

Zweitveröffentlichung



Mierke, Gesine

Lobartistik als Klangästhetik : Überlegungen zu einigen Beispielen aus der Sangspruchdichtung

Datum der Zweitveröffentlichung: 26.06.2026

Verlagsversion (Version of Record), Zeitschriftenartikel

Persistenter Identifikator: urn:nbn:de:bvb:473-irb-115783x

Erstveröffentlichung

Mierke, Gesine (2026): Lobartistik als Klangästhetik : Überlegungen zu einigen Beispielen aus der Sangspruchdichtung, in: Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur : (PBB), Berlin: de Gruyter, Jg. 148, Nr. 2, S. 239–260, doi: 10.1515/bgsl-2026-0014.

Rechtehinweis

Dieses Werk ist durch das Urheberrecht und/oder die Angabe einer Lizenz geschützt. Es steht Ihnen frei, dieses Werk auf jede Art und Weise zu nutzen, die durch die für Sie geltende Gesetzgebung zum Urheberrecht und/oder durch die Lizenz erlaubt ist. Für andere Verwendungszwecke müssen Sie die Erlaubnis der Rechteinhaberinnen und Rechteinhaber einholen.

Für dieses Dokument gilt eine Creative-Commons-Lizenz.



Die Lizenzinformationen sind online verfügbar:

<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/legalcode>

Gesine Mierke

Lobartistik als Klangästhetik

Überlegungen zu einigen Beispielen aus der Sangspruchdichtung

<https://doi.org/10.1515/bgsi-2026-0014>

Abstract: The study examines the interplay of sound and meaning through three examples of Sangspruchdichtung: Rumelant's riddle-stanza on Marner (Rum I,2), Marner's praise of Hermann I of Henneberg (Marn IV,7), and the Meißner's laudatory verse on Bishop Hermann of Kammin. It demonstrates how rhetorical figures and phonetic patterns not only have an aesthetic effect but also carry semantic significance. In Rumelant's riddle, the emphasis lies on the play with inversion, which also highlights standards of poetic artistry, whereas in Marner's verse the praise of the prince is staged as an auditory event. In the Meißner's laudatory verse, the focus is on the play with homonymy (her/man), through which the ruler is comprehensively honored and his exemplary character foregrounded. Sound aesthetics and meaning appear closely intertwined: sound enhances sense, opens creative possibilities, and contributes both to the representation of the ruler and to poetic self-reflection.

I. Einleitung

In dem Lied ›Got in vier elementen‹ besingt Rumelant von Sachsen die Schöpfung und beschreibt die einzelnen Elemente.¹ Strophe 2 behandelt die Luft, wobei die

¹ Das Lied ist in C und J überliefert, wobei es in C unter dem Namen Walthers von der Vogelweide erscheint. Die Zuschreibung an Rumelant gilt weitgehend als gesichert. Vgl. zu den einzelnen Strophen: J Rum 1, hg. v. Björn Reich, in: *Lyrik des deutschen Mittelalters*, online hg. v. Manuel Braun [u. a.], veröffentlicht seit 28.07.2025 (URL: <https://www.ldm-digital.de/show.php?au=Rum&hs=J&lid=4035>; Aufrufdatum: 05.09.2025).

Anmerkung: Für die wertvollen Hinweise zu musiktheoretischen Fragen und die konstruktive Diskussion danke ich herzlichst Prof. Dr. Therese Bruggisser-Lanker (Zürich).

Prof. Dr. Gesine Mierke: Otto-Friedrich-Universität Bamberg, An der Universität 5, D-96047 Bamberg, E-Mail: gesine.mierke@uni-bamberg.de

Entstehung des Luftstroms in einer Pfeife mit dem der Stimme gleichgesetzt wird, denn in beiden Fällen wird Luft aus einem bewussten inneren Antrieb hineingeblassen, um Töne zu erzeugen.² Der Sprecher fragt voll Erstaunen, wie es begreifbar sei, dass allein durch das Zusammenpressen von Luft liebliche Klänge hervorgebracht werden können:

*Wer kan daz begrifen al mit sinne,
wie man twinget in den phifen luft, daz sie gewinne
süzer done schelle, kreflich unde lut?*

*Von sich selben kunde luft nicht bringen
also güter done vunde; des müz man sie twingen, 5
steiger unde velle, da von wirt sie trut. [...]³ (Rum I,2)*

Im Anschluss reflektiert der Sprecher darüber, dass dieses wunderbare Phänomen nicht aus sich allein heraus entstehen könne, vielmehr müsse es jemanden geben, der die Töne in die eine oder andere Richtung dränge. Bezieht man die *vunde* der guten Töne (V. 5) auf das ›Auffinden‹, also das Setzen der Melodie, dann wird hier im weitesten Sinne auf den musikalisch-kreativen Akt des Sangspruchdichters hingewiesen, und es werden mit *steigen und vellen* (V. 6) keine asemantischen Bezüge gesetzt, sondern musikalische Gestaltungsprinzipien integriert.⁴ Insbesondere das Auf- und Absteigen der Melodie ist eine wichtige Komponente der Stimmbewegung, wobei der Aufstieg, so beschrieb es bereits Hermannus Contractus im 11. Jahrhundert, als der ›bessere Teil‹ galt, da der Ton in die Höhe getrieben werde und das Herz sich zum Himmlischen erheben könne.⁵

² Vgl. den Kommentar von Reich [Anm. 1].

³ Zitiert nach Peter Kern: Die Sangspruchdichtung Rumelants von Sachsen. Edition – Übersetzung – Kommentar, Berlin u. Boston 2014, S. 92.

⁴ Vgl. dazu die Kommentare von Holger Runow: Rumelant von Sachsen. Edition – Übersetzung – Kommentar, Berlin u. New York 2011 (Hermaea N.F. 121), S. 192 f., und Kern [Anm. 3], S. 245. Zur tieferen Auseinandersetzung mit dem Lied vgl. Peter Kern: *Got in vier elementen sich erscheint*. Ein Lied Rumelants von Sachsen, in: Horst Brunner u. Helmut Tervooren (Hgg.): Neue Forschungen zur mittelhochdeutschen Sangspruchdichtung, Berlin 2000 (ZfdPh 119, Sonderheft), S. 130–147, sowie Holger Runow: Sinnpotentiale und Erkenntnisgrenzen. Überlegungen anhand von Sangsprüchen aus dem 13. Jahrhundert, in: Susanne Köbele [u. a.] (Hgg.): Lyrische Kohärenz im Mittelalter. Spielräume – Kriterien – Modellbildung, Heidelberg 2019 (GRM-Beiheft 94), S. 141–166, hier vor allem S. 147–151.

⁵ Dies führt beispielsweise Hermannus Contractus (1013–1054) in seinem Traktat ›Musica‹ aus: [...] *flatus vero duas habet partes, id est arsin et thesin, hoc est elevationem et dispositionem; sed a meliori id est elevatione vel ascensu neuama dicitur; ut moneamus in cantilenaē dulcedine quae flatu ab inferioribus ad superiora sonum impellente conficitur; ut cor de terrenis ad caelestia levemus;*

Neben dieser im Hinblick auf die Töne musikalischen Seite der Sangsprüche gibt es eine weitere Ebene, die den ephemeren Klang greifbar werden lässt. Dabei handelt es sich um das, was Andreas Haug als »sprachliche[] Klangschiicht«⁶ bezeichnet und von der semantischen und melodischen Schicht unterscheidet. Gemeint ist der Klang der Sprache, Sprachspielereien im weitesten Sinne, die durch ihre lautliche Gestaltung ebenfalls eine Wirkung erzielen und die die poetische Kreativität der Dichter erweisen. Sie bieten darüber hinaus grundsätzlich einen wichtigen Zugang zur klanglichen Seite der Dichtung, zu ihrer Wirkung, zu damit verbundenen Sinnpotentialen und vor allem zu ihrer Ästhetizität.

Diese auditive Dimension der Literatur wird seit einigen Jahren – nicht zuletzt durch Einflüsse aus dem Bereich der Sound Studies – verstärkt gattungsübergreifend diskutiert.⁷ Für die Lyrik ist diese Perspektive keinesfalls neu; insbesondere

alioquin in vanum cantat, cuius mens voci non concordet. Übersetzung: »Der Atem hat freilich zwei Teile, d. h. Arsis und Thesis, dies ist der Aufstieg und der Abstieg, die Neume aber wird so aufgrund des besseren Teils, das ist die Erhöhung oder der Aufstieg, genannt. Auf diese Weise mögen wir uns von der Süße des Gesangs, der durch den Atem erzeugt wird, welcher den Ton von der Tiefe zur Höhe treibt, ermahnen lassen, daß wir das Herz vom Irdischen zum Himmlischen erheben mögen; andernfalls singt derjenige umsonst, dessen Geist mit seiner Stimme übereinstimmt.« Zitiert nach der Ausgabe: Musica Hermann Contracti. Presented from an unedited source and collated with the Vienna ms. Nr 51 and the editions of Gerbert and Brambach, with parallel English translation, hg. von Leonard Ellinwood (Eastman School of Music studies 2), Rochester, NY 1936, S. 18–66. Das Zitat und die deutsche Übersetzung finden sich mit weiteren Ausführungen bei Achim Diehr: *Speculum corporis. Körperlichkeit in der Musiktheorie des Mittelalters*, Kassel [u. a.] 2000 (Musiksoziologie 7), S. 215–218, hier S. 217.

