IMAGINES MEDII AEVI

Interdisziplinäre Beiträge zur Mittelalterforschung

Herausgegeben von

Horst Brunner, Edgar Hösch, Rolf Sprandel, Dietmar Willoweit

BAND 31

REICHERT VERLAG WIESBADEN 2013

der âventiuren dôn

Klang, Hören und Hörgemeinschaften in der deutschen Literatur des Mittelalters

Herausgegeben von

Ingrid Bennewitz und William Layher

REICHERT VERLAG WIESBADEN 2013

GE 7771 B472

Abbildung auf der Vorderseite: Universitätsbibliothek Heidelberg,
Große Heidelberger Liederhandschrift (Codex Manesse),
Von Suonegge (Cod. Pal. Germ. 848, fol. 202v).

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über http://dnb.dnb.de abrufbar.

Humboldt-Universität
* Universitätsbibliothek *
zu Berlin

Gedruckt auf säurefreiem Papier
(alterungsbeständig – pH7, neutral)

© 2013 Dr. Ludwig Reichert Verlag Wiesbaden
www.reichert-verlag.de
ISBN: 978-3-89500-923-5

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.
Printed in Germany

HU/iv/2013-50151

Inhalt

Vorwort 7

William Layher (St. Louis)
Hörbarkeit im Mittelalter. Ein auditiver Überblick 9

Andreas Kraß (HU Berlin)
Poetik der Stimme. Der Gesang der Sirenen in Homers *Odyssee*, im *Tristan* Gottfrieds von Straßburg und im *Buch der Natur* Konrads von Megenberg. 31

Harald Haferland (Osnabrück)
Vokale Kultur, Hörgedächtnis und Textgrammatik.
Zur Pronominalisierung in mittelhochdeutschen Texten 45

Claudia Lauer (Tübingen)
Von den Blumen zum Blümen:
Sinnliche Liebescodierungen und -inszenierungen im Minnesang 63

Susanne Knaeble (Bayreuth)
Politisches Hören und Sprechen: Die zweigeteilte Stimme der *vrouwe* Enite in Hartmanns *Erec* 81

William Layher (St. Louis)
Der Klang der Vergangenheit: Historisierende Strophik
im *Laurin* des Dresdner Heldenbuchs 103

Viola Wittmann (Bayreuth)
Rechtsgeste Klang: Zur Differenzierung und Akzentuierung von Handlungsrollen mittels akustischer Signale im ‚Reinhart Fuchs' 121

Silvan Wagner (Bayreuth)
Michel dôz und *sêre lachen*:
Lärm als akustisches Rezeptionssignal in Mären des 13. Jahrhunderts 139

John Greenfield (Porto)
waz hân ich vernomn? Überlegungen zur Wahrnehmung von Schall
im *Parzival* Wolframs von Eschenbach 163

Autoren- und Werkregister 175

Poetik der Stimme.

Der Gesang der Sirenen in Homers *Odyssee*, im *Tristan* Gottfrieds von Straßburg und im *Buch der Natur* Konrads von Megenberg

Andreas Kraß

Die Begegnung zwischen Odysseus und den Sirenen[1] lässt sich als allegorisches Szenario einer poetischen Kommunikation lesen. Darauf verweist die Etymologie, die den Namen der Sirenen auf die semitische Wurzel für ‚Gesang' (*sir*) und das griechische Wort für ‚Strick' (σειρή) zurückführt.[2] Auf der einen Seite stehen diejenigen, die bestrickende Lieder zu Gehör bringen, auf der anderen Seite diejenigen, die sich von den Liedern fesseln lassen. Die Kommunikationssituation ist als Geschlechterverhältnis kodiert. Der Gesang wird von verführerischen Frauen produziert und von verführbaren Männern rezipiert. Diese vermögen der Versuchung nur mithilfe einer spiegelnden Vorsichtsmaßnahme, der Bindung an den herkömmlichen Standpunkt, zu trotzen. Odysseus muss sich an den Mast fesseln lassen, um dem verderblichen Zauber der weiblichen Stimme nicht zu erliegen. Die Pointe des Geschlechterverhältnisses, das im Sirenenmythos modelliert ist, liegt in der Vertauschung der Rollen von Penetration und Rezeption.[3] Es ist die Frau, deren Lied in den Mann eindringt, und der Mann, der das Lied der Frau empfängt. Das Medium, in dem sich die ästhetische Kommunikation vollzieht, ist signifikant. Am Hören, nicht am Sehen entscheidet sich das fatale Geschlechterverhältnis. Die Attraktion der Sirenen vermittelt sich auf dem Wege der Akustik, was auch als Hinweis auf die Oralität der für den mündlichen Vortrag bestimmten Dichtung lesbar ist.

---

1 Zum Sirenenmythos in Antike und Mittelalter vgl. Kraß, Andreas: Meerjungfrauen. Geschichten einer unmöglichen Liebe. Frankfurt a. M. 2010, S. 49–96; Heinz, Berthold: Sirenen. In: Der neue Pauly. Enzyklopädie der Antike, Supplemente 5: Mythenrezeption. Die antike Mythologie in Literatur, Musik und Kunst von den Anfängen bis zur Gegenwart. Stuttgart u. a. 2008, S. 655–661; Nünlist, René; Bäbler, Balbina: Sirenen. In: Der neue Pauly. Enzyklopädie der Antike, Bd. 11. Stuttgart u. a. 2001, S. 594. – Eine hilfreiche Textsammlung bietet: Wunderlich, Werner (Hrsg.): Mythos Sirenen. Texte von Homer bis Dieter Wellershoff. Stuttgart 2007. – Forschungsbeiträge aus queertheoretischer Perspektive: Peraino, Judith A.: Listening to the Sirens. Music as Queer Ethical Practice. In: GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies 9 (2003), H. 4, S. 433–470, bes. S. 436–441; aus feministischer Perspektive: Doherty, Lilian E.: Siren Songs. Gender, Audiences, and Narrators in the Odyssey. Ann Arbor 1995, S. 60–62, 135–139; aus musikgeschichtlicher Perspektive: Leach, Elizabeth E.: ‚The little pipe sings sweetly while the fowler deceives the bird': Sirens in the Later Middle Ages. In: Music & Letters, 87 (2006), H. 2, S. 187–211; Dies.: Sung Birds: Music, Nature, and Poetry in the Later Middle Ages. Ithaca 2007, S. 32–40; zu den Sirenen vgl. S. 255–270; aus dekonstruktivistischer Perspektive: Pucci, Pietro: Odysseus Polytropos: Intertextual Readings in the Odyssey and the Iliad. Ithaca 1987. Ich danke William Layher für den Hinweis auf die Forschungsbeiträge von Leach und Peraino.

