

# Die Musik im Weltbilde Oswalds von Wolkenstein

Walter Salmen, Innsbruck

Dieser Artikel von Walter Salmen wurde entnommen dem Buch über Oswald von Wolkenstein – Innsbrucker Beiträge zur Kulturwissenschaft – Germanistische Reihe, Band 1, Innsbruck 1974.

Einige der hier abgebildeten alten Instrumenten wurden schon zu Oswalds Zeiten gespielt. Südtirols Museen besitzen eine Reihe bedeutender historischer Instrumente – zum Beispiel die Landesfürstliche Burg in Meran –, die vorwiegend aus dem süddeutschen und italienischen Raum stammen.



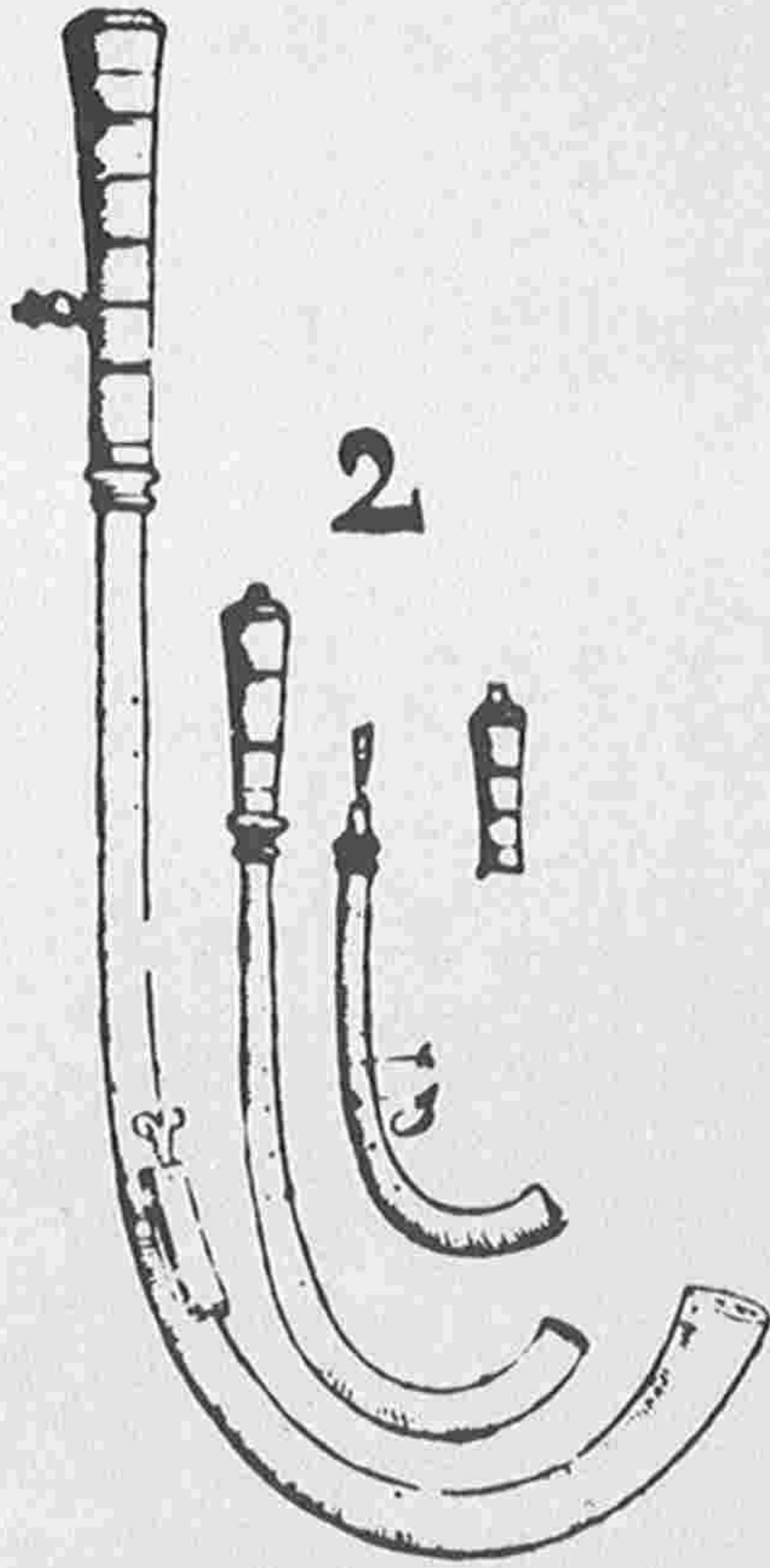
- 1 ZINK : konisches Holzblasinstrument mit Grifflöchern und Kesselmundstück aus Horn
- a) Cornetto, „recht Chro-Zink“, krumm, aus zwei Hälften zusammengeleimt, achtkantig geschliffen und mit schwarzem Leder überzogen; gestimmt in ‚a‘
  - b) Cornettino, „Quartzink“, wie a, aber in ‚d‘ gestimmt
  - c) Stiller Zink, „Cornettomuto“: gerade und mit eingedrehtem Mundstück