6 Andreas Haug: Musikalische Lyrik im Mittelalter, in: Hermann Danuser (Hg.): *Musikalische Lyrik. Teil 1: Von der Antike bis zum 18. Jahrhundert*, Laaber 2024, S. 59–129, hier S. 117. Andreas Haug unterscheidet in seinem dreischichtigen Beschreibungsmodell zwischen »Bedeutungsschicht, sprachlicher Klangschiicht und melodischer Klangschiicht«.

7 Vgl. dazu grundlegend Emma Dillon: *The Sense of Sound: Musical Meaning in France, 1260–1330*, Oxford 2012; zur Literatur mit gattungsübergreifenden Perspektiven insbesondere auf die Epik vgl. Ingrid Bennewitz u. William Layher (Hgg.): *der äventiuren dôn. Klang, Hören und Hörergemeinschaften in der deutschen Literatur des Mittelalters*, Wiesbaden 2013 (Imagines Medii Aevi 31); Christiane Ackermann u. Hartmut Bleumer: *Gestimmte Texte*, Stuttgart u. Weimar 2013 (LiLi 171). Zu Hinweisen auf weitere Literatur und zur interdisziplinären Verortung des Forschungsfeldes vgl. die Beiträge von Tina Terrahe und Daniela Wagner, Ralf Lützelshwab, Joanna Olchawa, Boris Gübele, Roberto A. Ubbidiente, Andreas Zecherle, Stefan Abel, Christoph Schanze in dem Sammelband: Martin Clauss u. Gesine Mierke (Hgg.): *Akustische Dimensionen des Mittelalters*, Heidelberg 2022 (Das Mittelalter. Perspektiven mediävistischer Forschung 27.1); Martin Clauss [u. a.]: *Lautsphären des Mittelalters. Einleitende Bemerkungen zu einem explorativen Sammelband*, in: ders. [u. a.] (Hgg.): *Lautsphären des Mittelalters. Akustische Perspektiven zwischen Lärm und Stille*, Köln 2020 (Beihefte zum Archiv für Kulturgeschichte 89), S. 7–25. Aus der Fülle der Publikationen vgl. Volker Mertens: *Klang und Sinn. Beobachtungen und Überlegungen zur*

das stärkere Experimentieren mit Klang- und Reimartistik wurde für die Liebesdichtung ab dem 13. Jahrhundert bereits herausgearbeitet.⁸ Jüngst hat Beate Kellner die Verschränkung von Klangphänomenen und semantischen Effekten im Hinblick auf die Frage nach spezifischen Kohärenzmustern in Liedern erneut betont und in diesem Zusammenhang hervorgehoben, dass »die Klanganalyse eines Gedichtes ein ganzes Gewebe von Bedeutungszuordnungen zutage fördern«⁹ könne. Diese Perspektive ließe sich auf die Sangspruchdichtung und die geistliche Lyrik ausweiten, wie Kellner an anderer Stelle deutlich macht.¹⁰ Insbesondere für den Sangspruch sei dies, so wurde immer wieder konstatiert, nicht zuletzt darauf zurückzuführen, dass die Gattung auf Didaxe und die Vermittlung von lehrhaften Inhalten hin aus-

Musik in geistlichen Spielen, in: *Amsterdamer Beiträge zur älteren Germanistik* 75 (2015), S. 32–52; Caroline Emmelius: *süeze stimme, süezer sang*. Funktionen von stimmlichem Klang in Viten und Offenbarungen des 13. und 14. Jahrhunderts, in: *LiLi* 43 (2013), S. 64–85; Almut Schneider: Vielfarbige Klänge. Liebesgaben im poetologischen Diskurs der ›Synästhesie‹, in: Margreth Egidi [u. a.] (Hgg.): *Liebesgaben. Kommunikative, performative und poetologische Dimensionen in der Literatur des Mittelalters und der Frühen Neuzeit*, Berlin 2012 (Philologische Studien und Quellen 240), S. 313–327; dies.: *er liez ze himel tougen erhellen sîner stimme dôn*. Sprachklang als poetische Fundierung normativen Sprechens, in: Elke Brüggem [u. a.] (Hgg.): *Text und Normativität im deutschen Mittelalter*. XX. Anglo-German Colloquium, Berlin 2012, S. 199–216; dies.: Sprachästhetik als *ars cantandi*. Poetik im Diskurs der *musica* in Konrads von Würzburg ›Goldener Schmiede‹, in: Elisabeth Andersen [u. a.] (Hgg.): *Literarischer Stil. Mittelalterliche Dichtung zwischen Konvention und Innovation*. XXII. Anglo-German Colloquium Düsseldorf, Berlin 2015, S. 247–262; Bennewitz/Layher [Anm. 7]; Uta Goerlitz: Erzählte Klänge. Formen und Funktionen auditiver Wahrnehmung im ›Buch von Bern‹, in: *Zeitschrift für Germanistik N. F.* 17 (2007), S. 518–532.

8 Zusammenfassend zum Minnesang vgl. vor allem Alexander Rudolph: Form- und Klangkunst, in: Beate Kellner [u. a.] (Hgg.): *Handbuch Minnesang*, Berlin u. Boston 2021, S. 277–295. Vgl. dazu ebenfalls den wegweisenden Aufsatz von Markus Stock: *Triôs, triên, trisô*. Klangspiele bei Wernher von Teufen und Gottfried von Neifen, in: *PBB* 138 (2016), S. 365–389; sowie ders.: Das volle Wort – Sprachklang im späteren Minnesang. Gottfried von Neifen. *Wir suln aber schöne enpfâhen* (KLD Lied 3), in: Albrecht Hausmann (Hg.): *Text und Handeln. Zum kommunikativen Ort von Minnesang und antiker Lyrik*, Heidelberg 2004 (Euphorion-Beiheft 46), S. 185–202; Florian Kragl: *wort unde wise*. Formen des sangbaren Verses in der deutschen Literatur des Mittelalters, in: *Literaturwissenschaftliches Jahrbuch* 52 (2011), S. 31–80; Christine Stridde: Innovativer Formalismus und Konkretheit des Symbolischen. Konrads von Würzburg poetologisches Programm, in: Manuel Braun (Hg.): *Wie anders war das Mittelalter? Fragen an das Konzept der Alterität*, Göttingen 2013 (Aventiuren 9), S. 205–231; dazu auch Christoph Schanze: Minneklänge, in: Clauss [u. a.] [Anm. 7], S. 199–231; ders.: *fröude, fröude, fröude...!* Wortklang als Medium in der Minnelyrik Gottfrieds von Neifen, in: *Das Mittelalter* 27 (2022), S. 233–240.

9 Beate Kellner: *Spiel der Liebe im Minnesang*, Paderborn 2018, S. 64. Vgl. dazu auch dies.: Klang, Reim und Semantik in geistlichen Liedern Oswalds von Wolkenstein, in: Claudia Lauer [u. a.] (Hgg.): *Reimkulturen des Mittelalters. Bedingungen – Verfahren – Bedeutungen*. Reimschrift für Uta Störmer-Caysa, Heidelberg 2023, S. 281–304, hier S. 281 f.

10 Kellner [Anm. 9], S. 282.

gerichtet sei.¹¹ Jens Haustein warf dementsprechend die berechtigte Frage auf, inwiefern auch in der Sangspruchdichtung Strophen auszumachen seien, »die sich auf die Formexperimente des Minnesangs einlassen« würden¹². Damit geht die grundsätzliche Frage einher, ob eine »Aufmerksamkeitsverschiebung«¹³ – ähnlich wie in der Minnelyrik von der Minne auf den Sang – hier nun von der Lehre auf den Klang bzw. auf den klangvollen Vortrag zu verzeichnen sei, womit auch in der Sangspruchdichtung Klangspiele und inhaltlicher Meisterschaftsanspruch ganz bewusst miteinander verflochten würden. Haustein spitzt dies ferner auf die grundsätzliche Frage zu, wie sich »das Spiel mit Reim und Klang zum Anspruch auf Belehrung«¹⁴ verhalte.

Der folgende Beitrag knüpft punktuell an diese Überlegungen an und geht dem Verhältnis von Klang und Sinn anhand von drei Beispielen aus der Sangspruchdichtung des 13. Jahrhunderts nach. Im Zentrum soll dabei die Frage stehen, inwiefern klangliche Phänomene zur Sinnvermittlung beitragen bzw. durch Klangeffekte zumindest semantische Relationen entstehen können und auf diese Weise sinnhafte Dimensionen generiert werden.¹⁵ Mit dem Begriff des Klangs, der im Folgenden verwendet wird, sind keinesfalls alle lautlichen Phänomene in der gesamten Breite ihrer Erscheinungsformen gemeint,¹⁶ sondern der Beitrag bezieht sich lediglich auf bestimmte »Klangform[en]«¹⁷, den Klang des Worts gewissermaßen, wie er etwa durch Reime, stilistische Figuren oder Tropen erzeugt werden kann. Thematisch beschränkt sich die Auswahl der Beispiele auf das Herrscherlob der Sang-

¹¹ Vgl. zum Überblick Sandra Linden: *Lehrhafte Dichtung*, in: Dorothea Klein [u. a.] (Hgg.): *Sangspruch/Spruchsang. Ein Handbuch*, Berlin u. Boston 2019, S. 133–142.

¹² Jens Haustein: *Grenzgänger. Formexperimente in der Sangspruchdichtung des Mainer, Konrads von Würzburg und Frauenlobs*, in: Gert Hübner u. Dorothea Klein (Hgg.): *Sangspruchdichtung um 1300. Akten der Tagung in Basel vom 7. bis 9. November 2013*, Hildesheim 2015 (*Spolia Berolinensia* 33), S. 249–262, hier S. 250.

