

Herweg, Mathias

Walters crâ und Ottos mops : Vor- und postmoderne Variationen über AEIOU

In:

Gesine Mierke, Christof Rolker, und Christoph Schanze (Hrsg.), Raum und Klang im Mittelalter : Materialität und Medialität, Bamberg: University of Bamberg Press, S.193-225. 2026. DOI: 10.20378/irb-114734

Beitrag im Sammelwerk - Verlagsversion

DOI des Beitrags: 10.20378/irb-115248

Datum der Veröffentlichung: 26.05.2026

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 die **Creative-Commons-Lizenz CC BY**.



Die Lizenzinformationen sind online verfügbar:

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

MATHIAS HERWEG

Walthers *crâ* und Ottos *mops*: Vor- und postmoderne Variationen über AEIOU

[Reime] zählen entschieden zu den persönlichsten poetischen Einfällen, bzw. zeigt der Einfall sich bereits im Stadium des Entstehens an den Reim gebunden.¹

Mittelalterliche Lieddichtung (Minne- wie Spruchsang) tritt uns heute fast immer im digitalisierten oder gedruckten Textbild vor Augen. Dass dahinter ‚Klangräume‘ stehen, ist zwar bekannt, aber das Wissen bleibt nur allzu oft hermeneutisch und performativ blind, weil die Melodien im Regelfall nicht überliefert sind. Ein gern überlesenes Drittes neben Text (*wort*) und Melodie (*dôn*) bildet nun aber der Sprachklang, der etwa die Mitte hält „zwischen Sprache als semiotischem Sinnvermittlungsvehikel und Musik“.² Mehr als nur Ornat, entfaltet er mal komplementären, mal eigenständigen Sinn. Er ist Teil der Textur, aber nicht *wort*, und Teil der Melodik, aber nicht *dôn*; und Klangeffekte sind, etwa als Refrain oder Reim, besonders resilient in der Überlieferung, was sie im Regelfall melodieloser Überlieferung wertvoll für die Einschätzung des *sounds* mediävaler Lyrik macht.

¹ Rühmkorf, *agar agar*, S. 151.

² So Stock, *Triôs*, S. 369, hier im Rekurs auf Haug, *Lyrik*, bes. S. 117. Ähnlich auch Schanze, *fröude*, S. 226f. (beide signifikanterweise in einem Beitrag zum Klangkünstler Gottfried von Neifen).

Mitunter tritt diese Art Klanglichkeit so stark vor Augen bzw. ins Ohr, dass sie sich tatsächlich als dritte ‚Schicht‘ neben Text und Melodie etabliert und Eigen-Sinn erzeugt. Ein früher und prominenter Fall dieser Art führt in die folgenden Überlegungen ein. Die ‚eigen-sinnige‘ Betonung des Ästhetisch-Klanglichen reduziert dabei mitnichten die Relevanz des Wortsinns; vielmehr öffnet sie Dichtern, Hörern und Lesern Türen zu sonst ungewöhnlichen, mindestens überzogen markierten lexikalischen, syntaktischen und metaphorischen Räumen, die aus dem Gattungsüblichen auf das Gattungsmögliche, ja auf das im Rahmen der Diskursnorm nicht Erwart- oder Sagbare führen und mitunter selbst aus verstaubt grammatischen Phänomenen wie dem Ablaut im Wortsinn belletristisches Kapital schlagen. So kann genrelogische Minnetopik durchaus von rohen Krebsen und Askesegehlüsten gebrochen sein – womit ich bei Walther von der Vogelweide und seinem sogenannten ‚Vokalspiel‘ wäre. Im Fortgang interessiert mich dann auch, wie spätere Dichter *des meisters slâ* fortsetzen.

1. Walthers ‚Vokalspiel‘

Walthers Lied L 75,25 ist formal eine Winterklage in fünf Strophen von je sieben Versen; das eingangs zu vermerken ist sinnvoll, weil sich Auge und Ohr sonst sofort auf das Herausstechende der leipogramatischen Kadenzen konzentriert. Die Strophen sind einfach gebaut, die 35 Verse metrisch allesamt gleich. In den Heidelberger Liederhandschriften C und A ist das Lied mit wenigen Varianten überliefert (siehe Abb. 1 und 2). Neben einigen Numerus- und Tempusformen differiert die biblische und/oder rustikale Allusion im ersten Vers der Schluss-Strophe. Die edierte Fassung nach A lautet wie folgt (sinntragende Varianten gegen C sind unterstrichen):³

³ Zitierte Ausgabe: Walther von der Vogelweide, Leich (ed. Cormeau), Nr. 52. Mit Kommentar: Walther von der Vogelweide, Werke (ed. Schweikle), S. 248–251; 674–678.

I Diu welt was gelf, rô⁴ unde blâ, 75,25
 grüene in dem walde und anderswâ,
 die cleine voegele sungen dâ,
 nû schrîet aber diu nebelcrâ.
phligt sî iht ander varwe? jâ!
 sist worden bleich und übergrâ
 des rimphet sich vil menic brâ.

II Ich saz ûfeime grüenen lê, 75,32
 dâ entsprungen bluomen unde clê
 zwischen mir und eime sê.
 der ougenweide ist dâ niht mê.
 da wir schapel brâchen ê,
 dâ lît nû rîf unde snê,
 daz tuot den vogellînen wê.

III Die tôren sprechent „snîâ snî“, 76,1
 die armen liute „owê owî“.
 des bin ich swær alsam ein blî,
 der wintersorge hân ich drî.
 swaz der under andern sî,
 der wurde ich alse schiere vrî,
 wær uns der sumer nâhe bî.

⁴ Das Komma ist editorische Zutat und interpretiert das Wortpaar als zwei Farben; gelf bedeutet auch glänzend/hell und wäre dann erläuternd auf die weiteren Farben beziehbar; vgl. Lexer I, Sp. 812; vgl. dazu auch Walther von der Vogelweide (ed. Wilmanns), S. 283, Anm.

IV *E danne ich lange lebt alsô
den crebz wolte ich ê ezzen rô.
 sumer, mache uns aber vrô,
 du zierest anger unde lô.
 mit den bluomen spilt ich dô,
 mîn herze swebt in sunnen hô,
 daz jaget der winter in ein strô.*

V *Ich bin verlegen als ein sû [C Esau] 76,15
 mîn sleht hâr ist mir worden rû.
 sûezer sumer, wâ bist dû?
 jâ sæhe ich gerner veltgebû,
 danne ich lange in selcher drû
 becl Emmet wære, als ich bin nû:
 ich wurde ê munich ze Toberlû.*

Eine tentative Übersetzung, die die Reimlaute möglichst, aber nicht zwanghaft wahrt und die mehrdeutige Interpunktion festlegen muss, lautet:

Die Welt war gelb, rot und blau [alternativ: glänzend rot und blau], grün im Wald und auch sonst. Die Vögelchen sangen da – nun krächzt wieder die Nebelkrähe. Trägt sie vielleicht andere Farbe? Ja! Sie ist fahl und noch grauer als grau geworden, worüber sich die Brauen zusammenziehen.

Ich saß auf einem grünen Hügel, Blumen und Klee entsprossen dort zwischen mir und jenem See. Solcherart Augenweide gibt es da nicht mehr: Wo wir einst Blütenkränze brachen, liegen nun Reif und auch Schnee. Das tut den Vöglein weh.

Die Toren schreien: „Schnei doch, schnei!“ Die armen Leute: „Owei owei!“ Deshalb bin ich schwer wie Blei. Wintersorgen habe ich gleich drei. Was sie und noch andere angeht, wäre ich alsbald befreit, wär uns doch nur der Sommer nahebei.

Eh ich lange so lebte, verzehrte ich den Krebs lieber roh! Sommer, mach uns wieder froh! Du schmückst Anger und Hain. Damals spielte ich mit den Blumen [alternativ: dann würde ich ... spielen]; mein Herz schwebte [mit Apokope: Imp. Ind./Konj.] sonnenhoch, das der Winter jetzt ins Stroh jagt.

Ich bin verwildert wie Esau, mein glattes Haar ist mir verfilzt.
Süßer Sommer, wo bist du? Wahrlich, lieber sähe ich bestelltes
Feld [sc. lebte ich wie ein Bauer], als dass ich lange in einer
solchen Klemme wie eben steckte. Da würde ich lieber noch
Mönch in Toberlu!