Musik ist in Europa seit Jahrhunderten gestaltet Erklingendes, das sowohl schriftlich usuell vollzogen werden kann als auch werkhafte fixiert als Kunst sich ereignet. Im Unterschied zu Italien und Frankreich hat das deutschsprachige Mitteleuropa des 13. und 14. Jahrhunderts noch nicht die Möglichkeit des Setzens und Interpretierens einer nach den Regeln der *musica mensurata* geformten Musik als polyphoner Kunst zu entwickeln vermocht. Außerhalb des liturgischen Gesanges blieb hier im allgemeinen das Musizieren schriftlos und somit auf oral vermittelte Sing-, Spiel- und Tanztraditionen angewiesen. Der Zugang zur artifiziellen ‚*musica composita*‘ des Südens und Westens wurde erst um und nach 1400 eröffnet, und zwar anfangs durch das Nachahmen fremder Muster oder mittels Kontrafazierungen bekannter Kunstwerke romanischer Provenienz. Namhaftester Repräsentant dieser ersten Phase des Einbürgerns von geregelter, der schriftlichen Vermittlung bedürftiger Mehrstimmigkeit war Oswald von Wolkenstein. Sein vielfältig zusammengesetztes Werk steht für den heutigen Betrachter richtungweisend am Beginn der Musikgeschichte in Deutschland, Österreich und der Schweiz, soweit eben diese als Geschichte von mehrstimmig gesetzten Kunstwerken individuellen Gepräges begriffen wird. Oswald, der die Kunst Italiens, Frankreichs, der Niederlande und Spaniens kennenlernte und vermutlich auch zu lesen verstand, leitete hier neben anderen, zumeist anonym bleibenden Musikern eine fortan verbindlich bleibende Entwicklung ein, die bis zur Reformation nicht so sehr — wie etwa in den Niederlanden — die Kirchenmusik zur Hauptgattung einer kunstvoll konzipierten Polyphonie werden ließ, sondern vielmehr das dem Gebrauch in aristokratischer Gesellschaft oder im bürgerlichen Hause dienende Strophenlied für Singstimmen und Instrumente. Er leistete dies als ein Liebhaber-Komponist wie auch als meisterlicher Kontrafazist.

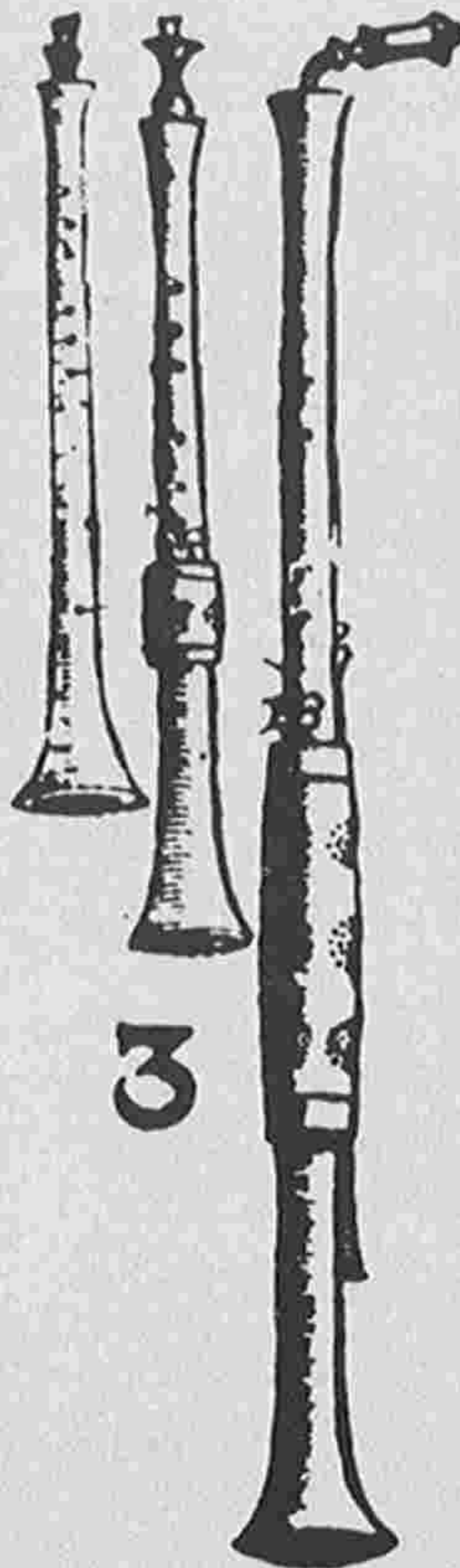
Wenn somit Oswald von Wolkenstein der hervorragende Rang des ersten nicht nur anhand von Porträts abbildlich bekannten, sondern auch durch zahlreiche Vokalwerke ausgewiesenen Dichter-Komponisten und Sängers im deutschen Sprachgebiet zukommt, dann dürfte es verlockend sein in Erfahrung zu bringen, welchen Begriff von der ‚*musica*‘<sup>1</sup> sich dieser weltoffene ländliche Adelige und Fahrende gemacht hat, welche Rolle die Musik in seinem Weltbilde wie auch in den konkreten Lebensbezügen spielte. Da Oswald gewiß kein ‚*musicus doctus*‘ war und keine Traktate verfaßt hat, läßt sich seine Anschauung von der Musik nur aus den Dichtungen erschließen. In des Tirolers Versen lassen sich etliche traditionell mittelalterliche Metaphern, Motive und Topoi finden neben Niederschriften von Beobachtungen aus dem konkreten Musikleben seiner Tage, so daß sich genügend Belegstellen für eine klassifizierende Übersicht anbieten. Diese sei im folgenden skizziert.

Die Musik war im theozentrisch bestimmten Heils- und Weltplan des Mittelalters eine als ‚*donum Dei*‘ verstandene und vornehmlich ‚*ad laudem Dei*‘ dienende ‚*ars*‘ und ‚*scientia*‘. Sie galt als ein integrierter Teil eines durch Maß und Zahl geregelten kosmischen Gesamtkonzepts, dessen Mitte Gott und die ihm am nächsten seienden himmlischen Heerscharen bilden. Diese befinden sich ebenso wenig wie das Weltall in Ruhe, sondern vielmehr in einer in Ewigkeit fortwährenden, aufeinander abgestimmten Bewegung. Das gesamte göttlich regierte und in kreisender Bewegtheit befindliche Weltsystem wurde in beglückender Anschauung Gottes bildlich vergegenwärtigt als von Harmonie, Musik und Tanz durchwaltet, so daß der ‚*musica*‘ der hohe Rang einer in heilsgeschichtlichem Sinnzusammenhang befindlichen, essentiellen ‚*ars*‘ zukam, auf welche der gesamte ‚*ordo*‘ angewiesen ist. Was auf Erden sinnlich erfahrbar erklingt, galt demnach als ein unzureichender Abglanz der transzendentalen ‚*musica coelestis*‘. Die Engel und Heiligen, ja selbst Christus in der Gestalt eines Spielmannes und Tanzführers wurden als deren symbolisch vorstellbaren Akteure benannt. Oswald von Wolkenstein war in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts diese traditionelle Sinnbildlichkeit der Musik noch ebenso vertraut und ohne Zweifel gewiß wie etwa die mittelalterliche Ständehierarchie, die er bis an sein Lebensende zu erhalten und zu verteidigen trachtete. Er nennt die Musik daher auch eine Gottesgabe, denn Gott ist ihm der Schöpfer, ‚*aus dem all kunst geflossen ist*‘<sup>2</sup>, wofür ihm Dank gebührt.

