Ich-Aussagen in der Alterslyrik Oswalds sind einerseits von ihrem Rollencharakter bestimmt und richten sich auch nach der jeweiligen Gattungszugehörigkeit dieser Lieder (Pastorelle, Tagelied). In seinen Altersliedern nimmt Oswald folglich auch die Rolle des Alten an und gibt deshalb auch nicht seine wahren Gefühle preis. Dennoch könnte Oswald das Alterslied gewählt haben, obwohl er zur Zeit der Entstehung noch kein alter Mensch gewesen ist, weil es seine seelische Lage nach seinen Gefangenschaften am besten wiedergeben konnte. Da Oswald im Gegensatz zu Walther nie materiell von den Erträgen seiner Dichtung abhängig gewesen ist, kann es sein, dass er hier auch eine Form gewählt hat, welche seinen persönlichen Erfahrungen recht nahe gewesen sein muss.²⁵⁵ Als Beweis für diese Authentizität der Dichtung, welche schon neuzeitliche Sichtweisen vorwegnimmt, nennt HARTMANN vor allem die Lieder aus dem Spätwerk Oswalds, in der er sein Alter so realistisch und so unverblümt schildert wie kein anderer Autor des deutschen Mittelalters.²⁵⁶

Andererseits greift auch Oswald wieder auf zahlreiche literarische Versatzstücke zurück, denn als typische Altersmotive finden sich bei Oswald nach HARTMANN Altersklage und Erwartung der Todesstunde, Sündenbekenntnis sowie Besinnung auf

²⁵² Vgl.: CLASSEN (1989); zitiert nach: SPICKER (1993); S. 11

²⁵³ HARTMANN (1980); S. 81

²⁵⁴ Vgl.: HARTMANN (1980); S.81

²⁵⁵ Vgl.: JONES (1973); S.131

²⁵⁶ Vgl.: HARTMANN (1980) S.156

die vier letzten Dinge, Tod, Gericht, Himmel und Hölle, vorgegeben.²⁵⁷ Er spricht zudem in seinen Altersliedern Kl. 1, Kl. 18, Kl. 19 aus den Situationen „Bußfahrt, Aventure im Minnedienst, buhlerischer Geistlicher, Narr aus Liebe“²⁵⁸ heraus. Es muss deshalb immer wieder auch betont werden, dass diese literarischen Aussagen Oswalds meistens nicht wörtlich verstanden werden dürfen, sondern auf die Topik und die historischen Lebensumstände im Mittelalter geachtet werden muss.²⁵⁹

Die Gestaltung dieser Reflexions- und Alterslieder bei Oswald von Wolkenstein ist eigenwillig und rhetorisch-aufwändig. Die Einbeziehung eigener Lebenserfahrungen in diese Lieder wird als punktuell beschrieben. Dies wird besonders bei der Beschreibung von Oswalds Gefangenschaft deutlich. Oswalds poetische Absicht hat aber auch nicht darin gelegen, sich mithilfe der literarischen Stilisierung seine persönliche Lebensgeschichte darstellen zu können, sondern er hat hier eher die Möglichkeit dieser Gattung genutzt, auch eigene biographische Erfahrungen durch die bekannten Elemente der Stilisierung zum Vorschein kommen zu lassen.²⁶⁰ Als Grund für diese eigenwillige Form der Dichtung wird genannt, dass Oswald nicht mehr in der Lage gewesen sei, sein Erlebtes anhand eines festen Ordnungssystems aufzuarbeiten und zu bewerten. Sein Leben gleicht nicht dem allmählichen Erreichen eines Zieles, sondern ist eher ein planloses Treiben zwischen den Extremen der menschlichen Erfahrung. Diese Erfahrungen brechen erst jäh in Oswalds Alter ab.²⁶¹

Aus heutiger Sicht kann man resümieren, dass Oswald zu den Personen in der mittelalterlichen Literatur gehört, die zwar auf die Überwindung der althergebrachten Denkmuster abzielten, denen ein völlig neuer dichterischer Stil aber noch nicht gelungen ist.²⁶² Das Meinungsspektrum in der heutigen Literaturwissenschaft reicht von Forschungen, die sich dafür aussprechen, dass Wolkensteins Werk die „Leistung eines genialen Einzelgängers“²⁶³ gewesen sein müssen bis zum anderen Ende, nämlich dass es nur aus Versatzstücken einer Gattung *Alterslied* bestünde.²⁶⁴ Letztendlich sind beide Interpretationsansätze zu einer Synthese zusammengeführt worden: In diesen Liedern

²⁵⁷ Vgl.: HARTMANN (1980); S.22

²⁵⁸ WAILES (1975); S.6

²⁵⁹ Vgl.: MAYR; (1961); S.31

²⁶⁰ SPICKER, Johannes: *Literarische Stilisierung und artistische Kompetenz bei Oswald von Wolkenstein*. Stuttgart/ Leipzig: S. Hirzel 1993; S.103

²⁶¹ MAYR, Norbert: *Die Reiselieder und Reisen Oswalds von Wolkenstein*. Innsbruck: Universitätsverlag Wagner 1961 (= Schlern-Schriften 215); S.12

²⁶² Vgl.: CLASSEN (1989), S. 28

²⁶³ RUPPRICH; Hans; zitiert nach: MÜLLER, U. (1979); S. 137

²⁶⁴ Vgl.: MÜLLER, U.(1979); S.137

wird nämlich keine Stimmung dargestellt, sondern nur die Selbstdarstellung des Dichters, der sein früheres Leben aus der Sicht des erfahrenen und geläuterten alten Mannes darstelle.²⁶⁵ Im Folgenden sollen nun die Alterslieder Oswalds näher untersucht werden. Die Reihenfolge dieser Untersuchung richtet sich nach der Zählung von Karl Kurt KLEIN.

7. Die Altersthematik in den Liedern Oswalds von Wolkenstein

7.1. *Ain Anefangk* (Kl. 1)

Dieses Lied ist von Karl Kurt KLEIN einer Gruppe von Liedern zugeordnet worden, die alle mit dem Alters- und dem Weltabsagemotiv zu tun haben. Als Alterslieder im engeren Sinne gelten hier die Lieder Kl. 1-7. Die Lieder Kl. 1-4 und Kl. 5-7 bilden davon jeweils einen eigenen zusammenhängenden Themenkomplex, welcher die Todesgefahr Oswalds thematisiert und auf die Gegensätzlichkeit zwischen göttlicher und weltlicher Minne eingeht. In den Liedern 5-7 geht Oswald auf die Altersproblematik und den herannahenden Tod näher ein. Diese Problematik wird mithilfe sprachlicher Bilder und Visionen dargestellt, mit der der Sänger seine eigene persönliche Zerissenheit zwischen Weltklage und Jenseitsangst verbalisiert hat.²⁶⁶

7.1.1. Anfang und Ende

Oswald beginnt sein Lied Kl.1 mit den Worten *ain anefangk*. Dies bezieht sich auch darauf, dass dieses Lied in beiden Handschriften an erster Stelle steht:

*Ain anefangk / an göttlich forcht die leng und kranker gwiffen /
und der von sünden fwanger ift, / das sich all maifter fliffen, / an
got, allain mit hohem lift, / noch möchten fi das end nicht
machen güt (Kl. 1, 1-6)*

Er schildert nun in diesem Lied die Folgen eines hypothetisch angenommenen Anfangs ohne göttliche Furcht. Es bleibt jedoch offen, worauf sich dieser Anfang bezieht, ob es tatsächlich den Beginn des Lebens, des Erwachsenenalters oder einer sonstigen sozialen Rolle des Sänger-Ichs bezeichnet. In Psalm 111, 10 kommt beispielsweise der Satz „Die Furcht des Herrn ist der Anfang der Weisheit vor“²⁶⁷ auf den sich Oswald hier beziehen könnte. Immer wieder variiert Oswald in den Folgenden Liedern dieses Spiel mit den Worten *anefangk* und *ende*: Dies wird auch in Lied Kl. 18 noch deutlich:

²⁶⁵ Vgl.: MÜLLER, U. (1979); S.137

²⁶⁶ Vgl.: HARTMANN (1980); S.12

²⁶⁷ Elberfelder Bibel; Wuppertal: R.Brockhaus 2011³; S.774

Mit andacht was der anfang sicherlichen zwar, / hett mir die
minn das ende nicht erföret (Kl. 18, 51)

Hier wird der Leitgedanke von Kl. 1 wieder relativiert, da hier auch ein Anfang im
Namen Gottes (hier mit *andâht* beschrieben, dessen neuhochdeutsches
Bedeutungsspektrum nach LEXER: *d[en] worauf gerichteten gedanken, aufmerksamkeit;
besonders das denken an gott, busse, strafe* entspricht)²⁶⁸ sich ebenfalls in ein
unglückliches Ende verkehrt.

Dieser Logik folgend, müssten aber nun die Folgen dieser fehlenden Gottesfurcht
aufgelistet werden. Oswald nennt aber nur das ungute Ende, das aus diesem
sündenhaften Anfang entstehe. Auch im zeitgenössischen Kontext muss der in diesem
Lied geäußerte Leitgedanke erschütternd gewirkt haben, denn dem Menschen war der
mittelalterlichen Altersvorstellung folgend, zumindest vor dem Erreichen des
vierzigsten Lebensjahres die Möglichkeit gegeben, seinen Lebensstil zu ändern.²⁶⁹ Als
inhaltliche Quelle könnte zudem ein populärmythisches Traktat, welches von einem
unbekannten Verfasser aus dem süddeutschen Raum stammt gelten²⁷⁰ Darin heißt es:

Wer ein tugendlichs vnd volkomens leben beger, der merck
disen prief vnd diese regel uf. Ain anfanck vnßs hailts ist göttlich
forcht.²⁷¹

Daraufhin argumentiert der Text mit dem Stilmittel der Anadiplose weiter, dass dieser
Beginn mit göttlicher Furcht die göttliche Vollkommenheit erwachse:

Von der forcht wachset ain hailtsame riuwe. Von der rwe kumpt
ain auffgebung oder verschmachtng aller zeitlicher ding. [...]
Von der raynickait gewint der mensch volkomenhait göttlicher
minn. Sant Bernhart: Mensehe gib dem dein herz allin der sein
herz nye von dier schied.²⁷²

Oswald hat hingegen diese genannten Tugendregeln inhaltlich in ihr Gegenteil verkehrt,
denn seine Prämisse ist nicht mehr der Anfang in Gottesfurcht, sondern dessen
Gegenteil, der Anfang ohne Gottesfurcht. Oswalds Logik bleibt aber wiederum dieselbe
wie in diesem Traktat: Die Gottesfurcht als *prima causa* bewirkt hier immer neuere
Prozesse geistiger und moralischer Vervollkommnung, die fehlende Gottesfurcht führt
mit derselben Konsequenz in ein Abwärtsspirale aus Sünden und Lastern und göttlichen

²⁶⁸ Vgl.: LEXER (1992³), S.5

²⁶⁹ Vgl.: HARTMANN (1980;) S.54

²⁷⁰ Vgl.: HARTMANN (1980); S.56

²⁷¹ Zitiert nach.: HARTMANN (1980); S.55

²⁷² Zitiert nach: HARTMANN (1980); S.56

Strafen.²⁷³ Auch KÜHN erwähnt in seinem Buch über Oswald ein altfranzösisches Lied in dem es über die Vorteile der Kindererziehung heißt: „wer keinen guten Anfang habe, werde auch kein gutes Ende finden.“²⁷⁴

Des bin ich kranck / an meiner fel zwar ich uerklag mein sterben
/ und bitt dich, junckfrau, Sant Kathrein, / tü mir genad
erwerben dort zu Marie kindelein, / [...] bei dem ain jeder sol
versten das lieb an laid die leng nicht mag ergen. (Kl. 1, 7-18)

Als Ausweg aus seinen Nöten hat Oswald folglich die Heilige Katharina von Alexandria genannt. Das Leben dieser Märtyrerin wird in einer Legende beschrieben, in der Katharina bei einem Opferfest im Hause des heidnischen Kaisers Maxentius die Teilnehmer durch ihre Weisheit von der Richtigkeit des christlichen Glaubens überzeugt, aber die körperlichen Annäherungsversuche des Kaisers vehement zurückweist.²⁷⁵ In dieser Bitte offenbart sich nun Oswalds Wunsch nach der Minneabkehr.

7.1.2. Das *frauen pild* und die Minnegefangenschaft

Der Sänger fährt daraufhin weiter fort, indem er die Unbeständigkeit und die Verlogenheit der Frauenminne thematisiert. Seine Minneherrin beschreibt Oswald mit dem Begriff *bilde* und nennt als weitere Verfehlung seines bisherigen Lebens seinen Dienst dafür. Hier drängen sich zudem biographische Parallelen mit der verhängnisvollen Liebe Oswalds zur Anna Hausmann auf, welche zu dessen zweiter Gefangennahme geführt hat.²⁷⁶ Zunächst beschreibt Oswald die schönen Erfahrungen seiner Liebe, nämlich die dreizehn Jahre andauernde Treue und die andauernde Liebe trotz der räumlichen Trennung der beiden Personen. Die Zahl *drîzehen* besitzt hier zudem auch einen symbolischen Wert, nämlich den der Unbeständigkeit:

Ain frauen pild, / mit der ich han mein zeit so lang vertriben, /
wol dreuzen jar und dennocht mer /in treuen stet beliben zu
willen nach irs herzen ger, / Perg holz gevild in manchem land,
des ich vil hab erritten, / und ich der gûten nie vergaß. (Kl.1, 19-
27)

²⁷³ Vgl.: HARTMANN (1980); S.56

²⁷⁴ KÜHN (1977); S.14

²⁷⁵ Vgl.: SCHRANZ, Julia Eva: *Frühchristliche Körperkonzepte im Spiegel mittelalterlicher Heiligenlegenden am Beispiel der Heiligen Katharina von Alexandrien*. Dipl.-Arbeit. Univ. Wien 2007; S.54f.

