

CODEX MANESSE

DIE GROSSE HEIDELBERGER LIEDERHANDSCHRIFT

KOMMENTAR ZUM

FAKSIMILE DES CODEX PALATINUS GERMANICUS 848

DER UNIVERSITÄTSBIBLIOTHEK HEIDELBERG

HERAUSGEGEBEN VON WALTER KOSCHORRECK †

UND WILFRIED WERNER

INSEL VERLAG

© Graphische Anstalt für Kunst und Wissenschaft Ganymed,
Kassel 1981
Auflagenteil für die Bezücker der Faksimileausgabe
»Codex Manesse«
erschieden im Insel Verlag Frankfurt am Main.
Druck: Thiele und Schwarz, Kassel
Printed in Germany

INHALTSVERZEICHNIS

Vorbemerkung 9

DIE HANDSCHRIFT UND IHRE GESCHICHTE
VON WILFRIED WERNER*I Die Handschrift 15*

Beschreibstoff 15/Lagen 15/Kustoden, Reklaman-
ten, Blattzählungen 16/Linierung 17/Schrift und
Schreiber 17/Schreiber As 18/Bs 18/Cs 18/Ds 19/
Es 19/Fs 19/Gs 19/Hs 19/Is 19/Ks 19/Ms 19/
Bild- und Textüberschriften 20/Ls 21/Ordnung des
Stoffes 21/Inhaltsverzeichnis 22/Änderungen in der
Reihenfolge der Dichter 22/Mundart und Orthogra-
phie 23/Einband 24

II Geschichte 25

Zeitraum der Entstehung 25/Troß'sches Bruchstück
26/Chronik Bliggers XIV. von Steinach 26/Auf-
zeichnungen Hans Ulrich Landschads 26/Ulrich
Fugger 27/Johann Philipp von Hohensax 28/Gold-
ast und Schobinger 28/Marquard Freher 30/Leinin-
gensche Chronik des Lucas Caroli 32/Paris 32/
Katalog des Lorenz Beger 33/Moscherosch 33/Rück-
gewinnungsversuche 34/Karl Ignaz Trübner 35

*Anmerkungen 37*DIE BILDER
VON EWALD M. VETTER*I Probleme der Miniaturen im Spiegel der Forschungs-
geschichte 43*

Die Bilder als historische Quelle 43/Stilistische Pro-
bleme 43/Beurteilung des Grundstockmalers 44

II Der Bildbestand 44

Grundstock und Nachträge (N I–III) 44/Gestaltung
des Bildfeldes im Grundstock 45/Verwendung des
Schemas in den Nachträgen 46

*III Stilkritische Beobachtungen am Grundstock und
seine Aufteilung in Miniaturengruppen 47*

Bildvergleiche 47/Unterzeichnung 49/Eigenhändige
Miniaturen des Grundstockmeisters 49/Miniaturen
des ersten Gehilfen 50/Zweite Gruppe 51/Dritte
Gruppe 53

IV Folgerungen 55

Dauer des Unternehmens 55/Werkstattstruktur und
Arbeitsvorgang 56/Unterzeichnung und Ausführung
56/Grundstock und Weingartner Handschrift 59

V Die Vorlagen und der Erzählstil des Grundstocks 62
Das »Naglersche Bruchstück« 62/Elfenbeine und
Minnekästchen 63/Epenillustrationen 63/Monatsbil-
der 64/Randminiaturen liturgischer Handschriften
64/Troubadourhandschriften 64/Verhältnis zum
Münchener »Willehalm von Orlens« 65/Verwandte
Themen außerhalb der Buchmalerei 68/Autorenbil-
der 68/Variation 70/Erzählstil 71

VI Die Nachträge N I–III 72

Der erste Nachtrag im Vergleich zum Grundstock 72/
Händescheidung innerhalb von N I: die erste Gruppe
und ihr Verhältnis zu einer zweiten 73/Weitere Grup-
pierung und mögliche Reihenfolge der Miniaturen 75/
Der zweite Nachtragsmaler und sein Verhältnis zum
ersten Nachtrag 75/Entstehung von N I und N II 76/
Problem der Vorlagen 77/Die Erzählweise 78/Der
dritte Nachtragsmaler 79/Die Federzeichnung 80