Die Trostburg bei Waidbruck im Eisacktal  
Geburtsort Oswald von Wolkenstein



2 KRUMMHORN : engzylindrisch gebohrtes Rohrblatt-Instrument mit Windkapsel und unten einer hakenförmigen Biegung. Es wurde wie fast alle Renaissance-Instrumente im Satz oder einer „Familie“ gebaut, d.h. also in verschiedenen Stimmlagen (Großbaß, Baß, Tenor, Alt, Diskant)



So wenig mithin für Oswald die Musik eine ursprünglich menschliche Setzung ist, so wenig vermag er auch das im Diesseits Erklingende als deren vollkommene Ausprägung zu bewerten. Für ihn existierten noch zwei wertmäßig voneinander abgehobene Sphären, deren ranghöhere die *musica coelestis* bildet. Oswald übernahm für die sprachliche Vermittlung der Vorstellung von der Himmelsmusik mit ihrem besonderen Klang die Formel vom *„süssen, englischen gesange“*<sup>3c</sup> sowie das Bild von den *„neun kör der engel, die loben got an underlast“*, neben der *„sunn, der man und aller sterne glast“*, die sich ebenfalls zum Zwecke des Gotteslobes in kreisender Bewegung befinden. Bemerkenswert ist, daß Oswald das im 15. Jahrhundert sehr populär gewordene Bildmotiv der lobpreisenden Engelschöre noch nicht anreichert mit Instrumentenengeln, die, ähnlich den irdischen Spielleuten, flöten, fiedeln oder pauken, sondern daß er es biblisch streng bei den singend-tanzenden Engeln beläßt, als deren Tanzführerin Maria, die *„edle junckefrau klar“*<sup>5c</sup>, gerühmt wird. Die Gottesmutter, *„die vor dem raien führt den tanz / Und dem vil zarten maien pringt seinen phlanz“*, symbolisiert in dieser Eigenschaft als Reigenführerin ihre Vorbildlichkeit für die des Himmels Herrlichkeiten bestaunende Seele, denn der überirdische Reigen, in dem sich die Bewegung des gesamten Weltalls spiegelt, ist Äußerung einer von aller irdischen Misere abgelösten reinen Freude.

Dem hierarchisch gegliederten Weltbilde zufolge durchwaltet in stufenmäßiger Absetzung dieses sinnlich unzugängliche transzendental-harmonische Geschehen auch das im Diesseits Sichtbare und Hörbare. Alle Tiere, Berg und Tal mit ihrem Schall vermitteln einen Abglanz dieser die gesamte Natur durchwaltenden, allem inneseienden Musik. Diejenigen Textstellen, die floskelhaft *„der voglin schal“*, *„voglin klingen“* und helles Singen beglückt nennen, sind auch in diesem umgreifenden Zusammenhange einer sinnbildlichen Spiegelung kosmischer Harmonie und Welt erfüllender *„musica“* interpretierbar<sup>6</sup>. Da indessen alles, was in dieser Welt erscheint, mit dem Makel der Unvollkommenheit behaftet ist, kann auch das kreatürliche Singen niemals *„engelisch“* vollkommen sein. Oswald lobt daher zwar das Singen des *„zeisel“*, er bemängelt aber auch die Laute des Kuckucks, denn er schreibt: *„wie wol der gauch von hals nit schon quientieret“*<sup>7c</sup>. Im Alter quälte es ihn zudem, daß er — gebunden an ein enges Burgleben im Familienkreise — der früher gewohnten Kurzweil entbehren mußte, und nun vereinsamt vorlieb zu nehmen hatte mit *„esel gesang und pfawen geschrai“*<sup>8</sup>. Nicht alle naturhaften Lautungen in der Welt sind demnach wohlklingend und schätzenswert.

Gemäß mittelalterlich-dualistischem Denken vermochte Oswald sich das Himmelreich voll süßen Gesanges nicht vorzustellen ohne die Gegenwelt der Hölle als dem Ort des Dunklen, Bösen und Disharmonischen. Aus antiken Schilderungen des Hades heraus hatten sich im Mittelalter Vorstellungen vom Gebrüll, Heulen, Jammern und Wehklagen der Verstoßenen in der Unterwelt entwickelt, die auch dem Tiroler Sänger vertraut waren. Statt englischen Gesanges stellte er sich in der sechsten Kammer der Hölle entsprechend dieser ihr eigenen Klangwelt vor, es *„schreit alles dorinn“*<sup>9c</sup>. Zwischen diesen beiden Bereichen, der vollkommenen Harmonie im Himmel und dem grauenerweckenden Getön in der Hölle ereignet sich demnach für Oswald die Vielfalt musikalischer Aktivitäten, welche die Menschen in ihrem Leben zur Steigerung der Freude, zur *„kurzweil“* schätzen<sup>10</sup>.