²⁷⁶ Vgl.: RÖLL (1981); S.106

Hier taucht zudem ein Minnebegriff auf, der der Etymologie des Wortes *minne* sehr nahe kommt, nämlich dem des freundlichen Gedenkens und der Erinnerung.²⁷⁷ Außerdem ist diese Stelle auch ein Eingeständnis von Oswalds Minnetugend, die er im Einklang mit den Gattungskonventionen des Minnesangs hier vorbringt und ebenfalls als Teil der klassischen Minneantithetik, die das Leid als ein Teil des Minnedienstes ansieht. Zudem kommt, dass die Sehnsucht in der Ferne und die Beschreibung des roten Mundes stereotype Wendungen sind und wieder auf eine Stilisierung der lebensgeschichtlichen Begebenheiten hindeuten.²⁷⁸ Der Verlust der *mâze* in der Liebesbeziehung lässt erkennen, dass es sich hier um einen Verstoß gegen das ritterliche Tugendideal handelt:

leid das ich lig unmaffen gevangen fer in irem band (Kl. 1, 40)

Gleichzeitig spielt hier Oswald mit dem Topos der Minnegefangenschaft und vielleicht auch auf seine tatsächliche Kerkerhaft an. Dazu kommen seine anschaulichen, naturalistischen Schilderungen seiner Folterungen. Man vermutet deshalb auch die Entstehungszeit dieses Liedes im Jahre 1421, dem Jahr der zweiten Entführung.²⁷⁹ Nach SCHWOB besteht dieses Lied zu gleichen Teilen aus persönlichen Erfahrungen des Sänger-Ichs sowie aus vorgegebenen literarischen Versatzstücken (*vor ir lig ich gebunden vaft mit eifen und mit fail* (Kl. 1, 49)).²⁸⁰

Diese Versatzstücke dienen folglich nur einer Veranschaulichung des falschen Dienstes an der Minneherrin.²⁸¹ Aus dem gleichermaßen leid-, aber auch freudvollen Minnedienst entwickelt sich nun ein ausschließliches Leid, welches mit der Einkerkung des Liebenden gleichgesetzt wird.²⁸² Die Folge dieses falschen Dienstes an einem *bilde* ist aber nicht nur das Leid im Minnekerker, sondern auch entsprechend dem alten Minnetopos die Versündigung gegen Gott. Aber für Oswald ist diese harte Strafe Gottes folglich auch nicht ungerecht.²⁸³

²⁷⁷ Vgl.: LEXER (1992³); S.163

²⁷⁸ Vgl.: HARTMANN (1980) S.71/ 72

²⁷⁹ Vgl.: HARTMANN (1980); S.18

²⁸⁰ Vgl.: SCHWOB (1977); S:111

²⁸¹ Vgl.: HARTMANN (1980); S.72

²⁸² Vgl. KOKOTT, Hartmut: *Die Frauen des Oswald von Wolkenstein: „...singen fa, so, la/ und tichten hoflich von den schonen weiben.“* Göppingen: Kümmerle 2011 (= Göppinger Arbeiten zur Germanistik 761); S.55

²⁸³ Vgl.: KOKOTT (2011); S.55

Von liebe zwar / hab wir uns offt dick laides nicht erlassen, / und
ward die lieb nie recht entrant, / feid das ich lig unmaffen
gevangen fer in irem band (Kl 1, 37-41)

Es gibt zudem einen Zusammenhang zwischen der theologischen Vorstellung, dass Gott das Leben Jesu geopfert habe, um seine Liebe zu den Menschen zu zeigen. Nach dieser Vorstellung ist auch die weltliche Liebe mit einem Opfer verbunden.²⁸⁴

Er geht dabei induktiv vor, wie das im Mittelalter üblich gewesen ist, und zählt deshalb zuerst allgemeingültige Prinzipien auf.²⁸⁵ Dadurch wird auch die Argumentationslogik in Oswalds Lied deutlich. Die ständigen Perspektivenwechsel des Sängers sind sowohl geeignet diese allgemeingültigen Gesetze wie auch die persönlichen Erlebniss Oswalds miteinander in Verbindung zu setzen und dieses Sänger-Ich auch in drastischer Weise zu emotionalisieren.²⁸⁶

7.1.3. Die Umkehr zu Gott

In der siebenten Strophe beschreibt Oswald seine Todesängste, auffallend ist dabei, dass er dabei noch einmal auf das Gattungsinventar des Tageliedes zurückgreift (*wenn ich bedenck den bittern tod, / den dag, die nacht, den morgen.* (Kl. 1, 111-112).

Das Sänger-Ich hat also nicht nur Angst vor dem Tod oder der Nacht, die metaphorisch auch für den Tod stehen kann, sondern vor allem vor dem darauffolgenden Tag. Dies kann mittelalterlichem Denken entsprechen, welches nach dem Tod nicht eine Auslöschung der Seele, sondern deren Bestrafung oder Belohnung beim Jüngsten Gericht impliziert. Zudem kommt auch noch die große, hoffnungslose Unsicherheit über das Seelenheil hinzu (*und waißs nicht, wo mein arme fel hin fert* (. (Kl. 1, 114)). Es bleibt dabei offen, ob damit nicht auch die Möglichkeit eines Lebens nach dem Tode gänzlich infrage gestellt wird. Dies entspricht aber nicht mittelalterlicher Denkweise.²⁸⁷

Weitere geistesgeschichtliche Grundlagen für dieses Lied sind zudem religiöse Traktate und Predigten der Mystiker, die besonders nach der clunizianischen Reform entstanden sind. Gründe für deren Entstehung können die Leidens- und Vergänglichkeitserfahrung des eigenen Lebens sowie die Pflicht zur Teilnahme an den Kreuzzügen gewesen sein.²⁸⁸ Als Quintessenz ist diesen literarischen Weltabsagen des Mittelalters gemein,

²⁸⁴ Vgl.: KOKOTT (2011); S.56

²⁸⁵ Vgl.: HARTMANN (1980); S.57

²⁸⁶ Vgl.: HARTMANN (1980); S.58

²⁸⁷ Vgl hierzu auch.: DINZELBACHER; Peter: *Die Jenseitsbrücke im Mittelalter*. Wien 1973. Diss. Masch.

²⁸⁸ Vgl.: SCHWOB (1977): S.106

dass sie oft auf eine Absage an die weltliche Minne, die für sie ein Trugbild darstellt, hinauslaufen. Dem wird ein Bekenntnis zur Gottesminne entgegengestellt, welchem die Eigenschaft der *staete* innewohnt.²⁸⁹ Für SCHWOB treffen deshalb die Begriffe *Sündenklage* und *Weltabsage* beide gleichermaßen auf dieses Lied zu. Der Themenkreis entstammt zudem nicht dem engen Kreis der geistlichen Dichtung, sondern dem weiteren Kreis der religiösen Dichtung.²⁹⁰

Oswald nennt in der Schlussstrophe seinen eigenen Namen. Dies ist für HARTMANN auch ein Beweis dafür, dass Oswald hier in seine Dichtung ein Ich-Bewusstsein einfließen lässt, welches vorher in der mittelhochdeutschen Lyrik so noch nicht vorgekommen ist.²⁹¹ HARTMANN verwehrt sich aber, aus dieser Nennung des Namens schon Rückschlüsse auf eine vollkommen autobiographische Form der Dichtung bei Oswald zu ziehen. Die persönliche Geschichte Oswalds stehe, wie es für das Spätmittelalter so typisch ist, lediglich für den Ausschnitt einer als allgemein angesehenen Gesetzmäßigkeit.²⁹²

Dieter KÜHN resümiert folglich über dieses Lied, es füge Versatzstücke verschiedener Gattungen zusammen und erinnere an einen „balladesken Song“²⁹³ aber auch an ein „meditatives Klagelied“²⁹⁴ In einer „fast aberwitzigen Pointe“²⁹⁵ verbindet Oswald dann aber seine private Bitte mit allgemeinen, frommen Floskeln.²⁹⁶

7.2. Wach menschlich tier! (Kl. 2)

7.2.1 Der Anruf

Oswald beschreibt in diesem Lied gesamte Menschheit als ein Tier, also als einen unteilbaren, zusammenhängenden Körper (*Wach, menschlich tier! / brauch dein vernunft, ir frauen und ouch manne! / wie bistu gar erphlumsen so in deiner sünden wanne* (Kl. 2, 1-4)).

Dieses Weltabsagelied ist nach dem Schema des Tagelieds aufgebaut. Dies begründet auch die Tatsache, dass das Lied aus verschiedenen Rollen heraus gesprochen wird.

Schon die erste Strophe beginnt aber mit einem Appell zum Aufwachen. Danach

²⁸⁹ Vgl.:SCHWOB (1977); S:106

²⁹⁰ Vgl.: SCHWOB (1977); S.109

²⁹¹ Vgl.: HARTMANN (1980); S.62

²⁹² Vgl.: HARTMANN (1980); S.62

²⁹³ KÜHN, Dieter: *Ich Wolkenstein*. Frankfurt/ Main: S. Fischer 1996 (Überarbeitete Neuausgabe); S.292

²⁹⁴ KÜHN (1996); S.292

²⁹⁵ KÜHN (1996); S.292

²⁹⁶ Vgl.: KÜHN (1996); S.292

konkretisiert er diesen Appell, indem er an den Gebrauch der Vernunft gemahnt. Dies gilt zuallererst den Frauen und erst dann den Männern.²⁹⁷

7.2.2. Die göttliche Ordnung

Oswald geht weiterhin in seinem Lied auf die Schöpfung ein, in der er ein Idealbild der göttlichen Ordnung sieht. Zugleich sieht er die Welt als einen Teil einer höheren Ordnung, die immer wieder auf einen Verursacher zurückgehe:

Wer habt den himel / und die erd, das wasser, groffe staine? /
Was pringt den toner, fne und wind? / Das firmament allaine /
möchte uns beteuten gottes kind, / der feiner mütter vater ift und
man. (Kl. 2, 19-24)

Dies stellt er dem Menschen, dem das Wissen um ein richtiges Leben verlorengegangen ist, entgegen und ermahnt ihn gleichzeitig seiner Pflicht an Gott (*das du nicht fürchft des herren dro / der dir dein leib und sel uerlihen hat* (Kl. 2, 5f.)).

Oswald bedient sich zudem einer naiven Logik, mit der er die Existenz Gottes und die Sinnhaftigkeit der Schöpfung nachzuweisen versucht (*fo freit er fisch, da mit fi nicht ertrinken, / er habt die vogel in der höh, das fi nicht abher fincken*. (Kl. 2, 26-28)).

Die Beschreibung dieser göttlichen Ordnung, welche auch die Vollkommenheit des Jenseits versinnbildlichen soll, wird aber im darauffolgenden Teil des Liedes nicht mehr wieder aufgegriffen.²⁹⁸

7.2.3 Die Anklage der Gefangenschaft und der weltlichen Liebe

Das Sänger-Ich fährt nun fort und erzählt wie in Kl. 1 von seinen Erfahrungen, die teilweise wieder dem Topos des Minnesklaven als auch der biographischen Ebene zuzurechnen sind. Auffällig sind hier wieder die relativ genauen physiologischen Beschreibungen, die Oswald hier verwendet. In den letzten beiden Strophen merkt er wieder, wie sehr die weltliche Liebe, in der dieser einst sein Glück gesehen hat ihn enttäuscht hat. Das Sänger-Ich endet zudem wieder mit einer imaginierten Anrede der Minneherrin, die mit einer bitteren Substanz verglichen wird. Der Frauendienst wird abschließend ähnlich wie bei Walther als ein scheinbares Glückserleben und Erreichen eines Lebenszieles dargestellt. Dies kehrt sich aber sehr schnell in einen Irrtum um:

Dabei fo merkh, / weltliche lieb, wie pald fi hat verpranget! /
[...] nu tüt fi mir den gröfften ungemach. / Der baine sterck

²⁹⁷ Vgl.:HARTMANN (1980). S.90

²⁹⁸ Vgl.:HARTMANN (1980); S. 96

spannt fi mir herter in wann einem pferde, / das ich darauf nicht
mag gefän / mit groblichem gevërde. (Kl. 2, 61-64)

Auch KÜHN hat in seinem Roman über Oswald von Wolkenstein ein Resümee über Kl.
2 gezogen. Es fällt hier aber eher ambivalent aus:

Heuchelt Oswald in diesem Meditations- und Klagelied? Ich
glaube durchaus, daß ihn das Kidnapping, die Gefangenschaft,
die harte Behandlung geschockt haben- der wiederholte Hinweis
auf die Folterung könnte fast auf ein Trauma schließen lassen.
Aber auch in diesem Liedtext: Fakten und Stilisierungen.²⁹⁹

7.3. Wenn ich bedenke (Kl.3) und Ich spür ain tier (Kl.6)

Oswald geht in seinem Lied *Wenn ich bedenke* auf den Topos des einfältigen und
albernen männlichen Alten ein. Dies wird am Beispiel von Adam, König Salomon und
Aristoteles geschildert. Daneben gibt es auch Darstellungen derselben aus der bildenden
Kunst. In der mittelalterlichen deutschen Literatur kommt dieser Topos seit dem
Frauenlob des Ulrich von Liechtenstein vor³⁰⁰.

Arifotiles ein maifter grofs /ein weib in überschrait / zwar feiner
kunst er nicht genofs / hoflichen fi in rait, / küng Alexander,
mächtig hön, / von frauen viel und Abfolon der schön (Kl. 3, 31-
36))

Oswald kann aber auch neben François Villon als Überwinder dieses phrasenhaften
Topos gelten, da er seinen eigenen Namen in diese Liste der Minneopfer einsetzt und
somit die Grenze zwischen literarischem Topos und eigener Biographie verwischt.³⁰¹

Das Frauenbild Oswalds steht schon für eine spätmittelalterliche Sicht, die sich von der
des Hochmittelalters insofern unterscheidet, als dass sie den Unterschied zwischen
weltlicher Minne und Gottesminne nicht mehr vollzieht, sondern nur noch die
Gottesminne als einzig wahre Form der Liebe anerkennt.³⁰² Oswald geht zudem wie in
Kl. 1 wieder auf den Topos des Minnekerkers ein (*ain schön, bös weib /ift ein gezielter
strick, ain spies des herzen, / ain falscher freund der ougen want* (Kl. 3, 37.39)).

Oswald nennt als Quintessenz seines Liedes eine radikale Minne- und
Weltabsage:

Dorumb fo rat ich jung und alt, / fliecht böfer weibe glanz!
/bedenckt inwendig ir gestalt / vergifftig ift ir swanz, / und dient

²⁹⁹ Vgl.: KÜHN (1996); S.288

³⁰⁰ Vgl.: HARTMANN (1980); S.102

³⁰¹ Vgl.HARTMANN (1980); S.103

³⁰² Vgl.HARTMANN; (1980); S.131

den frummen freulin rain! / der lob ich breis über all
karfunkeltain (Kl. 3, 49-54)

In seinem Lied Kl. 6 beschreibt Oswald den nahenden Tod im Alter anhand eines Topos, der im Mittelalter sehr geläufig gewesen ist. Die Einhornparabel stammt aus der Legende von Barlaam und Josaphat. In dieser flieht ein Mann vor einem Einhorn, das den Tod symbolisiert und gelangt zu einem Abgrund, in welchem ein Drache sein Maul aufreißt, um diesen Menschen zu verschlingen. Dieser kann sich noch kurz davor auf einen Baum retten, dessen Stamm schon von Mäusen angenagt wird. Als er dort eine Wabe mit Honig entdeckt, gibt sich dieser Mensch dem Genuss hin und verliert die Gefährlichkeit und Unsicherheit seiner Lage völlig aus den Augen.³⁰³

Der Tod wird als ein Einhorn, als gehörntes Fabeltier dargestellt, welches versucht, den Sänger in den Boden zu stoßen:

Ich spür ain tier / mit füßen brait gar, scharpf sind im die horen; /
das wil mich tretten in die erd / und stöfflichen durch boren. /
den flund so hat es gen mir kert, / als ob ich im für hunger fei
beschert. (Kl. 6, 1-6)

Oswald gibt diesem Topos aber mit der Bemerkung als *ob ich im für hunger fei beschert* schon wieder einen humorvollen, selbstironischen Beigeschmack.

In der zweiten Strophe reflektiert Oswald über sein Leben und versucht, Ratschläge an sein Publikum zu erteilen (*darumb ift / vol das herzen mein von engestlichen forgen, / und ift der tod die minft gezalt.* (Kl. 6, 25-27)).