2 Zur Etymologie vgl. Peraino (Anm. 1). S. 437.

3 Vgl. Peraino (Anm. 1). S. 440: „[I]t might be said that Odysseus becomes both slave and woman".

Im Folgenden soll die literaturgeschichtliche Reichweite dieser Konstellation exemplarisch skizziert werden. Drei Texte stehen im Mittelpunkt: Homers *Odyssee* als antiker Basistext und zwei mittelalterliche Quellen, die sich in gegensätzlicher Weise auf ihn beziehen: einerseits – als Fallbeispiel einer literarischen Rezeption – der *Tristan* Gottfrieds von Straßburg und andererseits – als Fallbeispiel einer hermeneutischen Rezeption – das *Buch der Natur* Konrads von Megenberg.

1 Homer, *Odyssee*

Odysseus Heimkehr zur Gattin Penelope wird durch Begegnungen mit Nymphen, Sirenen und Meeresungeheuern aufgehalten und gefährdet.[4] Zunächst trifft Odysseus auf Kirke, die Tochter einer Okeanide, bei der er ein Jahr verbringt; später auf Kalypso, eine Nymphe, die ihn sieben Jahre lang festhält. In beiden Fällen ist Liebe im Spiel. Kirke lädt Odysseus sogleich zum gemeinsamen Liebeslager ein,[5] und von Kalypso heißt es schon in den ersten Versen der *Odyssee*, dass sie sich den Helden zum Gemahl wünscht.[6] Zwischen den Aufenthalten bei Kirke und Kalypso liegen gefährliche Zusammenstöße mit weiblichen Dämonen, die der Sphäre des Wassers angehören: den Sirenen, den Meeresdämonen Skylla und Charybdis sowie den Nymphen Phaetusa und Lampetia.

Homer erzählt die Episode, die durch ihre Mittelstellung in der *Odyssee* besonders markiert ist, in kunstvoll verschachtelter Weise. Dreimal ist von der Begegnung mit den Sirenen die Rede: zunächst als Prophezeiung der Kirke (XII,36–54), dann als Ankündigung des Odysseus an seine Gefährten (XII,153–164) und schließlich als retrospektiv erzählte Handlung (XII,165–200). Die vielfache Perspektivierung des Erzählten sowie die wiederkehrenden Hinweise auf die Stimmen der Ungeheuer weisen darauf hin, dass es Homer nicht allein um die erzählte Geschichte, sondern auch um den Akt des Erzählens selbst geht, um eine Reflexion über die Kommunikation zwischen denen, die Lieder singen, und denen, die Liedern lauschen.[7] In diese Richtung weist auch die Bemerkung, die den zwölften Gesang beschließt: „[E]s dünkt mich wenig erfreulich, / Einmal erzählte Dinge ein zweites Mal zu berichten" (XII,452 f.).

Sämtliche Wasserwesen nehmen den Kontakt mit ihren Opfern auf akustischem Wege auf. Kirke bezirzt ihre Opfer mit ihrer Stimme. Der zehnte Gesang schildert, wie Odysseus und seine Gefährten vor ihre Wohnung treten und sie „drinnen [hören]; sie sang mit lieblicher Stimme" (X,220 f.). Die verführerische Stimme trügt; die Zauberin verwandelt Odysseus' Gefährten in Schweine und hält ihn ein Jahr lang bei sich gefangen. Auch die

4 Homer: Odyssee. Griechisch – deutsch. Übertragen von Anton Weiher (Sammlung Tusculum). Düsseldorf, Zürich 2003.

5 „Lieber! so stecke dein Schwert in die Scheid', und laß uns zusammen / Unser Lager besteigen, damit wir, beide versöhnet / Durch die Freuden der Liebe, hinfort einander vertrauen" (X,333–335).

6 „Ihn allein, der so herzlich zur Heimat und Gattin sich sehnte, / Hielt die unsterbliche Nymphe, die hehre Göttin Kalypso, / In der gewölbeten Grotte, und wünschte sich ihn zum Gemahle" (I,13–15).

7 Die Perspektiven weichen signifikant voneinander ab: Während Kirke auf den Zauber und die Todesgefahr hinweist, die von den Sirenen ausgehen, verschweigt Odysseus die Gründe für die erforderlichen Schutzmaßnahmen. Diese Inkongruenz bietet Ansatzpunkte für eine dekonstruktivistische Analyse; vgl. Pucci (Anm. 1). S. 209–213; Doherty (Anm. 1). S. 60f.

Sirenen locken ihre Opfer mit hellen (XII,183), süßen (XII,187), herrlichen (XII,192), tönenden (XII,44) Liedern. Skylla hingegen ist ein „schauerlich bellendes Wesen", „ihre Stimme [klingt], als käme sie her vom saugenden Hündchen" (XII,85 f.). Und die viehhütenden Nymphen kündigt „das Gebrüll der eingehürdeten Rinder / Und der Schafe Geblök" an (XII,265 f.). Somit sind zwei Gruppen zu unterscheiden: Skylla und die Nymphen zeichnen sich durch tierartige Laute aus, Kirke und die Sirenen durch den Wohllaut ihrer Lieder.

Die Kommunikationssituation zwischen den singenden Sirenen und den lauschenden Schiffern ist mit der Metapher des Honigs markiert.[8] Kirke rät Odysseus, er solle die Ohren seiner Gefährten mit Bienenwachs verschließen: „Nimm Wachs vom Honig und knet es, / Stopfe damit den Gefährten die Ohren" (XII,47 f.). Die Sirenen fordern Odysseus und seine Gefährten auf, sie sollten ihrem honigsüßen Gesang lauschen: „Keiner noch fuhr hier vorbei auf dunklen Schiffen, bevor er / Stimmen aus unserem Munde vernommen, die süß sind wie Honig" (XII,186 f.). Das Wachs ist *vom* Honig (μελίγηρυν), die Stimmen klingen *wie* Honig (μελιηδέα). Das Wachs dient der Unterbrechung des akustischen Kanals zwischen Dämon und Mensch; es wirkt homöopathisch gegen die Wahrnehmung der metaphorisch an seiner Substanz partizipierenden Melodie.