¹³ Manuel Braun: *Aufmerksamkeitsverschiebung. Zum Minnesang des 13. Jahrhunderts als Form- und Klangkunst*, in: Susanne Köbele [u. a.] (Hgg.): *Transformationen der Lyrik im 13. Jahrhundert. Wildbader Kolloquium 2008*, Berlin 2013 (*Wolfram-Studien* 21), S. 203–230.

¹⁴ Haustein [Anm. 12], S. 251.

¹⁵ Dorothea Klein hat jüngst noch einmal grundsätzlich auf die musikalische Seite des Spruchsangs und den hermeneutischen Zusammenhang von Text und Melodie (an den Stellen, an denen er sich nachweisen lässt) hingewiesen. Vgl. dazu Dorothea Klein: *Spruchsang im Kontext. Michel Beheims Lieder über die Eucharistie*, in: Beate Kellner u. Alexander Rudolph (Hgg.): *Mittelalterliche Lyrik im Kontext*, Berlin [u. a.] 2024, S. 377–408, hier vor allem S. 400 f.

¹⁶ Um möglichst alle akustischen Phänomene zu erfassen, akzidentielle wie intentionale, scheint mir der Begriff des ›Lautes‹ resp. der ›Lautsphäre‹ geeigneter. Vgl. dazu Claus [u. a.] [Anm. 7], S. 7 f.

¹⁷ Den Begriff verwende ich nach Christoph Schanze: *Klangform und ›Sinn‹. Formalistische Tendenzen bei Walther und Reinmar*, in: Ricarda Bauschke-Hartung [u. a.] (Hgg.): *Walther von der Vogelweide. Düsseldorfer Kolloquium 2018*, Berlin 2020 (*Wolfram-Studien* 26), S. 255–278.

spruchdichtung, womit auch die Selbstreferentialität der Lobstrophen ins Zentrum rückt. Im Fürstenlob werden, dies ist hinlänglich bekannt, Ruhm und Ehre des zu Preisenden mit Ruhm und Ehre des Sängers verbunden – Kunst und Herrschaft bedingen sich wechselseitig.¹⁸ Das Lob steht als eine Form adeliger Selbstdarstellung in panegyrischer Tradition und ist im für das Genre existenziellen Spannungsfeld Fürst und Sänger angesiedelt. Zwischen diesen drei Konstituenten bestehen untrennbare Relationen, die sich gegenseitig bedingen und im Vortrag erst hervor gebracht werden. Dies ist nicht zuletzt der antiken laudativen Tradition geschuldet, nach welcher die Exzeptionalität des zu lobenden Gegenstands und die stilistische Ausgestaltung des Preises mit auserwählten *colores rhetorici* aneinandergelassen sind.¹⁹ Demgemäß geht es in den Strophen einerseits um den Fürsten, der als *causa* des Textes lobend besungen wird; andererseits wird die Kunstfertigkeit des Sängers ausgestellt. Herrscher und Poet sind reziprok miteinander verbunden bzw. im Sinne des bekannten Diktums vom *guot umbe êre nemen* voneinander abhängig.²⁰ Auf diese Weise entspinnt sich ein höchst artifizieller und selbstreferentieller Diskurs über Kunst und Kunstfertigkeit. Die Dichter überbieten einander in immer diffizileren Lobsprüchen und nutzen sprachliche Mittel produktiv und kreativ. Davon zeugt auch die besondere Sprach- und Klangästhetik einiger Spruchstrophen, die eine Reihe von Wortneubildungen, Metaphern, Wortwitzen oder Rätseln aufweisen.

Die im vorliegenden Beitrag ausgewählten Beispiele kreisen um den Marnner: Er selbst singt, über ihn wird gesungen bzw. es wird auf ihn oder seine Lobsprüche intertextuell ein Bezug hergestellt. Mit dieser kursorischen Auswahl soll der Versuch unternommen werden, ein Funktionsgefüge des Spruchsangs – zwischen Sänger, Fürst und Lob – exemplarisch in den Blick zu nehmen. In einem ersten Abschnitt geht es daher anhand einer Strophe Rumelants um den Sänger Marnner als Gegenstand des Spruchs. In einem zweiten Beispiel, einer Strophe des Marnners, soll das Hauptaugenmerk auf dem Fürsten als *causa* des Spruchs liegen. Anschließend wird anhand einer Strophe des Meißners auf Bischof Hermann von Kammin deren

¹⁸ Vgl. dazu grundlegend Beate Kellner u. Peter Strohschneider: Die Geltung des Sanges. Überlegungen zum ›Wartburgkrieg‹ C, in: Joachim Heinze [u. a.] (Hgg.): Neue Wege der Mittelalter-Philologie. Landshuter Kolloquium 1996, Berlin 1998 (Wolfram-Studien 15), S. 143–167, die die Verschränkung von »Herrschaftspräsentation und poetische[r] Kommunikation« (ebd., S. 145) herausstellen, sowie Jens Haustein: Autopoietische Freiheit im Herrscherlob. Zur deutschen Lyrik des 13. Jahrhunderts, in: *Poetica* 29 (1997), S. 94–113, sowie zusammenfassend jüngst Dorothea Klein: Fürstenlob und Heische, in: dies. [u. a.] [Anm. 11], S. 284–297.

¹⁹ Vgl. ausführlich dazu Gert Hübner: Lobblumen. Studien zur Genese und Funktion der ›geblühten Rede‹, Tübingen u. Basel 2000 (Bibliotheca Germanica 41).

²⁰ Vgl. dazu grundlegend Helmut Tervooren: Sangspruchdichtung, Stuttgart u. Weimar 1995 (Sammlung Metzler 293), S. 26–29, 40, 49 f., 56; sowie Kellner/Strohschneider [Anm. 18], S. 150.

intertextuelle Referenz auf den Spruch des Marner auf Hermann I. von Henneberg einer näheren Betrachtung unterzogen.

II. *ren-ram-rint* – Rumelant von Sachsen auf den Marner (IV, 7)

Der Marner, der zwischen 1220 und 1270 verschiedene lateinische und deutsche Lobstrophen gedichtet hat, ist biographisch kaum zu fassen.²¹ Greifbar wird er primär in durchaus heterogenen Äußerungen seiner Zeitgenossen. Von einigen wurde er zu den besten deutschen Dichtern gezählt und gar unter die Meistersinger aufgenommen, andere hingegen attackierten ihn mit polemischen Äußerungen.²² Als Vorbild erwähnt ihn lobend etwa Hugo von Trimberg im ›Renner‹, wenn er schreibt, der Marner ›renne allen voraus‹ (vgl. V. 1198).²³ Hingegen nehmen der Meißner oder auch Rumelant von Sachsen eine durchaus ambivalente Haltung zum dichterischen Können des Konkurrenten ein.²⁴ Rumelant etwa hält gegen Ende des 13. Jahrhunderts seine Kritik in einer Rätselstrophe auf den Marner fest:

21 Vgl. zu den wenigen Fakten Burghart Wachinger: [Art.] Der Marner, in: ²VL, Bd. 6, 1987, Sp. 70–79, u. ²VL, Bd. 11, 2004, Sp. 978; Jens Haustein: Der Marner, in: Klein [u. a.] [Anm. 11], S. 367–374; Eva Willms (Hg.): Der Marner. Lieder und Sangsprüche aus dem 13. Jahrhundert und ihr Weiterleben im Meistersang, Berlin u. New York 2008, S. 19; Martin Schubert: Reinmarbilder. Das Textcorpus ›Reinmar von Zweter‹ und seine Wandlungen in Überlieferung und Rezeption, Wiesbaden 2024 (Imagines Medii Aevi 58), S. 121.

22 Vgl. dazu Burghart Wachinger: Sängerkrieg. Untersuchungen zur Spruchdichtung des 13. Jahrhunderts, München 1973 (MTU 42), S. 151–160. Ausführliche Zusammenstellung der Zeugnisse bei Willms [Anm. 21], S. 386 f., und Jens Haustein: Marner-Studien, Tübingen 1995 (MTU 109), S. 6, 14–47.

23 Nach einer Aufzählung hervorragender Dichter – u. a. Otto von Botenlauben, Heinrich von Morungen, Herrand von Wildonie und Walther von der Vogelweide – wird auch der Marner äußerst lobend hervorgehoben: *Her Walther von der Vogelweide: / Swer des vergêze der tête mir leide: / Alein er wêre niht rîch des guotes, / Doch was er rîch sinniges muotes. / Her Reimâr und her Peterlîn / Mûgen dirre genôz an sinne wol sîn; / Des selben wil ich dem Marner jehen. / Swer meister Counrâden hât gesehen / von Wirzburc oder sîn getihte, / Der setze in wol ze dirre pfihte. / Wenne er volget ir aller spor: / Doch rennet in allen der Marner vor; / Der lustic titusch schœne latîn, / Alsam frischen brunnen und starken wîn / Gemischet hât in süezem gedœne.* (V. 1187–1201). Zitiert nach: Hugo von Trimberg: Der Renner, Bd. 1, hg. v. Gustav Ehrismann, mit einem Nachwort und Ergänzungen von Günther Schweikle, Berlin 1970 (Texte des Mittelalters). Vgl. zur Deutung von Hugos Einschätzung Haustein [Anm. 22], S. 31–36.