Oswald nennt zudem seine Ungewissheit über den Aufenthalt seiner Seele nach seinem körperlichen Tod. Er schlussfolgert daraus, dass er im Alter allein bleibt, mitsamt seiner Ungewissheit um das eigene Seelenheil. Dies steht dem zarten Optimismus, den Walther immer wieder in seinen Altersliedern äußert, diametral entgegen (*o sel, wo bistu morgen? / wer ift dein tröstlich ufenthalt, / wenn du verraiten solt mit haiffer bufs?* (Kl.6, 28-30))

Auch hier wird wieder wie in Kl. 1 die Frage nach dem Verbleib der Seele nach dem Tod aufgeworfen. Daraufhin schließt Oswald wieder eine Weltklage an, in der er die Welt apostrophiert, die ihm wie bei Walther einen gerechten Lohn für sein Leben schuldig geblieben ist. Auch diese Weltklage wird wieder durch eine weitere heitere

³⁰³ HARTMANN (1980); S.181

und selbstironische Äußerung aufgelockert (*O welt, nu gib mir deinen lon, / trag hin vergifs mein bald.* (Kl. 6, 49f.)).

7.4. Ich sich und hör (Kl. 5)

Oswald geht in seinem Lied *Ich sich und hör* auf den physiologischen Altersdiskurs ein. Er entwirft hier ein Selbstporträt, in dem er den Verfall seiner körperlichen Schönheit und Gesundheit entwirft. Auch sein dichterisches Können ist durch das Schlechterwerden seiner Stimme davon betroffen. Wie Walther verbalisiert er sein Klagen als alter Mann mit der Interjektion *Owê*. Die Quintessenz des Liedes ist, dass der Verlust der Jugend viel höher wiegt als der der weltlichen Güter. *Ich sich und hör, / das mancher klagt verderben feines gütes, / so klag ich neur die jungen tag, / verderben freies mütes* (Kl. 5, 1-3)

Den Sänger schmerzt am meisten seine eigene Unbekümmertheit, der er sich in der Jugend hingegeben hat und der er sich nicht einmal bewusst gewesen ist.³⁰⁴ Daraus resultiert dann die Einsicht, im Alter keine Kraft mehr besitzt, sein Leben nochmals zum Besseren verändern zu können.³⁰⁵

Oswald beginnt hier im Stil der Sangspruchdichtung, was durch die überschauende Position des Sänger-Ichs in der ersten Strophe deutlich wird.³⁰⁶ Argumentativ gibt es hier zudem Ähnlichkeiten mit Johannes von Tepl, nämlich „Doppelformen, Dreifachformen und Anaphern“³⁰⁷. Dies zeigt sich in diesem Lied an folgender Stelle (*Houbt, rugk und bain, hend füfs das alder meldet* (Kl. 5, 8)).

Außerdem überwindet hier Oswald das mittelalterliche Denken in „Begriffsbildern und vorgeprägten Verhaltensmustern“³⁰⁸, auch wenn es sich dennoch noch nicht um einen völlig individuellen Stil handelt.³⁰⁹ Zudem beugt sich Oswald in dieser Körperbeschreibung zeitgenössischen Gepflogenheiten, welche auf Sidonius zurückgehen und die Beschreibung des Körpers immer von oben nach unten, also vom Kopf bis an die Füße erfolgen lassen (*mit blaicher farb und ougen rot* (Kl. 5, 11)).³¹⁰

³⁰⁴Vgl.: HARTMANN (1980): S. 153f.

³⁰⁵ Vgl.:HARTMANN (1980); S. 156

³⁰⁶ Vgl.:SPICKER, Johannes: *Literarische Stilisierung und artistische Kompetenz bei Oswald von Wolkenstein*. Stuttgart/ Leipzig: S. Hirzel 1993; S.103

³⁰⁷ HARTMANN (1980); S.163

³⁰⁸ HARTMANN (1980); S.214

³⁰⁹Vgl.: HARTMANN (1980); S.214

³¹⁰ Vgl.: HAUPL (2002); S.48

Die Beschreibung der Farben *weiß* und *rot* als Körperfarben entspricht zwar mittelalterlicher Topik, allerdings werden diese Farben gemeinhin für den schönen Körper³¹¹ und nicht für den eines Alten, Kranken oder Toten verwendet (*ain kraufs, weifs har / [...] daffelb plafniert sich fwarz und graw* (Kl. 5, 19- 20)).³¹²

Blondes Haar, das dunkel wird ist ein literarischer Topos und widerspricht auch den zeitgenössischen Abbildungen Oswalds. Dieser Topos wird in die Literatur von Adam de la Halle in seinem *Le jeu de la feuillee* 1262 eingeführt.³¹³ Als letztes Zeichen ihrer Schönheit bleibt den alten Männern und Frauen noch ihr Haar übrig. In der Pflege dieses Haares kann folglich auch noch ein Rest der früheren Attraktivität bewahrt bleiben. Auch dies ist bei Oswald hier nicht mehr gegeben.³¹⁴

Zudem wird an anderer Stelle als Gegensatz zur Farbe der lebenden Organe die tatsächliche Farbe geschildert, was auf eine andere Sprechweise als die vollständig literarisch stilisierte schließen lässt (*mein rotter mund wil werden plaw* (Kl. 5, 23)).

Gerade die realistische Darstellung der Altersleiden relativiert hier aber einen melancholischen und ernsthaften Tenor. Zudem überträgt hier Oswald die konkretplastische Beschreibungsweise seiner körperlichen Schwächen auch auf den seelischen Bereich.³¹⁵ Nach JONES lassen sich solche Beschreibungen der physischen Alterserscheinungen schon bis in die Frühzeit des Mittelalters zurückverfolgen. Nach HARTMANN belegt JONES dies aber nur anhand von Texten aus religiösen, lateinischsprachigen Gedichten aus Frankreich, die erst im Spätmittelalter entstanden sind.³¹⁶

7.4.1. Die Selbstbeschreibung als alter Sänger

Dem Sänger steht es nun nicht mehr zu, den Minnesang auszuüben und an den höfischen Freuden teilzuhaben. Der resignierte Alte sieht hier wieder seinen einzigen Ausweg in religiösen Werken. Aber auch dazu ist er zu schwach und resigniert wieder.³¹⁷

³¹¹ Vgl.: HAUPL (2002), S.48

³¹² Vgl.: LINDEN (2012), S.337

³¹³ Vgl.: HARTMANN (1980); S.158

³¹⁴ Vgl.: HAUPL (2002); S.61

³¹⁵ Vgl.: LINDEN (2012); S.338

³¹⁶ Vgl.: HARTMANN (1980) S.14

³¹⁷ Vgl.: HARTMANN (1980); S.156

In der Wissenschaft wird zudem die herausragende Leistung dieser unverblühten Altersdarstellung gewürdigt. Die schockierende Wirkung seiner Äußerung dürfte Oswald dabei wohl bewusst gewesen sein und er hat dies zur eindringlichen Mahnung an seine Zeitgenossen instrumentalisiert (*owe ift mein gesangk. / daffelb quientier ich tag und nacht, / mein tenor ift mit rümpffen wolbedacht.* (Kl. 5, 16-18)).³¹⁸

Durch die realistische Sprache, besonders in der Beschreibung des eigenen Körpers emanzipiert sich Oswald hier in einem viel größeren Ausmaß als in seinen übrigen Liedern von althergebrachten Topoi und Formen der Stilisierung und findet zu einer individuellen Ausdrucksform.³¹⁹

Die hier auftretende Ironie dürfte zudem einen dramaturgischen Effekt gehabt, ähnlich wie bei Walther. Nach CLASSEN könnte Oswald an dieser Stelle möglicherweise künstlich gehustet haben. Auch durch diese Ironie wird der im Lied beschriebene physische Verfallsprozess wieder etwas relativiert und nur als poetisches Stilmittel deutlich gemacht.³²⁰ Diese Selbstironie, welche Oswald in der Beschreibung seines gealterten Körpers anwendet, könnte folglich durch die Beschreibung der kränklichen Stimme auch auf dessen Sangeskunst übertragen werden.³²¹

7.4.2. Die Lehre an die jungen Menschen

Die Intention Oswalds ist es folglich, durch die Beschreibung an die jüngeren Menschen zu appellieren schon rechtzeitig Vorbereitungen für das eigene Alter zu treffen und nicht nur den Erwerb materieller Werte in den Vordergrund zu stellen.

Das Sänger-Ich des Liedes bezieht die Andeutung seines früheren Lebens als junger Mann als Mahnung an die *jungen liute* mit ein. Dies deutet darauf hin, dass hier Oswald durch die Beschreibung seiner Person eine Brücke schlagen will, um die beiden Antithesen Jugend und Alter miteinander zu verknüpfen. Gleichzeitig kann dies auch als Andeutung gelten, dass die Seele unabhängig vom Leib existieren kann. Andere Interpretationsansätze sehen hier das vollständige Verschwinden der Jugend, welche

³¹⁸ Vgl.: HARTMANN (1980); S. 156

³¹⁹ Vgl. ALTPETER (1949); S.37

³²⁰ Vgl.: CLASSEN, Albrecht: *Sangeskunst und moderne Selbstverwirklichung im Werk Oswalds von Wolkenstein*. In: MCCONNELL, WINDER (Hg.): *in hôhem prise A Festschrift in honor of Ernst S. Dick*. Göppingen: Kümmerle 1989 (=Göppinger Arbeiten zur Germanistik 480; S.16

³²¹ Vgl.: CLASSEN (1989); S. 15

nach LINDEN dann „nur noch im Modus des Traums verfügbar“³²² ist (*wer du jetzund bißt, der was ich vor; / komפט du zu mir, dein güet tat reut dich nicht.* (Kl. 5, 41-42)).

Als einzigen Ausweg aus diesem Dilemma sieht es Oswald folglich an, schon in jungen Jahren ein gottgefälliges Leben mit all seinen kirchlichen Pflichten zu beginnen (*junck man und weib, verfaumt nicht gottes huld!* (Kl. 5, 54)).

Auch ist es ungewöhnlich, dass Oswald zwar die Sündhaftigkeit seines bisherigen Lebens ständig beklagt, aber den Weg der Buße nicht antreten möchte.³²³ Dazu wirft auch Dieter KÜHN aus heutiger Sicht folgende Fragen auf:

Nähme man den Oswald dieses Lied beim Wort, er müßte ein ganz anderer Oswald sein: einer, der sein rücksichtsloses, oft brutales Besitzstreben aufgibt, weil der die Eitelkeit, den Wahn durchschaut- einer, der weise wird. Oswalds Verhalten läßt aber nicht darauf schließen. Hat er also literarisch geheuchelt? Oder gab es bei ihm zumindest Ansätze zu solchen Einsichten?³²⁴

Eine mögliche Antwort auf diese Frage hat die moderne Literaturwissenschaft gegeben, nämlich dass Oswald in diesem Lied weder kirchliche Propaganda verbreiten möchte noch tatsächlich performativ bei seinem Publikum auf das Einsetzen eines Erkenntnisprozesses hofft. Auch in diesem Lied ist die Rolle des Sängers die eines adligen Unterhalters, der durch seine vielseitige Themenwahl zuallerst auf möglichst viel Zustimmung hofft.³²⁵

7.5 .O welt, o welt (Kl. 9) und O fnöde werlt (Kl. 11)

7.5.1. Die Weltklage

Oswald verfasst mit seinem Lied *O welt, o welt* (Kl.9) eine Weltklage, in der der Sänger in der ersten Strophe die Welt als Person anspricht. Ähnlich wie bei Walther von der Vogelweide klagt Oswald hier über die Welt. Auch wird der saure Lohn der Welt beklagt. Mit einer eher zweckrationalen Logik versucht hier das Sänger-Ich die Nutzlosigkeit dieses Verhaltens offenzulegen. Auch erkennt er hier die Wertlosigkeit seiner bisherigen Erfahrungen, besonders des Reisen, was auch die Teilnahme an den Kreuzzügen miteinschließen könnte. Offenbar könnte das Bild einer eingestürzten Mauer auch ein Vanitasmotiv sein, das die Vergänglichkeit der von Menschen erschaffenen Werke aufzeigt.

³²² LINDEN (2012); S.339

³²³ Vgl: LINDEN (2012), S.335

³²⁴ Vgl.: KÜHN (1996); S.323

³²⁵ Vgl.: CLASSEN (1989). S.15f.

O welt, o welt ain freud der kranken mauer, / wie fwër du bift!
dein lon, der wirt mir fauer, / feid du uff mich gefallen haft / und
drucktft mich auf die erden. / Weltliche freud, ain tüch von
bitterm ende, / wer dich recht kant, der koufft dich nicht
behende (Kl. 9, 1-4)

Oswald apostrophiert hier die allegorisierte *frou werlt* und kommt daraufhin kommt wieder auf die Schilderung seines Minnedienstes zurück, welchen er auch mithilfe der symbolischen Zahl *drîzëhen* als etwas Verlogenes dämonisiert:

Was hilfft mich das ich manig nacht / in groffen freuden han
gewacht / in dreuzehenthalben jaren! / nu müfs ich wachen,
feufzen, zittren ellentlich. (Kl. 9, 6-10)

Oswald versteht auch wieder das Aufzählen verschiedener Erlebnisse als einen Handel, den er mit der Welt treiben möchte. Nachdem er die Freuden des Minnedienstes als vergänglich dargestellt hat, wendet er sich daraufhin seinen Reisen und seinen erlernten Fähigkeiten zu:

Was hilft mich nu mein raifen fremder lande / in manig
küngkrich, das mir ift bekande, / was hilft mein tichten und
gefank von manger künigin fchöne? (Kl. 9, 16-19)

Seinen früheren Freuden hält Oswald nun den eigenen Alterungsprozess entgegen, der den Menschen wieder schwach und unfähig wie ein Kind macht, auch das ist ein zeitgenössischer Topos. Nach dem Beschreiben der immateriellen Güter kommt er wieder auf den Nutzen des Reichtums zurück, auch diesen stellt er infrage:

Was hilft mich filber oder gold, / feid ich mir felber werden hold
mag werden wol von herzen? (Kl. 18, 24-26)

Er schließt folglich damit ab, dass er sein bisheriges Leben als ein falsches Leben in einer Scheinwelt ansieht, derer er sich nicht bewusst gewesen ist (*des mich der werlde fchein fo gar betrogen hat!* (Kl. 9, 27).