Der Gesang der Sirenen ist süß, aber tödlich: „Wer diesen Sirenen / Unberaten sich nähert und anhört, was sie ihm singen, / Der kehrt nimmer nach Hause" (XII,40–42), der endet auf einem „Haufen / Faulende[r] Menschen, Knochen und schrumpfende Häute an ihnen" (XII,45 f.). Odysseus allein erhält die Lizenz zum Lauschen, doch sind einige Vorkehrungen vonnöten. Um dem Zauber nicht zu erliegen, muss er sich fest an den Mast des Schiffes binden lassen. Während es also bei den Gefährten das Hören ist, das verhindert werden soll, ist es bei Odysseus die Hörigkeit gegenüber den Sirenen. Nur unter den genannten Bedingungen darf Odysseus dem Gesang lauschen: „Doch du, wenn du wolltest, / Höre sie [...]: dann hörst du / Schwelgend das Lied der Sirenen" (XII,49–53). Diese Situation stellt ein hermeneutisches Szenario dar. Wer sich vor dem Einfluss fremder Stimmen schützen will, hat die Wahl zwischen zwei Optionen: Entweder er ignoriert sie gänzlich (verstopft seine Ohren mit Wachs) oder er hört zu, hält jedoch unverrückbar am eigenen Standpunkt fest (lässt sich an einen Mast fesseln).

Was aber ist das Verlockende der Lieder? Zum einen ihre Rhetorik, zum anderen ihr Sujet. Die Sirenen beginnen ihre poetische Attacke mit freundlichen Worten, die das Wohlwollen des Adressaten erheischen sollen: „Hierher, Odysseus, Ruhm aller Welt, du Stolz der Achaier!" (XII,184). Auf die Schmeichelei, die der *captatio benevolentiae* dient, folgt die Ankündigung des Themas, um das es in den Liedern gehen soll. Es ist der Trojanische Krieg: „Alles wissen wir dir, was im breiten Troja die Troer, / Was die Argeier dort litten nach göttlicher Fügung" (XII,189 f.). Die Sirenen versprechen dem Odysseus zu singen, was er selbst erlebte; sie bieten ihm einen Heldengesang an, in dem er selbst eine prominente Rolle spielt. Die Gefahr besteht somit in einem nostalgisch-narzisstischen Bann: Odysseus verlöre sich, wenn er den Liedern der Sirenen ungeschützt lauschte, an seine eigene Geschichte, wie sich Narziss im Anblick seines Spiegelbildes verlor.[9]

8 Vgl. Peraino (Anm. 1). S. 439.

9 Vgl. Pucci (Anm. 1). S. 210; Doherty (Anm. 1). S. 191: „[T]he Sirens try to relegate him the role of perpetual listener"; Peraino (Anm. 1). S. 438.

Zugleich verweist die Szene in vertrackter Weise auf den Verfasser der *Odyssee*. In der Kompetenz, alles über den Trojanischen Krieg berichten zu können, kommen die Sirenen den Musen gleich, die Homer zu Beginn seines Epos anruft.[10] In seinem ersten Epos, der *Ilias*, singt Homer dasselbe Lied, das auch die Sirenen auf Lager haben, nämlich das Lied von Troja. Überantwortete sich Odysseus den allwissenden Sirenen, so ermächtigte er sie, dem Verfasser das Zepter aus der Hand zu schlagen und die Erzählung zu usurpieren. Dann hätten nicht mehr die Musen, die *durch* Homer sprechen, sondern die Sirenen, die *statt* Homer sprechen, die Oberhand.[11] Die Paradoxie dieser Selbstreferenz wirft poetologische Fragen auf. Ist die Episode, mit Paul de Man gesprochen, als eine „Allegorie des Lesens" (und Hörens) zu verstehen, als ironischer Appell an das Publikum? Schreibt Homer seinen Epen die narkotische Wirkung zu, den Menschen – nicht nur das Publikum, sondern auch den Dichter selbst – ins Reich der Poesie zu entführen und nicht mehr in die Lebenswelt zu entlassen? Warnt er vor einem rezeptionsästhetischen Sündenfall, der sich, wie im biblischen Buch Genesis, an einem idyllischen, erotisch besetzten Ort, nämlich „auf grasigen Auen" (XII,44) vollzieht?

2 Gottfried von Straßburg, *Tristan*

Diese Fragen spielen in der moralischen Deutungstradition des Mittelalters, einer Epoche, in der der Sirenenmythos allgegenwärtig war, eine zentrale Rolle.[12] In den Sirenen sah man die „gefährliche Anziehungskraft von Kunst, Dichtung und Theater"[13] dargestellt. Verbindungen solcher Art zieht auch Gottfried von Straßburg, wenngleich unter positiven Vorzeichen. Im *Tristan*, den er Anfang des 13. Jahrhunderts verfasste, kommt er zweimal auf die Sirenen zu sprechen: *innerhalb* der erzählten Geschichte bei der Beschreibung Isoldes und *außerhalb* der erzählten Geschichte im ‚Literaturexkurs', einem Ausflug in die Dichtungstheorie. Die Sirene nimmt somit eine doppelte Rolle ein: als mythologischer Vergleich für die berückenden Schönheit Isoldes und als inspirierende Instanz für den Akt des Dichtens.

a) Isolde als Sirene

Der Vergleich Isoldes mit den Sirenen dient der liebespsychologischen Vertiefung der Erzählung. Er illustriert die Entstehung des Begehrens in den Augen- und Ohrenzeugen ihrer Erscheinung. Als Gottfried Isolde in die Handlung einführt, zögert er kurz und stellt sich die Frage, womit er sie am besten vergleichen könne. Es gibt für ihn nur eine angemessene Option – den Vergleich mit den Sirenen (8087–8131):

10 Zur Konkurrenz zwischen Sirenen und Musen vgl. Doherty (Anm 1). S. 61.

11 Vgl. Pucci (Anm. 1). S. 212; Doherty (Anm. 1). S. 61f.

12 Vgl. die Zusammenstellung der einschlägigen Belege in: Kern, Manfred; Ebenbauer, Alfred (Hg.): Lexikon der antiken Gestalten in den deutschen Texten des Mittelalters. Berlin, New York 2003, S. 582–586; vgl. auch Gebert, Bent: Die Fremde von nebenan. Sirenen in der mittelalterlichen Literatur zwischen Allegorese und Mythos. In: Eickmeyer, Jost; Soppa, Sebastian (Hg.): Umarmung und Wellenspiel. Variationen über die Wasserfrau. Overath 2006, S. 60–94.