Daß der lustbetont-vitale, von der abwechslungsreichen Fülle in der Welt berauschte Tänzer und Sänger Oswald vornehmlich das Divertieren als Zweck des Musizierens im Leben zu schätzen wußte, ergibt nicht nur eine Auslese jener Verse, welche in seiner von Erlebnissen inspirierten Dichtung von konkreten Daseinsbezügen berichten, sondern auch aus seiner Zuordnung des Musiktreibens zum Planetenbild der Venus. Es war während des 15. Jahrhunderts gemeinhin verbreitet, auch bei der Deutung der Musik neben dem biblisch-theologischen Bezug die hellenistisch-arabische Astrologie nicht außer acht zu lassen. Man war überzeugt von der Schirmherrschaft der Planeten über die Monate gemäß dem Wechsel der Tierkreiszeichen sowie der Kraft der Gestirne über den ihnen zugeordneten Bereichen des irdischen Daseins. Zu den auch häufig bildlich dargestellten sogenannten Kindern des Planeten Venus gehörte der Tradition zufolge auch die Musik mit *„Herpjen lawten und allem saitenspiel / Horen si gern ader chünnen sein vil / Orgeln, pfewfen und pusawmen, / Tanzen, kussen, halsen, räumen“* (aus: Hs. Landesbibliothek Kassel, Astron. 1. 2°, Bl. 53). Noch im Jahre 1606 gab der Danziger Maler Anton Möller einer allegorischen Bild-darstellung der Göttin Venus die Verse bei:

Zu Freud und Lieb bin ich geschwind  
 Und Musica auch also mein Kind,  
 Hilft Heirat machen, Kleider neu,  
 Spiel der Lieben, Zeit ohne Reu.

Bei Oswald lesen wir:

mit saittenspiel und singen,  
 was die natur erfreut,  
 zu bülen, tanzen, springen  
 si [Venus] niemand ubergeut<sup>11</sup>.

Somit verbleibt der Dichter auch betreffs der astrologischen Zuordnung des Musizierens in dem zu seiner Zeit vorgegebenen Rahmen.

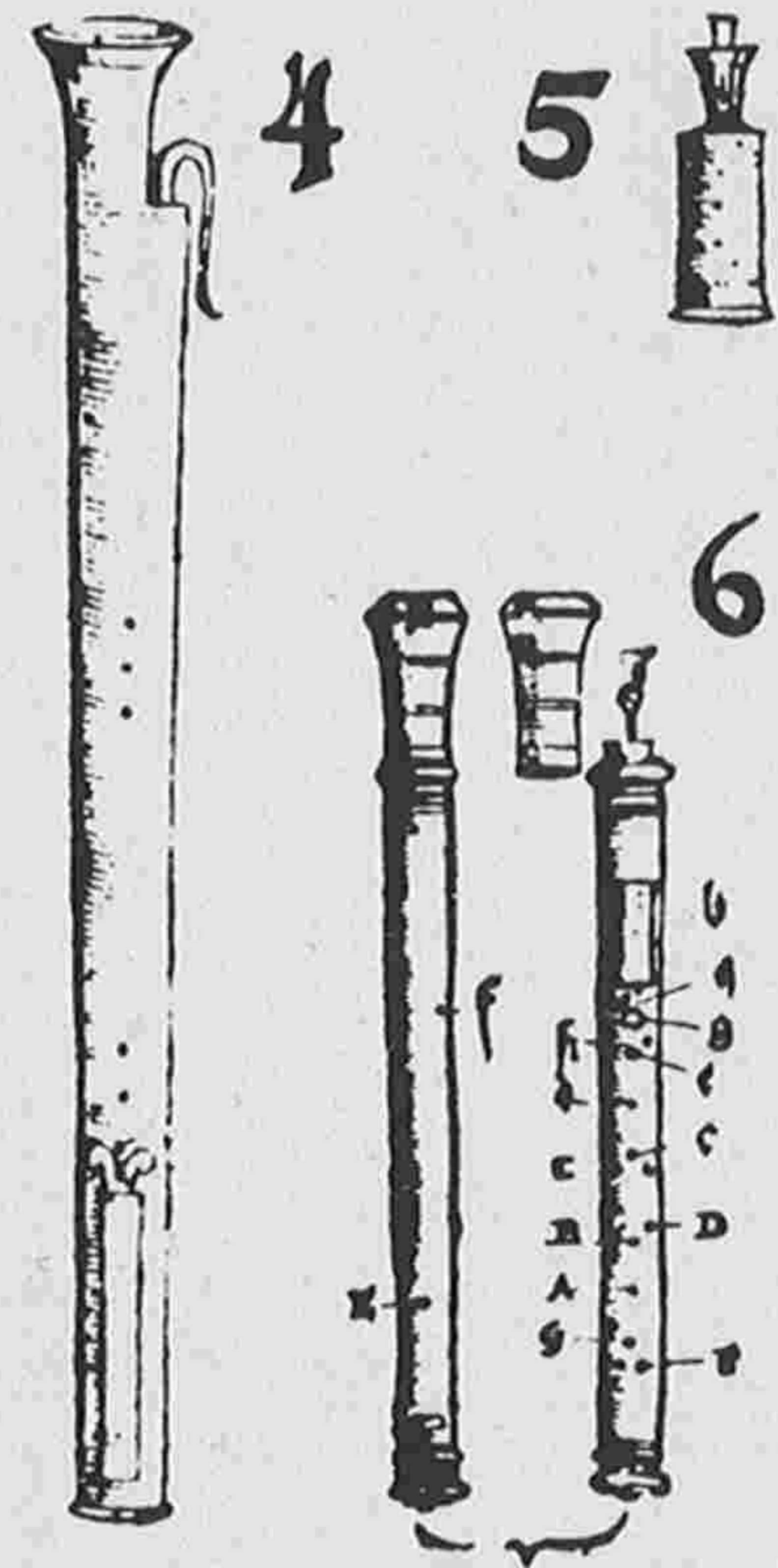
Befragen wir nun seine Dichtungen statt auf Sinnbildliches auf gleichsam Abbildhaftes, auf ausschnitthaft Reflektiertes aus der Lebenswirklichkeit, dann läßt sich feststellen, daß er diese meist in autobiographischem Bezug stilisiert darstellt. Insbesondere in den genrehaften Schilderungen bietet er Informationen, die für die Musikgeschichtsforschung als beachtenswerte Quellen von Bedeutung sind. Freilich übernimmt Oswald manches herkömmliche Requisit, so z. B. den Wächter und des ‚hornes schal‘ in Tageliedern<sup>12</sup>, er stellt jedoch auch, gestützt auf Beobachtungen, vieles aus dem Stadt- und Landleben dar, was bis dahin nur er zu sehen und dichterisch zu gestalten vermochte dank seines unstillen Wanderlebens. Er nahm betreffs der Musik aus der literarischen Tradition wie auch aus dem realen Musikleben nur dasjenige an Metaphern oder Vernommenem in seine Werke auf, was ihn aus lautlichen oder inhaltlichen Gründen besonders affizierte.