Das als Winterklage einerseits evident traditionsverhaftete, andererseits klangpoet(olog)isch so innovative Lied fordert einen integrierten Zugang, der die Klangwirkung, die textimmanente Analyse, den intertextuell-generischen Horizont und das auf ihn bezogene parodistische Potential engführt, denn es ist beileibe nicht nur klanglich ungewöhnlich: Die ohrenfällige Evidenz und Penetranz des Formalen mediatisiert oder konterkariert nicht den tieferen Sinn,⁵ der sich als Spiel mit (den) Sängerrollen und ihren Geltungsansprüchen, mit den Genera des Minne- und Spruchsangs, mit literarischen Topoi wie *dörper*-Dasein und Moniage offenbart. Auch der Text ‚macht‘ Sinn, und beide Sinnschichten gilt es bei der Lektüre aufeinander zu beziehen und abzuwägen. Erst ihre Symbiose erzeugt die Wunderkette aus „spielerische[n] Assoziationen“,⁶ die Walthers kombinatorische Winter-, Minne- und Kunstklage aus dem Gattungsblichen heraushebt. Materielle, sexuelle und professionelle Frustration kumulieren sich in ihr, so lässt sich als Schlusseffekt sagen (und in der Wirkung auf die Nachahmer bestätigen), zur Negation alles Höfischen.⁷

⁵ Vgl. im Gattungsgallgemeinen auch Rudolph, Form- und Klangkunst, bes. S. 278–281.

⁶ Deutsche Lyrik (ed. Kasten), S. 966.

⁷ Vgl. die Deutung des Schlusses, allerdings in sozialer und biographischer Reduktion, durch Fitschen, *Körper*, S. 196: „Der höfische Körper des Minnesängers ist zum unhöfischen, von elementaren körperlichen Bedürfnissen getriebenen Körper eines umherstreuenden Fahrenden verkommen.“ Auch Lemmer, *Münch*, zeigt biographisches Interesse an dem Bezug zum in 5,7 genannten Kloster Toberlû/Dobrilugk.

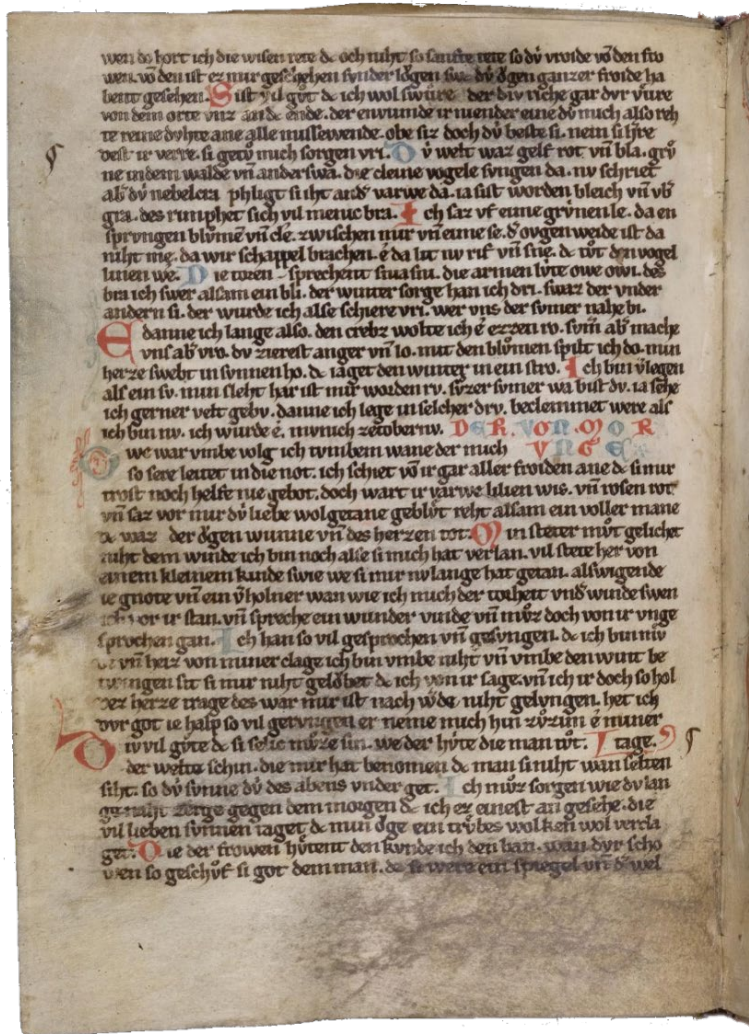


Abb. 1: Kleine Heidelberger Liederhandschrift (A), Heidelberg, Universitätsbibliothek, Cpg 357 (Elsass, 1270–80), fol. 13v.

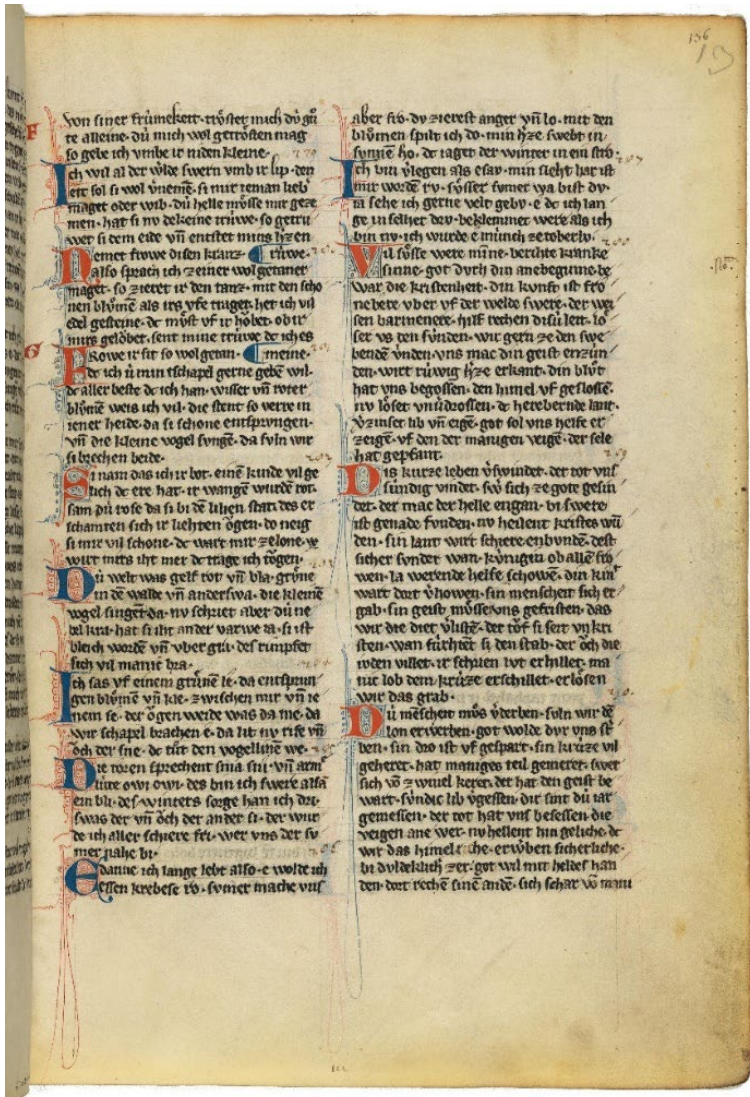


Abb. 2: Große Heidelberger Liederhandschrift bzw. Codex Manesse (C), Heidelberg, Universitätsbibliothek, Cpg 848 (Zürich, um 1300/40), fol. 136r.

Führt die Symbiose aus Vokalklang und Textualität, der Zwang der monorimen Vokale gar, zu diesem bösen Ende, das auch bei Walther seinesgleichen allenfalls in topischen Armuts- und Unbehaustheitsklagen der Spruchdichtung, nicht aber in einem mehrstrophigen Minnelied hat? Blicken wir, um das zu klären, zunächst auf eine moderne Stimme zum Thema. Der sonst eher stahlumwitterte Ernst Jünger widmete 1934 einen etwas schrulligen Essay dem „Lob der Vokale“, in dem er den fünf Lauten bestimmte ‚Charakterzüge‘ zuschrieb und sie so vom arbiträren Zeichen zum konkret Bezeichneten aufwertete. So schrieb er unter anderem: ⁸

In unseren Zurufen drücken das A und das O vor allem Zuneigung, Bewunderung, Beifall aus. Dem U und I dagegen sind Abneigung, Ekel, Verachtung und Angst zugeteilt [...]. Das E hält in diesem Zusammenhange eine Mittellage ein. Unsere Anrufe auf E zielen meist auf die Erregung einer zunächst inhaltslosen Aufmerksamkeit ab und lassen eine Entscheidung offen. Als vollkommen angenehm empfinden wir [...] das Lachen auf A, weniger das auf O, während das E bereits bedenklich klingt und das Hämische streift. Als durchaus böseartig betrachtet man ganz allgemein das Lachen auf I, aus dem man Spott, Ironie, verhüllte Schadenfreude und Schlimmeres hört [...]. Auf U endlich lacht überhaupt kein Mensch [man könnte in Jünger'scher Logik hinzusetzen: auf U weint, klagt oder spukt es sich eher].