7.5.2. Die Hinwendung zu Gott

Oswald reflektiert am Ende seines Liedes auch über die Endlosigkeit irdischen Glücks und die Tatsache, dass sich jede Freude stets in Schmerz verkehrt. Auch diese hat er mit Walther gemeinsam. In seiner Logik von Kausalitäten erscheint ihm sogar die weltliche Freude als Auslöser für die späteren Leiden:

all wertlich freud neur pringet laid / und füfs ein fauer ende, /
und aller luft auf erd die leng verdrieffen pringt. / fo wundert
mich worumb der menfch nach freuden ringt. (Kl. 9, 55-58)

7.5.3. *O fnöde werlt* (Kl.11)

Dieses Lied ist als Klagelied zwischen 1422 und 1425 entstanden.³²⁶ Das Sänger-Ich apostrophiert an eine Welt, die als *snoede* (verachtung ausdrückend, vermessen, übermütig, rücksichtslos.- pass. Verächtlich, ärmlich und erbärmlich, schlecht, gering)³²⁷ bezeichnet wird. Synonyme zu diesem Adjektiv sind *itel*, und *swach*:

O fnöde werlt, / wie lang ich leib und güt in dir vorfliffe, /so vind
ich dich neur itel fwach / mit wort, werk und geperde; / der
untreu biftu alfo vol. (Kl. 11, 1-5)

Nach der Anklage der weltlichen Liebe, des Reichtums und der Freuden von Turnieren und Tänzen, die allesamt als unnestandig beschrieben werden, mahnt er in einer sehr drastischen Weise den Tod an (*wo find mein freund, gefellen? / wo sein mein eldern, vodern hin? / wo sein wir all neur uber hundert jar?* (Kl. 11, 112-114)). Als Ausweg aus dieser hoffnungslosen Situation nennt Oswald den Verzicht auf weltliche Güter im Diesseits, welche danach aber wieder in transzendenter Form genossen werden können (*volg, brüder, fwester, arm und reich, / pau dort ain flocs, das dich werdt ewikleich.* (Kl.11, 125-126)).

7. 6. *Es fügt sich* (Kl. 18)

Dieses Lied erinnert stilistisch an Alterslieder wie den Alterston von Walther von der Vogelweide. Das Lied *Es fügt sich* erfüllt zwar vordergründig die Gattungskventionen des Altersliedes, in dem es mit dem Rückblick eines ungefähr Vierzigjährigen auf seine Jugendzeit beginnt und von den Verfehlungen seines bisherigen Lebens erzählt und an eine Rückbesinnung zu Gott mahnt. Der Unterschied zum klassischen Alterslied ist aber hier der, dass Oswald hier in einem so umfangreichen Maß über sein Leben reflektiert und die Absicht des Liedes erst verzögert aufzeigt.³²⁸ Die Quintessenz, wonach dieses Lied als Alterslied zu verstehen ist, besteht für MÜLLER aus der Art der Weltabsage, der sich Oswald hier bedient. Die Frau wird hier wieder nach dem Topos des *ubelen wibes* abgewertet.³²⁹

³²⁶ Vgl.: KÜHN (1996); S.320

³²⁷ Vgl.: LEXER (1992³); S. 237

³²⁸ Vgl.: MÜLLER, U. (1968); S.11

³²⁹ Vgl.: MÜLLER, U. (1979); S.146

Lied will eine Lebensgeschichte in „hastiger Syntax“³³⁰ erzählen, die größtenteils aus lose und nicht logisch miteinander verbundenen „Erinnerungsimpressionen“³³¹ viele Lebensjahre in eine einzige Erzählung komprimiert.³³²

7.6.1. Der Auszug und die Reisen

In den ersten Versen beschreibt Oswald seinen Auszug aus dem Elternhaus (*Es fügt sich, do ich was von zehen jaren alt, / ich wolt besehen, wie die werlt wer gestalt.* (Kl. 18, 1f.)). Hier darf nun nicht von einem materiell begründeten Fortlaufen des zehnjährigen Sänger-Ichs ausgegangen werden, da er das Kind einer mächtigen und wohlhabenden adeligen Familie war.³³³ Man muss auch noch bemerken, dass ein Zehnjähriger im Mittelalter eine ganz andere soziale Rolle als in der Neuzeit besessen hat, denn nach ARIÈS wäre er sogar „ein kleiner Erwachsener mit heller Stimme“³³⁴ gewesen. Daraufhin nennt Oswald die Länder durch die er gereist ist

mit ellend, armüt mangan winkel, haifs und kalt, / hab ich
gebawt bei criften, Kriechen, haiden. / Drei pfenning in dem
peutel und ain fücklin brot, das was von haim mein zerung, do
ich loff in not. (Kl. 18, 3-6)

Aus heutiger Sicht wäre es naheliegend, eine solche Geschichte als eine mögliche Form der pubertären Abenteuerlust oder der zwecklosen Selbstfindung zu sehen. Ein solcher Interpretationsansatz ist aber aufgrund der damaligen Lebensumstände und der verwendeten literarischen Topik zunächst irreführend: Die genannten Aufzählungen machen nun deutlich, dass es sich hier um keine biographische, sondern um eine stilisierende Erzählweise handelt.

Vieles persönliche wird hier bloß angedeutet oder sogar verschwiegen. Aus diesem Grund führt bei diesem Lied eine wortgetreue Auslegung meistens in die Irre. Die unhinterfragte wörtliche Auslegung dieses Textes hat aber im besonderen dessen Rezeptionsgeschichte seit dem 19. Jahrhundert beeinflusst, in dem man dort die zeitgenössische Vorstellung eines zwecklosen, rein ästhetischen Wanderns, analog zur damals entstandenen romantischen Literatur gesehen hat.³³⁵

³³⁰ LINDEN (2012), S.327

³³¹ LINDEN (2012), S.327

³³² Vgl.: LINDEN (2012), S.333

³³³ Vgl.: MAYR (1961); S.31

³³⁴ KÜHN (1977); S. 15

³³⁵ Vgl.: MAYR (1961); S.31

Mit den *drei pfenning* und dem *stülin prot* sind so beispielsweise symbolische Gaben gemeint, was auch die Dreizahl der Münzen besonders deutlich macht. Die Beigabe des Brotes an einen Reisenden stammt zudem aus dem Volksglauben und hat sich bis in die Neuzeit gehalten. Dieser Aberglaube beruht auf der Heiligkeit und der symbolischen Bedeutung des Brotes.³³⁶ Der Auszug eines jungen Mannes in die Welt ist wieder ein literarischer Topos, der auch den zentralen Teil im Parzival von Wolfram von Eschenbach darstellt. Auch die Bezeichnung *cristen, kriechen, haiden* war im Mittelalter ein feststehender Begriff.³³⁷

Gen Preußen, Littwan, Tartarei, Turkei uber mer, / gen
Frankreich, Lampart, Ispanien mit zwaian kunges her / traib
mich die minn auf meines aigen geldes wer. (Kl.18, 17-19)

Die Aufzählung der vielen Länder ist nach mittelalterlicher Auffassung zudem auch ein *pars pro toto* für die gesamte Welt, aber es deckt sich immerhin ein Großteil der beschriebenen Länder mit den von Oswald tatsächlich bereisten Gegenden.³³⁸ Zudem besitzt die Nennung dieser Ländernamen auch die Eigenschaft ein „Spiel mit dem Wohlklang“³³⁹ sein zu wollen, wozu auch die fremde Etymologie dieser Wörter beiträgt.

Im Gegensatz zum Hochmittelalter, indem das Reisen oft als eine mühsame, gefährliche Strapaze gesehen worden ist, kam im Spätmittelalter hier ein neues Lebensgefühl auf, das auch Oswalds Zeitgenossen ergriffen hat und zu einem starken Anstieg der Reiseliteratur führt. Man erkennt darin auch den Beginn eines neuen diesseitsbezogenen Lebensstils, der in der Zeit des Spätmittelalters langsam Fuß zu fassen beginnt.³⁴⁰

Die vielen Gefahren, denen Oswald auf seiner Reise begegnet sind zudem eine Allegorie der Lebensreise. Die Beschreibung der Seereise bei Oswald hat außerdem Parallelen mit einer ähnlichen Schilderung beim Tanhuser.³⁴¹ Als *tertium comparationis* wird die Gefährlichkeit, die Ungewissheit, das Ausgeliefertsein an die Natur:

³³⁶ Vgl.: MAYR (1961); S.32

³³⁷ Vgl.: MÜLLER, U. (1968); S.143

³³⁸ Vgl.: MÜLLER, U. (1968); S.121

³³⁹ MOSER, Hans: Durch Barbarei, Arabia. Zur Klangphantasie Oswalds von Wolkenstein. In: MÜLLER, U. (Hg.): Oswald von Wolkenstein. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1980 (= Wege der Forschung 526); S. 181

³⁴⁰ Vgl.:MAYR (1961); S.14

³⁴¹ Vgl.:MÜLLER (1968) S.116

Ich hab umbfarn infel und arm, manig land, / auff scheffen gros,
der ich genos von sturmes band, / des hoch und nider meres
gelider vaft berant (Kl.18, 25-27)

In den Anfangsversen kann zudem ein Hintersinn liegen, der als nautische Regel und auch als Lebensregel ausgelegt werden kann.³⁴² Außerdem drängt sich hier auch die Parallele zum höfischen Roman und dessen Aventiuren auf. Dies belegt auch die Formulierung „*traib mich die minn*“. ³⁴³

Dennoch lässt sich aus dem Texte herauslesen, dass Oswald hier übertreibt und seine Not verschärft, denn als junger Adeliger dürfte er wohl kaum ein Leben in so großer Not und Heimatlosigkeit geführt haben.³⁴⁴

Wirklich individuelle Schilderungen Oswalds, welche nicht intertextuell erklärt werden können, sind sein Pferdediebstahl, die Rückkehr nach dem Tode seines Vaters und sein Aufenthalt auf Kandia (Kreta). Dies spricht auch für die These, dass hier Oswald seine biographischen Jugenderfahrungen mithilfe verschiedener literarischer Topoi stilisiert haben muss.³⁴⁵ Die Erwähnung von Kreta ist auch ein Hinweis darauf, dass sich Oswald auf einem Kreuzzug ins Heilige Land befunden haben muss.³⁴⁶

Ein ähnliches Thema behandelt Oswald auch in seinem Lied *Durch Barbarei, Arabia* (Kl. 44). Auch hier werden die Reisen und die Minneerfahrungen Oswalds aufgezählt und schließlich die Weltabkehr propagiert. In diesen beiden Liedern „verbinden sich biographische Realität und Stilisierung in beinahe untrennbarer Weise“. ³⁴⁷

7.6.2. Der Schiffbruch

Oswald beendet seine Reiseerlebnisse mit der Schilderung seines Schiffbruchs. Seine persönliche Rolle während dieser Fahrt bezeichnet er als *koufman*, was im Mittelhochdeutschen *verkäufer* und auch *käufer* bezeichnen konnte, daneben als Synonym zu *burgære* galt.³⁴⁸

Do mir zerbrach mit ungemach mein wargatein. / Ain koufman
was ich, doch genas ich und kom hin, / ich und ain Reufs; in
dem gestreutf houbgüt, gewin, / das fucht den grund und swam
ich zu dem reiffen. (Kl. 18, 29-32)

³⁴² Vgl.:MÜLLER (1968) S.113

³⁴³ MÜLLER, U. (1968); S.20

³⁴⁴ MÜLLER, U. (1968); S.16

³⁴⁵ Vgl.: MÜLLER; U. (1979), S.143

³⁴⁶ Vgl.: KÜHN (1977); S.84

³⁴⁷ MÜLLER, U. (1968): S.51

³⁴⁸ LEXER (1992³); S.131

Auch die Beschreibung der Rettung Oswalds auf einem Weinfass ist ein beliebtes zeitgenössisches Schwankmotiv gewesen.³⁴⁹ Andererseits waren Schiffbrüche im Mittelalter nichts Ungewöhnliches gewesen, sondern ein Risiko, mit dem jeder Reisende zu leben hatte. Dieses Motiv der Rettung ist ein Zeichen Gottes, dass er dem Sänger gnädig ist und ihm einen neuen Weg weist, abseits der weltlichen Güter, die bei diesem Schiffbruch verlorengegangen sind. Zudem ist das rastlose Umhertreiben damit beendet worden. Andererseits ist das Schiffbruchmotiv auch immer als Darstellung des Scheiterns verstanden worden.³⁵⁰

7.6.3. Die Minneerfahrungen und der Eintritt in das Kloster

Eine Wendung nimmt das bisherige *tumme leben* darin, dass sich der Sänger für den Eintritt in das Kloster und die damit verbundene Weltabkehr entscheidet.

Oswald möchte dort *beghart* (Laienbruder³⁵¹) werden. Schon die beiden Wendungen *halber beghart* und *zwei ganze jar* lassen den offenbar ironischen Stil dieser Schilderung erkennen. Auch liegt eine weitere Ironie darin, dass Oswald den Begriff *beghart*, der an sich schon für den Kompromiss zwischen weltlicher und monastischer Welt steht, noch einmal halbiert.³⁵²

Auch bestand zwischen der Frauenminne und der christlichen Pflicht der Kreuzzugsteilnahme ein Widerspruch. Die Gottesminne schloss die gleichzeitige weltliche Minne aus. Eine Entwicklung des Spätmittelalters war es, dass sich die Kreuzzüge immer mehr verweltlicht haben. Nach dem Fall von Akkon 1291 verlagerte sich die ritterliche Pflicht von der bloßen Teilnahme am Kreuzzug zur Erlangung des Standes als Ritter vom heiligen Grab.³⁵³

Der tatsächliche Kreuzzug, der sich zu einem sinnlosen Gemetzel verwandelt hatte, muss zudem auf den Kreuzzugsteilnehmer Oswald desillusionierend gewirkt haben.³⁵⁴

Als zusammenfassendes Resümee lässt sich über Lied Kl. 18 sagen, dass in ihm die Biographie Oswalds durch ein „doppeltes Filter³⁵⁵“, nämlich dem der literarischen Stilisierung und Ausgestaltung und der keine absolute Abbildung der Wirklichkeit sein

³⁴⁹ Vgl.: MÜLLER, U. (1979); S.144

³⁵⁰ Vgl.: KÜHN (1977); S.47

³⁵¹ Vgl.: LEXER (1992³); S.12

³⁵² WAILES (1975); S. 9

³⁵³ Vgl.:MÜLLER, U (1968): S.29

³⁵⁴ MAYR (1961); S.36

³⁵⁵ Vgl.:MÜLLER, U. (1968); S.53

will, aber auch nicht völlig in einem fiktiven Vakuum existiert³⁵⁶, deshalb sind biographische und die literarische Geschichte sind hier nicht gleich, sondern nur ähnlich.³⁵⁷

7.6.3. Der achtunddreißigjährige Dichter

Auch Oswald greift in diesem Lied wieder den Topos des vierzigjährigen Dichters auf, der über den Verlauf seines bisherigen Lebens reflektiert. Dass Oswald sich als einen nur fast Vierzigjährigen sieht ist eine ironische Brechung, da sie zwar auf den Alterstopos des vierzigjährigen Sängers zurückgreift, aber dennoch versucht, diese Altersangabe zu verfehlen:³⁵⁸

Ich han gelebt wol vierzig jar leicht minner zwai / mit toben,
wüten, tichten, singen, mangerlai. (Kl. 18, 97-98)

Aus dem Verlauf des Liedes lässt sich schließen, dass mit den zwei Jahren, die hier von den vierzig Jahren abgezogen werden, die beiden Jahre im Kloster als *halber beghart* zählen, welche nicht dem *tummen leben* zugerechnet werden:

Es wer wol zeit, das ich meins aigen kindes gefchrai / elichen
hort in ainer wiegen gellen. / So kann ich der vergessen nimmer
ewiklich / die mir hat geben mut uff disem ertereich; (Kl 18, 99-
100)

Abschließend fasst Oswald seine Lebenserfahrungen zusammen und kommt zu dem Schluss, dass er größtenteils ein gottgefälliges Leben geführt hat. Dies sollte ihm auch nach seinem Tode beim Jüngsten Gericht zugute gehalten werden.