13 Kern (Anm. 12). S. 584.

Wem mac ich sî gelîchen
die schoenen, saelderîchen
wan den Syrênen eine,
die mit dem agesteine
die kiele ziehent ze sich?
als zôch Îsôt, sô dunket mich,
vil herzen unde gedanken în,
die doch vil sicher wânden sîn
von senedem ungemache.

Mit wem kann ich vergleichen das schöne, begnadete Mädchen außer mit den Sirenen allein, die mit dem Magnetstein die Schiffe zu sich ziehen? Ebenso zog Isolde, meine ich, viele Gedanken und Herzen an, die sich ganz sicher fühlten von Liebeskummer.[14]

Gottfried assoziiert den Mythos der Sirenen mit dem Mythos des Magnetsteins, der die Schiffe anzieht und an sich zerschellen lässt. Die Verschränkung der mythologischen Bilder eröffnet Bezüge unterschiedlicher Reichweite. Zunächst wird die magnetische Wirkung Isoldes mit ihrer Schönheit begründet. Damit geht Gottfried über Homer hinaus, der über das äußere Erscheinungsbild der Sirenen kein Wort verliert. Die Schönheit Isoldes ist es, die den Betrachter in seinem Fühlen (*herzen*) und Denken (*gedanken*) gefangen nimmt und zugrunde richtet. Schönheit weckt Begehren, das ungestillte Begehren weckt Liebeskummer. Die tödliche Wirkung der höfischen Sirene erweist sich freilich erst am Schluss der – von Gottfried nicht zu Ende erzählten – Geschichte, wenn der von Isolde getrennte Tristan sterben muss. Auf den fatalen Zielpunkt wird hier nur vorausdeutend angespielt, doch bleibt er fortan als Erwartungshaltung präsent. Zugleich weist das Bild auf die verhängnisvolle Schiffsreise voraus, bei der Tristan und Isolde den Liebestrank trinken und einander verfallen. Auch dieser Bezug hat den Status einer verdeckten Vorausdeutung. Ausgespielt wird hingegen die psychologische Dimension. Das haltlose Schiff, das der Anziehungskraft der auf dem Magnetberg wohnenden Sirenen ausgeliefert ist, verweist auf die Orientierungslosigkeit dessen, der in den Bann der Liebe gerät. Diese Wirkung übt Isolde aus, wie Gottfried noch einmal betont (8132–8105):

diu gevüege Îsôt, diu wîse,
diu junge süeze künigîn
alsô zôch sî gedanken în
ûz maneges herzen arken,
als der agestein die barken
mit der Syrênen sange tuot.

Die kunstfertige, kluge Isolde, die liebliche junge Königin, zog so die Gedanken an aus vielen fest verriegelten Herzen, so wie der Magnetstein die Schiffe mit dem Gesang der Sirenen anzieht.

14 Gottfried von Straßburg: Tristan. Hg. v. Rüdiger Krohn. Mittelhochdeutsch/Neuhochdeutsch. 3 Bde. Stuttgart 1986.

Im zweiten Schritt bezieht Gottfried den Vergleich nicht nur auf die Schönheit Isoldes, sondern auch auf die Schönheit ihres Gesangs. Isolde vermag, nachdem Tristan, selbst ein begnadeter Künstler, sie in Gesang und Saitenspiel ausgebildet hat, die Menschen mit ihren musikalischen Künsten zu bezaubern. Auf beiden Wegen erreicht sie das Herz der Menschen, optisch und akustisch:

si sanc in maneges herzen muot
offenlîchen unde tougen
durch ôren und durch ougen.
ir sanc, den s'offenlîche tete
beide anderswâ und an der stete,
daz was ir süeze singen,
ir senftez seiten clingen,
daz lûte und offenlîche
durch der ôren künicrîche
hin nider in diu herzen clanc.
sô was der tougenlîche sanc
ir wunderlîchiu schoene,
diu mit ir muotgedoene
verholne unde tougen
durch diu venster der ougen
in vil manic edele herze sleich
und daz zouber dar în streich,
daz die gedanke zehant
vienc unde vâhende bant
mit sene und mit seneder nôt.

Sie sang sich in viele Herzen, offen und heimlich, durch die Augen und die Ohren. Ihr Gesang, den sie öffentlich dort und überall anstimmte, war ihr liebliches Singen, ihr angenehmes Saitenspiel, das laut und vernehmlich durch das Königreich der Ohren ins Herz drang. Ihr heimlicher Gesang dagegen war ihre wundervolle Schönheit, die mit ihrem herrlichen Klang heimlich und verborgen durch die Fenster der Augen in viele vornehme Herzen schlich und dort einen Zauber bewirkte, der die Gedanken sofort einfing und fesselte mit Sehnsucht und Liebesschmerz.

Gottfried unterscheidet zwei Formen des Gesanges. Im wörtlichen – „offenen" – Sinn meint er den Gesang der *Stimme*, der den Rezipienten auf dem Weg der Ohren erfüllt; im allegorischen – „heimlichen" – Sinn den Gesang der *Schönheit*, der den Rezipienten auf dem Wege der Augen erreicht. Die allegorische Bedeutung impliziert eine Synästhesie und wird als solche rhetorisch umgesetzt: Die visuelle Perzeption der schönen Gestalt (*durch ougen*) und die auditive Perzeption des schönen Gesangs (*durch ôren*) wirken zusammen. Der Betrachter ‚hört' die Schönheit ihrer Gestalt. Vielleicht verweist die Metaphorisierung der Augen als Fenster, durch die die Schönheit ins Herz eindringt, auf jene Fenster, durch die die Sonne die Minnegrotte erleuchtet (17058–17070). Jedenfalls legt Gottfried selbst diese Verknüpfung nahe, wenn er behauptet, die Fenster der Minnegrotte hätten auch sein Herz illumi-

niert (17133–17135: *diu sunnebernde vensterlîn / diu habent mir in das herze mîn / ir gleste dicke gesant*).

b) Sirene als Muse

Im Rahmen des Literaturexkurses setzt Gottfried die Sirenen mit den Musen gleich. Somit sind Erzählung und Reflexion über das Erzählen durch das Motiv der Sirene verknüpft. Die Parallele von Sirenen und Musen begegnet im Kontext einer Inspirationsbitte. Der Dichter richtet ein Gebet an die mythologische Instanz des Helikon, von der er sich poetische Eingebung erhofft:

> mîne vlêhe und mîne bete
> die wil ich êrste senden
> mit herzen und mit henden
> hin wider Êlicône
> ze dem niunvalten trône,
> von dem die brunnen diezent,
> ûz den die gâbe vliezent
> der worte unde der sinne.
> der wirt, die niun wirtinne,
> Apolle und die Camênen,
> der ôren niun Sirênen,
> die dâ ze hove der gâben pflegent,
> ir genâde teilent unde wegent,
> als s'ir der werlde gunnen,
> die gebent ir sinne brunnen
> sô vollecliche manegem man,
> daz sî mir einen trahen dâ van
> mit êren niemer mugen versagen. (4862–4879)

> Mein flehentliches Gebet will ich erstmals senden aus vollem Herzen und mit gefalteten Händen zum Helikon, zu dem neunfältigen Thron, von dem die Quellen strömen, aus denen das Talent sprudelt für Sprache und Verstand. Der Hausherr und seine neun Damen, Apollo und die Kämonen, die neun Sirenen für die Ohren, die dort am Hofe diese Gaben verwalten und ihre Gunst austeilen und zumessen, wie sie sie der Welt zugestehen wollen, sie alle geben aus dem Brunnen ihres Geistes vielen Menschen so reichlich, dass sie mir einen Tropfen davon mit Anstand nicht verweigern können.

Gemeint ist jener Berg, der von Apoll und den neun Musen bewohnt wird. Apoll ist der Hausherr, die neun Musen sind die Hausherrinnen. Diese identifiziert Gottfried mit den Kämonen und Sirenen. Kämonen sind Quellgöttinnen und somit ebenfalls dem Wasser verbunden. Das Element des Wassers verweist hier auf den Quell der Dichtung, von dem sich Gottfried die Mitteilung eines Tropfens erhofft. Das Dichtergebet ist ein profanes; es richtet sich nicht an den christlichen, sondern einen mythologischen Gott und seinen weiblichen Hofstaat. Damit setzt sich Gottfried von den Inspirationsbitten der geistlichen Dichtung,

die sich an Maria, Christus oder den Heiligen Geist richten, ab. Diese Geste ist zugleich als Fiktionalitätssignal lesbar; die Liebesreligion, die Gottfried in seinem Roman vermittelt, ist weltlicher Art. Dichtung ist hier eine Angelegenheit der Mündlichkeit; sie ist nicht an das geschriebene, sondern das gesprochene Wort gebunden. Die Musen sind insofern Sirenen, als sie für jene Künste zuständig sind, die sich an das Ohr richten: *der ôren niun Sirênen* (4872). Im weiteren Verlauf der Apostrophe an den Helikon bezieht sich Gottfried auf Zunge und Geist, für die er die Gnade Apolls und der Musen erfleht: *beidiu zungen unde sin* (4887). Es ist die Gnade jener poetischen Worte, die das Herz durch das Ohr empfängt: *diu durch daz ôre clingent / und in das herze lachent* (4900 f.). Die Analogie zwischen der Isolde als Sirene und der Muse als Sirene betrifft die akustische Wahrnehmung. Isolde und die Musen berühren das Herz derer, die ihnen lauschen, durch das Ohr hindurch mit den schönen Worten, die sie entsenden: sei es als zur Liebe verlockender Gesang oder als zum Dichten inspirierende Gabe. In beiden Fällen ist, auf metaphorische Weise, das Motiv des Wassers von Bedeutung. Im einen Fall verweist es auf die Orientierungslosigkeit des Liebenden, im anderen auf die Inspiration des Dichters, der nicht Herr über seine Worte ist. Letztlich wird über das Motiv der Sirene eine Parallele zwischen jenen Dimensionen hergestellt, die Gottfrieds Roman geradezu als äquivalente Herzensangelegenheiten präsentiert: Dichten und Lieben.[15]

3 Konrad von Megenberg, *Buch der Natur*

Auch Konrad von Megenberg greift in seinem *Buch der Natur*, das Mitte des 14. Jahrhunderts entstand, den Mythos der Sirenen auf. Das naturkundliche Werk steht in der Tradition der christlichen Allegorese. Das fünfte Buch handelt von den Meerwundern: *Hie vohet an das fünffte buoch vnd saget von den merwundern vnd von ir natture.* Im 17. Abschnitt kommt Konrad auf die Sirenen zu sprechen, die er als ‚Meerfrauen' bezeichnet (*Von den merweiben*). Die Meerwunder zählen zur Gattung der Monstren, diese wiederum zur Schöpfung Gottes, wenn sie auch in deren Peripherie angesiedelt sind. Folgendes weiß Konrad über die Sirenen zu berichten:

> Sirene sint merwunder, gar wol gestimmet, sam Aristotiles spricht, die muegent ze dæutsch merweip haizzen, wan sie habent oben von dem haupt vntz an den nabel einr frawen gestalt vnd habent ein edel groezzen vnd gar ein graussam antluetz.
>
> Sie habent auch auf dem haupt gar langes har vnd hertes, sam daz pfærdes har ist.
>
> Sie erscheinent dick auf dem mer mit irn chindeln. Die tragend si an den armen reht als die frawen, wan si habent gar grozz pruest oder tuetel, da mit si die chindel sæugent. Daz nider tail an dem tier ist als daz nider tail eins adlærn, sam Adelinus spricht, vnd hat daz tier gar scharpf chræuln an den fuezzen, damit ez reizt, waz ez begreift, vnd hat zeletzt ainn swantz mit schuepen als ein visch, mit dem swimt ez in den wazzern. Ez singt auz der mauzzen suezzleich, idoch hat ez niht ein gestuckt stimm als ein mensch. Ez hat ein abwoertig stimm, sam die vogel habent.

15 Kern (Anm. 12). S. 585, betont die „für das poetologische Konzept des Romans aufschlussreiche Gleichung zwischen Kunstschönheit und erotischer Attraktivität".

Wenn die scheflæut der stimm gaument, so entslauffent si dick von der suezzichait dez gesanges vnd so zerreizzend si die merweipp. Darvmb verschoppent die scheflæut ir orn, daz sie dez gesanges iht hoern, vnd wenn si die syren oder die merweip sehent, so fuerhtent si in hart.