Peter Wapnewski, Philologe und Mediävist, hier aber primär in der Rolle des Feuilletonisten, bezeichnete dergleichen als „Sprachkabbala“⁹. Er wird sich dabei der langen Tradition vokalischer ‚Prä-‘ bzw. ‚Liminalsemantik‘ bewusst gewesen sein, die (im Deutschen) bis zu jenem Walther hinaufreicht, den er (seit) 1974 höchst erfolgreich edierte.¹⁰ So stellt sich mit Wapnewski und an ihn anschließend die Frage, wo die Präsemantik

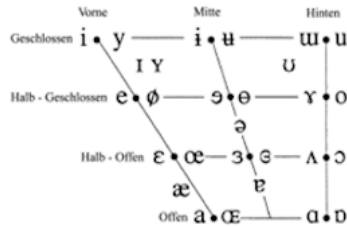
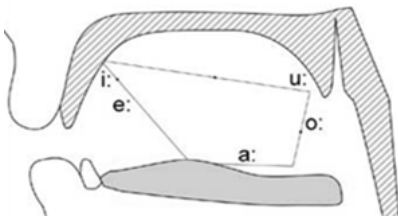
⁸ Jünger, Lob, S. 27f.

⁹ Vgl. die späte Besprechung in der Zeit vom 8.11.1974: <https://www.zeit.de/1974/46/ernst-juenger-oder-der-allzu-hoch-angesetzte-ton>.

¹⁰ Walther von der Vogelweide, Gedichte (ed. Wapnewski).

endet und die Kabbala beginnt, wo also ein (in diesem Fall) Vokal aufhört, ganz arbiträr zu sein, und selbst Sinn produziert, zu Sinn wird, und wo dieser Sinn *ex post* in ihn hineinphantasiert wird.

Es bietet sich an, dabei zunächst den physio-linguistischen ‚Kern der Sache‘ zu berühren, denn die Vokale entstehen ja buchstäblich in einem Klang-Raum – dem Mundraum nämlich, der einer Pyramide ähnelt. Im auf je zwei Dimensionen vereinfachten sogenannten Vokalviereck (oder -trapez) liegt das ‚helle‘ I (und benachbart der Umlaut Ü) ‚produktionsästhetisch‘ zwischen Zunge und Gaumen vertikal oben und horizontal vorne (palatal), das ‚dunkle‘ O vertikal mittig, horizontal hinten (velar). Die im Deutschen quantitativ sehr dominanten Vokale A und E (Ä) entstehen unten. Der Mundraum ist bei Artikulation der ersten drei Vokale mehr (I, U) oder minder (O) geschlossen, für E (und Ö) halb und für A ganz geöffnet. Die Lautqualität wird überdies durch die Form und Weite der labialen ‚Schnittstelle‘ zwischen innen und außen beeinflusst: U und O runden, I, A und E weiten die Lippen.¹¹



(Vokaltrapez der IPA)

¹¹ Bei durch Punkte getrennten Paaren sind die je linken Vokale labial ungerundet, die je rechten labial gerundet. Vgl. zur Graphik Crystal, Enzyklopädie, S. 154; Meibauer/ Demske/ Geilfuß-Wolfgang, Einführung, S. 78–80; zum mhd. ‚Vokalsystem‘ auch Paul/Wiehl/ Grosse, Grammatik, S. 47–49 (§ 27).

All dies sagt nichts (!) über bestimmte interpretatorische oder ‚emotionale‘ Valeurs aus: Diese werden erst durch die kulturelle Konnotation dichotomer Eigenschaften virulent (wie eben offen/geschlossen, oben/unten, vorn/hinten, hoch/tief) und durch Interjektions- oder Lachlaute, wie sie Jünger vorschwebten, in gewisser Weise lemmatisiert: Haha, hihi oder hoho, ah, äh oder uh meinen als ‚Sprechakt‘ tatsächlich je Verschiedenes, und wer ‚ih‘ sagt, wo ein bewunderndes ‚oh‘ angebracht wäre, verirrt sich so unrettbar im semantischen Raum wie jener traurige Bichsel’sche Held, der eines Tages beschließt, den Tisch nunmehr Teppich zu nennen.

Aber Klangsemantik ist nicht bloß Sache des Klangs. Auch kulturelle Setzung, Sprachtheorie und Symbolik¹² spielen hinein, wenn aus (hier vokalischen) Laut-Zeichen feste Laut-Werte und Sinnträger werden: eine bestimmte Position im Alphabet etwa (wie bei A[lpha] und O[mega]), bestimmte grammatische Funktionen (so in puncto Flexion), onomatopoeische Anklänge (Kikeriki/hihi), die statistische Frequenz eines Lautes (das ubiquitäre E ist weniger markiert als das U oder O), ja selbst die Form des graphemischen Repräsentanten. Und auch darauf hebt Walthers para- und präsemantische Klanglogik ab, wenn sie – ganz ohne Jünger’sche Kabbala – eine zunehmend dunkle, verzweifelte Wort- und Bildsprache klangartikulatorisch und klangsymbolisch vom erinnerten Blütenbett zum realgegenwärtigen Strohboden und zur zukunftsöglichen Klostereinöde fluchtet.

Anders gesagt: Von der A- bis zur U-Strophe verengt sich, der Klang- und Argumentationsdynamik folgend, mit dem physiologischen Artikulationsraum der fünf Vokale der schiere Existenz- und Wirkraum des Sängers: Die A/E-Strophen stehen noch im Zeichen der vitalen Natur und greifen weit aus in die Landschaft, ihre Farben- und Stimmenfülle. Die I-Strophe beschwört diese nur noch punktuell, der offene Raum hat sich in winterliche Strenge verengt. Die labial sich schließenden Vokale der

¹² Vgl. im Längsschnitt von der antiken (Platon) bis zur humanistischen (bes. Scaliger) Poetik und Sprachtheorie Kayser, Klangmalerei, Kap. Vf.

Schluss-Strophen ‚gipfeln‘ im minimalen Aktionsraum von Lagerstatt (*ô*) und Zelle (*û*).

Nicht ohne ludischen Reiz (wenngleich sich in ihm auch erschöpfend) ist es, den Eindrücken und Assoziationen zu lauschen, die durch die Isolation der sinntragenden Reimwörter in eine Art stichomythischen Dialog entsteht:

blâ.
 „wâ?“
dâ!
 „crâ?“
jâ: grâ.
 „lê, clê, sê, mê: ê. Nû snê. wê!“
snî!
 „owî!“
blî?
 „vrî! sû, rû, gebû, drû – ê Toberlû!“

Wieder ganz tentativ übersetzt:

Blau. – Wo? – Dort! – Die Krähe? – Ja, ist grau. – Grüner Hügel, See und so weiter: war mal. Jetzt Schnee. Herrje! – Schnei doch! – Herrje! – Beschwerden? – Nur frei sein! Saustall, raues Feld, bedrängte Enge? Dann lieber doch Toberlu!

2. Nach Walther: Vokalspiele von Jandl bis Gernhardt

An dieser Stelle¹³ lässt sich das spezifische Problem der Übersetzbarkeit von Walthers Vokalspiel in Fremdsprachen oder in das Deutsch der Gegenwart nur am Rande berühren; schon ein oberflächlicher Abgleich rezenter Philologenübersetzungen (etwa von Wapnewski und Schweikle) mit poetischen Relektüren des Gedichts kann dafür den Blick oder das Ohr öffnen. Erstere opfern den Klang auf dem Altar der Sinn-Äquivalenz, letztere wahren, wie jüngst Ulf Stolterfoht,¹⁴ den Sinn und halbwegs auch Versform und Reim, müssen aber infolge der neuhochdeutschen Di- und Monophthongierung, die mhd. *-î* regelhaft (d.h. nicht ohne Ausnahmen) zu nhd. *-ei*, mhd. *û* ebenso regelhaft zu *-au* werden lässt (*mîn hûs* – mein Haus), die abecedarische Reinheit opfern.