Da Oswald weder die Abgeschiedenheit liebte noch ein Asket war, ist er bestimmten Bereichen des weltlichen Musiklebens besonders zugetan gewesen. Die ‚musica sacra‘, die Hochkunst der Kenner bei Hofe, übergeht er entweder gänzlich oder nennt sie nur beiläufig; hingewiesen sei etwa auf das ‚französisch hoflich discantieren‘, also die Kunst, nach ‚recht mensur‘ eine Tenorstimme zu übersingen<sup>13</sup>. Er zieht es vor, in seinen autobiographischen Dichtungen den Hörer und Leser in Tanzhäuser oder auf Straßen zu führen statt in Kirchen und Burgen, was gewiß etwa aus Anlaß des Konstanzer Konzils mit seinen vielen musikreichen Gottesdiensten oder während seiner Aufenthalte in Frankreich möglich gewesen wäre. Oswald schildert das usuelle Musizieren der Liebhaber häufiger als das der Hofleute und gelehrten Geistlichen; das derb Rustikale begeisterte ihn mehr als das geziert Höfische. Dementsprechend ausgewählt sind die termini technici, die er benutzt. An Musikinstrumenten erwähnt er beispielsweise ‚bomhart‘, ‚pfeiffe‘, ‚horn‘ und verschlüsselt die Sackpfeife<sup>14</sup>, ‚saitenspiel‘, ‚fidel‘, ‚geige‘, ‚harpfe‘, ‚paugke‘, ‚trumme‘, ‚sumper‘, ‚schelle‘ und ‚glogge‘. Vergleicht man diese Liste der zumeist zu den ‚bas instruments‘ damals gezählten Klanggeräte mit jenen 25 Instrumenten, die um 1400 in Eberhard Cersne von Mindens ‚Der minnen regel‘ aufgereiht sind, dann vermißt man unter anderem das ‚clauicordium‘, ‚portitiff‘, ‚quinterna‘, ‚lyra‘, ‚schachtbret‘<sup>15</sup>, also Instrumente des vornehmen Gebrauchs. Das Fehlen dieser Vokabeln sollte indessen nicht heute zu der Annahme verleiten, daß diese spätmittelalterlichen Musikinstrumente bei der Interpretation insbesondere der mehrstimmigen Werke nicht zu berücksichtigen seien.

Ofter als das ‚laus Dei‘ gibt Oswald den Zweck des Singens und Spielens in munterer Gesellschaft an, ‚kurzweil‘ zu bereiten ‚mit tanzen, springen, saittenspiel‘. Dem Divertieren gilt seine besondere Aufmerksamkeit. Der Kurzweil dienen der ‚ritterlich gesang‘ in ‚süssen dönen‘ von oder an eine auserwählte Frau ebenso wie die ‚hoflich ding‘, welche ‚die werlt [sich] smecken lassen‘ mit Tanzen und Springen, das Singen von Liedkanons und Trinkliedern mit Kehrreimen in der Schenke, das ‚raien nach den ostern‘ zur Maienzeit<sup>16</sup>. Die Maienlust verherrlicht der Dichter in ungestümer, orgiastischer Weise. Mehrmals fordert er kraft alter Überlieferung dazu auf, in den Frühlingstanzbrauch geschmückt mit einem ‚schönen kranz‘ einzutreten. ‚Tanzen, springen, / härpfen, singen‘ oder ‚Raian, springen / louffen, ringen, / geigen, singen‘ preist er lockend als die Freuden des Wonnemonats an<sup>17</sup>. Der Imperativ ‚pfeiff auf‘ wendet sich in diesen genreartigen Szenen an den tonangebenden, unentbehrlichen Spielmann, ‚lass raian‘ an die sich liebenden Paare, die ‚an den tanz kommen‘ mit der lustbetonten Absicht, in unhöfischer Weise zu ‚springen hoch‘<sup>18</sup>. Als vorzügliche Form dieses Reigens gibt er den ‚firlafanz‘ an<sup>19</sup>; dies war ein schneller Kettentanz mit hohen werbenden ‚sprüing‘, der noch im 17. Jahrhun-

3 BOMHARD : „Pommer“, „Bombardo“ – direkt oder mittels „Pirouette“ anzublasendes Doppelrohrblattinstrument, ebenso im Satz gebaut vom Großbaß (ca. 3,50 m lang!), bis „Schalmey“ (= Diskant, Vorläufer der Oboe)