VII Zeitliche Einordnung der Miniaturen 80

Buwenburgbild und Datierung 80/Verhältnis zu
anderen Handschriften: Weingartner Liederhand-
schrift 81/Berliner und St. Galler Weltchronik 81/
Datierung des Grundstocks 82/Verhältnis zur Kon-
stanzer Kunst und zum Oberrhein 84/Waltensburger
Meister 84/Die Nachträge und die Wandgemälde im
Haus »Zum langen Keller« 85/Buchmalerei des
Bodenseegebiets und Katharinentaler Graduale 86/
Der dritte Nachtragsmaler: Stil und Datierung 86

Anmerkungen 88
*Abbildungen*DIE BILDMOTIVE
VON WALTER KOSCHORRECK*Der Grundstock: I Anregungen aus den Strophen der
Handschrift 103*

König Konrad der Junge 103/Konrad von Kilchberg
103/Otto von Bottenlauben 103/Heinrich von Vel-
deke 103/Kristan von Hamle 104/Heinrich von
Morungen 104/Der Schenk von Limburg 104/Fried-
rich von Hausen 105/Heinrich von Rugge 105/
Wolfram von Eschenbach 105/Von Singenberg 105/
Der von Sachsendorf 105/Wachsmut von Künzingen
105/Wilhelm von Heinzenburg 106/Liutolt von
Seven 106/Bernger von Horheim 106/Endilhart von
Adelburg 106/Wachsmut von Mülnhausen 107/Hart-
mann von Aue 107/Reinmar von Brennenberg 107/
Von Raute 107/Konrad von Altstetten 108/Bruno
von Hornberg 108/Von Stadeck 108/Brunwart von
Ougheim 108/Neithart 108/Der Taler 108/Steinmar
109/Alram von Gresten 109/Reinmar von Zweter
109/Von Obernburg 109/Johannes Hadlaub 110/
Sigeher 110/Litschower 110/Kanzler 110

Der Grundstock: II Anregungen aus dem Charakter des Gesamtwerks 111

König Tyro von Schotten 111 / Der Winsbeke 111 / Die Winsbekin 111 / Kraft von Toggenburg 111 / Gottfried von Neifen 111 / Der von Kürenberg 111 / Werner von Teufen 112 / Meinloh von Sevelingen 112 / Der von Johansdorf 112 / Bruder Wernher 112

Der Grundstock: III Anlehnung an den Namen 112
Herzog von Anhalt 113 / Dietmar von Aist 113 / Der Burggraf von Rietenburg 113 / Der Burggraf von Regensburg 113 / Hiltbolt von Schwangau 114 / Der von Wildonie 114 / Konrad der Schenke von Landegge 114 / Hug von Werbenwag 114 / Reinmar der Fiedeler 114 / Günther von dem Vorste 114 / Von Buwenburg 114 / Heinrich von Tettingen 115 / Rudolf der Schreiber 115 / Friedrich von Sonnenburg 115 / Der Wilde Alexander 115 / Rumsland 115 / Spervogel 116 / Herzog Johann von Anhalt. Herzog Johann von Brabant 116 / Hartmann von Starkenberg 116 / Der Marner 116

Der Grundstock: IV Motive durch andere Werke der mittelalterlichen Literatur 116

Friedrich von Leiningen 116 / Ulrich von Gutenberg 116 / Hesso von Reinach 116 / Der Burggraf von Lienz 117 / Von Suonegge 117 / Von Scharpfenberg 118 / Püller 118 / Von Trosberg 118 / Der Tannhäuser 118 / Pfeffel 119 / Friedrich der Knecht 119 / Geltar 119 / Gottfried von Straßburg 119 / Boppo 119