24 Vgl. etwa die Strophen XII oder II,18 des Meißners, dazu auch Christoph Gerhardt: Die Kriegslust des Pelikans, in: ZfdA 103 (1974), S. 115–118; Christel Meier: Argumentationsformen kritischer Reflexion zwischen Naturwissenschaft und Allegorese, in: Frühmittelalterliche Studien 12 (1978), S. 116–159, hier S. 146 f.; zur Polemik gegen den Marner vgl. auch Georg Objartel: Der Meißner

wie ein Rindvieh. *Wildicheit* (Wildheit, Unbeherrschtheit), *unbehende* (Ungeschicklichkeit) und Mangel an *zucht*, also Anstandslosigkeit, lassen sich überdies als Epitheta für die Dichtkunst im Sinne von Wildheit im Dichten (auch im Hinblick auf die metapoetische Kategorie der Verstehbarkeit),²⁸ ungenügendem Kunstvermögen und ungebührlichem Verhalten (anderen gegenüber bzw. gegenüber den Regeln der Kunst) verstehen.

Anschließend wird mit dem Bild des Alterns oder der menschlichen Entwicklung die Figur der Umkehr erneut und damit auch des Rätsels Lösung wiederholt aufgerufen. Der Gesuchte, so heißt es, gehe vom Alter her zurück; und wie seine Ontogenese ist auch der Lobspruch auf ihn durch die Umkehr bestimmt: *sin lob hât widerwende* (V. 7).

Widerwende im Sinne von Verkehrung oder Umkehrung lässt sich nun auf den ›Ruhm‹ des »alternden«²⁹ Dichters beziehen, der sowohl positiv als auch pejorativ gesehen werden kann und somit ebenfalls Widersprüche in sich birgt. Es lässt sich aber auch an den Spruch als ästhetischen Gegenstand rückbinden, der von der Verkehrung lebt bzw. diese Figur in mehrfacher Hinsicht vorführt. Damit ist einerseits der Schritt zum Bezug auf die Dichtkunst als solche nicht weit, auf deren richtige Maßstäbe in V. 1 mit den *meisterliche[n] orden* bereits angespielt worden sein könnte. Andererseits ließe sich diese Anordnung auch hinsichtlich der musikalischen Seite des Sangspruchs auf eine geregelte Tonfolge beziehen, wie sie der erste Vers zuvor aufzählt (re-ra-ri-re-ra-rû). Im Hinblick auf die vorhergehenden Strophen (z. B. IV,6), in denen verschiedentlich auf die Technik der Solmisation verwiesen wird,³⁰ könnte diese Aufzählung von Silben als Bezugnahme auf Tonintervalle oder Tonhöhen zu verstehen sein und damit die Musikalität der Strophe verstärken.

Aus den verkehrten, sich zugleich verkehrenden Verhältnissen dieser nur scheinbar korrekten (An-)Ordnung wären in den folgenden Versen die richtigen Normen abzuleiten: eben *gevuoge* und *mâze*, verstanden einerseits als Prinzipien der Rhetorik, Angemessenheit und Ebenheit, an denen alles zu ermessen ist, andererseits als Kategorien des harmonischen Ebenmaßes und der rechten Proportionierung der Teile. Damit würde hier auf die Vorstellung einer ästhetisch-qualitativ und -quantitativ, auch musikalisch geordneten Dichtkunst abgehoben.

²⁸ Vgl. zum Bedeutungsspektrum des Begriffs Susanne Köbele: Einleitung, in: dies. [u. a.] (Hgg.): *wildekeit. Spielräume literarischer obscuritas im Mittelalter*. Zürcher Kolloquium 2016, Berlin 2018 (Wolfram-Studien 25), S. 9–25.

²⁹ Vgl. Runow [Anm. 4], S. 227.

³⁰ Vgl. dazu Kern [Anm. 3], S. 384–386. Auch Achim Diehr weist darauf hin, dass Solmisation und Guidonische Hand in der weltlichen Musik zu dieser Zeit bekannt gewesen sein dürften. Vgl. dazu Diehr [Anm. 5], S. 214.

Die *widerwende* ist, wie das Palindrom zu Beginn der Strophe bereits verdeutlicht, die zentrale stilistische Figur des Textes. Dabei setzt die sechsfache Alliteration (auch durch den Wechsel zwischen hellen und dunklen Vokalen) bereits einen musikalischen Akzent und steht für das gleichmäßige Auf und Ab, das im Bild der Entwicklung vom Kind zum Mann und zurück auch aus einer temporalen Perspektive erneut aufgegriffen wird. Die Bewegung schreitet vor und zurück, wie die Laute im Vokaldreieck bzw. die Stimmbewegung nach oben und unten steigen oder wie, so ließe sich der Bezug zu Rumelants Strophe IV,4 herstellen,³¹ das Mühlrad auf und ab läuft. Mit diesem Bild scheint überdies ein Bezug zu den Stufen der Lebensalter gegeben, die mit der *widerwende* vom Kind zum Mann angesprochen sind. Ferner wird in Strophe IV,5,6–7 ein drittes Rad adressiert und mit dem Alter Marners in Verbindung gebracht: *daz dritte rat / Daz ist din alter; / nu ist din kunst vûrkunsted*. Versteht man *verkunsten* pejorativ, dann verurteilt der Sänger die Kunst des Marners als eine, die keine mehr ist. Bezieht man diese Strophe auf die Entwicklung vom Kind zum Mann und zurück, scheint damit auch ein geistiger Abstieg gemeint.³² *Verkunsten* ließe sich aber auch positiv als Heranwachsen in der Kunst verstehen, das sich durch langjährige Übung und Erfahrung vollzieht.³³ Der spöttische Seitenhieb gegen den Marner bliebe bestehen, weil es in Strophe IV,7,3 heißt, dass der Besungene sich zurückentwickele.

Die *widerwende* ist damit nicht nur die zentrale Figur dieser Strophe, sondern auch das verbindende Element zu den vorausgegangenen, Methode für die Lösung des Rätsels sowie Ausdruck der Eigenschaften des Gelobten und des Lobspruchs gleichermaßen.³⁴ Der Rezipient muss somit die eingangs benannten Wörter lediglich umkehren und im eigentlichen Sinne ›zurückgehen‹, um den Gegenstand zu erraten. Wenn er das tut, ist das Rätsel rasch gelöst. Auf formaler Ebene ist das *argumentum a nomine* Kern der Strophe.

In ihrem Aufbau besteht die Strophe aus drei Stollen mit einem repetierten Steg in der Mitte. Dabei greift der dritte Stollen die Form des Anfangs wieder auf.³⁵ Er

31 Kern weist darauf hin, dass die Zusammenstellung der Strophen in J 35–37 (und hier auch J 38; IV,4–7) freilich auch einem Interesse des Sammlers geschuldet sein könnte (vgl. Kern [Anm. 3], S. 388). Den hier gemeinten inhaltlichen Bezug des Auf und Abs könnte auch dieser gesehen haben.

32 Kern sieht hier eine »lächerliche Karikatur des *puer senex*-Ideals«, Kern [Anm. 3], S. 382.

33 Vgl. dazu den Artikel *verkünsteln* im Deutschen Wörterbuch Bd. 25 (1891), Sp. 701, digitalisierte Fassung im Wörterbuchnetz des Trier Center for Digital Humanities, Version 01/25, URL: <https://www.woerterbuchnetz.de/DWB?lemid=V02328> (Aufrufdatum: 10.02.2026). *Verkunsten* »heißt hier wol nur ›zur kunst heranwachsen‹ (durch langjährige übung und erfindung)«.

34 Vgl. dazu Holger Runow: *Hât ieman sin só snellen ... Rezeptionsbedingungen des Sangspruchs um 1300 zwischen Mündlichkeit und Schriftlichkeit*, in: Hübner/Klein [Anm. 12], S. 89–108, hier S. 107 f.

35 Horst Brunner sieht gerade den dritten Stollen als wichtige Neuerung, der nicht nur dem Form-

unterscheidet sich von den vorhergehenden nur dadurch, dass die erste Verszeile einen Takt kürzer und der Reimklang am Ende paarig ausgedrückt ist (*kinne : inne*). Auch inhaltlich schließt der dritte Stollen direkt an den ersten Vers des ersten Stollens an, denn das Sänger-Ich weist auf die Namensnennung des Palindroms hin (*ez ist genant*, V. 10) und wendet sich direkt an einen exemplarisch adressierten Zuhörer, um erneut zum Raten aufzufordern (*nû rat*, V. 10). Damit wird auch am Schluss eine Kehrtwende zurück zum Anfang des Textes (und damit zur Lösung des Rätsels) vollzogen und erneut an das bereits Gesagte angeschlossen. Dieses Vorgehen erfüllt außerdem eine mnemotechnische Funktion, indem sowohl formal als auch inhaltlich auf den ersten Stollen Bezug genommen wird. Überdies sind die beiden Stollen und der Steg miteinander chiasmisch verschränkt, nehmen doch die Verse 5 und 6 auf den ersten Stollen, die Verse 7 und 8 auf den zweiten Stollen Bezug und fügen den dort genannten Aussagen Erklärungen bei.

Der Klang des Textes ist in dieser gegen den Marnier gerichteten Spottstrophe an die Figur der Umkehr gebunden, die von Beginn an den Text bestimmt. Sie wird wie die Wiederholung der eingangs benannten Wortbestandteile *ren-ram-rint* immer wieder aufgerufen und bestimmt damit die Struktur des Textes. Überdies wird sie erneut durch die chiasmische Verbindung von Wortbestandteilen, Wörtern und Verszeilen etwa in der Bezeichnung des Gesuchten als *wunderliche[z] wunder* aufgegriffen. Mit dieser permanenten Umkehr, die sich nicht zuletzt in Wiederholungen ausdrückt, wird sowohl inhaltlich als auch klanglich eine zirkuläre Bewegung erzeugt, die den Spruch perpetuierend im Gedächtnis verankert. Dieser Effekt zeigt, dass das Rätsel, das eigentlich keines ist, gänzlich in sich zusammenfällt, was sich wiederum auf die Kunst des Marniers übertragen lässt und damit als Abwertung verstanden werden könnte.