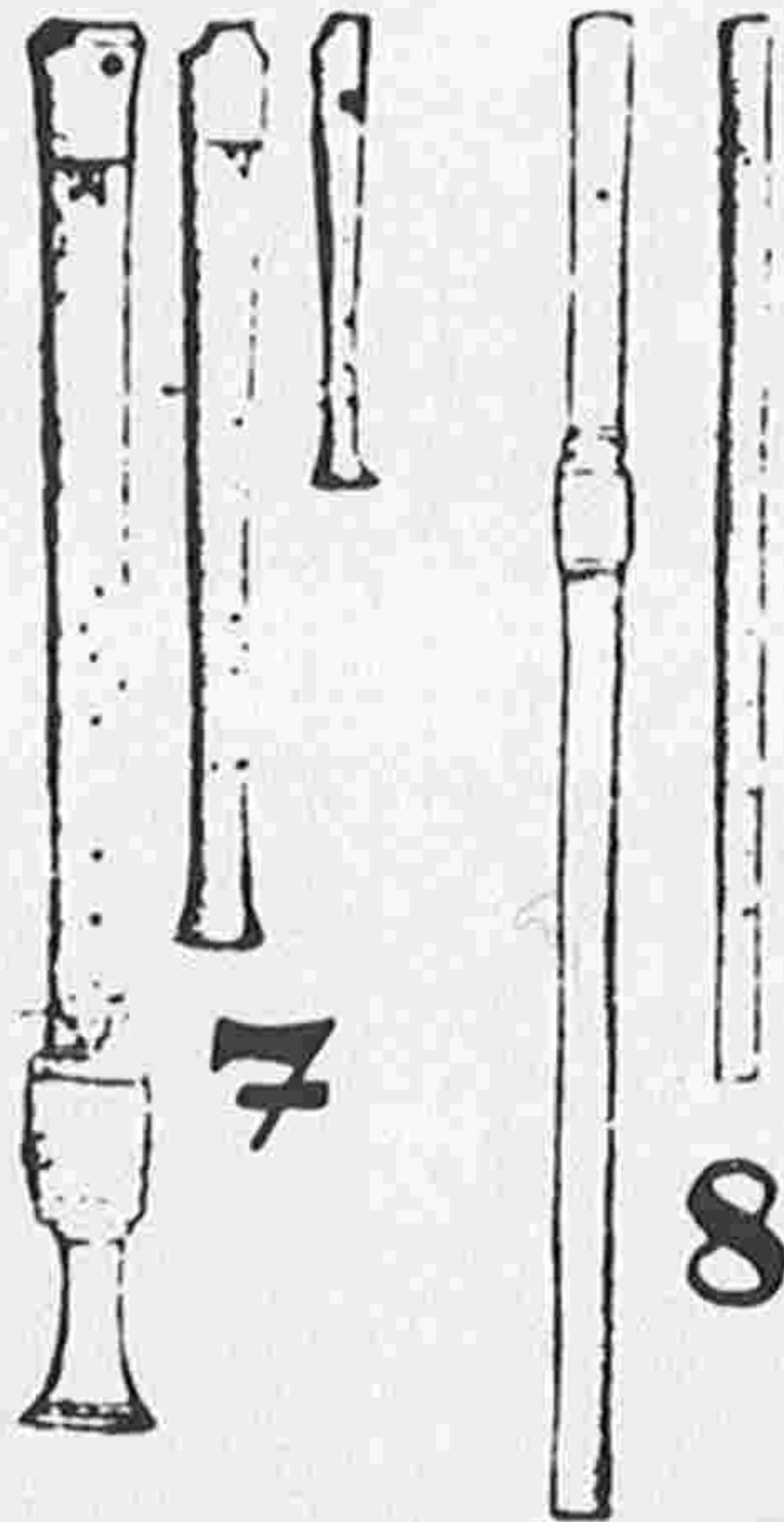
RAUSCHPFEIFE : konisches Rohrblattinstrument mit Windkapsel



4 DULCIAN : „Choristfagott“, durch Knickung aus Bomhard hervorgegangen, Vorläufer des Fagotts

5 RACKETT : „Wurstfagott“, neunfach zylindrisch gebohrtes Rohrblattinstrument mit leisem Schnarrton

6 KORTHOLT : ähnlich wie Krummhorn, aber durch zweikanalige Bohrung (wie beim Dulcian) Verlängerung des Umfangs auf fast zwei Oktaven



7 BLOCKFLÖTE : im Gegensatz zur heutigen Blockflöte (Barockflöte) zylindrisch gebohrt, ohne Doppellöcher: vorhanden in mindestens acht Größen vom Subbaß bis zum „Gar-klein Flötlein“

8 TRAVERSFLÖTE : zylindrisch, ohne Doppellöcher und Klappen

9 POSAUNE : engere Mensur, schmalerer Schallbecher und wesentlich anderes Mundstück als bei der heutigen Posaune, wodurch eine „vokale“ Tonqualität entstand



dert verbreitet war und in Österreich unter der Bezeichnung ‚Schwabentanz‘ bis ins 20. Jahrhundert hinein nachlebte.

Zu Werbetänzen von dieser unbeschwert-fröhlichen, triebhaft-sinnlichen Art fordert Oswald nicht nur auf der offenen Maiwiese heraus, sondern zudem in der Weinschenke mit der Bemerkung ‚Böckisch well wir umbhin ranzen‘, im Monat Oktober oder in Tanzhäusern, die in größeren Städten Süddeutschlands damals als Feststätten errichtet wurden<sup>20</sup>. Wenn Oswald etwa angibt, er sei in Augsburg ‚auf das tanzhawss‘ gegangen, um mit schönen Fräulein ‚nach der snür‘ zu springen, dann ist dies durchaus glaubhaft, weil es in dieser Stadt am Weinmarkt seit 1396 ein großes Tanzhaus für die bürgerliche Gesellschaft gab<sup>21</sup>. Gemäß seiner Devise ‚die lust ich preis vor aller hofeweis‘ zählte Oswald demnach nicht zu jenen ständisch-stolzen Repräsentanten der Oberschicht, die alles Rustikale und damit auch ‚partes rustikales‘ in der Kunst einschließlich der Darbietungen der ‚kunstlosen‘ Spielleute höhnisch verachteten, im Gegenteil, er partizipierte an deren Daseinsweise und Wirken.

Oswald von Wolkenstein duldete als ein seltener Vertreter der besitzenden Ritterschaft nicht nur das Auftreten von Spielleuten, er teilte gar während vieler Jahre deren unbehaustes, von ständischen Bindungen freies Leben. Er zog selbst wie ein niederer Spielmann mit Pflöfe und Trommel im Troß von Heerzügen umher und verschmähte es nicht, selbst in exotisch wirkenden Verkleidungen wie ein Gaukler vor höfischem Publikum aufzutreten. Als Sänger seiner eigenen Gesänge war er — was den Ort der Darbietungen betraf — ebenfalls nicht sonderlich wählerisch. Eine Scheune, eine Schenke, ein großbürgerliches Tanzhaus, der Kerker wie der Fürstensaal waren ihm gleichermaßen recht, wenn er seinen ‚gesangk‘ anbringen konnte, um sich damit Gunst zu erwirken. So wie es stilistisch in seinem zu Papier gebrachten Werk einfachste Nachgestaltungen von Volksgesängen neben subtilsten Stilisierungen von Hochkunst gibt, so stellte er sich auch seinen Höhern dar; ihm war die Rolle eines adeligen Hofesängers ebenso vertraut wie die eines reisenden Spruchsprechers oder eines niederen Spielmannes mit der Handpauke, ohne sich zwar zum Lohnsänger vollends zu erniedrigen.