Der Grundstock: V Dichterbilder 119

Bligger von Steinach 119 / Konrad von Würzburg 120 / Reinmar von Zweter 120

Der erste Nachtrag 120

Markgraf Heinrich von Meißen 120 / Albrecht von Haigerloch 120 / Albrecht Marschall von Rapperswil 120 / Der Düring 121 / Heinrich Teschler 121 / Rost von Sarnen 121 / Regenbogen 121 / König Wenzel von Böhmen 122 / Jakob von Warte 122 / Johann von Ringgenberg 122 / Kristan von Luppin 122 / Heinrich Hetzbolt von Weißensee 122 / Winli 122 / Der Schulmeister von Eßlingen 123 / Der Junge Meißner 123

Der zweite Nachtrag 123

Rubin von Rudeger 123 / Kol von Nüssen 123 / Der Dürner 123 / Frauenlob 123

Der dritte Nachtrag 124

Otto vom Turne 124 / Gösli von Ehenheim 124

Anmerkungen 125

DIE LIEDERSAMMLUNG VON HUGO KUHN

I Der Zugang 131

Das Buch 131 / Die Rezeption 132

II Die Sammlung 133

Mündlichkeit 133 / Vermittlung 134 / Schriftlichkeit: Die Liederhandschriften und ihre Vorlagen 135 / Hypothesen 135 / Die Autorfrage 135 / Carmina Burana 136 / Die Kleine Heidelberger Liederhandschrift 137 / Die Weingartner und die Würzburger Liederhandschrift 137 / Die Ordnungsprinzipien der Lieder 138 / Die »Meister«-Rezeption seit 1230 138 / Die Anstöße 139 / Straßburg und die Kleine Heidelberger Liederhandschrift 140 / Manesse 140

Anmerkungen 144

ZUR GESCHICHTE DER MANESSE-PHILOLOGIE VON MAX WEHRLI

Überlieferung und Rezeption 147 / Humanismus 147 / Reformation 148 / Goldast und Schobinger 148 / Caroli, Moscherosch 151 / Rostgaard 151 / Bodmer und Breitingen 151 / Meister, Myller u. a. 156 / Gleim 156 / Bürger 157 / Klopstock 157 / Lessing 157 / Herder 157 / Goethe 157 / Romantik 157 / Tieck 158 / Grimm 158 / Uhland 159 / von der Hagen 160 / Lachmann 160 / Jüngere Minnesangforschung 161 / Keller 161 / Ergebnisse 162

Anmerkungen 163

DIE MANESSESCHEN LIEDERHANDSCHRIFT UND DIE MUSIK VON EWALD JAMMERS

Noten-Handschriften 169 / Bild und Musik 169 / Instrumente 170 / Sänger und Instrumentalist 170 / Text und Musik 170 / Melodik des Spruchs 173 / Melodik des Liedes 177 / Leich: Form und Melodik 179 / Instrumentale Begleitung 181 / Melodien zu Texten der Manesseschen Liederhandschrift 181 / Nachweis der Melodien 182

Anmerkungen 187

Verzeichnis der verwendeten Handschriften-Siglen 189

Verzeichnis der abgekürzt zitierten Literatur 190

Verzeichnis der Miniaturen nach dem Alphabet der Dichternamen 192

VORBEMERKUNG

Als Verlag und Herausgeber vor mehr als fünf Jahren mit der Planung des Manesse-Kommentars begannen, wurde von den Gesprächsteilnehmern die Möglichkeit erörtert, etwas wie ein Manesse-Handbuch zu schaffen, eine Dokumentation, die alle mit der Handschrift verbundenen Fragen berücksichtigen sollte, soweit sich diese entweder definitiv beantworten ließen oder sofern zu ihrer Beantwortung wenigstens konkretes Material beigetragen werden konnte. Es sollte gleichsam ein Nachschlagewerk entstehen, das zwar im Laufe der Zeit ergänzungsbedürftig werden mochte, das jedoch Grundlage für weitere Forschungen bleiben würde. Das heißt, die Vermittlung von Fakten sollte den Vorrang haben vor einseitig »aktuellen« Deutungen und Wertungen. Dabei sollten möglichst mit der gleichen Konsequenz, mit der alle mit dem Codex Manesse verknüpften Probleme anzusprechen waren, alle nicht die Handschrift selbst berührenden Themen ausgeklammert bleiben.