III. Das Fürstenlob als Klangereignis

In Spruch VII,4 des Marniers auf Hermann I. von Henneberg im Langen Ton wird das Herrscherlob im Bildfeld des Windes als besonderes Klangereignis ästhetisiert.³⁶ Die Strophe lässt sich auf die Zeit um 1247 datieren, als Hermann sich um die deutsche Königskrone bemühte. Hier der Wortlaut der Strophe:

spiel dient, sondern auch semantische Funktion hat. Vgl. Horst Brunner: Formen der Spruchtone um 1300, in: Hübner/Klein [Anm. 12], S. 263–273, hier S. 265.

³⁶ Darauf wies bereits Hübner [Anm. 19], S. 236, hin; vgl. dazu demnächst auch Gesine Mierke: Die Henneberger als Mäzene in der Literatur des Mittelalters, in: Christoph Fasbender u. Gesine

- Ez riuschet als ein windes brût
ein lop in Tiutschiu lant,
ez hillet unde schöne lût,
frô Ère kumt mit im gerant
dur vil maneges hêrren hof, ez fûerent risen unt getwerc.* 5
- Ez riuchet als ein edel krût
ûz einer megde hant,
ez ist ein schoenez frouwen trût:
ein hêrre hât ez ûz gesant,
dem kumt ez hin wider hein, unt bringet siniu tagewerc.* 10
- Wârez lop ist sicherlichen hôher êren bote,
ez wirdet hie zer werlte und wünschet hin ze gote.
daz hât verdienet er,
des ritterlicher reiner muot ie stuont nâch hôher wirde ger.
driu her man möhte wol mit sînen rîchen tugenden wern,
er kan gewern,
und kan der gernden gern:
werende müeze er lange wern,
ze heile erschîne im tages sunne, nahtes mâne, und ieglich stern!
gerndiu diet, ir sprechent mit mir: âmen! dem von Hennenberc.³⁷ (Marn VII, 4)* 20

Der erste Stollen setzt mit dem »fliegenden« Lob³⁸ ein, das als *windes brût* (V. 1) inszeniert wird und klingend das ganze Land erfasst: *ez hillet unde schone lût* (V. 3). Die Windsbraut erreicht rauschend und binnen kurzer Zeit verschiedene Höfe und Gegenden. In ihrem Gefolge führt sie Frau Ehre sowie Riesen und Zwerge mit sich.³⁹ Das Lob, das metaphorisch im Bild des Wirbelsturmes erscheint, wird aber nicht nur bildlich ›vor Augen gestellt‹ und akustisch vernehmbar, folglich ›durch die Ohren‹ vergegenwärtigt,⁴⁰ sondern es wird multisensorisch auf weiteren Sinnes-

Mierke (Hgg.): *Ze Vezzern an der Henneberger sarken*. Literatur im Umfeld der Grafen von Henneberg und ihres Hausklosters Veßra, Stuttgart 2026 (Maecenas) [im Druck].

37 Strauch XV, 4; Willms [Anm. 21], VII, 4. Ich zitiere den Text nach Philipp Strauch: *Der Marner*, Strassburg 1876 (Quellen und Forschungen zur Sprach- und Culturgesch. d. german. Völker XIV). Mit einem Nachwort, einem Register und einem Literaturverzeichnis von Helmut Brackert 1965 (Deutsche Neudrucke. Reihe: Texte des Mittelalters), S. 116.

38 Willms [Anm. 21], S. 228.

39 Wer hier genau gemeint ist, bleibt unklar. Eva Willms nennt »bedeutende wie unbedeutende Populatoren« (Willms [Anm. 21], S. 228); Dorothea Klein vermutet eine Anspielung auf das Personal der aventurierten Dietrichepik (vgl. Klein [Anm. 14], S. 290); Gert Hübner sieht einen Hinweis auf die *gernden*, die den Lobspruch verbreiten sollen (vgl. Hübner [Anm. 20], S. 236, Anm. 46).

40 Der Hinweis darauf, dass die Sache den Augen auch durch die Ohren vergegenwärtigt werden solle und insbesondere die Ausdrucksweise einen klanglichen Eindruck befördere, findet sich etwa in Priscians ›Institutiones grammaticae‹. In den ›Praeexercitamina‹, X, 29–30, heißt es: *oportet enim elocutionem paene per aures oculis praesentiam facere ipsius rei et exaequare dignitati rerum stilum*

ebenen erfahrbar: Im zweiten Stollen etwa affiziert der besondere Duft des Lobs als edles Kraut den Geruchssinn.⁴¹ Ein *hërre*, der sich in mehrfacher Hinsicht deuten lässt,⁴² sendet es aus, und es kommt zu ihm in Form des Lohnes auch wieder zurück. Wahrhaftiges Lob, so heißt es weiter, vermittelt hohe bzw. höchste Anerkennung vor Gott.

Im zehnzeiligen Abgesang, auf den der Beginn des Textes hinzudrängen scheint, wird dieses Lob schließlich im Hinblick auf das ewige Leben beschrieben, denn der Gepriesene, dessen Name sich in einer Art Kryptogramm aus den Versen 15 und 20 (*her man* und *von Hennenberc*) ergibt, ist so vorbildlich, dass sein Lob sowohl auf Erden (*hi zer werlte*, V. 12) seine Wirkung zeitigt als auch nach oben, *hin ze Gote* (V. 12), strebt. Somit soll das Ansehen des Gelobten vor Gott gesteigert werden, denn dorthin, zum Transzendenten, soll es sich erheben, um auf das Heil des Herrschers hinzuwirken. Damit wird in diesem ersten Teil des Spruchs auf die mittelalterliche Erkenntnistheorie und die Wahrnehmung des Lobs mit den äußeren Sinnen (*sensus communis*) abgehoben, anschließend geht es um die Vorstellung desjenigen, dem

elocutionis. Zitiert nach: Prisciani Institutionum grammaticarum libri XIII–XVIII, Prisciani Opera minora, hg. v. Heinrich Keil u. Martin Hertz, Leipzig 1859, hier S. 439.

41 Damit wird zudem die grundlegende mittelalterliche Vorstellung aufgerufen, dass Dichtkunst und Musik multisensorisch, als mit allen Sinnen wahrnehmbar, entworfen sind und dynamischen Wahrnehmungsprozessen unterliegen. Zur Musik vgl. Christian Kaden: »[...] Auf daß alle Sinne zugleich sich ergötzen, nicht nur das Gehör, sondern auch das Gesicht«. Wahrnehmungsweisen mittelalterlicher Musik, in: Jan-Dirk Müller u. Horst Wenzel: Mittelalter. Neue Wege durch einen alten Kontinent, Stuttgart 1999, S. 333–367, sowie ders.: Das Unerhörte und das Unhörbare. Was Musik ist, was Musik sein kann. Stuttgart 2004; Michael Walter: Grundlagen der Musik des Mittelalters. Schrift – Zeit – Raum, Stuttgart 1994. Zum Zusammenhang der Wahrnehmungsweisen von Musik und Dichtung vgl. Almut Schneider: Poetik des Klangs. Dichtkunst im Diskurs der *musica* in Texten des deutschen Mittelalters [Habil. Masch.], Eichstätt 2012. Zu den Bezügen auf die Erkenntnistheorie vgl. etwa Arthur Groos: Modern Stereotyping and Medieval Topoi. The Lovers' Exchange in Dietmar von Aist's *Ûf der linden obene*, in: Journal of English and Germanic Philology 88 (1989), S. 157–167.

42 Raum für Deutungen lassen die Verse 9 und 10. Ich folge an dieser Stelle der Interpunktion von Strauch (*ein hërre hât es üzgesant, dem kumt ez hin wider hein, unt bringet siniu tagewerc*). Danach lässt sich der *hërre* auf den Sänger beziehen, der das Lob ausgesendet hat, zu ihm kommt es auch wieder zurück und bringt ihm Lohn. Willms interpungiert die Verse abweichend. Hier heißt es: *ein herre hat es us gesant. / dem kumt es hin wider hein und bringet sinu tagewerk* (Willms [Anm. 21], S. 228). Sie übersetzt: »Ein Herr hat es ausgeschickt. Zu dem kommt es zurück und bringt ihm, was es am Tag erworben hat: wahres Lob [...]« (Willms [Anm. 21], S. 230). Die abweichende Interpunktion des Kommas vor *unt* lässt zwei Lesarten von *hërre* zu. Es könnte damit entweder der Sänger oder der Fürst gemeint sein. Ich folge Strauch und lese *hërre* in Bezug auf den Sänger, dem das von ihm geschaffene Lob Anerkennung bringt und somit auch wieder zu ihm zurückkommt.

das Lob gebührt (*imaginatio*), und schließlich soll es über die Zeitlichkeit hinaus bis in alle Ewigkeit wirken (*memoria*).⁴³