Situationsgerecht vermochte Oswald sein Singen auch als Mittel zum Zweck zu nutzen, den er wie ein mittelloses Gehrender gelegentlich in der Einnahme von klingender Münze ebensowohl erreicht sah wie in der Honorierung durch ein auszeichnendes Ehrengeschenk. Es war in der Tat ein ‚tichten, singen mangerlai‘<sup>23</sup>. Vor den Königinnen Eleonore v. Aragonien und Isabella von Frankreich, die ihn wohlwollend auszeichneten, ließ er seinen hellen, im Alter ‚mit rümpfen‘ gebrochenen ‚tenor‘ ebenso erklingen wie im Schloß zu Heidelberg vor versammelter Kurfürstenrunde oder vor Schiffen auf der Adria<sup>24</sup>. Mit ‚singen hell‘, ‚tichten und gesangk‘, ‚singen und sagen‘ will er während vieler Jahre sein Glück in der Welt gemacht haben. Nach Spielmannsmanier verhielt er sich bei diesen Tätigkeiten weltöffen und wendig. So wie er sich nach einer Reise durch Spanien in ‚mörisch gewant‘ kleidete und damit sichtbar die Konventionen seines Standes wenigstens zeitweise aufgab, so imitierte er auch das maurische Singen und Tanzen und führte dies mit der Attraktion des exotisch Fremden, des nicht-christlich Ungeziemenden in Frankreich vor. In dem Lebensbericht ‚Es ist ain altgesprochener rat‘ gibt er in dankbarer Erinnerung an diese frühen Abenteuer an: ‚dorinnen kund ich wol swanzen / und haidnisch singen, tanzen‘<sup>25</sup>. Daß Oswald dieses Adaptieren und Imitieren in dem Bewußtsein tat, hiermit das Bezugssystem der christianisierten Mitteleuropäer zu verlassen, geht aus der Schilderung einer Prozession hervor, worin er bemerkenswerterweise feststellt:

Pfeiffen, trummen, saitenspiel,  
die moren sumpern slügen,  
dortzu ain volgk, gerichtet vil,  
die türn und vesten trügen,  
mit engeln, wolgezieret schon;  
die sungen, klungen mangan don,  
ir ieslicher besunder,  
mit fremder stimme wunder<sup>26</sup>.

ARUNDA  
SÜDTIROLER KULTURZEITSCHRIFT  
RÜCK EIN AUS BLICKE

Dieses episodische Singen ‚mit fremder stimme‘, dieses Schlagen auf ‚Mohrenpäucklein‘, von denen ein Exemplar aus dem 16. Jahrhundert sich in der Kunstsammlung auf Schloß Ambras befindet, paßt zu seinen Reimereien mit Wort-

fetzen aus vielen Sprachen, seinen mimetischen Fähigkeiten eines Draufgängers, der früh ausgezogen war, um ‚weltliche freud‘ zu genießen und um zu sehen, ‚wie die werlt‘ [in der Mannigfaltigkeit ihrer Erscheinungen] ‚wer gestalt‘ bei ‚cristen, Kriechen, haiden‘.

Dieser Weitfahrer, der viele Lautungen erlebt hatte, subtile ‚maister kunst‘, fürstliche Jagden ‚mit laut und schall‘, christliche Prozessionen mit ‚löblichem gesange‘ neben dem Lärm der grobianisch Zechenden, dieser in der Musikgeschichte singuläre Ritter, dem Bruno Stäblein den Rang eines ‚Schöpfers des Individualliedes‘ zuschreibt, endete resignierend und verbittert angesichts des Todes<sup>27</sup>. Im Alter, als anstelle der Freuden der großen Welt seine Ohren nur mehr ‚der kleinen kindlein schal . . . dick bedrangen‘, klagte er seinen Verdruß über manch ‚falsche disonanz, falseten gross, dabei kain freuntlich concordanz‘, die er daheim aushalten mußte<sup>28</sup>. In sich gekehrt, Abschied nehmend von einem erlebnisreichen Lebenswandel gab er seinem Gesange anstelle der früher betonten ‚kurzweil‘ den moralisierenden Zweck, zu ‚lern . . . vil hoveleut und mangan ungewissen mensch‘<sup>29</sup>. Der Vanitas-Gedanke ergriff ihn; aller frühere Sängerglanz zählte nun nicht mehr, denn der nahende Tod nimmt alle Erdenfreuden zurück. Oswald griff die seit der Mitte des 14. Jahrhunderts in deutschsprachigen Texten verbreitete Vision vom Spielmann Tod auf, der alle zum Tode Bestimmten in den Reigen einzutreten zwingt. Diesen zwischen Fall und Erlösung vermittelnden, als Gegenbild zum himmlischen Reigen geschauten Tanz deutet er als die letzte ihm gezwungenermaßen verbleibende Handlung an in den Versen: ‚Ich bin erfordert an den tanz, do mir gewaiset würt‘<sup>30</sup>. Auf Ganze gesehen kann man also feststellen, daß Oswald von Wolkenstein in seinem Weltbild der Musik einen Platz einräumte, der das gesamte Leben, Natur und Übernatur umgriff. Tanz im Maien, Tanz im Gefolge des Spielmannes Tod, Tanz geleitet von der Gottesmutter Maria im Himmel, dies sind drei Ebenen graduellen Denkens und bildhaften Vorstellens, die Oswald von Wolkenstein entsprechend seiner jeweiligen Lebenslage besang und besprach.

<sup>1</sup> Die Lieder Oswalds von Wolkenstein. Hrsg. von Karl Kurt Klein. Tübingen 1962 (= ATB 55) Nr. 12, 49.

<sup>2</sup> Ebda, Nr. 31, 19.