Pey dem tier versten ich die vntugenthaften weip, die weipleicher zuht verlaugent habent: die lockent mangen man zvo pozhait.[16]

Sirenen sind Meerwunder mit einer sehr schönen Stimme, wie Aristoteles sagt. Die kann man auf Deutsch Meerfrauen nennen, denn sie haben oben vom Kopf an bis unten zum Nabel die Gestalt einer Frau und haben einen schönen Wuchs und ein schreckliches Gesicht. Sie haben auch auf dem Kopf sehr langes und hartes Haar, wie es das Pferdehaar ist. Sie erscheinen oft auf dem Meer mit ihren Kindern; sie tragen sie auf den Armen, genauso wie die Frauen, denn sie haben sehr große Brüste oder Brustwarzen, mit denen sie die Kinder säugen. Der untere Teil des Tieres ist wie der untere Teil eines Adlers, so sagt Adelinus. Das Tier hat sehr scharfe Krallen an seinen Füßen, mit denen zerreißt es, was es ergreift. Es hat am Ende einen Schwanz mit Schuppen wie ein Fisch; mit dem bewegt es sich in dem Wasser fort. Es singt auch über die Maßen lieblich. Jedoch ist seine Stimme nicht wie die des Menschen gebildet, sondern sie ist wortlos wie die Stimme der Vögel. Wenn die Schiffer die Stimme vernehmen, dann schlafen sie infolge der Lieblichkeit des Gesanges fest ein, und dann werden sie von den Meerwundern zerrissen. Deshalb verstopfen sich die Schiffer ihre Ohren, damit sie den Gesang nicht hören. Und wenn sie die Sirenen oder Meerfrauen sehen, dann haben sie große Angst vor ihnen. Unter dem Tier verstehe ich die unzüchtigen Frauen, die ihre weibliche Sittsamkeit verleugnet haben; die verlocken manchen Mann zur Schlechtigkeit.[17]

In den Grundzügen hält sich diese Beschreibung an Homer. Die Sirenen zeichnen sich durch die Schönheit ihres Gesangs aus, mit dem sie die Schiffer einschläfern und dem Tode ausliefern. Daher verschließen die Schiffer ihre Ohren, um ihnen nicht lauschen (*gaument*) zu müssen. Konrad verallgemeinert Homers Erzählung zur Regel. Es sind nicht die Gefährten des Odysseus, die ihre Ohren verstopfen, sondern die Schiffsleute im Allgemeinen, die diese Vorsichtsmaßnahme treffen. Die Option, sich wie Odysseus an den Mast fesseln zu lassen, zitiert Konrad nicht. Konrad geht näher auf die Qualität der Stimme der Sirenen ein. Sie ist überaus schön (*gar wol gestimmet*) und süß (*auz der mauzzen suezzleich*), ähnelt aber nicht der Menschen-, sondern der Vogelstimme: *idoch hat ez niht ein gestuckt stimm als ein mensch. Ez hat ein abwoertig stimm, sam die vogel habent.* Der Unterschied besteht darin, dass die Stimme der Sirenen nicht, wie bei den Menschen, artikuliert (*gestuckt stimm*), sondern, wie bei den Vögeln, wortlos (*abwoertig stimm*) ist. In Konrads Vorlage, dem im zweiten Viertel des 13. Jahrhunderts verfassten *Liber de natura rerum* des Thomas von Cantimpré, heißt es entsprechend: *Cantus vero non articulatus credendus est, ut per sillabas et vocabula distingua-*

16 Zitierte Ausgabe: Konrad von Megenberg: Das Buch der Natur. Band II: Kritischer Text nach den Handschriften. Hg. v. Robert Luff und Georg Steer. Tübingen 2003, S. 266f. Im Folgenden ist das Schaft-s dem regulären s angeglichen, die diakritischen Zeichen sind den Vokalen nachgestellt (oe, ue, vo).

17 Konrad von Megenberg: Buch der Natur. Ins Neuhochdeutsche übertragen und eingeleitet von Gerhard E. Sollbach. Frankfurt a. M. 1990, S. 106f.: „Von den Meerfrauen".

tur, sed utique indistinctus articulis sicut cantus avium.[18] In der mittelalterlichen Sprachtheorie ist die Unterscheidung zwischen *vox articulata* und *vox confusa* geläufig, wobei für letztere oftmals der Vogelsang als Beispiel angeführt wird.[19] Bei Konrad (und Thomas) verführen die Sirenen die Menschen also nicht, wie bei Homer, mit dem Inhalt ihres Gesangs, sondern allein mit dem Wohlklang ihrer Stimme.

Der Vergleich mit den Vögeln betrifft nicht nur die Stimme, sondern auch die Anatomie der Sirenen. Der antiken Mythologie gemäß, verfügt die Sirene über einen vogelartigen Unterleib: *Daz nider tail an dem tier ist als daz nider tail eins adlærn [...] vnd hat daz tier gar scharpf chræuln an den fuezzen, damit ez reizt, waz ez begreift.* Während die Stimme an einen Singvogel gemahnt, erinnern die scharfen Krallen an einen Raubvogel, der seine Beute zerreißt. Doch weist die Sirene nicht nur anatomische Züge eines Vogels, sondern auch eines Fisches und eines Pferdes auf. An den Fisch erinnert ihr Schwanz: *vnt hat zeletzt ainn swantz mit schuepen als ein visch, mit dem swimt ez in den wazzern*, an das Pferd ihre Mähne: *Sie habent auch auf dem haupt gar langes har vnd hertes, sam daz pfærdes har ist.* Diese Tiervergleiche können sich nicht auf die antike Mythologie stützen, in der die Sirenen zwar mit Vögeln, nicht aber mit Pferden und Fischen verglichen werden.

Woher stammt der erweiterte Tiervergleich? Teilweise diente – vermittelt über Konrads Vorlage, den *Liber de natura rerum* des Thomas von Cantimpré – die naturkundliche Tradition des *Physiologus* als Vorbild.[20] Der *Physiologus* handelt die Sirenen stets gemeinsam mit den Zentauren ab. So lautet die Kapitelüberschrift in der Millstätter Fassung: *Von den tieren, die da heizzent Sirenen unde Onocenthauren.*[21] Über die Sirenen heißt es im Einzelnen:

> Si sint von dem houbet unz den nabele also wip gescaffene,
> danne unze an die fuozze nidene getan sam die vogele.
> si singent ein sanch, heizzet Musica, da mit beswichent si die scefman.
> So die vergen si gehorent, ir sinne si dar cherent.
> von ir suozzem sange entslaffent sie danne
> iso varent si die tier an, unde e si erwachen, so zebrechent si si gar. (Str. 42–43)

> Vom Kopf bis an den Nabel sind sie wie Frauen geformt und dann bis zu den Füßen wie die Vögel gestaltet. Sie singen einen Gesang, der Musica heißt, damit sie die Seeleute betören. Wenn die Seeleute sie hören, richten sie ihre Aufmerksamkeit darauf. Durch den süßen Gesang schlafen sie dann ein. Gleich stürzen sich die Bestien auf sie, und bevor sie aufwachen, zerreißen sie sie völlig.