Wie dem Publikum unmissverständlich vermittelt wird, steht im Zentrum kein anderer als Hermann I. von Henneberg, der auf der Erde in besonderer Weise nach *höher werde* (V. 14) gestrebt und sich durch besondere Tugendhaftigkeit ausgezeichnet habe. Er sei mit Vorzügen für ganze drei Heere ausgestattet, wie Vers 15 betont (*driu her man möhte wol mit sînen rîchen tugenden wern*).⁴⁴ Er begehre Anerkennung und höchsten Ruhm, was ihm aufgrund seiner besonderen Freigiebigkeit auch unumwunden zustehe; formal verdeutlicht dies der Abgesang insbesondere durch das Spiel mit der *figura etymologica* (*ger, gernden, gern, gerndú* sowie *wern, gewern, werende, wern*, V. 14–18, 20). Die Verschränkung derer, die etwas vom Fürsten erlangen wollen und denen er Gutes tun kann (*wern* und *gern*), mit seinem eigenen Gewinn aus diesem Handeln wird an dieser Stelle besonders evident. Die mehrfache Wiederholung dieser Wörter und ihrer Varianten sowie ihre Verbindung durch den rührenden Reim ruft bei den Hörenden einen intensiven Eindruck hervor. Der Abgesang erzeugt nach Dorothea Klein »ein euphorisches Sprechen«, das den besonderen Lobpreis des Sängers zum Ausdruck bringt und eine berausende Wirkung auf das Publikum hat.⁴⁵ Diese Wirkung wird auch durch die formale Struktur begünstigt: Im Gegensatz zu den beiden Stollen des Aufgesangs, die identisch aufgebaut sind, wirkt der abschließende Teil freier und weniger geordnet. Gerade der Wechsel der Verslängen und der fünffache Tiradenreim machen die Klimax zum Ende hin deutlich. Hier wird die Form des letzten Verses der beiden Stollen des Aufgesangs nebst Reimklang wiederholt.⁴⁶

Dass der Marner mit der vorliegenden Strophe eine besondere »akustische Qualität«⁴⁷ zum Ausdruck bringe, die sich insbesondere durch Assonanz und Alliteration zeige, hat bereits Gert Hübner beschrieben und in der Lautgestalt »einen spezifischen Aspekt seiner poetischen Technik«⁴⁸ vermutet. Aufs Ganze gesehen

43 Ohne dass sich hier eine direkte Beziehung zum wahrnehmungstheoretisch-philosophischen Schrifttum etwa Bonaventuras und seiner dreischrittigen Wahrnehmung in *sensualitas, spiritus, mens* im ›Itinerarium mentis in Deum‹ ausmachen lässt, ist im Spruch des Marners eine Trias von Wahrnehmung, Vorstellung, Wirkung zu erkennen. Vgl. zur Wahrnehmung von Klang: Therese Bruggisser-Lanker: Der Klang als Medium der Transzendenz – Resonanzen zwischen sakralen und imaginären Räumen, in: Gerald Schwedler [u. a.] (Hgg.): Räume des Klanges in Mittelalter und Früher Neuzeit, Köln 2026 (Sonus mediaevalis 2) [im Druck].

44 Vgl. den Kommentar zur Strophe bei Haustein [Anm. 2], S. 205 f.; Willms [Anm. 21], S. 228–230.

45 Klein [Anm. 18], S. 290.

46 Zum Stropfenbau vgl. ausführlich Brunner [Anm. 26], S. 60 f.

47 Hübner [Anm. 19], S. 236.

48 Hübner [Anm. 19], S. 236, Anm. 51.

ist die Strophe überdies durch die Metaphorik des rauschenden Windes von einer Dynamik gekennzeichnet, die den Spruch vom ersten bis zum letzten Vers nachgerade in Bewegung versetzt und durchzieht. So wie der Wind verbreitet sich auch das Lob rasch und geräuschvoll im ganzen Land *dur vil maniges hêrren hof* (V. 5). Es werde von einem *hêrre* ausgesendet und kommt zu ihm zurück; auch hier wird mit dem Hendiadyoin *hin wider hein* (V. 10) eine zyklische Bewegung erzeugt. Überdies lässt sich die Metaphorik des Rauschens auf die Ausbreitung des Klangs übertragen (Schallwelle),⁴⁹ die sich ebenso dynamisch vollzieht und gerade nicht statisch ist; akustische und visuelle Sinnkomponenten gehen ineinander über, Klanglichkeit wird im Bild ›vor Augen gestellt,⁵⁰ und auf diese Weise vermittelt.

Zudem erschallt das Lob im Spruch weithin, und es bewegt sich sowohl durch die Lande als auch, wie im Vergleich der Reimwörter von Auf- und Abgesang ersichtlich wird, in Bezug auf die Höhe der Vokale im Vokaldreieck von unten nach oben: *brût : lût; lant : gerant; krût : trût; hant : gesant; bote : gote* – dann folgen *er : ger; wern : gewern* und schließlich der Dreireim *gern : wern : stern*, der nun den letzten Vers ankündigt. Das auf der Inhaltsebene beschworene Aufsteigen des Lobs zu Gott im Sinne der Heilsbitte für den Fürsten lässt sich auch auf den Klang des Spruchs beziehen, denn auch dieser dringt tonal nach oben. Der irdische Gesang, so die mittelalterliche Vorstellung, soll in den himmlischen Gesang einstimmen.⁵¹ Diese Auffassung wird hier auf das Lob des Herrschers übertragen, der am Ende als der höchste *stern* am Himmel erscheint. Auch in der sprachlichen Gestaltung zeigt sich die Aufwärtsbewegung des Klangs, denn am Ende häufen sich helle Vokale, die im Bezug zu den Gestirnen zu sehen sind.

Dies lässt sich mit der Vorstellung der Klanglichkeit von Musik verbinden, wie sie bereits bei Boethius und später bei Isidor von Sevilla zu finden ist. Beide unterscheiden hohe helle Stimmen (*acutus*) von harten bzw. tiefen (*gravis*)⁵² und damit

⁴⁹ Das Bild der Schallwelle für die Ausbreitung von akustischen Phänomenen hat eine lange Tradition und findet sich etwa bei Aristoteles Quintilianus in ›De musica‹ I,17, in Vitruvs ›De architectura‹ V, 209 oder in Boethius' ›De musica‹ I,14.

⁵⁰ Vgl. grundlegend zum rhetorischen Verfahren der Veranschaulichung und der medialen Relation zwischen Text und Bild sowie dem dynamischen Prozess, der damit ausgelöst wird, Franziska Wenzel: Mediengeschichtliche Dimensionen der Text-Bild-Beziehung. Eine Einführung, in: dies. (Hg.): Jenseits der Dichotomie von Text und Bild. Verfahren der Veranschaulichung und Verlebendigung in Mittelalter und Früher Neuzeit, Wiesbaden 2021 (Imagines Medii Aevi. Interdisziplinäre Beiträge zur Mittelalterforschung 54), S. 1–54, bes. S. 31–50.

⁵¹ Vgl. dazu grundlegend Reinhold Hammerstein: Die Musik der Engel. Untersuchungen zur Musikanschauung des Mittelalters, Bern u. München 1962, S. 44–47.

⁵² Bei Isidor von Sevilla heißt es beispielsweise über die perfekte Stimme: *Perfecta autem uox est alta, suavis et clara: alta, ut in sublime sufficiat; clara, ut aures adimpleat; suavis, ut animos audientium blandiatur: Si ex his aliquid defuerit, uox perfecta non est.* Zitiert nach: Isidor von Sevilla:

auch langsame, schwere Bewegungen von schnellen, spitzen, die jeweils mit tiefen oder hohen Tönen gleichzusetzen sind. Bei Boethius heißt es in ›De musica‹ über die Unterscheidung der Tonhöhen:

*Si enim cuncta sint immobilia, non poterit alterum alteri concurrere, ut alterum impellatur ab altero, sed cunctis stantibus motuque carentibus nullum fieri necesse est sonum. Idcirco definitur sonus percussio aëris indissoluta usque ad auditum. Motuum vero alii sunt velociores, alii tardiores, eorundemque motuum alii rariores sunt alii spissiores. [...] Et si tardus quidem fuerit ac rarior motus, graves necesse est sonos effici ipsa tarditate et raritate pellendi. Sin vero sint motus celeres ac spissi, acutos necesse est reddi sonos.*⁵³

»Wenn nun Alles steht und ohne Bewegung ist, so kann nothwendigerweise kein Klang vorhanden sein. Deswegen wird der Klang ›als ein unaufgelöster Luftstoss, welcher bis zum Gehör dringt,‹ definiert. Einige von diesen Bewegungen sind schneller, andere langsamer, und von eben diesen Bewegungen sind einige seltner (*rariores*), andere dichter (*spissiores*). [...] Wenn nun die Bewegung langsam und zugleich seltner ist, so müssen durch eben diese Langsamkeit und Seltenheit des Stosses tiefe Töne erzeugt werden. Wenn aber die Bewegungen schnell und häufig sind, so müssen hohe Töne zum Vorschein kommen.«⁵⁴

Ähnliches findet sich später bei Guido von Arezzo, der sich im ›Micrologus‹ (um 1025/26) auch mit der Beziehung von Sprachklang und Musik im gesungenen Wort, ihren Ähnlichkeiten (*similitudines*), ihrer Wesensverwandtschaft und Wechselwirkung beschäftigt und sich über die räumliche Ausdehnung des Cantus äußert. *Acutus* (spitz, laut) wird in diesem System als hoch, *gravis* (schwer, würdevoll) als tief verstanden und nicht mehr vorwiegend auf die Tonqualität bezogen.⁵⁵ Überdies etabliert sich im Anschluss an den ›Micrologus‹ seit dem 12. Jahrhundert statt der rein linearen eine räumliche Auffassung von Musik, da Guido die Töne einer

Etymologiae (um 600), Buch 3: De quatuor disciplinis mathematicis – Von den vier mathematischen Disziplinen, De musica. Edition: Giovanni Gasparotto u. Jean-Yves Guillaumin, Paris 2009, S. 63–69, hier S. 69; vgl. demnächst dazu auch: Therese Bruggisser-Lanker: Die Stimme im Mittelalter, in: Martin Clauss u. Gesine Mierke (Hgg.): Klang im Mittelalter. Aufzeichnungen, Akte, Artefakte, Köln 2026 (Sonus mediaevalis. Klangkulturen des Mittelalters/Sound Cultures of the Middle Ages 2) [im Druck].