In Kl. 18 fasst Oswald zudem seine Jugenderfahrungen so zusammen, als dass er mit der Einleitung *Es fügt sich, do ich was von zehen jaren alt* eine als autobiographisch titulierte Schilderung vornehmen will, gleichzeitig ist auch dieses ich als ein historisches Ich beschrieben, dass in einer Rückschau des Erwachsenen in die Rolle des Kindes beginnt. Die darauffolgende biographische Auseinandersetzung fährt chronologisch fort, über den Tode des Vaters, den das Sänger ich als vierzehnjähriger miterlebt und die verschiedenen Reisen und Teile der Ausbildung. Auch hier sind die Ausführungen sehr konkret, aber basieren teilweise auch auf gängigen literarischen Topoi.

³⁵⁶ Vgl.: MÜLLER, U. (1968) S.53

³⁵⁷ Vgl.: MÜLLER, U. (1968) S.53

³⁵⁸ Vgl.: MÜLLER, U. (1979); S.145

Auch die Minnedame, nämlich die Königin von Aragon nennt Oswald hier namentlich. Als Sänger unterbricht er auch seine Schilderung mit der Äußerung *Es wer zu lang, solt ich erzellen all mein not*, die gleichzeitig auch als Andeutung zu verstehen ist.³⁵⁹

7.7. *Ir alten weib* (Kl.21)

7.7.1 Die Verwendung der „tanzwütigen Alten“

Oswald greift in seinem Lied *Ir alten weib* auch den Topos der tanzlustigen Alten auf, wie er auch bei Neidhart und im *sumerlaten*-Lied von Walther von der Vogelweide auftaucht. Er nennt zudem wieder den Natureingang, der zudem auch eine physiologische und sexuelle Metapher ist:

Was uns der kalte winter hat betwungen, / das will der meie, mit
geschraie, dungen(Kl. 21, 2-3)

Ähnlich wie in den Sommerliedern Neidharts werden auch hier die hohen Sprünge der Alten beschrieben:

Gar waidenlich tritt fi den firlifanzen, / ir hohe sprüng unweiplich
find zu tanzen, / ouch hat fi phlicht, des angeficht zu verglanzen,
/diefelbig mait, die ring in oren trait. (Kl. 21, 77-80)

Oswald fährt weiter fort, dass ihn die *roten neglin* krank machen. Auch dies weist wieder Parallelen zu den Topoi in den Minneliedern auf:

Ir neglin rot mich machen krank, / die fein gewunden krump zu
lanck / nider auff die erden ist ir swanck, / sitzen pfligt fi funder
wanck; / ouch lob ich den umbehanck bei den betten vor den
klanck / zu ainlitz vor der gloggen. (Kl. 21 85-91)

Oswald verwendet in seinem Alterslied auch noch den Topos des Natureingangs, wie er bei Neidhart auftaucht und für den Frühling und die Erneuerung des Lebens steht. Der Natureingang ist ein gattungskonstituierendes Element, das aber andererseits auch Individualität suggerieren möchte.³⁶⁰

7.7.2. Die Lautmalereien

Oswald beendet dieses Lied in der dritten Strophe mit einer Aufzählung von Ländernamen, welche ähnlich wie in Kl. 18 einen autobiographischen Bezug haben könnten. Er endet daraufhin sein Lied mit einer Reihe unverständlicher Lautmalereien, die auf- üssli oder –issli enden:

³⁵⁹ Vgl.: SPICKER (1993) S.93

³⁶⁰Vgl.: SPICKER (1993); S.161

Da zifli müfli, / füllli, filli, / henne klüfli, / kompt ins hüfli,
/werfen ain tüfli (Kl. 21, 99-103)

Über das Ende des Liedes, welches zum größten Teil aus Onomatopoesien besteht, gibt es verschiedene Entstehungstheorien. Die moderne Literaturwissenschaft behauptet, dass diese Lautspielereien einen obszönen und sexuellen Hintergrund hätten. Auch verschmelzen die einzelnen Wörter, welche ohnehin schon semantisch ihres Sinnes beraubt sind zu einem „Geprassel an Lauten“³⁶¹ Weiters gilt als mögliche Quelle für diese Laumalereien das *zitlin-mitlin*-Spiel aus dem alemannischen Raum, welches eine erotische Zauberformel beinhaltet.³⁶² Da die unmittelbare Erotik im Spätmittelalter gesellschaftlich nicht geduldet worden ist, suchte man Befriedigung in mittelbarer Erotik. Eine solche Form liegt vor, wenn das außersprachliche Signifikat in das nicht ausgesprochene verlegt wird.³⁶³ Dieter KÜHN verwendet folglich in seiner literarischen Ausgestaltung von Oswalds Leben auch einen sehr eindeutigen Begriff für diese Lautmalereien, nämlich den der „Sprachklang-Ejakulation“.³⁶⁴

7.8. Ain mensch von achzehen jaren klüg (Kl. 57)

In diesem Lied blickt Oswald auf eine achtzehn Jahre alte Frau zurück. Er beschreibt sie folgendermaßen:

Ain mensch von achzehen jaren klüg, / das hat mir all mein
freud gefwaigt, / dem kund ich nie entwinnen gnüg, feid mir ain
oug fein wandel zaigt.(Kl. 57, 1-4)

Die Beschreibung des achtzehnjährigen Körpers macht deutlich, dass zu diesem Zeitpunkt der weibliche Körper, sowohl in seiner äußeren Erscheinung als auch in der geistigen Entwicklung seine Reife erreicht hat. Nach diesem Zeitpunkt werden die Frauen, welche in der Regel schon mit 16 Jahren verheiratet waren für die Männer immer unattraktiver.³⁶⁵ Es könnte auch wieder der symbolische Wert der Zahl *ahzehen* als das eineinhalbfache von *zwelf* eine Rolle spielen. Sowohl die körperliche als auch geistige Entwicklung dieses Menschen wird mit dem Adjektiv *kluoc* beschrieben, welches im Neuhochdeutschen *fein*, *zierlich*, *zart* aber auch *höfisch*, *klug*, *weise* bis hin zu *listig* bedeuten kann.³⁶⁶

³⁶¹ Vgl.:CLASSEN (1987), zitiert nach: SPICKER (1993); S.175

³⁶² Vgl.: SPICKER (1993); S.175

³⁶³ Vgl.: HUIZINGA (2006¹²); S.158

³⁶⁴ KÜHN (1977); S-276

³⁶⁵ Vgl.: KÜHN (1977); S.70

³⁶⁶ Vgl.: LEXER (1992³); S.127

Auch hier wird wieder der Topos des unmäßigen Denkens und der der Verführungskraft des *rôten mundes* eingesetzt. In dieser Beschreibung schwingt zudem gleichzeitig die Vorstellung der Schönheit, aber auch die der Verlogenheit mit.³⁶⁷

An underlaßs hab ich kain rü, / mich zwingt ir mündlin spät und
frü, / das sich als lieplich auff und zu / mit worten füßs kann
lencken (Kl. 57, 5-8)

Auch hier wird der Minnedienst als eine Genugtuung beschrieben, auch wenn er auf einer künstlerisch-verbalen Ebene ausgetragen wird und nicht als bloße körperliche Ausübung des Geschlechtstriebes. Zum verwendet er hier Gegensatzpaare wie *fern* und *nah*, um auf das Dilemma aufmerksam zu machen, in dem er sich befindet. Oswald geht weiters auf die Maßlosigkeit seines Verlangens ein:

Wie ferr ich bin, mir nahet schir / ir rains geficht durch alle land, / ir zärtlich blick
umbfahent mir mein herz in rechter lieb bekannt. (Kl. 57, 9-12)

Weiplicher weib menfch nie gefach, / fo liederlich an tadels
punt. / Ir schön gepärd tüt mir ungemach, / von höch der
schaittel über ab den grund. / Wenn ich bedenck fo gar die maßs,
/ kürz, leng, smal, brait, zwar tün und laßs. (Kl. 57, 17-24)

Durch den Pleonasmus *weiplicher weib* wird hier wieder diese Frau weg von dem Realen hin zu einem idealen Urbild stilisiert. Andererseits wird dies gleich darauf durch die nahezu pedantische Schilderung ihres Körpers relativiert.

8. Ergebnisse

8.1. Umsetzung der Alterstopoi Walther und Oswald

Beide Sänger greifen in ihren Altersliedern klassische zeitgenössische Topoi auf, die im Weiteren noch einmal miteinander verglichen werden sollen. Dabei soll das Hauptaugenmerk auf der Beschreibung des *bilde*, der Verwendung von Allegorien und der Verwendung bestimmter Symbole wie der Körpersäfte oder der Jahreszeiten liegen. Es ist bereits beschrieben worden, dass in der Literaturwissenschaft immer wieder versucht worden ist, einen linearen Entwicklungszusammenhang zwischen der hochmittelalterlichen über die spätmittelalterliche hin zur neuzeitlichen Altersdarstellung herzustellen.

8.1.1. Die Verwendung des *bilde*

Walther nennt in seinem *Alterston* das *bilde* welches sich als eine Frau verstehen lässt:

³⁶⁷ Vgl.: LEXER (1992³; S.201

Ich hâte ein schoenez bilde erkorn;/ ôwe daz ichz ie gesach /
und ie sô vil zuo ime gesprach! (L 66, 21)

Die erste Zeile lässt teilweise auch noch den Interpretationsansatz zu, unter dem Wort *bilde* auch den eigenen Körper zu verstehen, der der Seele bei der Geburt zu Teil geworden ist. Gleichzeitig ist es auch eine Metapher für die Geliebte und die Minneherrin. Die Farbe wird mit der sich teilweise widersprechenden Bezeichnung *lilierôsevarwe* und *karkelvar* beschreiben.

Bei Oswald wird mit dem Wort *bilde* eindeutig die Minneherrin beschrieben, deren Minnedienst der Sänger auf ungefähr dreizehn Jahre schätzt. Auch wird dieses *bilde*, ähnlich dem Begriff bei Walther als das in die Erinnerung abstrahierte Gedächtnis an die Minneherrin bezeichnet. Die Schilderung *manchem land, des vil hab ich erritten* lässt zudem biographische Einflüsse erahnen. Die Farbbezeichnung *rotter mund* ist bei Oswald zudem viel konkreter als bei Walther, auch wenn beide auf denselben Farbdiskurs zurückgreifen. Zudem sind bei Oswald die sprachlichen Bilder auch weniger abstrakt als bei Walther, wenn jener beispielsweise singt: *in freuden si mir manig nacht verlech ir ermlin blos*. Schlussendlich kommt in der letzten Zeile noch ein Hinweis auf die Gefangenschaft Oswalds, welche sich im übertragenen Sinne auch als Minnehaft verstehen lässt.

In seinem Lied *ain anefangk Kl.1* besingt Oswald den langandauernden Minnedienst an seinem *bilde*:

Ain frauen pild, / mit der ich han mein zeit fo lang vertriben, / wol dreuzen jar und
dennocht mer / in treuen ftet beliben. (Kl.1, 19)

Auch in der vierten Strophe geht Oswald wieder auf den Begriff *bilde* ein, mit dem er die weltliche Minne beschreibt. Am Ende geht das Lied zudem scherzhaft in ein Lob auf die Minneherrin über:

kain schöner pild befach nie menfch in ainem fal, / noch mocht ir
kaine difem weib geharmen. (Kl. 18, 83f.)

Bei Oswald wird der Begriff *bilde* zudem zu einer Metapher für den Minnedienst. Dies beschreibt er auch sehr deutlich in Kl.1, in dem er die Minnedame in seiner Erinnerung auf seinen Reisen mitnimmt. Dies korreliert auch mit der Etymologie des Wortes *minne*, welches unter anderem auch *Erinnerung* bedeuten kann.

Beiden gemeinsam ist, dass sie hier dieses *bilde* als Synekdoche für den Minnedienst und den Dienst an der Welt im Allgemeinen dargestellt wird. Hinter dieser Vorstellung verbirgt sich bei beiden die Vorstellung einer wahren und einer scheinbaren Welt. Dies lässt sich bei Walther erkennen am Ausdruck:

Diu sî niht visch unz an den grât. (L 66, 31)

Bei Oswald wird dieser Widerspruch zwischen Schein und Sein, den der Mensch erst viel zu spät erkennt, folgendermaßen beschrieben:

Das mich der werlde schein so gar betrogen hat! (Kl. 9, 27)

Bei beiden wird dieser Schein durch das Streben nach weltlichen Gütern, besonders aber durch die falsche Liebe einer Frau anstelle Gottes dargestellt. Die transzendente Vorstellung, die mit dem Begriff *bilde* verbunden ist, ist von der modernen Literaturwissenschaft als Beweis dafür angesehen worden, dass beide an eine komplizierte Form der Trennung des Körpers in einen vergänglichen *lîp* und in eine unsterbliche *sêle* ausgehen, die aber dennoch die Möglichkeit einer Wiedervereinigung beider Teile nach dem Tode nicht ausschließt.

8.1.2. Die Allegorien

Was lässt sich nun anhand der bei beiden genannten Allegorien für eine konkrete Vorstellung von Frau Welt oder Frau Minne entwerfen? Dies soll im Folgenden noch einmal beleuchtet werden: Walther verwendet mehrere Allegorien von Frau Welt, die darauf hinauslaufen, dass das Sängers-Ich scheinbar mit dieser Frau Welt einen Handel treiben möchte.

Welt, ich hân dînen lôn ersehen: / swaz dû mir gîst, daz nimest
dû mir. (L67, 8f.)

An anderer Stelle wird diese *frou werlt* auch als Mittlerin zwischen dem Sänger und dem Burgherren, also Gott, dargestellt, auch hier bedient sich Walther wieder sprachlicher Bilder aus der mittelalterlichen Rechtssprache:

Frô Welt, ir sult dem wirte sagen / daz ich im gar vergolten
habe, / min groeste gülte ist abe geschlagen, / daz er mich von
dem briefe schabe. (L100, 24-27)

Bei Oswald wird dieser Handelsdiskurs auch wieder aufgegriffen, die Quintessenz von Oswalds Aussage ist an dieser Stelle der Walthers wieder sehr ähnlich:

O welt, nu gib mir deinen lon, / trag hin, vergifs mein bald! (Kl. 6, 49f.)

Oswald bezeichnet sich zudem in seinem Lied *Es fueget sich* (Kl. 18) selbst als *koufman*, was auch eine materialistische, zweckrationale Lebensweise impliziert. Diese Rolle überwindet er, als er Schiffbruch erleidet:

Ain koufman was ich, doch genas ich und kom hin. (Kl. 18, 30)

In seinen beiden Weltklagen versucht sich Oswald zudem in einem Handel, in dem er versucht seinen materiellen Besitz und die Erfahrungen seiner Reisen in diesen Handel gleichermaßen als Pfand miteinzubringen.