Die Passagen stimmen inhaltlich, zum Teil auch wörtlich überein. Sämtliche Merkmale, die der *Physiologus* nennt, finden sich auch im *Buch der Natur*. Die Sirenen sind Frauen mit dem Unterleib eines Vogels, sie schläfern mit ihrem Gesang die Seeleute ein und zerreißen

18 Thomas von Cantimpré: Liber de natura rerum. Editio princeps secundum codices manuscriptis. Teil I: Text. Berlin, New York 1973, S. 246 (Buch 6: Monstra marina, Kapitel 46: De syrenis).

19 Vgl. Leach (Anm. 1). S. 32–40.

20 Thomas von Cantimpré bezieht sich explizit auf den Physiologus: ut dicit Phisiologus (von Konrad durch die Referenz auf Aristoteles ersetzt).

21 Schröder, Christian (Hg.): Der Millstätter Physiologus. Text, Übersetzung, Kommentar. Würzburg 2005 (= Würzburger Beiträge zur deutschen Philologie; 24), S. 81–83 (Text/Übersetzung), 186–195 (Kommentar). Vgl. Henkel, Nikolaus: Studien zum Physiologus im Mittelalter. In: Hermaea 38 (1976), S. 149.

sie. Ihr Gesang ist süß (*suozzem sange*) und reine Musik: *si singent ein sanch, heizzet Musica.* Vom Zentauren heißt es dann nachfolgend, dass er teils einem Mann, teils einem wilden Esel gleiche:

> Abir zelt Phisiologus, daz der Onocenthaurus
> hab zwei geslehte: daz obir teil ist gelich eines mannes ahte,
> daz nidir teil einem Esil gelich und ist vil wildelich. (Str. 45)

> Der Physiologus erzählt weiterhin, daß der Onocentaurus zwei Naturen hat: Der obere Teil hat das Aussehen eines Menschen, der untere gleicht einem Esel und ist sehr fremdartig.

Es ist also zu fragen, ob Konrads *Buch der Natur* Züge des Zentauren, der im *Physiologus* gemeinsam mit der Sirene abgehandelt wird, in das Bild der Sirene einträgt? Dann wäre die raue Pferdemähne, von der bei Konrad die Rede ist, auf das Pferde- bzw. Eselhafte des Zentauren zurückzuführen.[22] Das *Buch der Natur* bildet stattdessen, dem Kontext der Meerwunder entsprechend, ein neues Paar. Als Gegenstück zur Sirene erscheint nicht mehr der Zentaur, sondern, wie bei Homer, die Scylla, deren Beschreibung eng an die der Sirene angelehnt ist.[23] Auch die Scylla, die im Unterschied zur Sirene nicht als Meerfrau, sondern als Meerjungfrau bezeichnet wird, vermag schön zu singen (*wol singen*) und steht bildhaft für die *valschen iunkfrawen*, die anders reden als handeln.

Der merkwürdige Zusammenhang zwischen Sirene und Zentaur lässt sich durch einen Hinweis auf die Poetik des Horaz stützen. In den ersten Versen seiner Abhandlung *De arte poetica* vergleicht Horaz misslungene Kunstwerke mit Monstren, die sich aus Mensch und Tier zusammensetzen:

> Humano capiti cervicem pictor equinam
> iungere si velit et varias inducere plumas
> undique conlatis membris, ut turpiter atrum
> desinat in piscem mulier formosa superne,
> spectatum admissi risum teneatis, amici? (v. 1–5)[24]

> Haupt eines Menschen und Nacken des Pferdes zusammenzufügen: / Tät' dies ein Maler, schüf dazu Flügel mit schillernden Farben, / Glieder von überall her, daß unten ein schwärzlicher Fischleib, / Häßlich zu sehen, doch oben ein herrliches Weib sich uns zeige: / Könntet ihr da beim Betrachten das Lachen verbeißen, o Freunde?

Hier findet sich bereits die Kontamination von Sirene und Zentaur, die auch im *Physiologus* anzutreffen ist.[25] Es spricht also einiges dafür, dass die Paarung von Sirene und Zentaur, die der *Physiologus* vornimmt, letztlich auf die Verquickung von Fischfrau und Pferdemann bei

22 Thomas von Cantimpré spricht nur von langem und rauem Kopfhaar, der Pferdevergleich fehlt bei ihm: *crinibus capitis longissimis ac squalentibus.*

23 III.C.18: Von der meriunchfrawen. Scilla mag ein meriuncfrawn haizzen [...].

24 Horaz: De arte poetica/Über die Dichtkunst. In: Horaz (Quintus Horatius Flaccus): Satiren, Briefe/ Sermones, Epistulae. Lateinisch – deutsch (Sammlung Tusculum). Übs. v. Gerd Herrmann, hg. v. Gerhard Fink. Düsseldorf, Zürich 2000.

25 Henkel (Anm. 21) und Schröder (Anm. 21) stellen diesen Zusammenhang nicht her.

Horaz zurückzuführen ist. Auch das Motiv des Vogels fehlt nicht, Horaz erwähnt die „Flügel mit schillernden Farben".