<sup>3</sup> Ebda, Nr. 15, 5.

<sup>4</sup> Ebda, Nr. 8, 5 f.

<sup>5</sup> Ebda, Nr. 13, 5 ff.

<sup>6</sup> Ebda, Nr. 8, 9; Nr. 16, 7; Nr. 21, 10.

<sup>7</sup> Ebda, Nr. 21, 39.

<sup>8</sup> Ebda, Nr. 44, 61.

<sup>9</sup> Ebda, Nr. 32, 54.

<sup>10</sup> Ebda, Nr. 45, 43.

<sup>11</sup> Ebda, Nr. 22, 117.

<sup>12</sup> Ebda, Nr. 49, 13.

<sup>13</sup> Ebda, Nr. 21, 40; Nr. 12, 51.

<sup>14</sup> Ebda, Nr. 60, 25.

<sup>15</sup> Dazu siehe Walter Salmen: Geschichte der Musik in Westfalen, I. Kassel 1963, S. 80 f.

<sup>16</sup> Klein, Nr. 106, 33; Nr. 16, 46; Nr. 11, 94; Nr. 54; Nr. 42, 72.

<sup>17</sup> Ebda, Nr. 75, 5; Nr. 21, 23 ff.

<sup>18</sup> Ebda, Nr. 37, 31; Nr. 47, 2.

<sup>19</sup> Ebda, Nr. 21, 77; Nr. 42, 49; Nr. 105, 73.

<sup>20</sup> Ebda, Nr. 70, 15; Nr. 67, 57 f.

<sup>21</sup> Ebda, Nr. 122.

<sup>22</sup> Vgl. Walter Salmen: Der fahrende Musiker im europäischen Mittelalter, Kassel 1960.

<sup>23</sup> Klein, Nr. 18, 98.

<sup>24</sup> Darüber ausführlicher Walter Salmen: Werdegang und Lebensfülle des Oswald von Wolkenstein. In: Musica Disciplina 7, 1953, S. 147 ff.; Klein, Nr. 5, 18; Nr. 41, 41.

<sup>25</sup> Klein, Nr. 19, 167 f.

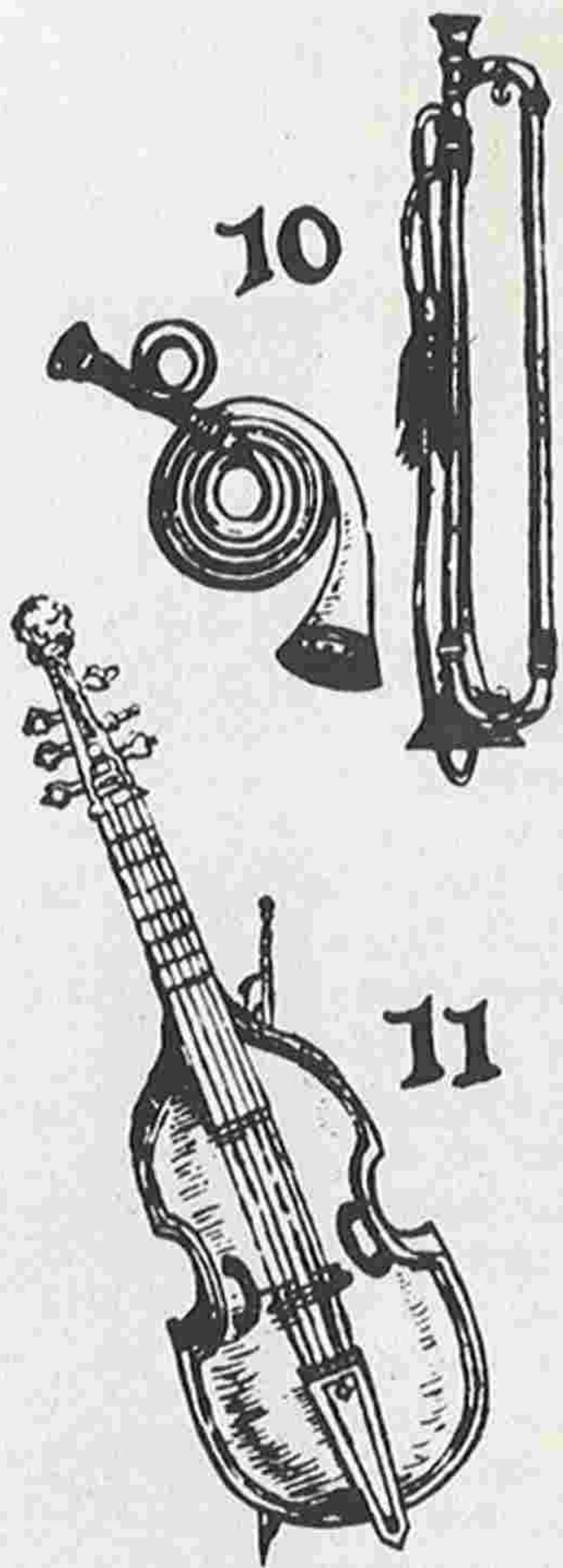
<sup>26</sup> Ebda, Nr. 19, 25 ff.

<sup>27</sup> Ebda, Nr. 12, 60; Nr. 52, 22; Nr. 19, 140; Bruno Stäblein: Oswald von Wolkenstein, der Schöpfer des Individualliedes. In: DVJS 46, 1972, S. 113 ff.

<sup>28</sup> Klein, Nr. 44, 28 f.; Nr. 30, 19 f.

<sup>29</sup> Ebda, Nr. 39, 57 f.

<sup>30</sup> Ebda, Nr. 6, 13 f.



10 NATURTROMPETE und VIOLA  
+  
11 DA GAMBA

12 LAUTE : doppelchörige Renaissance-Laute mit Baßsaiten und Knickhals.

SPINETTINO, „Virginal“

REGAL : Kleinorgel mit einem Zungenregister

SCHLAGWERK: Päcklein, Rahmentrommel, Schellentrommel, Tontrommel, Triangel, Cymbeln, Schellen usw.