Schon in den vorbereitenden Gesprächen wurde deutlich, daß beide Forderungen zumindest in einem gewissen Überschneidungsbereich sich gegenseitig aufheben. An der Handschrift ansetzende Fragen öffnen einen Hintergrund von weiteren Fragen, die zweifellos, wenn auch nur noch indirekt, auf die Handschrift bezogen sind. Hier eine Grenzlinie zu ziehen bedeutet nicht nur für die Benutzer den Verzicht auf wünschenswerte Information, sondern auch für die Bearbeiter der einzelnen Beiträge eine teilweise recht empfindliche Beschneidung ihrer womöglich von einem anderen Zentrum ausgreifenden Interessen. Daß die Bearbeiter der von den Herausgebern aufgezeigten Konzeption Rechnung getragen und auf die Erörterung mancher Details verzichtet haben, dafür sei ihnen auch an dieser Stelle gedankt.

Daß aber auch andere, durchaus gerechtfertigte Fragen – insbesondere der interessierten Laien unter den Benutzern – nicht nur unbeantwortet, sondern überhaupt unberührt bleiben mußten, das hat Ursachen, die zu Beginn der Arbeiten noch niemand voraussehen konnte. Am 13. März 1978 verstarb der Direktor der Universitätsbibliothek Heidelberg, Herr Dr. Walter Koschorreck, der Mitherausgeber des Faksimiles und Mitarbeiter am Kommentar, nach einjähriger schwerer Krankheit. Wer – wie die an den früheren Faksimile-Ausgaben der Heidelberger Bibliothek Beteiligten – weiß, mit welchem ungewöhnlichem Engagement, mit welchem sicherem Blick für Wesentliches Walter Koschorreck seine Aufgaben als Autor und Herausgeber wahrgenommen hat, der vermag einzuschätzen, wie unersetzlich er für seine Gesprächspartner war. Seinen eigenen Beitrag, der bei Ausbruch der heimtückischen Krankheit das Stadium einer umfassenden, aber kaum abgeschlossenen Materialsammlung aufgrund eines sorgfältigen Studiums der Miniaturen, einer systematischen Lektüre des bis dahin erschienenen einschlägigen Schrifttums und einer erstaunlichen Kenntnis der epischen Literatur des deutschen Mittel-

alters erreicht hatte, konnte er in der kurzen Periode, in der eine Genesung sich anzudeuten schien, im ersten Zugriff in eine lesbare Form bringen. Nicht alle Miniaturen der Handschrift haben jedoch die vorgesehene gründliche Darstellung ihrer motivlichen Grundlagen erfahren. Auf eine Ergänzung wurde nicht nur im Hinblick auf die »Begleittexte« von Ingo F. Walther verzichtet, die dieselben Fragen anschneiden, wenn auch teilweise mit anderem Ergebnis. Eingriffe wurden auf das Notwendige beschränkt und nur da vorgenommen, wo man sicher sein konnte, daß der Autor selbst seinen Text revidiert hätte, wenn ihm die Zeit geblieben wäre, Argumente zur Kenntnis zu nehmen, wie sie etwa aufgrund von neu gefundenen Fakten in den übrigen Beiträgen sich anboten.

Mit diesem schmerzlichen Verlust nicht genug – am 5. Oktober 1978 verstarb Herr Professor Dr. Hugo Kuhn. Er hatte zwar seinen Beitrag in der jetzigen Form schon einige Zeit vorher abgeschlossen, doch hat er seine Zusage, noch ein Kapitel »Thema und Variationen: eine Einführung in die Formen, Gattungen und in die Thematik der Lieder« anzufügen, nicht mehr einlösen können.

Wenn der Kommentarband trotz dieser – zunächst wie lähmend wirkenden – Ereignisse dennoch nicht allzu lange Zeit nach Abschluß der Faksimilierungsarbeiten erscheinen konnte, so ist das zu einem guten Teil Herrn Professor Dr. Ewald Vetter zu verdanken, der mir vor allem in den letzten Jahren in steter Gesprächsbereitschaft, mit kritischem Rat und tatkräftiger Unterstützung zur Seite gestanden hat. Ihm sei dafür herzlichst gedankt.