Wenn dieser literaturgeschichtliche Zusammenhang zutrifft, so führt das *Buch der Natur*, wenn es über die Sirenen spricht, eine poetologische Fracht mit sich, die bis zu Horaz zurückreicht. Was sich im *Buch der Natur* davon erhalten hat, ist vor allem die anatomische Kombination von Mensch, Pferd, Vogel und Fisch. Der poetologische Gehalt hingegen wird auf die wortlose Stimme der Sirene reduziert. Dafür kommt ein neues Element hinzu, das bei Horaz fehlt, aber im *Buch der Natur* sowie im *Physiologus* entscheidend ist, nämlich die moralisch-allegorische Deutung. Konrad versteht unter den Sirenen untugendhafte Frauen, die den Mann zur Bosheit verführen (*lockent*). Er schließt also implizit den antiken Mythos von Odysseus und den Sirenen mit dem biblischen Mythos von Adam und Eva kurz. Sirene und Eva erscheinen als typologische Vorbilder der sündhaften Frau. In diese Richtung weist auch die allegorische Deutung, die der *Physiologus* anzubieten hat.[26] Ein gewisser Widerspruch zwischen Bild und Auslegung besteht hinsichtlich der Qualität der Stimme. Während es im Bildteil heißt, dass die Stimme der Sirenen unartikuliert wie der Gesang der Vögel sei, wird im Auslegungsteil eine Stimme vorausgesetzt, die zwar einerseits mit ihrem verführerischen Wohlklang auf die Sirenen verweist, aber andererseits doch auch wörtliche Rede sein muss, insofern die Frau den Mann zum Sündenfall verlockt. Im Bildteil dominiert der linguistische, im Auslegungsteil der moralische Aspekt. Ferner zeichnet sich die negative Sicht der christlichen Morallehre auf die Rhetorik ab. Sie versteht den Wohlklang der Worte als Maskerade für böse Absichten, die sich dahinter verbergen.

Freilich bleibt die moralische Auslegung, die Konrad anzubieten hat, quantitativ und qualitativ hinter der umfangreichen Beschreibung der Meerfrauen zurück: „Seine moralischen Ausdeutungen geraten häufig zum bloßen Vergleich. Die beschriebenen Sachverhalte gewinnen damit an Eigenbedeutung und sind nicht mehr nur Träger eines geistlichen Sinns".[27] Aus dem Blickwinkel der moralischen Deutung ist die Beschreibung der Meerfrauen weitgehend redundant; die Auslegung erscheint fast als Vorwand für die detaillierte Beschreibung der Sirenen in ihren anatomischen und habituellen Details. Man gewinnt den Eindruck, Konrad sei vor allem an der vorgeblich empirischen Naturbeschreibung interessiert und sichere diese nur notdürftig mit einer geistlichen Allegorese ab.

4 Fazit

Die Darstellung der Sirene in Homers *Odyssee* umfasst poetische und erotische Tendenzen, die in der höfischen und naturkundlichen Literatur des Mittelalters aufgegriffen werden. In poetischer Hinsicht stellt Homer die Sirenen als Sängerinnen dar, die dasselbe darbieten wie er selbst: das Lied von Troja. Damit eröffnet sich eine metaphorische Perspektive, in der die

26 Str. 42–44: Also werdent die beswichen, die mit wertlichen und mit tievellichen / zierden bevangen sint, unde die darzuo beswaeret sint / mit dem slaffe ir muotis, die sint geahtet dem roube des tiufils (So werden die betrogen, die von irdischer und teuflischer Pracht gefangen gehalten und außerdem niedergedrückt werden vom Schlaf ihres Geistes. Sie werden für eine Beute des Teufels gehalten). – Thomas von Cantimpré entmythologisiert hingegen die Sirenen als Huren (meretrices).

27 Cramer, Thomas: Geschichte der deutschen Literatur im späten Mittelalter. München ³2000, S. 124.

Sirene als Bild des Dichters und Dichtens erscheint. Ferner bildet die mythische Szene eine poetische Kommunikationssituation ab, in der die Sirenen als Produzentinnen und Odysseus als Rezipient von Poesie figurieren. Der Stimme der Sirenen wohnt eine narkotische Wirkung inne, in der sich eine erotische Tendenz abzeichnet. Insofern die Nymphen und Sirenen die Rückkehr des Helden zu seiner Gattin behindern und gefährden, erscheinen sie als deren Rivalinnen.

Gottfried von Straßburg greift beide Tendenzen auf und macht sie explizit. Im Literaturexkurs wünscht der Dichter mit der Stimme der Sirenen zu sprechen, wenn er ihre Inspiration erfleht. Während Gottfried als männlicher Dichter spricht, sind die Sirenen, mit deren Stimme er sprechen möchte, weiblich; so verhält es sich auch mit Homer und den Musen. Gottfrieds Anspielung auf den Mythos der Sirenen verweist zugleich auf eine zentrale Metapher der Liebeshandlung. Tristan und Isolde nehmen auf einem Schiff den Liebestrank zu sich. Gottfried markiert die Verflechtung von Liebe und Dichtung auch innerhalb der erzählten Handlung, wenn er Isolde, die begnadete Sängerin und Musikantin, mit den Sirenen vergleicht. Die Ausstrahlung Isoldes auf Tristan ist ebenso magnetisch wie die Ausstrahlung der Sirenen auf Odysseus, wird aber liebespsychologisch untermauert. In Gottfrieds höfischer Sicht ist der Sirenenmythos positiv konnotiert. Zwar führt die Liebe zwischen Tristan und Isolde, seiner Sirene, in den Tod; gleichwohl wird sie als höchster Wert vorgestellt. Die Einheit der Liebenden spiegelt sich in ihrer ästhetischen Harmonie, die durch gemeinsame poetische und musikalische Tätigkeit sowie durch übereinstimmende Schönheit ihrer Körper und Kleider markiert ist.[28]

Für Konrad von Megenberg, der den antiken Sirenenmythos im Lichte der christlichen Morallehre betrachtet, stellen sich die Dinge anders dar. Er sieht die Sirene nach dem Vorbild Evas als Verführerin des Mannes. Zwar ist die Qualität ihrer Stimme verlockend wie die Melodie eines Singvogels, doch ist ihre Wirkung verderblich, weil sich dahinter die Mordlust eines Raubvogels verbirgt. Dies entspricht der kirchlichen Sicht auf die Kunst des Dichtens und Redens, die, wenn sie in weltlichen Zusammenhängen angewendet wird, den Hörer angeblich zu Lüge und Sünde verlockt. Die bei Horaz anzutreffende poetologische Metapher der Sirene (als Sinnbild für ein missratenes Kunstwerk) scheint, möglicherweise über die *Physiologus*-Tradition vermittelt, im *Buch der Natur* noch in rudimentärer Form präsent zu sein. Die Gegensätzlichkeit der höfisch-poetischen und der christlich-hermeneutischen Perspektive auf den antiken Mythos der Sirenen spiegelt sich in der ästhetischen Differenz der betreffenden Texte. Gottfried feiert die Poesie in kunstvoller Sprache und Komposition; dagegen begnügt sich Konrad von Megenberg mit schlichtester Prosa.

28 Vgl. Anm. 2, S. 185–192.