Statt dieses hier zu vertiefen, verweile ich noch einen Moment in Walthers Epoche, bevor ich von der Vor- zur Post-Moderne übergehe. Das Experiment des berühmten Sängers hat seine Kollegen, wie es scheint, elektrisiert: Nicht weniger als vier formal gleichartige Versuche, fünfstrophige Lieder nacheinander auf die Vokale zu reimen, sind noch aus dem 13. Jahrhundert überliefert: drei in deutscher, eines in lateinischer Sprache. Sie stammen vom Truchsessen von St. Gallen, Ulrich von Singenberg, welcher der älteren Forschung und Literaturgeschichtsschreibung stets als Walther-Schüler schlechthin galt, was sein Lied ²SMS 12,27 (*Sol ich mich rihten nâch dem â*) einerseits bestätigt, andererseits kongenial relativiert; von Rudolf dem Schreiber, der unter Aufbietung aller Genre-reotypen eine konventionelle, etwas banale Minneklage reimt (*Ein mündel*

¹³ Ich widme mich dem hier nur angeschnittenen Thema in weiterem Rahmen in einem Aufsatz, der unter dem Titel „Klang oder Sinn – Klang als Sinn? Walthers Vokalspiel zwischen Klangkunst und hermeneutischer Herausforderung“ 2026 in der Zeitschrift *Poetica* erscheinen wird; ebd. auch methodologisch weiterführende Literatur.

¹⁴ *Die ganze Welt schien plötzlich nah*, in: *Unmögliche Liebe* (ed. Marquardt/Wagner), S. 109–211; als Lesehör-Eindruck sei nur die dritte (eigentlich *i-*) Strophe zitiert: *Die Dummen sagen „Schnei doch, schnei!“ / Da sagen die Armen „Auwei!“ / Und ich bin schwer wie Blei. / An Wintersorgen kenn ich drei. / Doch was immer das sei, / ich wär davon frei, / käm nur der Sommer vorbei.* Auch Str. 5 reimt auf *-ei* (hier statt *-û*).

rôt, *zwô brûne brâ*, KLD 50, I); einem im ‚Seifried Helbling‘-Corpus überlieferten Anonymus, der das Vorbild geistlich kontrafaziert (*Quinque sunt vocales*); und *last*, *not least*, von dem deutsch und lateinisch dichtenden Marner, der es vagantesk intellektualisiert (*Jam pridem estivalia*).¹⁵

Am nächsten reichen qualitativ und klangästhetisch Ulrich und Marner an Walther heran. Des Marners Ich leidet vor allem (ja, von den Unbilden der meteorologisch konkretisierten Wettereskapaden abgesehen, eigentlich nur) unter den fehlenden Venuswonnen, was sich in den A- und I-Strophen verdichtet:¹⁶

*Jam pridem estivalia
pertransiere gaudia,
brumalis sevitia
iam venit cum tristitia.
grando nix et pluvia
corda nunc reddunt segnia,
ut desolentur omnia. [...]*

*Ad obsequendum Veneri
meus tota languet animi,
fervor abest pectori
et calor cedit frigari,
maledicant hiemi,
quis veris erant soliti
amenitate perfrui. [...]*

[Schon lange ist die schöne Sommerszeit vorbei, Einzug gehalten hat der raue Winter mit seiner Trostlosigkeit. Hagel, Schnee und Regenschauer verbreiten eine so lustlose Stimmung, daß die ganze Welt öde und verlassen liegt. [...]

¹⁵ Die vier Lieder sind in der einschlägigen Anthologie Schweikles, Parodie und Polemik, Nr. 22–25/S. 19–25, abgedruckt; danach das Ulrich-Zitat; Marners Text ist nach der Edition der *Carmina Burana* zitiert: *Carmina* (ed. Vollmann), S. 768–771. Zu den hier nur gestreiften Texten vgl. vertiefend ebenfalls den in Anm. 13 genannten Beitrag.

¹⁶ Auch die Übersetzung folgt *Carmina* (ed. Vollmann), S. 768–771.

Zum Venusdienst fehlt dem Herzen jegliche Kraft: keine Glut erfüllt die Brust, schon besiegt die Kälte jedes Feuer. Verwünschen sollen den Winter all die, die sich Tag für Tag an den Wonnen des Frühlings erfreut hatten. [...]]

Ulrich dagegen folgt seinem *meister* explizit (und übernimmt von ihm einen Gutteil seiner Reimlemmata), doch noch in der A-Strophe zeigt sich, dass er es mit der loyalen Verehrung auch nicht übertreibt: Er kann auch *anderswâ* anklopfen:

*Sol ich mich rihten nâch dem â,
daz kan ich wol gezeigen wâ:
dâ kêre ich ûf des meisters slâ
der ê sanc von der nebelkrâ.
vind ich niht meisterscheftê dâ,
noch kêre ich mich her wider sâ
und klophe ich anderswar dar nâ.*

[Tentativübersetzung: Halt ich mich an das A, so liegt das Vorbild nah: Ich trete in des Meisters Bahn, der einst die Nebelkrâh besang. Finde ich da keine Meisterschaft, so wende ich mich wieder ab und klopfe anderswo fortan.]

Des Meisters Spur hilft ihm offenbar wenig bei seinem unverständigen Publikum (ein Problem, das auch Walther kannte). Anders als bei Walther und dem Marnier geht es hier nicht so sehr um die verlorenen Freuden der Venus als um die Lage der Kunst, die schon die E-Strophe ins Zentrum rückt. Schon deshalb ist dieses Lied viel mehr als nur Parodie oder epigonale Imitation:

*Genuoge sprechent „sing als ê,
 prüef uns die bluomen und den klê.“
 die wellent niht daz ich verstê,
 waz mir dar an ze herzen gê,
 swie vil ich in hie vorgeschrê,
 daz tet in den ôren wê.
 nû wil ich si niht touben mê.*

[Gar viele reden: „Sing wie eh’, erspür uns die Blumen und den Klee!“ Die wollen nicht, dass ich drauf seh’, was mir eigentlich dabei zu Herzen geh. Alles tat ihnen in den Ohren weh, was ich ihnen vorheulte. Jetzt werde ich sie nicht länger taubsingen.]

Der Rest ist Klage, bis zur U-Coda: *i[ch]n hân den acker noch den bû, / mîn sleht ist allez worden rû. / des muoz ich liden spottes hû* [Ich hab weder Acker noch Feld, mein glattes Haar ist längst zersaust, darüber bin ich zur Spottfigur geworden]. Auch hier bereitete das U offenkundig die größten Probleme, trotz direkter Reimanleihen bei Walther.

Die unmittelbare Wirkkraft von Walthers Virtuosenstück endete mit diesen Texten um 1300, vielleicht mitbedingt durch den angedeuteten Lautwandel. Spätmittelalterliche Dichtung (etwa Oswalds von Wolkenstein) und noch mehr die des Barock sind zwar reich an manieristischen Laut- und Reimspielereien, doch sie funktionieren anders, mit dem Übergang zur stillen Lektüre und zum Druck immer stärker augen- als ohrenfällig: Das Bildgedicht löst im gedruckten Buch das Lautspiel tendenziell ab. Erst in moderner deutscher Lyrik gibt es wieder einen *meister*, der zum Gaudium des Publikums Walther noch überbietet und *ûf des slâ* sich ebenfalls zahlreiche Adepten begaben, darunter neben professionellen Künstlern auch viele Gelegenheitsspieler im Raum des vokalischen Klangs. Ihm und ihnen muss des sinnreichen Eigensinns wegen mein Schlussakkord gehören – natürlich weiterhin in fünf Noten. Gemeint ist zunächst der Experimentalpoet Ernst Jandl (1925–2000), Wiener wie zeitweise Walther und Patron aller späteren ‚Jandler‘ – ja: ‚jandln‘ ist als Verb

lexikalisiert.¹⁷ Ein Jandler *ante verbum* war auch schon Richard Wagner, dem die Nachwelt so Großes verdankt wie das bekannte An- und Ablautspektakel „Weial! Waga! / Woge, du Welle, / Walle zur Wiege! / Wagala-weia! / Wallala weiala weia!“¹⁸ Und auch Jandl imitiert Walther nicht, er aemuliert ihn: Er trimmt nicht nur den Reim auf Gleichlaut, sondern ganze Texte, was im Deutschen in allen Fällen außer dem E (angesichts seiner grammatischen Funktionsvielfalt) ein echtes Kunst- und Wagestück ist. Georges Perec sollte das mit seinem gänzlich E-losen 400-Seiter *La Disparition* unter umgekehrten Vorzeichen noch überbieten, und sein Übersetzer Eugen Helmlé brachte diese E-Lipse unter dem Titel *Anton Voyls Fortgang* später so verdienst- wie entbehrungsreich auch ins Deutsche.¹⁹ Aber nicht das ist hier unser Thema, sondern Jandls obstinater Mops. Die bald inflationär zitierten Zeilen finden sich in dem Gedichtband *der künstliche baum*.²⁰

ottos mops trotzt
otto: fort mops fort
ottos mops hopst fort
otto: soso

otto holt koks
otto holt obst
otto horcht
otto: mops mops
otto hofft

¹⁷ Vgl. Uhrmacher, Spielarten, S. 7.