⁵³ Zitiert nach Anicius Manlius Severinus Boethius: Anicii Manlii Torquati Severini Boetii de institutione arithmetica libri duo, de institutione musica libri quinque. Acedit geometria quae fertur Boetii, hg. v. Gottfried Friedlein, Leipzig 1867, S. 189 f.

⁵⁴ Übersetzung zitiert nach: Boetius und die griechische Harmonik des Anicius Manlius Severinus Boetius. Fünf Bücher über die Musik. Aus der lateinischen in die deutsche Sprache übertragen und mit besonderer Berücksichtigung der griechischen Harmonik sachlich erklärt von Oscar Paul, Leipzig 1872, S. 9.

⁵⁵ Vgl. Raymund Schlecht: Micrologus. Guidonis de disciplina artis musicae. In deutscher Übersetzung, in: Monatshefte für Musik-Geschichte V (1873), S. 135–177.

Melodie auf Notenlinien von unten nach oben ordnet und somit die Struktur des musikalischen Raumes festlegt.⁵⁶

Der Blick auf die Musiktheorie lässt sich für den Spruch des Marners fruchtbar machen, ohne dass damit ein direkter Bezug postuliert werden soll: Das Rauschen des Windes, das zu Beginn in der Natur waltet, ist mit einem schweren tiefen Rauschen vergleichbar, das sich stetig – quasi nach oben hin – ausbreitet und verjüngt. Diese Bewegung lässt sich grundsätzlich mit dem melismenartigen Auf- und Abstieg einer Melodie assoziieren – sie besitzt offenkundig musikalische Qualität. Das Lob selbst wird auf diese Weise zum Klangereignis, das einen imaginären Raum aufspannt, in dem sich der Preis des Fürsten erst entfalten kann.

Wie vor allem die auditive Dimension des Spruchs verdeutlicht, geht es im Ganzen um den bereits beschriebenen Zusammenhang zwischen dem Sangspruch als einem artifiziellen, ästhetischen Produkt und dem Fürsten als zu lobendem Gegenstand, folglich um das Bedingungsgefüge zwischen Kunst und Herrschaft. Das Lob und der Gelobte sind wie Form und Inhalt: in ihrer Ausgestaltung und Präsenz artifiziell und exzeptionell aufeinander bezogen. Durch die *elocutio*, die rhetorische Prägung des Stoffes, ersteht der Gegenstand im künstlerischen Akt, wird aber in seiner spezifischen Klanglichkeit als des Preises würdig erst erfahrbar. Diese Verbindung zwischen stilistisch-rhetorischer Ausgestaltung des Lobs und klanglich-musikalischer Qualität scheint für den vorliegenden Spruch bedeutsam, wird damit doch die Perspektive hin zur performativen Ebene bzw. im Sinne des rhetorischen Systems auf die *actio*, die Aufführung, hin geöffnet.

Das Lob kann sich sodann wie der Schall ohne Einschränkung überallhin ausbreiten, niemand kann sich ihm entziehen. Es verbreitet sich klingend wie die eingangs zitierten Töne der Pfeifen bei Rumelant in alle Richtungen. Mit der Metapher des Windes werden Bildlichkeit und Klanglichkeit auf besondere Weise verschränkt. Das Bild der Windsbraut wirkt dabei zunächst in der Simultanität, im Durchschreiten der Höfe allerdings erreicht es Beschleunigung und Dynamik. Auf ähnliche Weise – und das macht die Poetik des Spruchs aus – breitet sich der Fürstenpreis aus, der weithin vernehmbar ist. Gerade durch die artifizielle Tonalität erschallt das Lob auf Erden und erhebt sich von dort aus nach oben hin zur Transzendenz, wo es gehört werden und dem Seelenheil des Gepriesenen dienen soll. Aus räumlicher Perspektive erklingt es horizontal im Diesseits und erstreckt sich vom Sänger hin zum Fürsten, von dem es wieder zurückschwingt. Gleichermaßen

⁵⁶ Michael Walter führt dazu aus: »Die geschlossene imaginierte/reale Räumlichkeit der Musik erlaubt nun, musikalische Vorgänge mit Vorgängen im Raum zu analogisieren, gestattet aber andererseits gerade durch die Internalisierung des realen Raums in der musikalischen Imagination die Abgrenzung vom umgebenden nicht-musikalischen Raum« (Walter [Anm. 41], S. 268).

ertönt es vertikal hin zu Gott, dessen Schöpfung es preist (*wârez lop ist sicherlichen hôher êren bote*, V. 11).

Die Metapher, die hier Klang und Sinn miteinander verbindet, ist damit weitaus mehr als ›nur‹ *figura* im rhetorischen Sinne: Sie verbindet verschiedene Elemente im Text und etabliert ein Netz oder Verweissystem, das, ohne Dinge direkt zu benennen, Sinnhaftigkeit vermittelt und dabei durch die literarische Formung Bedeutungsdimensionen entfaltet.⁵⁷

IV. Fürstenlob – Der Meißner auf den Bischof von Kammin (IV, 4)

Der Meißner, der als Fahrender vor allem an Höfen in Mitteldeutschland und im Norden aufgetreten ist,⁵⁸ hat verschiedene Lobstrophen verfasst, unter anderem auf den böhmischen König (vermutlich Ottokar II.), die brandenburgischen Markgrafen Otto IV. und Otto V. sowie auf Albrecht III. Darunter findet sich auch ein Lob auf Hermann von Kammin († 1289), der 1251 zum Bischof von Pommern gewählt und 1254 geweiht worden ist. Er genoss landesherrliche Stellung, da Kammin zu der Zeit als einziges Bistum in Deutschland direkt dem Papst unterstellt war.⁵⁹ Der Meißner nimmt aller Wahrscheinlichkeit nach intertextuell auf die zuvor angeführte Strophe des Marners auf Hermann von Henneberg Bezug.⁶⁰ Die Strophe lautet:

57 Jüngst haben Christian Kiening, Susanne Köbele und Mireille Schnyder mit Verknüpfung, (Un-)Sagbarkeit und Welthaftigkeit drei wesentliche Charakteristika von Metaphern beschrieben, die auch für das hier diskutierte Beispiel des Marners wesentlich sind, vgl. dazu Christian Kiening [u. a.]: Einführung, in: dies. (Hgg.): *Metaphern des Literarischen. Mittelalter und Frühe Neuzeit*, Würzburg 2025 (Philologie der Kultur 22), S. 7–23, hier S. 10 f.

58 Vgl. zur biographischen Einordnung Georg Objartel: [Art.] *Der Meißner*, in: ²VL, Bd. 6, 1987, Sp. 321–324; Holger Runow: *Der Meißner*, in: Klein [u. a.] [Anm. 11], S. 407–417, hier S. 408.

59 Vgl. Objartel [Anm. 24], S. 37.

60 Die Chronologie der Strophen ist letztgültig nicht zu klären, jedoch kann die Abfolge Marners – Meißner aufgrund der Datierung von Meißners Lobstrophe auf nach 1251 (der Wahl Hermanns zum Bischof) und der Marners auf 1247 als wahrscheinlich angenommen werden. In jedem Fall wird eine Bezugnahme des einen auf den anderen deutlich; für die vorliegende Argumentation ist einzig dieser intertextuelle Zusammenhang unabhängig von der Abfolge entscheidend (vgl. zur Diskussion Willms [Anm. 21], S. 229; Haustein [Anm. 2], S. 207). Auf die polemische Auseinandersetzung zwischen dem Marners und dem Meißner weisen u. a. die Rätselstrophe Obj. II, 18 sowie die Diskussion um gelehrtes Wissen im Hinblick auf das Verständnis des Physiologus (vgl. dazu Objartel [Anm. 24], S. 42–44, 292–294; Gerhardt [Anm. 24], S. 115–118).

Herlich kegen gote, her al der kristenheit,
herliche zucht sin lib an treit,
her, kreftich, breit,
kan Herman vüren schone.
Man unde menlich uber sinen müt, 5
man von milte, er spart kein güt,
mannes werc er tüt,
des zimt im wol die krone.
Driu her Herman
wol vüren kan: 10
güten rat, truwe unde vride ane widerkere.
Herliche site
mannes tugent zimt mite.
swa er hin keret, da volget im vrouwe ere.
Der ist her gesinde gar: 15
mit sulher schar
vert von Kamin der here. (Mei IV, 4)⁶¹

Gegenstand des Spruchs ist Fürst Hermann von Kammin, dem sich der Meißner in einem von ihm häufiger geübten exegetischen Sprachspiel widmet.⁶² Um seinen Namen und dessen einzelne Bestandteile – *her* und *man* – sowie deren Bedeutung entfalten die vierzeiligen Stollen des Aufgesangs eine kreisende Bewegung. Der Name *herman* wird in den beiden Stollen in seine Teile zerlegt; im ersten wird das Determinans *her* paronomastisch umrissen und anaphorisch fünfmal benannt (*herlich*, V. 1; *her*, V. 1; *herlich*, V. 3; *her*, V. 3; *herman*, V. 4). Bereits diese Wiederholungsstruktur macht das Sprachspiel mit den etymologisch verwandten Wörtern und deren Bedeutungsdimensionen ersichtlich: *herlich* im Sinne von ›ausgezeichnet vor Gott‹, als Herr der Christenheit (*her al der kristenheit*, V. 1), als herrschaftlich sich verhaltend (*herliche zucht*, V. 2) und prächtig, stattlich, groß (*her, kreftich, breit*, V. 3) im Sinne seiner Ausstattung mit herrschaftlichen Eigenschaften. Hermann kann, so wird am Ende des ersten Stollens in V. 4 resümiert, aufgrund der benannten exzeptionellen Eigenschaften Menschen gut anführen.