An einer anderen Stelle wird *Frau Minne* in der Manier der tanzlustigen Alten geschildert:

Minne hât sich angenommen, / daz si gêt mit tôren umbe, springent
als ein kint. / War sint al ir witze komen? Wes gedenket si vil
tumbe / si ist joch gar ze blint. (L 57, 23)

Zu Frau Welt werden von Walther folgende Aussagen getätigt:

Weistû, waz ich meine? Wider liebe liep daz eine (L183,13f.)

Bei Walther ist also diese Frau Welt eine Frau, die vom Sänger durchaus geschätzt wird, und deren *lôn* als angenehm empfunden wird. Auch drückt der Sänger ihr in Lied L183, 1 sein Wohlwollen aus und erwidert ihr seine Liebe. Andererseits gibt es aber auch Drohungen gegen Frau Welt, die diesem Bild völlig zuwiderläuft (beispielsweise im schon erwähnten Alterslied). Bei Walther erhält der Sänger sogar eine Antwort von der Allegorie in einer Rolle:

Walther, dû zürnest âne nôt, / dû solt bî mir belîben hie. Gedenke, waz ich dir êren bôt, /
waz ich dir dînes willen lie. (L100, 33).

Auch bei Oswald kommen diese Allegorien noch vor. Bei ihm wird einmal die Minnherrin angesprochen:

O frau, wie bitter ift dein fals! / fi swecht mir mein gelid (Kl.2,
69-70)

Ebenso greift Oswald diesen Topos von dem Handel in seiner Dichtung wieder auf und spricht auch hier wieder vom Lohn der Welt

O fnöde werlt, / wie lang ich leib und güt in dir vorfiffë. (Kl.
11, 1f.)

8.2. Die „Heilmittel“ gegen die Altersnöte

8.2.1. Das Kloster als Alterszuflucht

Walther nennt in seinem Vokalspiel seine Zuflucht in das Kloster Dobrilugk als einen möglichen Ausweg seinen Altersleiden zu entkommen. Auch hier spielt die alleinige Hinwendung zu Gott und die Abkehr von materiellen Gütern eine Rolle. Andererseits entspricht dies nicht den Schlussfolgerungen der anderen Alterslieder, die mit der Teilnahme an den Kreuzzügen oder der bloßen Minneabsage enden:

Danne ich lange in selher drû / beclermet wære als ich bin nû,
ich wurde ê munich ze Toberlû (L 76, 19f.)

Auch Oswald schlägt als einen Ausweg aus seinem *tummen leben* einen Aufenthalt im Kloster vor, in dem er zwei Jahre lang gelebt hat:

Mein tummes leben wolt ich verkeren, das ift war, / und ward
ain halber beghart wol zwai ganze jar; / mit andacht was der
anfangk ficherlichen zwar, / hett mir die minn das ende nicht
erftöret. (Kl.18, 49-51)

Durch den gescheiterten Aufenthalt im Kloster, von dem sich das Sänger-Ich dieselbe Wirkung wie Walther in seinem Vokalspiel erhofft hatte, durchbricht hier Oswald diesen Topos und macht gleichzeitig sich folglich auch über die monastische Lebensform lustig. Die Ursache der Erfolglosigkeit seiner Weltflucht sieht Oswald wieder in der Verführung durch die Minne, deren Verführungskräfte offensichtlich stärker waren, als das gottgefällige Leben im Kloster. Die Abkehr von der weiblichen Verführungskraft, die sowohl bei Walther als auch bei Oswald immer wieder angemahnt wird, ist in der spätmittelalterlichen Literatur zudem nur noch als „habituelles Klischee“³⁶⁸ vorhanden.³⁶⁹

8.2.2. Die Kreuzzugsteilnahme

Walther sieht in seiner *Elegie* (L 124, 1) das „Heilmittel“ im Gegensatz zum *Vokalspiel* für das Alter darin, der Welt und der Minne zu entsagen und sich fortan wieder Gott

³⁶⁸ HARTMANN (1980); S.123

³⁶⁹ Vgl.: HARTMANN (1980); S.123

zuzuwenden. Auch die Teilnahme an den Kreuzzügen ist für ihn eine religiöse Pflicht, die dabei hilft, die Sinnlosigkeit der irdischen Existenz zu überwinden:

ich wolte selbe crône êweklîchen tragen, / die möhte ein
soldener mit sime sper bejagen. / möhte ich die lieben reise
gevarn über sê, / so wolte ich denne singen wol unde niemer mêr
ouwê (L125,7- 10)

Walther verklärt hier also die Kreuzzüge, welche nicht nur als Vorbereitung auf ein besseres Leben im Jenseits waren, sondern auch gleichzeitig als Trost über den jämmerlichen Zustand der diesseitigen Welt zu verstehen sind.

Die Kreuzzugsteilnahme wird auch von Oswald von Wolkenstein in seinem Lied Kl. 18 aufgegriffen, der zudem selbst an mehreren Kreuzzügen teilgenommen hat.

Abweichend von Walther ist hier, dass er sehr detailliert Ländernamen aufzählt und zudem auch Kreuzzüge nennt, die nicht der Eroberung Jerusalems dienten:

Gen Preußen, Littwan, Tartarei, Turkei über mer, / gen
Frankreich, Lampart, Ifpanien mit zwaien kunges her / traib
mich die minn auf meines aigen geldes wer. (Kl.18, 17-19)

KÜHN geht auch noch einmal auf die historischen Umstände dieses Kreuzzugs ein, besonders den Feldzug gegen die heidnischen Litauer beschreibt er als besonders grausam und ungerecht. Außerdem beschreibt er das enthemmte Verhalten der Teilnahme solcher Kreuzzüge.³⁷⁰

Als weitere Möglichkeit der Umkehr verwendet Oswald häufig floskelhaft am Ende seiner Lieder die Bezeichnungen *beten*, *fasten*. (beispielsweise im Lied *Ich sich und hör* (Kl. 5))Er verwendet aber auch noch drastischere Symboliken wie beispielsweise:

Wie vil ich fing und tichte / den louff der werlde not, / das schätz
ich als für nichte, / wenn ich bedenck den tod. (Kl. 23, 3-4)

Der letzte Satz impliziert zudem, dass das Sänger-Ich hier keinen Ausweg aus seinem nichtigen Leben sieht. In einem gewagten modernen Interpretationsansatz könnte man hier das Wort *alles* noch weiter auffassen, eventuell wie bei Thomas BERNHARD. („es ist vieles lächerlich; es ist alles lächerlich, wenn man an den Tod denkt“)³⁷¹ so auch hier: es sind nicht nur die Taten Oswalds nichtig, wenn er an den Tod denkt, sondern es ist

³⁷⁰ Vgl.: KÜHN (1996); S.33

³⁷¹ BERNHARD, Thomas: *Meine Preise*. Frankfurt/Main: suhrkamp 2009; S.121

alles nichtig. Die Mahnungen zur Weltumkehr haben in den Liedern Oswalds aber auch häufig einen floskelhaften, mechanischen Klang.

8.3. Die Verwendung der Symbolik

8.3.1. Die Altersangaben

Sowohl bei Walther als auch bei Oswald werden zahlreiche Symbole, die in Verbindung mit dem Altersdiskurs stehen, verwendet. Bei der Zahlensymbolik kommen bei Walther die Zahl *vierzig* vor. Bei Walther wird dies im *Alterston* nicht in der Beschreibung der eigenen Lebensjahre, sondern der Aufzählung seiner Zeit als Sänger geschildert. Bei Walther wird der *Alterston* von einer Person vorgetragen, die schon über vierzig Jahre Minnesang praktiziert, folglich könnte diese Person schon über sechzig Jahre alt sein:

Wol vierzec jâr dane hân ich gesungen unde mê / von minnen
unde also iemen sol (L66, 27f.)

Bei Oswald wird von einem annähernd Vierzigjährigen gesprochen, der noch einmal zwei Jahre von seinem Alter abzieht. Dies könnte ein Bezug auf die zwei Jahre, die er in einem Kloster verbracht haben soll, die er nicht seiner Lebenszeit hinzurechnen möchte:

Ich han gelebt wol vierzig jar leicht minner zwai (Kl. 18, 97)

Außerdem taucht bei Oswald immer wieder die symbolische Zahl *drîzehen* auf, die er für seinen Minnedienst verwendet. Offensichtlich spielt er auch damit auf den Unglücksgehalt dieser Zahlensymbolik an.

Andere Altersstufen, die bei Oswald verwendet werden, sind die in seinem Lied des Zehnjährigen (Kl. 18), der von zuhause in die Welt aufbricht und das des achtzehnjährigen *bildes* (Kl. 57)

Beide verwenden Natur- und Jahreszeitensymboliken, die wie bereits erwähnt sich in der Abhängigkeit von den agrarischen Verhältnissen ergeben. Bei Walther ist dies häufig auf als Metapher für das menschliche Leben zu verstehen. Der Natureingang soll zudem die Möglichkeit eines Neuanfanges nach dem Alter geben,

8.3.2. Die physiologische Altersdarstellung

Die Alterslieder beider Sänger enden häufig mit dem Zugeständnis der Weltabsage und einer Zuwendung zu Gott oder einem Appell an die jüngeren Zuhörer, Vorsorge für ihr Alter zu treffen. Bei Walther wird dies in der Elegie verdeutlicht, in der er über die

jungen Leute klagt, sie seien jämmerlicher als alle vor ihnen dagewesenen Generationen. Er nennt zudem den Verfall der höflichen Sitten wie auch der Kleidungssitten, die zum mittelalterlichen Ordo-Gedanken an und für sich gehört haben.

Auch bei Oswald wird die Jugend als Kontrast zum Alter beispielsweise in den Liedern Kl. 5 und Kl. 18 geschildert. Hier hält Oswald kurz inne und weist darauf hin, dass der Alte auch selbst einmal jung gewesen ist, ganz wie es der biologischen und sozialen Ordnung entspricht:

Ach, jüngelingk, / bei dem nim war, tröft dich nit deiner schöne!
 / gered noch sterck halt dich embor / mit gaiftlichem gedöne. /
 Wer du jetzund bift, der was ich vor; / kompt du zu mir, dein
 güt tat reut dich nicht. (Kl. 5, 37-42)

Die Veränderung des Haares wird bei beiden beschrieben, allerdings ist das Ergebnis bei Oswald und bei Walther unterschiedlich:

Mîn sleht hâr ist mir worden rô. (L76, 16)

Bei Oswald wird auch das eigene Haar beschrieben. Er geht genauer darauf ein, was an der Verwendung mehrerer Adjektiva und Epitheta sichtbar wird. Zudem gibt es Zweifel, ob es sich hier tatsächlich um eine naturgetreue Schilderung handeln könnte:

Ain kraufs, weifs har / von löcken dick hett ainft mein houbt
 bedecket, / daffelb plafniert sich fwarz und graw (Kl. 5, 19- 20)

Das Sänger-Ich führt den jungen Leuten also vor Augen, dass es sich beim Altersprozess nicht um eine individuelle, sondern um eine allgemein menschliche Erscheinung handelt. Außerdem gibt dies auch Hinweise darauf, dass sich hier das Sänger ich zwischen seinem historischen Körper und dem jetzigen bewegt. Die Lehre an die Jugend wird bei ihm auch ganz konkret ausgeschildert, nämlich mit beten, fasten und in die Kirche gehen, während bei Walther sich auch hier die Klage auf eher allgemeines, nicht im Detail fassbares beschränkt.

8.4. Scherz und Ernst

Auch das Motiv der tanzlustigen Alten wird bei beiden Sängern verwendet und individuell ausgeschmückt. Bei Walther wird neben den Minne- und Weltallegorien dieses Motiv im sumerlaten-Lied verwendet. Walther schreibt der Minne, die als Allegorie die alte Frau personifiziert, eine geistige Reife, die dem des Kindes ähnlich ist, was wieder auf den Topos der Alterstreppe schließen lässt:

Minne hât sich an genomen, / daz si gêt mit tôren umbe
springende als ein kint. (L 58,3-5)

Es wird indirekt ein Gegenbild der jüngeren Minne gezeichnet, welche jedoch anders
gewesen sein muss:

War sint all ir witze komen? / Wes gedenket si vil tumbe? / Sist
joch gar ze blint. (L 58, 6-8)

Hier wird auch das Wort *tumbe* benützt, welches im Mittelhochdeutschen zudem auch
die Bedeutung *jung*³⁷² besessen hat. Walther stellt zudem den *hohen muot* dem Springen
der Alten gegenüber:

Ich hân alsô hohen muot als einer, der vil hôhe springet (L 58,
15f.)

Oswald relativiert setzt in seinem Lied *Ir alten weib* (Kl. 21) die alten Frauen in einem
Appell mit den jungen Leuten gleich:

Ir alten weib, nu freut eu mit den jungen! / Was uns der kalte
winter hat betwungen, / das will der meie, mit gefchraie,
dungen. (Kl. 21, 1-3)

Er beschreibt auch das Lebendigwerden der Natur, was selbstverständlich auch eine
Anspielung auf den menschlichen Körper, also das Wieder-jung-werden im Alter sein
kann. Auch in diesem Lied baut Oswald geographische Bezeichnungen ein, die aus
seiner eigenen Biographie stammen könnten: *Afferen, Frankreich, Engellant*. (Kl. 21,
94)

Oswald beschreibt wie Walther die *hohen sprünge* seiner Frau, die er als unweiblich zu
tanzen bezeichnet. Es beginnen daraufhin Reime, die zuerst noch semantisch
entzifferbar sind und eine heitere Tanzmelodie imitieren könnten, am Ende wird dies
jedoch mit völlig unverständlichen Lauten, die an allemannische Diminutive erinnern
noch einmal aufgegriffen. Wie bereits in dieser Arbeit erwähnt, hat die
Literaturwissenschaft solche Lautspielereien auch immer wieder als sexuelle
Andeutungen interpretiert:

Tula hetzli, / trutza trätzli, / der uns freud vergan. (Kl. 21, 112-
114)

³⁷² LEXER (1992³); S.275

Bei Walther werden solche Wortspielereien im *Vokalspiel* verwendet, hier aber noch nicht in einem so großen von der Bedeutung abweichenden Ausmaß: Die Silben der Reime enden jeweils hier immer auf einem Vokal, es tauchen viele Wörter auf, die selbst aus einer Silbe oder auch nur aus einem langen Vokal bestehen wie *ê, sî, rô, dâ* zudem verwendet hier Walther auch onomatopoetische Abwandlungen bekannter Wörter wie *snîwen* oder der bereits thematisierten Interjektion *owê*.

8.5. Die Ich-Aussagen der Sänger

Die Alterslieder tendieren dazu, in der Ich-Form erzählt zu werden und dieses Ich auch wieder in vielen Schichten wieder zu thematisieren.³⁷³ Bei Walther kommen diese Ich-Aussagen vor allem zu Beginn der *Elegie* vor. Eindeutige Beweise für eine biographische Darstellung in dieser Altersdichtung gibt es jedoch nicht. Andere begründen die Biographizität wiederum mit dem Auffuhrungscharakter der mittelalterlichen Lyrik, durch welchen er sich eklatant von der neuzeitlichen Lyrik unterscheidet. Es sei demnach wahrscheinlich, dass der Autor auch der Auffuhrende der Lieder war.³⁷⁴

Owê, war sint verschwunden alliu *mîniu* jar! / Ist mir *mîn* leben
getroumet, oder ist ez war? / Daz *ich* ie wande, daz iht waere,
was daz iht? (L124, 1f.)