¹⁸ Vgl. Liede, Dichtung, S. 228 (hiernach auch zitiert).

¹⁹ Dem Pariser Oulipisten Perec verdankt sich auch das leipogramatische Gegenstück eines Romans einzig auf E: *Les Revenentes*.

²⁰ Jandl, Poetische Werke, S. 60.

ottos mops klopft
otto: komm mops komm
ottos mops kommt
ottos mops kotzt
otto: ogottogott

Diese Verse sind wie die Walthers mehr als nur (hier: monovokaler) Klang. Einschlägige Interpreten weisen auf Satire, Ironie und tiefere Bedeutung im scheinbar ludischen Scherz hin, auf Sprachgaudi im Dienst der Ich- und Gesellschaftskritik,²¹ auf die Anthropomorphisierung des scheinbar Verstandeslos-Animalischen, auf speziell männliche oder allgemein menschliche Bindungsprobleme, auf machtdiskursive Abgründe zwischen Herr und Knecht und ihre Inversion im letzten ‚Sprechakt‘ des Mopses, in dem die Kommunikation (er-)brechend scheitert. Auch theologische Implikationen wurden erwogen („otto‘ steckt in ‚gott‘ und ‚gott‘ in ‚otto‘ [...] ‚gott‘ findet sich wie selbstverständlich in ‚ottos‘ Sprache“),²² und eine Dichterkollegin konzedierte, man müsse „lachen und weinen“, wenn Jandl „das hohe Lied vom O, vom O-Tier, vom O-Gott, ogottogott, vom Hundehälter [sic] Otto, vom Mops, der wieder heimgefunden hat“,²³ singe.

Nun kennen wir Walthers Vokalgedicht und ahnen daher trotz aller hermeneutischen Tiefen, dass es bei dem Versuch mit dem O nicht bleiben konnte. Anzumerken ist, dass Jandl selbst davor und danach immer wieder auch mit anderen Lauten experimentierte. Schon damit war programmiert, dass die von ihm angelegte formale Leiter weiter bestiegen werden musste, dass es an Ulrichen und Marnern auch bei Jandl nicht fehlen dürfte und würde. Bei Walther begaben sich ‚Schüler‘ *ûf des meis-*

²¹ Vgl. etwa Brandtner, *Spiel*, S. 76–78.

²² Uhrmacher, *Spielarten*, S. 141. Deutungsansätze im Werkkontext bei Schmidt-Dengler, Ernst Jandl; Ludwig, Ernst Jandl; Vogt, Jandl.

²³ Mayröcker, *ottos mops*, S. 43f.

ters slâ, Jandl dagegen entdeckte die Schule – und eine Schule im Besonderen, nämlich die ‚Neue Frankfurter‘ in Person des Deutschbalten Robert Gernhardt (1937–2006).

Gernhardt schrieb einen ganzen Zyklus auf AEIOU mit dem Titel: *Ottos Mops ond so fort. Ein Beitrag zum integrativen Deutschunterricht*.²⁴ Der Mops erhielt darin diverse meist einsilbige Geschwister: *annas gans, gittis hirsch, gudruns luchs, elkes elch* und – sichtlich der ambitionierteste Wurf, weil kein Tier, sondern ein zudem vielsilbiger Geistesmensch zum Helden bestimmt ist – *enzensbergers exeget* mit dem allein schon rekordträchtigen Wort „enzensbergerexegetenschelter“ (Glanz und Elend der deutschen Kompositionsgrammatik fallen in diesem Monstrum, desgleichen in keiner romanischen Sprache möglich wäre, ineins).

Wichtig ist hier mit Blick auf Walthers Erbe nun aber erneut, dass sich auch diese scheinbar exklusiv spielerische, ausdrücklich dem Imitationstrieb geschuldete und schon im Titel auf vor- und nichtprofessionelle Fortsetzung abhebende Textfolge nicht im bloßen Klang-Sinn erschöpft. Robert Gernhardt hatte (woran hier nur *en passant* erinnert sei) an der Freien Universität zu Berlin das Fach Germanistik studiert, und sein Werk zeigt sich wiederholt davon inspiriert; das gilt sogar für Epochen, die Germanistikstudierende an manchen Standorten heute kaum mehr kennenlernen, weil ‚verkürzte‘ Modelle einer Geschichte der deutschen Literatur (im Geiste Heinz Schlaffers)²⁵ sie pauschal aus dem Kanon des Nützlich-Notwendigen ausbürgerten. Bei Gernhardt lebt das genuin mediävale Erbe im Kapitel *Homo ludens* [!] des Romanversuchs *Die Wahrheit über Arnold Hau* vielleicht am eklatantesten neu auf, worauf weiter unten zurückzukommen ist. Aber eben nicht nur hier – und so überrascht es auch nicht, wenn der dritte Folgotext von *ottos mops, gittis hirsch*, sich strukturell frappierend in die Tradition einer der ältesten deutschsprachigen Textformen stellt, der althochdeutschen Zauber- und Segenssprüche nämlich. Auch sie arbeiten konstitutiv mit (und funktionieren über) Laut-

²⁴ In: Gernhardt, Lichte, S. 128–130.

²⁵ Schlaffer, Geschichte; der Titel lautet: „Die [!] kurze Geschichte der deutschen Literatur.“

und Klangmagie. Ich nutze gleich den bekanntesten Vertreter als Beispiel. Der im Kern noch pagane zweite Merseburger Zauberspruch berichtet, wie sich ein edles Ross im Wald das Bein verrenkt. In mehrfachem Anlauf versucht die pagane Göttergemeinschaft ihre Heilmacht, doch erst am Ende findet (natürlich) Obergott Wodan die richtigen Worte: Ross, Ausritt und göttliche Autorität sind gerettet. In Gittis Zauberspruch, so möchte ich (trotz des Gegenstands ohne jede Ironie) vermuten, wird diese wohl bekannteste, jedenfalls älteste Veterinärtherapie deutscher Sprache kontrafaziert.

Zweiter Merseburger Zauberspruch, 8./9. Jahrhundert:²⁶

*Phol ende uuodan uuorun zi holza.
 du uuart demo balderes uolon sin uuoz birenkit.
 thu biguol en sinthgunt, sunna era suister;
 thu biguol en friia, uolla era suister;
 thu biguol en uuodan, so he uuola conda:
 sose benrenki, sose bluotrenki, sose lidirenki:
 ben zi bena, bluot zi bluoda,
 lid zi geliden, sose gelimida sin.*

[„Phol und Wodan ritten in den Wald. Da wurde dem Fohlen Balders der Fuß verrenkt [eingerenkt?]. Da beschworen ihn Sinthgunt und Sunna, ihre Schwester; da beschworen ihn Freia und Volla, ihre Schwester; da beschwor ihn Wodan, der sich gut darauf verstand: „Sei es Knochenverrenkung, Blutverrenkung oder Gliederverrenkung: Knochen zu Knochen, Blut zu Blut, Glied zu Glied, so seien sie zusammengefügt!“]

²⁶ Zitierte Ausgabe: Lesebuch (ed. Braune), S. 89. Übersetzung: M.H.

gittis hirsch

*gittis hirsch hinkt
 hirsch: hilf gitti hilf
 gitti nimmt zimt
 gitti nimmt zwirn
 gitti nimmt filz
 gitti nimmt hirn
 gitti nimmt milz
 gitti nimmt gin
 gitti mischt
 gitti winkt
 gitti: trink hirsch trink
 gittis hirsch nippt
 gittis hirsch trinkt
 gittis hirsch quillt
 gittis hirsch sifft
 gittis hirsch stinkt
 gittis hirsch rinnt
 gittis hirsch pisst
 hirsch: gift gitti gift
 gittis hirsch stirbt
 gitti: igittigitt*