Diese für den ersten Stollen benannte Struktur wiederholt sich im zweiten, in dem nun der zweite Bestandteil des Namens in den Mittelpunkt rückt und erneut paronomastisch umkreist wird. Hier sind es das Substantiv *man* (V. 5) und das dazugehörige Adjektiv *menlich* (V. 5), die aufgerufen und an welche die Tugenden Hermanns angebunden werden. Tapfer (*menlich*) sei er und freigiebig (*milte*); er gehe den Aufgaben eines Mannes nach (*tut mannes werc*, V. 6 f.). Damit sind die notwendigen Argumente benannt, um ihm die Krone zuzusprechen. Diese zentrale

61 Zitiert nach Objartel [Anm. 24], S. 182 f.

62 Vgl. dazu Objartel [Anm. 24], S. 100–102.

Aussage wird im Abgesang weiter begründet, denn Hermann kann mit *gute[m] rat, truwe* und *vride* (V. 11) sogar drei Heere anführen.⁶³ So erscheint er als der vorbildliche Feldherr, der symbolisch die benannten Tugenden, guter Rat und kluges Handeln, Aufrichtigkeit und Frieden, in sich vereint, womit seine besondere Idoneität erwiesen ist. In seiner Heerschar befindet sich – wie im Gefolge Hermanns I. von Henneberg beim Marnar – *vrouwe ere* (V. 14); sie folgt Hermann auf Schritt und Tritt. Schließlich wird im Schlussakkord des letzten Verses – wie auch in der Strophe des Marnars – der Name des hochgelobten Fürsten genannt: Hermann von Kammin ist es, dem der herausragende Lobspruch gilt und der gepriesen wird.⁶⁴ Die Verse 11, 14 und 18 (der letzte Vers des Abgesangs) sind durch die Reime *widerkere*, *vrouwe ere* und *der here* klanglich im umarmenden Reim miteinander verbunden.⁶⁵ Sie lassen sich auch auf der Sinnebene zusammenführen, denn hier werden noch einmal die herausragenden Gefolgsleute Hermanns benannt, die er mit sich führt. Diese besondere Führungskompetenz Hermanns wird in Vers 4 (*kan Herman vûren schone*), in den Versen 9 und 10 (*driu her Herman wol furen kann*) und im letzten Vers (*vert von kamin der here*) betont. Hermann ist aufgrund seiner körperlichen Qualitäten, seiner Fähigkeit zur Herrschaft und seines auserwählten Gefolges dazu prädestiniert, die Krone der Ehre zu tragen. Akustisch setzt das letzte Wort *here* den Schlusspunkt und weist noch einmal auf den Anfang zurück – *herlich* und *here* sind hierdurch verbunden. Auf diese Weise werden die phonologische und semantische Ebene verschränkt, indem das Spiel mit dem homonymen *her* und seiner dreifachen Bedeutung, im Sinne der Anrede ›Herr‹, der Bezeichnung für das ›Heer‹ sowie als *here* (V. 17) im Sinne von ›besonders würdig‹, im Verlauf der Strophe produktiv gemacht wird. Hermann von Kammin erweist sich auf allen benannten Ebenen als der Würdigste, als derjenige, dem das höchste Lob vor Gott gebührt.

In der genannten Strophe wird ein Sprachspiel offenbar, das sich durch die *figura etymologica* und schließlich durch die Auseinandersetzung mit der Homonymie auch akustisch zuspitzt. Der scheinbare Gleichklang von *wern* und *gern* beim Marnar wird hier durch die Homonymie *her* auf die Spitze getrieben. Dabei geht es weniger um den »penetranten Gebrauch«⁶⁶ als vielmehr um rhetorische Überbietung im Sinne dichterischer *aemulatio*. Dies dient der Steigerung des Gesagten, bis Hermann von Kammin auch an der Spitze seines Gefolges und auf dem akustischen Höhepunkt des Spruchs als *here* (V. 17) aufgerufen wird. Ziel des Lobs auf der Ebene

63 Vgl. dazu Runow [Anm. 58], S. 409.

64 Zu dieser weit verbreiteten Technik vgl. Gustav Roethe (Hg.): Die Gedichte Reinmars von Zweiter, Leipzig 1887 (Nachdruck Amsterdam 1967), S. 222–228; Burghart Wachinger: Anmerkungen zum Marnar, in: ZfdA 114 (1985), S. 70–87, hier S. 75.

65 Zum Strophenbau vgl. Brunner [Anm. 26], S. 104.

66 Willms [Anm. 21], S. 229.

der *elocutio* ist es, den Gegenstand als würdig erscheinen zu lassen – seine Außergewöhnlichkeit spiegelt sich in der Wahl ebenso herausragender Stilmittel wider. In diesem Kontext erscheint der Gleichklang als kreatives Potential des sprachlichen Spiels; dieser macht die ästhetische Dynamik der Strophe aus, deren formale Gestaltung sich auf syntagmatischer Ebene der Würde Hermanns anzunähern sucht. Zur Vermittlung dieser Botschaft wird die Verschränkung von Wortklang und semantischem Gehalt genutzt.

V. Zusammenfassung

In den hier behandelten Lobstropfen stehen Klang und Sinn in einem Funktionsgefüge, das sich zwischen Sänger, Lob und Fürst entfaltet. Im ersten Beispiel, Rume-lants Rätsel auf den Marnier, wird der Sänger als Gegenstand von Lob bzw. Schelte in den Blick genommen. Vermittelt durch die Figur der Inversion und das Umkreisen der Eigenschaften des Gemeinten, soll das Publikum den Namen des gesuchten Dichters erraten. Das Sprachspiel vermittelt dabei zugleich Maßstäbe anerkannter Kunstfertigkeit.

Im zweiten Beispiel, Marners Strophe auf Hermann I. von Henneberg, rückt das Lob als ästhetischer Gegenstand in den Mittelpunkt. Das in der Lobstrophe eingangs aufgerufene Bild der rauschenden Windsbraut ist auf die Ausbreitung des Lobs wie des Klangs bezogen, beidem vermag man sich nicht zu entziehen. Damit geht es implizit auch um die mediale Vermittlung sowie um die spezifische Materialität des Lobs, die beide klangliche Qualitäten besitzen. Das Lob ist ein auditives Ereignis, das einen Klangraum umspannt. Dieser ist wie das Lob selbst in höchstem Maße dynamisch, flüchtig und veränderbar. Das Lob schwillt an und ab, wird auf verschiedenen Ebenen wahrgenommen; es ertönt auf Erden als Zuspruch für das Seelenheil des Fürsten und soll nicht zuletzt im Himmel seine Wirkung zeitigen.

Gegenstand des dritten Spruchs ist mit Bischof Hermann von Kammin schließlich der Fürst selbst als zentrale Causa. Im Fokus stehen hier vor allem die Figur der Homonymie und ihre verschiedenen Bedeutungsdimensionen. In wiederholenden, gleichsam kreisenden Bewegungen wird der Herrscher mit all seinen Qualitäten umfassen. Am Ende erstrahlt er als Stern am Firmament und tritt als würdigster Gegenstand auf Erden hervor.

In allen drei Beispielen erscheinen Sprach- und Klangphänomene als besonders produktiv. Sie verleihen dem Gesagten eine besondere Wirkung, weisen aber zugleich in ihrer grundsätzlichen Offenheit über die rein sprachliche Ebene hinaus. Dabei erfordern sie einerseits in ihrer Kürze und Prägnanz eine besonders aufmerksame Wahrnehmung und dienen so der Sinnesschärfung. Andererseits regen sie zu

einer kreativen Auseinandersetzung sowohl mit den Sinnangeboten der Spruchstrophen als auch mit der sprachlichen Form an. Form wird dabei jedoch nicht nur um der ästhetischen Gestaltung willen verwendet, sondern besitzt sinnhafte Dimensionen bzw. ist mit diesen verbunden.⁶⁷ Insbesondere die beiden letzten Beispiele verdeutlichen, dass Sprache immer nur ein Versuch bleibt, mit dem sich der Dichter dem laudativen Gegenstand nähert, um die Exzeptionalität der Herrscher umfänglich und angemessen zu preisen. Dabei ist es vor allem die Windsbraut des Marners, die das Unfassliche des Klanglichen und damit auch dessen Kraft, das kreative, suggestive Potential seiner sprachlichen Möglichkeiten, zum Ausdruck bringt. Klang und Sinn werden auf kreative Weise verbunden und weisen über das Irdische hinaus, da allein der Klang diejenigen Grenzen überwinden kann, welche die Form vorgibt. Insbesondere die klangliche Dimension des Spruchs vermittelt eine nach oben aufsteigende Dynamik, die sich ausdeuten lässt. Dabei wird das beherrschende Grundanliegen der Spruchdichtung nicht vernachlässigt, vielmehr vermitteln die Beispiele, dass die Sinne geschärft werden müssen: für das, was man sieht und hört, und dafür, auf welche Weise dies getan werden soll. Der Konnex von Kunst und Herrschaft, der zumindest in den letzten beiden Spruchstrophen zentral ist, fordert das Publikum nachgerade dazu auf, genauer hinzuhören.

67 Vgl. Brunner [Anm. 35]; Haustein [Anm. 12].