In der Forschung herrscht der Konsens, dass Walther in seinen einfachen Minneliedern eine stilisierte Form der Lebensbeschreibung wählt. In den Altersliedern ist dies insofern anders, als dass diese sehr oft die Gattungsgrenzen von Minnesang und Sangspruchdichtung miteinander vermischen. Diese Ich-Rolle des Sängers ist von WEHRLI in drei Gruppen zerlegt worden. Die erste Erscheinungsform dieses Ich ist ein „empirisches Ich“³⁷⁵ das sich wertfrei äußert und nur Beobachtungen von sich gibt. Das zweite Ich ist das „Rollen-Ich“³⁷⁶, welches die Gesellschaft kritisiert und ihr Ratschläge geben will und im dritten, eigentlichen Ich, welches zwischen diesen beiden Position hin- und herwandert und eine Synthese aus diesen genannten Aspekten darstellt.³⁷⁷

³⁷³ Vgl.: LINDEN (2012), S.346

³⁷⁴ Vgl.:MERTENS (2006), S. 412

³⁷⁵WEHRLI, Max: Rollenlyrik und Selbsterfahrung in Walthers Weltklageliedern. In: MÜLLER, Jan-Dirk und Franz Josef WORSTBROCK (Hgg.): Walther von der Vogelweide. Hamburger Kolloquium 1988 zum 65. Geburtstag von Karl-Heinz BORCK. Stuttgart. S. Hirzel-Verlag 1989; S.105-114; S.106

³⁷⁶WEHRLI (1989); S.106

³⁷⁷Vgl.:WEHRLI (1989); S.106

Wie bereits beschrieben werden zudem viele Possessivpronomina für abstrakte und flüchtige Gegenstände verwendet. Zudem kontrastiert hier Walther seine jetzige subjektive Wahrnehmung mit der einer früheren Ich-Erfahrung:

Liute und lant, dar inn *ich* von kinde *bin* erzogen. (L124, 7)

Auch für Oswald ist eine Herangehensweise an die Themen Alter, Tod, Vergänglichkeit und Ewigkeit nur aus der Perspektive christlich-theologischer Weltanschauung möglich. Zudem schließt diese Perspektive individuelle oder psychologisierende Modelle, wie sie in der heutigen Zeit gebräuchlich sind, aus. Für HARTMANN sieht es also folglich danach aus, dass diese *Altersdichtung* eher einen Mittelweg darstellt: nämlich eine individuelle Auseinandersetzung mit spätmittelalterlicher theologischer Altersauffassung.³⁷⁸

Oswald schildert in seinem Lied *Ain anefangk* (Kl. 1) seine gegenwärtige Befindlichkeit aus der Perspektive des gealterten Mannes:

Des *bin ich* kranck / an *meiner* fel, zwar *ich* verklag *mein*
sterben. (Kl. 1, 7f.)

Auch hier kontrastiert er seine jetzige Position mit früheren Erlebnissen, bei denen dieses Subjekt noch einem gänzlich anderen Körper innegewohnt hat:

Mein leib hat vil erlitten / [...] feid *mir* die bain und arm
beflagen find (Kl. 1, 28,36)

Auch Oswald setzt das Possessivpronomen für Dinge ein, die abstrakt, flüchtig, schon vergangen sind oder die einem anderen gehören:

Ich nim es auf *mein* sterben fwër (Kl. 1, 121)

Und im Lied *ich sich und hör* (Kl. 5) wendet er sich seinem schon nicht mehr vorhandenen Tenor zu.

Owe ift *mein* gesangk. [...] *mein* tenor ift mit rümpfen
wolbedacht (Kl. 5, 16,18)

Auch die sportlichen Fähigkeiten, die Oswald hier auflistet, sind mit diesem Possessivpronomen versehen, auch wenn sie zum Zeitpunkt der Aufführung schon nicht mehr vorhanden sind:

³⁷⁸ Vgl.: HARTMANN (1980); S.16

Mein ringen, springen, louffen snel / hat ainen widerfutz (Kl.5, 31f.)

Auch verzichtet Oswald bei der Beschreibung von Körperteilen auf eine explizite Darstellung in der ersten Person, dies deutet wieder auf eine empfundene Dichotomie von Leib und Seele hin:

Mein herz das fwindt / in meinem leib und bricht von groffen forgen (Kl. 1, 109f.)

In Kl. 5 macht sich Oswald bewusst, dass er früher in einem anders beschaffenen Körper gelebt hat und kontrastiert ständig sein jetziges Aussehen mit dem früheren. Zudem appelliert er an sein Publikum, dass dieses seiner früheren Person gleiche:

Wer du jetzund bift, der was ich vor. (Kl. 5, 41)

Aus sprachlicher Sicht ist zudem interessant, dass *sîn* ein Wurzelverb ist und nur im Präsens existiert, während alle anderen Formen von *wesen* abgeleitet sind, dessen ursprüngliche Präsensformen im Mittelhochdeutschen verlorengegangen sind.³⁷⁹ Diese grammatische Besonderheit gibt auch einen semantischen Unterschied wieder: Das Dasein kann nur in der Gegenwart stattfinden und alles, was der Sänger bereits erlebt hat, ist nun nicht mehr Teil dieser Existenz, sondern hat sich von ihm entfremdet.

Auch die häufig verwendete Formel *Ich Wolkenstein*, welche Oswald häufig am Ende seiner Lieder verwendet, ist nicht das Zeichen eines überragenden Selbstbewusstseins, sondern soll die Demut des Sängers symbolisieren.³⁸⁰

9. Résumé

In diesem Vergleich wird trotz aller Verschiedenheit auch deutlich, wie sehr sich das Sprechen über das Alter an festgefügte Topoi, an bestimmte Sprecherabsichten und an verschiedene Formen der Ich-Aussagen hält. Bei Walther fallen diese Äußerungen meistens nicht sehr konkret aus und bereiten in einer Interpretation große Schwierigkeiten.

³⁷⁹ Vgl.: HENNINGS, Thordis: *Einführung in das Mittelhochdeutsche*. Berlin: de Gruyter 2003²; S.117

³⁸⁰ Vgl.: KÜHN (1977); S.163

Was bleibt, ist die Warnung vor einem unhinterfragten Vertrauen in die Welt und die körperliche Liebe, welche sich im Alter allesamt als Trugbilder herausstellen. Jede Klage, jede Bitte und jeder Vorschlag des Handels mit der Welt bleiben unerhört. Stattdessen sollten sich die Menschen der Vergänglichkeit der Welt und des eigenen Körpers bewusst werden und möglichst frühzeitig damit anfangen, ein bescheidenes und gottgefälliges Leben zu führen. Dies ist der einzige Weg um das Seelenheil nach dem Tode zu erlangen. Walther sieht den Ausweg aus dem Altersdilemma darin, in ein Kloster einzutreten, der weltlichen Liebe und den Annehmlichkeiten der Welt zu entsagen oder auch an den Kreuzzügen teilzunehmen.

Bei Oswald wird auf eine ähnliche Weise wie bei Walther die Unbeständigkeit der Welt und der weltlichen Liebe angeprangert. Auch macht Oswald auf noch drastischere Art und Weise als Walther die Verfehlungen seines eigenen Lebens und seinen körperlichen Verfall auf dem Weg zum Vierzigjährigen deutlich. Aber gerade diese genauen Schilderungen Oswalds führen zu einer gänzlich anderen Quintessenz als bei Walther: Oswald beansprucht seine Lebenserfahrungen für sich und die Beschreibung seiner Irrwege im Leben und seiner körperlichen Entwicklung sind ihm in diesem Kontext nicht besonders unangenehm, im Gegenteil, er scheint sogar stolz darauf zu sein. Zudem hat er auch Möglichkeiten wahrgenommen, sein fehlerhaftes Leben zu ändern: Dies sind wie bei Walther der Klosteraufenthalt und die Teilnahme an den Kreuzzügen. Er entlarvt aber beide Formen dieser Weltabsage als nichtig und kehrt wieder in sein altes Leben zurück (Interessanterweise verwendet Oswald hier schon einen recht modernen Gedanken: *Ich han gelebt wol vierzig jar leicht minner zwai* (Kl 18, 97) Er hat sich also eine zweijährige „Auszeit“ genommen).

Es ist in der Literaturwissenschaft vielfach diskutiert worden, ob man von diesen Beobachtungen ausgehend eine kultur- und literarhistorische Entwicklung sehen könne, welche von einer anfangs völlig stilisierten Beschreibung zu immer biographischeren Schilderungen in den Altersliedern reicht. In seiner Arbeit hat Ulrich MÜLLER eine solche Entwicklung am Beispiel Walthers, Oswalds und Hans Sachs zwar beschrieben, er warnt aber auch dies als historische Gesetzmäßigkeit anzusehen, vielmehr habe gerade Oswald die Möglichkeit wahrgenommen, die Typologie des Altersliedes nach seinen Vorstellungen zu verändern. Für MÜLLER bleibt weiterhin offen, inwieweit diese Ausgestaltung der Altersdichtung mit dem sozialen Stand des Sängers oder dem Habitus

seiner Rezipienten zu tun haben könnte.³⁸¹ Bei Oswald herrscht folglich ein Gleichgewicht zwischen biographischer Schilderung und literarischer Stilisierung.³⁸²

Warum so viele literarische Versatzstücke in diesen Altersliedern auftauchen, kann auch daran liegen, dass bei beiden das Sprechen über das Alter in einen Akt sprachlicher Performanz eingebunden ist und so die Ich-Aussagen in den Liedern nicht vollständig biographisch verstanden werden dürfen, sondern nach der Erwartungshaltung und dem Habitus der Rezipienten oder den Regeln der literarischen Gattung beurteilt werden müssen. Es lässt sich deshalb daraus schlussfolgern, dass beide ohne die Verwendung einer bestimmten Topik gar nicht in der Lage gewesen sein könnten, über ihre eigene Lebenserfahrungen zu sprechen. Ein weiterer Grund könnte auch sein, dass die Aufzählung biographischer Fakten zu wenig spannend gewesen wäre oder gesellschaftlichen Tabus unterlegen hätte.

³⁸¹ MÜLLER, U. (1979); S:147

³⁸² Vgl.: MÜLLER, U. (1979); S.141 f.

10. Bibliographie

10.1. Primärliteratur

CORMEAU, Christoph: Walther von der Vogelweide, Lieder, Leich, Sangspruch. Berlin und New York: Walter de Gruyter 1996

Marcus Tullius: Cicero: Cato der Ältere. Über das Alter. Herausgegeben von Max Faltner. Mit einer Einführung und einem Register von Gerhard Fink. München und Zürich: Artemis 1988

Lotario de Segni (Papst Innozenz III.): Vom Elend des menschlichen Daseins. Aus dem Lateinischen übersetzt von Carl-Friedrich Geyer. Hildesheim u.a.: Georg Olms 1990 (Philosophische Texte und Studien)

KLEIN, Karl Kurt: Die Lieder Oswalds von Wolkenstein. Tübingen: Max Niemeyer 1962 (=Altdeutsche Textbibliothek 55)

KRAUS, Carl von: Des Minnesangs Frühling Untersuchungen. Stuttgart: S. Hirzel 1981

SCHWEIKLE, Günther (Hg.): Walther von der Vogelweide. Werke. Gesamtausgabe. Band 2 Liedlyrik. Stuttgart: Reclam 2011 (=Reclams Universal-Bibliothek 820)

10.2. Sekundärliteratur

ALTPETER, Annemarie: Die Stilisierung des autobiographischen bei Oswald von Wolkenstein und seinen Zeitgenossen Hugo von Montfort, Muskatplüt und Michel Beheim. Diss.masch. Tübingen: 1949

ARIÈS, Philippe: Geschichte der Kindheit. München: Hanser 1976²

BEIN, Thomas: Walther von der Vogelweide. Stuttgart: Reclam 1997 (=RUB 17601)

BORNSCHEUER, Lothar: Topik. Zur Struktur der gesellschaftlichen Einbildungskraft. Frankfurt/ Main: Suhrkamp 1976

BREM, Karin: Gattungsinterferenzen im Bereich von Minnesang und Sangspruchdichtung des 12. und beginnenden 13. Jahrhunderts. Berlin: Weidler Buchverlag 2003 (= Studium Litterarum. Studien und Texte zur deutschen Literaturgeschichte 5)

BRUNGS, Alexander: Die philosophische Diskussion des Alters im Kontext der Aristoteles-Rezeption des 13. Jahrhunderts. In: VAVRA, Elisabeth (Hg.): Alterskulturen des Mittelalters und der frühen Neuzeit. Wien: ÖAW 2008; S.91-108

BRUNNER, Horst u.a.(Hgg.): Walther von der Vogelweide. Epoche- Werk-Wirkung. München: C.H. Beck 1996

BRUNNER, Karl: Kleine Kulturgeschichte des Mittelalters. München: C.H. Beck 2012

CORMEAU, Christoph: Minne und Alter. Beobachtungen zur pragmatischen Einbettung des Altersmotivs bei Walther von der Vogelweide. In: RUHE, Ernstpeter und BEHRENS, Rudolf (Hgg.): Mittelalterbilder aus neuer Perspektive. Diskussionsanstöße zu amour courtois, Subjektivität in der Dichtung und Strategien des Erzählens. München: Wilhelm Fink 1985; S. 147-165

CLASSEN, Albrecht: Sangeskunst und moderne Selbstverwirklichung im Werk Oswalds von Wolkenstein. In:McCONNELL, WINDER (Hg.): In hõhem prõse. A Festschrift in honor of Ernst S. Dick. Göppingen: Kümmerle 1989 (=Göppinger Arbeiten zur Germanistik 480) S. 11-30

DIHLE, Albrecht: Griechische Literatur. München: C.H. Beck 1998³

DINZELBACHER, Peter (Hg.): Sachwörterbuch der Mediävistik. Stuttgart: Kröner 1992 (=Kröners Taschenbuchausgabe 477)

DINZELBACHER, Peter (Hg.): Europäische Mentalitätsgeschichte: Hauptthemen in Einzeldarstellungen. Stuttgart: Kröner 2008 (=Kröners Taschenausgabe 469)

EHRISMANN, Otfried: Einführung in das Werk Walthers von der Vogelweide. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2008

FISCHER, Matthias: Versus de Sanctis Barlaam et Josaphat. Die anonyme Versifikation der Barlaam- und Josaphatlegende (12. Jhd.) in der Handschrift Besançon BM 94. Bern u.a. : Peter Lang 2003

FITSCHEN, Gabriele: Der Körper in der Lyrik Walther von der Vogelweides. Sprachliche Darstellung und semantische Funktion. Göppingen: Kümmerle 2008 (=Göppinger Arbeiten zur Germanistik 740)

FITZON, Thorsten u.a. (Hgg.): Alterszäsuren. Zeit und Lebensalter in Literatur, Religion und Geschichte. Berlin, New York: de Gruyter 2012

GOETZ, Hans Werner: Alt sein und alt werden in der Vorstellungswelt des frühen und hohen Mittelalters. In: VAVRA, Elisabeth (Hg.): Alterskulturen des Mittelalters und der frühen Neuzeit. Wien: ÖAW 2008; S.17-58

HAAG, Guntram: Traum und Traumdeutung in der mittelhochdeutschen Literatur. Theoretische Grundlagen und Fallstudien. Stuttgart: S. Hirzel 2003

HAHN, Gerhard: Walther von der Vogelweide. In: RUH, Kurt; WACHINGER, Burghart (Hgg.): Die deutsche Literatur des Mittelalters-Verfasserlexikon. Berlin u.a. : de Gruyter 1981 S.665-697

HARDER, Richard: Plotin. Frankfurt/ Main: Fischer 1958

HARTMANN, Sieglinde: Altersdichtung und Selbstdarstellung bei Oswald von Wolkenstein. Göppingen: Kümmerle-Verlag 1980 (= Göppinger Arbeiten zur Germanistik 288)

HARTMANN, Sieglinde, Müller, Ulrich (Hgg.): Jahrbuch der Oswald von Wolkenstein-Gesellschaft 9. Frankfurt/Main: 1997

HAUPL, Barbara: Der schöne Körper in der lyrischen Epik. In: RIDDER, LANGER (Hgg.): Körperinszenierungen in mittelalterlicher Literatur. Kolloquium am Zentrum für interdisziplinäre Studien Bielefeld (18. Bis 20. März 1999). Berlin: Weidler 2002 (=Körper. Zeichen. Kultur 11) S.47f.