Was wir aus diesem Ausgang lernen (sollen)? Dass Gitti nicht Wodan ist? Oder einfach: gar nichts? Oder: dass es eine kurze/verkürzte/kurzsichtige/kurzschlüssige Literaturgeschichte nicht gibt und geben kann, weil auch die modernsten Dichter bewusst oder unbewusst die ganze Tradition in sich aufnehmen und vergegenwärtigen und weil unabhängig von der Autorinstanz intertextuell Lesende aus dieser *longue durée* ästhetisch-intellektuellen Mehr-Sinn und Mehr-Wert schöpfen (können, wenn man ihnen die ‚lange‘ Geschichte nicht vorenthält)? Meine Sympathie gehört der ersten und besonders der dritten Antwort. Jedenfalls ist Gernhardts „und so fort“ ein literarisches Nachspiel über literarhistorisch maximal-mögliche Distanz. Nehmen wir ergänzend *enzensbergers exeget*, auch er nicht allein hochgradig autopoietisch und selbstreferenziell in der Schelte

des anmaßenden, zugleich anbiedernden Interpreten durch den unwir-
schen Dichter, sondern in ganz ähnlicher Weise wie *gittis hirsch* in sehr
eigener Form traditionsbewusst und traditionsverhaftet:

enzensbergers exeget

enzensbergers exeget hechelt

enzensberger: geh her exeget

enzensbergers exeget fleht

enzensberger: nee exeget nee

enzensbergers exeget kleckert

enzensberger: ekelerregend

enzensbergers exeget quengelt:

elender enzensbergerexegetenschelther

enzensberger: nervender esel

enzensbergers exeget flennt

enzensberger: hehehe

Der höhnische Triumph des Dichters über seinen Kritikaster beschwört
einmal mehr den omnipräsenten Walther herauf, denn der verfuhr mit
einem gewissen Volcnant (A-Variante: Wicman) ganz ähnlich: Er, Walt-
her, so ätzte er diesem entgegen, sei der Weizen, jener die Spreu, er der
leuchtende *mâne*, dem gegenüber jener nur den *ars* vorstellen könne.²⁷
Walther aber faszinierte bekanntlich auch andere Zeit- und Zunftgenos-
sen Gernhardts, den Lyriker Peter Rühmkorf sogar so, dass er sein eige-
nes Schaffen in die Traditionslinie „Walther von der Vogelweide, Klop-
stock und ich“²⁸ stellte. Und weil nun der Name schon fiel, darf Rühmkorf
auch klanglich nicht fehlen, zumal in seiner lyrischen ‚Reimfibel‘²⁹ deut-
lich mehr Walther als Klopstock nachklingt. Wer in den volltönenden Ver-
sen nicht zusätzlich ein Echo der mittelhochdeutschen Ablautreihen

²⁷ Vgl. Herweg, Kurz und lang.

²⁸ Vgl. Rühmkorf, Walther; kontextualisierte Neuedition: Opitz/Rühmkorf; dazu auch
Opitz, Rühmkorf (ed. Friedrich/Potthast).

²⁹ Rühmkorf, Gedichte (ed. Rauschenbach), S. 489f.

(recht eigentlich sind es grammatikalisierte Vokalspiele) hört, der kennt des Dichters mediävistische Neigungen nicht. Hier treten Rühmkorf und Gernhardt sogar in einen regelrechten Dialog, eine Art ‚Ablautduell‘ ein. Zunächst Rühmkorf:

*Liebe Kinder, hört mal zu.
Hier sind A-E-I-O-U
(rückwärts U-O-I-E-A):
Eine Lautharmonika.
RACK – RECK – RICK – ROCK – RUCK*

*[...] Hängt ihr noch zwei Lettern dran
hört sich's wieder anders an:
RACKEN – RECKEN – RICKEN – ROCKEN – RUCKEN*

*Nach den Ricken blickt der Bock.
Recken tragen selten Rock.
Rocker rackern nicht am Reck.
Mein Verlag druckt jeden Dreck:
DRACK – DRECK – DRICK – DROCK – DRUCK
(Seht ihr!)*

[ab hier nur noch die ‚Kehrr Reihen‘, M.H.]

KACKEN – KECKEN – KICKEN – KOCKEN – KUCKEN

GUCKT – JUCKT – RUCKT – SCHLUCKT – SPUCKT

JACKEN – JECKEN – JICKEN – JOCKEN – JUCKEN

MACKEN – MECKEN – MICKEN – MOCKEN – MUCKEN

Das beherzigt die selbstreproduktive Regel seit Walther, und mit dem Büchnerpreisträger (2017) Jan Wagner, der den Versen einen „Glücklichen Augenblick“ verdankte (oder widmete), drängt sich der Eindruck auf, dass Rühmkorf, „auch wenn er Kinder anzusprechen scheint, sich in

Wahrheit an uns Erwachsene wendet, deren Leben und Alltag derart „fibeltrist“³⁰ geworden sei. In Gernhardts (bzw. des Frankfurter Trios, dessen Teil er war) so übermütig subversiver wie voraussetzungsreich gewitzter Sängerkriegs-Adaptation, deren Vor-Vorbild (noch vor Wagner) um 1200 auf der Wartburg des Thüringer Landgrafen stattgefunden haben soll, verdichtet sich dieser Eindruck. Hören wir hinein in diesen Lautstreit der mittelhochdeutschen Edeldungen, der mit Einsatz des Gernhardt'schen Protokolls schon voll im Gange ist und den Fünften des Ablauts so „fein, raffiniert und subtil“ (so die darin zitierten Merker) widerhallen lässt:³¹

Oswin von Wolkenbruch (präludiert ein paar Takte auf der Laute und beginnt dann): „sriben schreib sriben geschriben / riben reib riben geriben / ligen leig ligen gelogen / dihen dech digen gedigen / trihen trech trihen getriegen / Wafna!“ (kurzes Nachspiel; starker Beifall.)

Schiedsrichter 1: „Dankeschön, Herr Oswin von Wolkenbruch. Sie haben sich die erste Deklination zum Thema gesetzt und haben alles Wesentliche mit den vier a-verbo-Formen ausgedrückt. Ich fand das sehr schön, sehr straff.“

Schiedsrichter 2: „Besonders die Prägnanz der O-Hochstufe. Und die verspielte Pointe des Schlußrufes. Mhm!“ [...] „Schön, dann können wir nun zum nächsten Sänger kommen. Wer ist dran? Herr Neidhardt? Bitteschön!“ [...] (Neidhardt ist raufgestiegen. Singt.)

Neidhardt von Kreuzberg: „brimmen bram brummen gerummen / rimmen ram rummen gerummen / trimmen tram trummen getrummen / brimmen bram brummen gerummen / Tandaradei!“ (Springt herab.)

Schiedsrichter 1: „Schon aus? Sehr schön, sehr schön! Das war also die dritte Ablautreihe, die dritte Deklination! Ganz

³⁰ Mucken. Zu Peter Rühmkorfs Gedicht *Reimfibel*, in: Wagner, Augenblick, S. 162–167, hier S. 165.

³¹ In: Bernstein/Gernhardt/Waechter, Drei, S. 46–51.

treffend. Gedrungen. Gut die Wiederkehr der Anfangsreihe.“

Schiedsrichter 2: „Wirklich schön. Haben Sie alle bemerkt, wie der Doppelnasal die Brechung verhindert hat? Das nenn ich das Hohelied der Grammatik.“

Tannhäuser: „Fand ich auch! Besonders das mit dem rimmen war gut, nicht?“

Wolfram von Eschenbach: „Wenn ich noch etwas dazu sagen darf? ...“

Schiedsrichter 1: „Aber bitte!“

Wolfram von Eschenbach: „Nun, ich finde, es waren nicht mehr so viele i drin.“ [...]

Schiedsrichter 2: „Wer ist jetzt dran? Bitte, Herr von Hoffmannsthal!“ (Hugo von Hoffmannsthal klettert rauf und beginnt.)

Hugo von Hoffmannsthal: „Im Märzen der Bauer die Rößlein anspannt / dann werfen die Mägde die Saat in den Sand / er pflüget...“ (Gemurmelt, Pfeifen.)

Schiedsrichter 1: „Bitte um Ruhe. Ja, Herr von Hoffmannsthal, ich weiß nicht – Sie haben sich da vielleicht nicht so recht an die Vorschriften gehalten ... Sie sollten doch die Deklinationen ...“

Hugo von Hoffmannsthal: „Kommt ja gleich – bittesehr: er pflüget, pflouc, pfloge, gepflogen / er zieget, zouc, zuge, gezogen / es bliuwet, blot, blouwe, geblouwen / und so fortan!“

Schiedsrichter 1: „Danke. Herr von Hoffmannsthal. Fein. Sehr raffiniert in fremde Bezüge eingebettet – das Lehrhafte und das Lyrische, nicht wahr ...“

Schiedsrichter 2: „Ich halte auch das Faktische daran für sehr subtil. Was meinten Sie eben, Herr von Tannhäuser?“

Tannhäuser: „Lirum larum Löffelstiel / wer viel trinkt., der macht auch viel ...“ (Tumult. Graf von Wartburg erscheint in Eile.)

[... usw., bis zum bitteren Ende der letzten Regiebemerkung:]

Aus der Ferne Geschrei.

Dass die vokalische *Lautharmonika* (Rühmkorf) – vollendet realisiert nebenbei nur in der alt- und mittelhochdeutschen Ablautreihe 3b (*helfan, hilfû, half, hulfum, giholfan / helfen, hilfe, half, hulfen, geholfen*)³² – zu solcherart Sublimierung taugt, wirft noch auf die schnöde Grammatik, vermeintlich die unpoetischste Erscheinungsform von Sprache, ein über-raschend strahlendes Licht!

3. ~~Epilog~~ Prolog in die Zukunft

Was nun noch folgt, weil es folgen muss, ist so kurz wie leicht zu erahnen: Wie Walther, so verführten auch Jandl und so fort zu fortgesetztem, teils schulmäßigem, teils ludischem Jux. 2005, ein Jahr vor Gernhardts Tod und aus Anlass von Jandls 80. Geburtstag, veranstaltete das Netz-Portal *signandsight.com* einen Übersetzerwettbewerb: Was dem Marnier mit Walther gelang, das sollte doch jetzt auch mit Jandl möglich sein: der Transfer des Klangwunders nämlich in andere Sprachen.

Naheliegenderweise beginnt der Mediävist mit einem Wettbewerbsbeitrag zu Livias latinisierter Ente, frei nach Jandl und Gernhardt:³³

anas liviae (Livia's duck)

anas liviae malignat

livia: ite ani ite

anas liviae it

livia: vale

livia cibât panis

livia mandat ancilla

livia pallet

livia: ani ani

livia sperat

anas liviae clamat

livia: mane ani mane

³² Vgl. Paul/Wiehl/Grosse, Grammatik, S. 245f. (§ 247).

³³ <http://www.signandsight.com/features/387.html>.

anas liviae manet
anas liviae spinam habet
livia: sacra sacra

Das ist natürlich etwas traurig: nicht ein, sondern geradewegs drei Vokale – ein mindestens partieller Regelverstoß! Unter den vier ersten Preis-trägern des besagten Wettstreits waren aber, nach Walther vielleicht nicht überraschend, auch zwei Altgermanisten: Der Brite Brian O. Murdoch (Stirling) und der Nordamerikaner Alexander Sager (University of Georgia). Zum krönenden Ende zitiere ich beider Beiträge:³⁴

1. Platz: *fritz's bitch*
 (Brian O. Murdoch)

fritz's bitch itches
fritz: quit bitch quit
fritz's bitch quits it
fritz: nitwit

fritz picks chips
fritz picks dips
fritz listens
fritz: bitch bitch
fritz wishes

fritz's bitch twitches
fritz: sit bitch sit
fritz's bitch sits
fritz's bitch is sick
fritz: shitshitshit

4. Platz: *doug's pug*
 (Alexander Sager)

doug's pug rubs
doug: pug yuh bug
doug's pug scuds
doug shrugs

doug drums up lunch
doug munches
doug's pug lusts
doug: pug pug
doug's pug fusses

doug's pug tugs rug
doug: come pug come
doug's pug comes
doug's pug chucks
doug: ofuckofuck

³⁴ <http://www.signandsight.com/features/290.html>.

Ich bin überzeugt, diese Verse hätten auch Walther gefallen und, verlief die Literarhistorie für einen Augenblick rückwärts, seinerseits wieder zu einer virtuosen Replik inspiriert. Eine mit Walthers *Œuvre* gefütterte KI könnte das Ergebnis halluzinieren, ist aber sicher unnötig. Leserinnen und Leser, Lehrende, Studierende, Freunde der Wiener und Frankfurter Schule: Sie alle sind aufgerufen, bedenkenlos weiterzuwalthern und weiterzujandln, gleichgültig in welcher Sprach(stufe) – nur eben: mit fünf Vokalen, ihm, Walther, zum Lob (und auch dem von Singenberg). Einsandungen nehme ich gerne entgogon!

Quellen- und Literaturverzeichnis

Quellen

Gedruckte Quellen

- Althochdeutsches Lesebuch. Zusammengestellt und mit einem Wörterbuch versehen von Wilhelm Braune, fortgeführt von Karl Helm, 15. Aufl. bearb. von Ernst A. Ebbinghaus, Tübingen 1969.
- Bernstein, F.W./Robert Gernhardt/F. K. Waechter, Die Drei. Die Wahrheit über Arnold Hau/Besterte Ernte/Die Blusen des Böhmen, Frankfurt a.M. 1981, Neuausgabe 2010.
- Carmina Burana. Texte und Übersetzungen. Mit den Miniaturen aus der Handschrift und einem Aufsatz von Peter und Dorothe[a] Diemer, hrsg. von Benedikt Konrad Vollmann (Bibliothek deutscher Klassiker 49 / Bibliothek des Mittelalters 13), Frankfurt a.M. 1987.
- Deutsche Lyrik des frühen und hohen Mittelalters, Edition der Texte und Kommentare von Ingrid Kasten, Übersetzungen von Margherita Kuhn (Bibliothek des Mittelalters 3 / Bibliothek deutscher Klassiker 129), Frankfurt a.M. 1995.
- Gernhardt, Robert, Lichte Gedichte, Zürich 1997.
- Jandl, Ernst, Poetische Werke, Bd. 4, München 1997 (EA 1970).
- Jünger, Ernst, Lob der Vokale, Zürich 1954.
- Mayröcker, Friederike, Zu: ottos mops, in: dies., Requiem für Ernst Jandl, Frankfurt a.M. 2001, S. 43f.
- Parodie und Polemik in mittelhochdeutscher Dichtung. 123 Texte von Kürenberg bis Frauenlob samt dem Wartburgkrieg nach der Großen Heidelberger Liederhandschrift C, hrsg. von Günther Schweikle (Helfant-Texte 5), Stuttgart 1986.
- Perec, Georges, La disparition, Paris 1969; dt.: Anton Voyls Fortgang. Roman, aus dem Französischen von Eugen Helmlé, Frankfurt a.M. 1986.
- Perec, Georges, Les Revenentes, Paris 1972; dt.: dee weedergenger. Roman, übers. von Peter Ronge, Münster 2003.

- Rühmkorf, Peter, Walther von der Vogelweide, Klopstock und ich (Das neue Buch 65), Reinbek b.H. 1984.
- Rühmkorf, Peter, agar agar – zaurzaurim. Zur Naturgeschichte des Reims und der menschlichen Anklangsnerven, Frankfurt a.M. 1985.
- Rühmkorf, Peter, Sämtliche Gedichte 1956–2008. Mit einer Auswahl der Gedichte 1947–1955, hrsg. von Bernd Rauschenbach, Reinbek b.H. 2016.
- Unmögliche Liebe. Die Kunst des Minnesangs in neuen Übertragungen, hrsg. von Tristan Marquardt/Jan Wagner, Berlin 2017.
- Wagner, Jan, Der glückliche Augenblick. Beiläufige Prosa, Berlin 2021.
- Walther von der Vogelweide, hrsg. und erklärt von Wilhelm Wilmanns, 4., vollst. umg. Aufl. besorgt von Victor Michels, Halle a.d. Saale 1924.
- Walther von der Vogelweide, Gedichte. Mittelhochdeutscher Text und Übertragung, ausgewählt, übersetzt und mit einem Kommentar versehen von Peter Wapnewski, Frankfurt a.M. 1974.
- Walther von der Vogelweide, Leich – Lieder – Sangsprüche, 14., vollst. neubearbeitete Aufl. der Ausg. Karl Lachmanns, mit Beiträgen von Thomas Bein und Horst Brunner, hrsg. von Christoph Cormeau, Berlin/New York 1996.
- Walther von der Vogelweide, Werke. Gesamtausgabe, Bd. 2: Liedlyrik. Mittelhochdeutsch/Neuhochdeutsch, hrsg., übersetzt und kommentiert von Günther Schweikle, 2., verb. und erw. Aufl., hrsg. von Ricarda Bauschke-Hartung (RUB 820), Stuttgart 2011.