HENNINGS, Thordis: Einführung in das Mittelhochdeutsche. Berlin: de Gruyter 2003²

HUIZINGA, Johan: Herbst des Mittelalters. Studien über Lebens- und Geistesformen des 14. Und 15. Jahrhunderts in Frankreich und den Niederlanden. Stuttgart: Alfred Kröner 2006¹² (=Kröners Taschenbuchausgabe Band 204)

JONES, George F.: Oswald von Wolkenstein. New Yorke: Twayne 1973

KENDLER, Maria: Integritätsverlust als leidkonstituierender Faktor. Die Krankheitslehre Hildegards von Bingen im Vergleich mit dem Minneleid bei Heinrich von Morungen. Diplomarbeit. Wien: 1989

KERN, Manfred: Weltflucht. Poesie und Poetik der Vergänglichkeit in der weltlichen Dichtung des 12. bis 15. Jahrhunderts. Berlin/ New York: de Gruyter 2009 (= Quellen und Forschungen zur Literatur- und Kulturgeschichte 54)

KOKOTT, Hartmut: Die Frauen des Oswald von Wolkenstein: „...singen fa, so, la/ und tichten hoflich von den schonen weiben.“ Göppingen: Kümmerle 2011 (= Göppinger Arbeiten zur Germanistik 761)

KORNRUMPF, Gisela: Walthers ‚Elegie‘. In: MÜLLER; WORSTBROCK (Hgg.) Walther von der Vogelweide. Hamburger Kolloquium 1988 zum 65. Geburtstag von Karl-Heinz BORCK. Stuttgart. S. Hirzel-Verlag 1989; S.147-158

KÜHN, Dieter: Ich Wolkenstein. Frankfurt/ Main: Insel 1977

KÜHN, Dieter: Ich Wolkenstein. Frankfurt / Main: Fischer 1996 (überarbeitete Neuausgabe)

LIENERT; Elisabeth: Bilder von Kindheit bei Oswald von Wolkenstein. Jahrbuch der Oswald von Wolkenstein-Gesellschaft 9 (1996/97), S. 111-120.

LINDEN, Sandra: Die liebeslustige Alte. Ein Topos und seine Narrativierung im Minnesang. S.137-164 In: ELM Dorothee u.a. (Hgg.): Alterstopoi. Das Wissen von den Lebensaltern in Literatur, Kunst und Theologie. Berlin, New York: Walther de Gruyter 2009, S.137-164

LINDEN, Sandra: für singen hüst ich durch die kel. Das Memento mori in den Liedern Oswalds von Wolkenstein. In: FITZON, Thorsten u.a.(Hgg.): Alterszäsuren. Zeit und Lebensalter in Literatur, Religion und Geschichte. Berlin/New York: de Gruyter 2012, S. 323-353

MAYR, Norbert: Die Reiselieder und Reisen Oswalds von Wolkenstein. Innsbruck: Universitätsverlag Wagner 1961 (= Schlern-Schriften 215)

McFARLAND, Timothy: Walther's *bilde*: On the Synthesis of Minnesang and *Spruchdichtung* in 'Ir reinen wîp, ir werden man (L66, 21ff.) In: Oxford German Studies 13. Oxford: Willem A. Meeuws 1982

- MERTENS, Volker: Alter als Rolle. Zur Verzeitlichung des Körpers im Minnesang. In: DONHAUSER u.a (Hgg.): Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur. 128 (2006). Tübingen: Max Niemeyer-Verlag 2006; S. 409-430
- MERTENS, Volker: Walther von der Vogelweide. Stuttgart: Reclam 1989
- MOHR, Wolfgang: Altersdichtung Walthers von der Vogelweide. In: Sprachkunst. Beiträge zur Literaturwissenschaft 2. Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften 1971
- MÜLLER, Jan Dirk: Minnesang und Literaturtheorie. Herausgegeben von Ute VON BLOH und Armin SCHULZ. Tübingen: Max Niemeyer 2001
- MÜLLER, Jan-Dirk und Franz Josef Worstbrock (Hgg.): Walther von der Vogelweide. Hamburger Kolloquium 1988 zum 65. Geburtstag von Karl-Heinz BORCK. Stuttgart. S. Hirzel-Verlag 1989
- MÜLLER, Ulrich: „Dichtung“ und „Wahrheit“ in den Liedern Oswalds von Wolkenstein: Die autobiographischen Lieder von den Reisen. Göppingen: Alfred Kümmerle 1968 (=Göppinger Arbeiten zur Germanistik 1)
- MÜLLER, Ulrich: „Dichtung“ und „Wirklichkeit“ bei Oswald von Wolkenstein. Aufgezeigt im Vergleich mit Altersliedern von Walther von der Vogelweide und Hans Sachs. In: Literaturwissenschaftliches Jahrbuch der Görres-Gesellschaft. N.F. 19 Berlin: Dunckler und Humblot 1979
- MÜLLER, Ulrich und SPRINGETH, Margarete: Oswald von Wolkenstein: Leben-Werk-Rezeption. Berlin: De Gruyter 2011
- MOSER, Hans: Durch Barbarei, Arabia. Zur Klangphantasie Oswalds von Wolkenstein. In: MÜLLER, U. (Hg.): Oswald von Wolkenstein. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1980 (= Wege der Forschung 526); S. 166.-193
- NOLTE, Theodor: Walther von der Vogelweide. Höfische Identität und konkrete Erfahrung. Stuttgart: S. Hirzel 1991
- REICHERT, Hermann: Das Nibelungenlied. Text und Einführung. Berlin/ New York: de Gruyter 2005
- REICHERT, Hermann: Walther von der Vogelweide für Anfänger. Wien: WUV 1998²

- RÖLL, Walter: Oswald von Wolkenstein. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1981 (=Erträge der Forschung 160)
- RÖLL, Walter: Der vierzigjährige Dichter. Anlässlich des Liedes ‚Es fuegt sich‘ Oswalds von Wolkenstein. In: Zeitschrift für deutsche Philologie 1975
- SALVAN-RENUCCI, Françoise: Nochmals zu Walthers „Elegie“ In: BUSCHINGER und SPIEWOK (Hgg.) Wodan 51. Greifswald: Reineke 1995
- SCHAEFER, Joerg: Walther von der Vogelweide und Frauenlob. Beispiele klassischer und manieristischer Lyrik im Mittelalter. Tübingen: Max Niemeyer Verlag 1966 (= Hermaeae 18)
- SCHRANZ, Julia Eva: Frühchristliche Körperkonzepte im Spiegel mittelalterlicher Heiligenlegenden am Beispiel der Heiligen Katharina von Alexandrien. Dipl.-Arbeit. Univ. Wien 2007
- SCHWEIKLE, Günther (Hg.): Walther von der Vogelweide. Werke. Gesamtausgabe. Band 2 Liedlyrik. Stuttgart: Reclam 2011 (=Reclams Universal-Bibliothek 820)
- SCHWEIKLE, Günther: Walther von der Vogelweide. Werke 1 Liedlyrik. Stuttgart: Reclam 2006 (=RUB 820)
- SCHWOB, Anton: Historische Realität und literarische Umsetzung. Beobachtungen zur Stilisierung der Gefangenschaft in den Liedern Oswalds von Wolkenstein. Innsbruck: 1979 (=Innsbrucker Beiträge zur Kulturwissenschaft. Germanistische Reihe 9)
- SCHWOB, Anton (1977): Oswald von Wolkenstein. Eine Biographie. Bozen: Athesia 1982³ (=Schriftenreihe des Südtiroler Kulturinstitutes 4)
- SPECHTLER, Franz Viktor: Weltabsage in den ‚Altersliedern‘ In: BRUNNER et alii (Hgg.) München 1996; S. 215-227
- SPICKER, Johannes: Literarische Stilisierung und artistische Kompetenz bei Oswald von Wolkenstein. Stuttgart/ Leipzig: S. Hirzel 1993
- SPICKER, Johannes: Oswald von Wolkenstein. Die Lieder. Berlin: E. Schmidt 2007 (=Klassiker-Lektüren 10)
- TERVOOREN, Helmut: Sangspruchdichtung. Stuttgart und Weimar: Metzler 2001²

THUM, Bernd: Die sogenannte ‚Alterselegie‘ Walthers von der Vogelweide. In: BUMKE, Joachim, CRAMER Thomas, KAISER, Gert und WENZEL, Horst (Hgg.): Literatur-Publikum-historischer Kontext. Bern, Frankfurt a.M. Las Vegas: Peter Lang 1977 (=Beiträge zur Älteren Deutschen Literaturgeschichte 1)

TREICHLER, Hans Peter: Studien zu den Tageliedern Oswald von Wolkensteins. Diss. (masch.) Zürich: 1968

VOLKMANN, Bernd: Ôwe, war sint verschwunden. Die „Elegie“ Walthers von der Vogelweide; Untersuchungen, Kritischer Text, Kommentar. Göppingen: Kümmerle 1987

WAILES, Stephen L: Oswald von Wolkenstein and the *Alterslied*. In: BAUKE, Joseph u.a. (Hgg.): The Germanic Review. Volume L 1975. New York: Columbia University Press 1975; S.5-18

WARNING, Jessika: Neidharts Sommerlieder. Tübingen: Niemeyer 2007 (=Münchener Texte und Untersuchungen zur deutschen Literatur des Mittelalters 132)

WEHRLI, Max: Rollenlyrik und Selbsterfahrung in Walthers Weltklageliedern. In: MÜLLER, Jan-Dirk und Franz Josef Worstbrock (Hgg.): Walther von der Vogelweide. Hamburger Kolloquium 1988 zum 65. Geburtstag von Karl-Heinz BORCK. Stuttgart. S. Hirzel-Verlag 1989; S.105-114

WELTI, Manfred: Das Alter im Mittelalter und in der frühen Neuzeit. In: Schweizerische Zeitschrift für Geschichte 37 (1987), S.1-37

WILHELM, Eric-Marzo: Walther von der Vogelweide. Zwischen Poesie und Propaganda. Untersuchungen zur Autoritätsproblematik und zu Legitimationsstrategien eines mittelalterlichen Sangspruchdichters. Frankfurt/ Main u.a.: Peter Lang. 1998 (=Regensburger Beiträge zur deutschen Sprach- und Literaturwissenschaft Reihe B/ Untersuchungen 70)

9.3. Hilfsmittel und Lexika

ANGERMANN, Norbert (Hg.): Lexikon des Mittelalters 5. München und Zürich: Artemis 1991

ANGERMANN, Norbert (Hg.): Lexikon des Mittelalters 7. München: Lexma-Verl. 1999

Elberfelder Bibel. Wuppertal: R. Brockhaus 2011³

RUH, Kurt (Hg.): Die deutsche Literatur des Mittelalters-Verfasserlexikon. Band 7.
Berlin: de Gruyter 1989

RUH, Kurt (Hg.): Die deutsche Literatur des Mittelalters-Verfasserlexikon. Band 10.
Berlin: de Gruyter 1999

KNÖRRICH, Otto: Lexikon lyrischer Formen. Stuttgart: Kröner 1992 (=Kröners
Taschenbuchausgabe 479)

LEXER, Matthias (1885): Mittelhochdeutsches Taschenwörterbuch. Stuttgart: S.Hirzel
1992³

9.4. Sonstige Literatur

BERNHARD, Thomas: Meine Preise. Frankfurt/ Main: suhrkamp 2009

Pseudo-Ovidius: De Vetula. Untersuchungen und Text von Paul KLOPSCH. Leiden und
Köln: E. J. Brill 1967 (=Mittellateinische Studien und Texte. Band II)

Shi Naian: Die Räuber vom Liang-Schan Moor. Aus dem Chinesischen von Franz
KUHN. Frankfurt a: Main: Insel 1953

10. Kurzzusammenfassung der Diplomarbeit (Abstract)

In dieser Arbeit wird der Versuch unternommen, die mittelalterliche Altersvorstellung in der Lyrik zu beschreiben. Zuerst werden anhand zeitgenössischer Quellen, welche mit modernen Forschungsergebnissen verglichen werden, die kulturhistorischen Voraussetzungen für die Altersthematik in der mittelhochdeutschen Literatur beleuchtet. Nach einer Einführung in die Problematik, eine Gattung *Alterslied* für das Mittelalter überhaupt definieren zu können, werden erst die Werke Walthers von der Vogelweide vorgestellt. Hier soll das Hauptaugenmerk auf den Werken *Alterston*, *Elegie* und *Vokalspiel* liegen. In der Gegenüberstellung mit den Alters- und Reflexionsliedern Oswalds von Wolkenstein Kl. 1, Kl. 5, Kl. 18 wird deutlich, dass es Unterschiede aber auch Gemeinsamkeiten in der Beschreibung des Alters bei beiden gibt: Die zuvor formelhaften, uneindeutigen Beschreibungen weichen drastischeren, konkreteren, welche teilweise auch noch biographische Rückschlüsse auf den Autor zulassen. Gleichzeitig werden bei beiden Autoren sehr oft literarische Topoi verwendet, welche sich nur mithilfe der mittelalterlichen Geistes- und Kulturgeschichte erklären lassen.

11. Curriculum Vitae

11. September 1985: Geburt in Bayreuth/ Deutschland

Juni 2005: Matura

Studium an der Universität Wien:

WS 2007: Beginn des Diplomstudiums Slawistik

SS 2008: Beginn des Diplomstudiums Deutsche Philologie

SS 2009 Abschluss des ersten Studienabschnitts Slawistik

SS 2010: Beginn des Studienschwerpunktes DaF/ DaZ

November 2012: Teilnahme und Vortrag an der Österreichischen Studierendenkonferenz Linguistik (ÖSKL 2012) am Institut für Anglistik und Amerikanistik in Wien

November 2012: Praktikum am Österreich Institut in Warschau, Polen

Jänner 2013: DaF-Praktikum an der VHS Simmering