Handschriften

- Heidelberg, Universitätsbibliothek, Cpg 357, Digitalisat einsehbar unter <https://doi.org/10.11588/diglit.164> (letzter Zugriff 14.08.2024).
- Heidelberg, Universitätsbibliothek, Cpg 848, Digitalisat einsehbar unter <https://doi.org/10.11588/diglit.2222> (letzter Zugriff 14.08.2024).

Literatur

- Arnold, Heinz Ludwig (Hrsg.), Ernst Jandl (text + kritik 129), München 1996.
- Brandtner, Andreas, Von Spiel und Regel. Spuren der Machart in Ernst Jandls *ottos mops*, in: Interpretationen. Gedichte von Ernst Jandl, hrsg. von Volker Kaukoreit/Kristina Pfoser, Stuttgart 2002, S. 73–89.
- Crystal, David, Die Cambridge Enzyklopädie der Sprache, Übers. und Bearb. der deutschen Ausgabe von Stefan Röhrich/Ariane Böckler/Manfred Jansen, Frankfurt a.M. 2010.
- Ehlich, Konrad, Interjektionen, Tübingen 1986.
- Fitschen, Gabriele Astrid, Der Körper in der Lyrik Walthers von der Vogelweide: Sprachliche Darstellung und semantische Funktion (Göppinger Arbeiten zur Germanistik 740), Göppingen 2008.
- Geißner, Hellmut, <o, oh> [o:]. Phonetisches – Prosodisches – Poetisches. In: Von Lauten und Leuten. Festschrift für Peter Martens zum 70. Geburtstag, hrsg. von Edith Slembeck, Frankfurt a.M. 1989, S. 69–81.
- Gennrich, Friedrich, Melodien Walthers von der Vogelweide [1942], in: Walther von der Vogelweide, hrsg. von Siegfried Beyschlag (Wege der Forschung 112), Darmstadt 1971, S. 155–189.
- Haug, Andreas, Musikalische Lyrik im Mittelalter, in: Musikalische Lyrik. Teil 1: Von der Antike bis zum 18. Jahrhundert, hrsg. von Hermann Danuser, Laaber 2004, S. 59–129.
- Herweg, Mathias, Kurz und lang, Spreu und Weizen, Arsch und Mond – Volcnant und Walther. Eine Scheltmeisterschaft, in: Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur 144 (2022), S. 45–65.
- Hool, Esther: Semiotik des Lautgedichts. Zur Ausdifferenzierung des Spektrums an Beispielen der europäischen Frühmoderne, in: Interdisciplinary Journal for Germanic Linguistics and Semiotic Analysis 17 (2012), S. 57–78.

- Kayser, Wolfgang, Die Klangmalerei bei Harsdörffer. Ein Beitrag zur Geschichte der Literatur, Poetik und Sprachgeschichte der Barockzeit, Göttingen 1962.
- Kellner, Beate, Spiel der Liebe im Minnesang, Paderborn 2018.
- Lemmer, Manfred, *Münch ze Toberlû*. Anmerkungen zu Walther L 76,21, in: Röhlwagenbüchlein. Festschrift für Walter Röhl zum 65. Geburtstag, hrsg. von Jürgen Jaehrling/Uwe Meves/Erika Timm, Tübingen 2002, S. 43–49.
- Liede, Alfred, Dichtung als Spiel. Studien zur Unsinnspoesie an den Grenzen der Sprache. Mit einem Nachtrag *Parodie*, ergänzender Auswahlbibliographie, Namenregister und einem Vorwort neu hrsg. von Walter Pape, 2 Bde. Berlin/New York 1992.
- Meibauer, Jörg/Ulrike Demske/Jochen Geilfuß-Wolfgang, Einführung in die germanistische Linguistik, Stuttgart/Weimar 2002.
- Opitz, Stephan, Peter Rühmkorf und Walther von der Vogelweide, in: Peter Rühmkorfs Lyrik, hrsg. von Hans-Edwin Friedrich/Barbara Potthast, Göttingen 2015, S. 119–146.
- Opitz, Stephan, Peter Rühmkorf. Des Reiches genialste Schandschnauze. Texte und Briefe zu Walther von der Vogelweide, Göttingen 2017.
- Paul, Hermann, Mittelhochdeutsche Grammatik, 24. Aufl., überarb. von Peter Wiehl/Siegfried Grosse (Sammlungen kurzer Grammatiken germanischer Dialekte A Hauptreihe 2), Tübingen 1998.
- Riha, Karl: Die Sprache der Vögel. Lautgedichte und phonetische Poesie, in: ders.: Prämoderne – Moderne – Postmoderne, Frankfurt a.M. 1994, S. 91–116.
- Rudolph, Alexander: Form- und Klangkunst, in: Handbuch Minnesang, hrsg. von Beate Kellner/Volker Mertens/Susanne Reichlin, Berlin/Boston 2021, S. 277–295.
- Rühm, Gerhard, Zur Geschichte und Typologie der Lautdichtung, in: Acoustic Turn, hrsg. von Petra Maria Meyer, München 2008, S. 215–247.
- Rühmkorf, Peter, agar agar – zauzarim. Zur Naturgeschichte des Reims und der menschlichen Anklangsnerven, Frankfurt a.M. 1985.

- Schanze, Christoph: *fröude, fröude, fröude ...!* Wortklang als Medium in der Minnelyrik Gottfrieds von Neifen, in: Akustische Dimensionen des Mittelalters. Themenheft der Zeitschrift ‚Das Mittelalter‘ 27/1, hrsg. von Martin Clauss/Gesine Mierke, Berlin/Boston 2022, S. 223–240.
- Schiendorfer, Max, Ulrich von Singenberg, Walther und Wolfram. Zur Parodie in der höfischen Literatur, Bonn 1983.
- Schlaffer, Heinz, Die kurze Geschichte der deutschen Literatur, München 2002.
- Schmidt, Roderich, A. E. I. O. U. als Spiegel der Weltordnung. König Salomons *Vanitas vanitatum* und die mittelalterlichen ‚Vokalspiele‘, in: ders., Weltordnung – Herrschaftsordnung im europäischen Mittelalter: Darstellung und Deutung durch Rechtsakt, Wort und Bild (Bibliotheca eruditorum 14), Goldbach 2004, S. 429–450.
- Schmidt-Dengler, Wendelin (Hrsg.), Ernst Jandl. Materialienbuch, Darmstadt 1982.
- Scholz, Christian/Urs Engeler (Hrsg.), Fümms bö wö tää zää Uu. Stimmen und Klänge der Lautpoesie, Basel 2002.
- Stock, Markus, *Triôs, triên, trisô*. Klangspiele bei Wenher von Teufen und Gottfried von Neifen, in: Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur 138 (2016), S. 365–389.
- Uhrmacher, Anne, Spielarten des Komischen. Ernst Jandl und die Sprache (Reihe Germanistische Linguistik 276), Tübingen 2007.
- Vogt, Michael (Hrsg.), „stehn JANDL gross hinten drauf“. Interpretation zu Texten Ernst Jandls, Bielefeld 2000.

Weblinks

- Wapnewski, Peter, Ernst Jünger oder Der allzu hoch angesetzte Ton, in: DIE ZEIT 46 (8. November 1974), <https://www.zeit.de/1974/46/ernst-juenger-oder-der-allzu-hoch-angesetzte-ton> (letzter Zugriff 14.08.2024).
- And the Winner is... Brian Murdoch's *Fritz's Bitch* Wins the Ernst Jandl Poetry Translation Contest, <http://www.signandsight.com/features/290.html> (letzter Zugriff 28.09.2024)

Jandl Contest Part III: International Translations, <http://www.sig-nandsight.com/features/387.html> (letzter Zugriff 07.08.2024).

Bildnachweise

Abb. 1: <https://doi.org/10.11588/diglit.164#0030> (letzter Zugriff 14.08.2024). Gemeinfrei.

Abb. 2: <https://doi.org/10.11588/diglit.2222#0267> (letzter Zugriff 14.08.2024). Gemeinfrei.