Dank gebührt auch Frau Gisela Kornrumpf, die nicht nur das Manuskript von Hugo Kuhn für die Drucklegung betreut hat, sondern die mit hervorragender Sachkenntnis und großer Sorgfalt alle Beiträge durchgelesen und mit zahlreichen wichtigen Anmerkungen versehen hat.

Schließlich hat sich wieder einmal Herr Hellmut Salowsky um die Manesse-Forschung verdient gemacht. Er hat insbesondere meinen eigenen Beitrag durch wertvolle Hinweise ergänzt, wie der Leser an zahlreichen Anmerkungen feststellen kann, in denen sein Name genannt wird.

Hellmut Salowsky hat auch die Untersuchung von Detailfragen angekündigt, deren Darstellung vielleicht innerhalb des kodikologischen oder des kunsthistorischen Beitrags hätte erwartet werden können, so des Problems der Fleuronné-Initialen im Hinblick auf Händescheidung und die Möglichkeit einer Zuweisung zu bestimmten Schreibschulen. Für die Erforschung dieses Themas wäre die Durchsicht eines umfangreichen, nicht ohne weiteres leicht zugänglichen Materials und dessen Ausbreitung erforderlich gewesen, so daß im begrenzten Rahmen des vorliegenden Kommentars darauf verzichtet werden mußte.

Heidelberg, im Sommer 1979

Wilfried Werner

Wilfried Werner
DIE HANDSCHRIFT UND IHRE
GESCHICHTE

I DIE HANDSCHRIFT

Beschreibstoff Die Große Heidelberger Liederhandschrift Cod. Pal. Germ. 848 umfaßt heute 426 alte Pergamentblätter (Bll. 3–428) im Format von durchschnittlich 35 × 25 cm. Die Qualität des Pergaments ist zwar durchweg recht gut, jedoch durchaus nicht makellos. Diesen Umstand sollte man nicht außer acht lassen und auch bei der Frage nach den Auftraggebern berücksichtigen, um so mehr, als es sowohl ältere Handschriften reicher Klöster als auch jüngere Handschriften aus fürstlichen Bibliotheken gibt, die, bei sogar größerem Umfang, durchweg auf Pergament höchster Qualität geschrieben sind. In unserem Kodex findet man an jedem sechsten Blatt Löcher, die entweder von Verletzungen der Haut des lebendigen Tieres oder von Bearbeitungsfehlern herrühren mögen (z. B. Bll. 16, 24, 28, 31 usw.). Gelegentlich sind die Risse mit einem roten Seidenfaden sorgfältig vernäht (vgl. zum Beispiel Bl. 300). An mehreren Stellen ist den Löchern ihre zufällige Form genommen, indem man sie zu einem Dreieck ausgeschnitten hat (vgl. Bll. 92 und 96). Nahezu jedes sechste Blatt zeigt unregelmäßig verlaufende Ränder. Hier hat also die Größe des Pergamentstücks für ein einwandfreies Blatt nicht ausgereicht. Auch die Stärke des Pergaments ist nicht ganz einheitlich. Meist zwar ist es so kräftig, daß es der Oxydation der offenbar metallhaltigen Tinte genügenden Widerstand bietet. Einzelne Blätter sind jedoch erheblich dünner und weniger fest, wie zum Beispiel die Blätter 265, 266 oder 350: Hier ist beginnender Tintenfraß festzustellen.

Außer den Pergamentblättern gehören zu dem Buch heute zwei ältere Papierblätter, die als Blatt 1 und 2 gezählt sind. Offensichtlich sind sie im 17. Jahrhundert hinzugekommen, als die Handschrift in der Bibliothèque Royale in Paris neu gebunden wurde. Blatt 1 hat als Wasserzeichen eine Traube,¹ auf Blatt 2 erkennt man die Buchstabenfolge *I CHABRIER* als den Firmennamen der Papiermühle.² Beide Blätter sind an den Rändern beschädigt, das erste erheblich; die Fehlstellen wurden durch neues Papier etwa bis zur ursprünglichen Blattgröße ergänzt. Schließlich sind zwei – ungezählte – Blatt neueren Papiers beim Neueinbinden anlässlich der Faksimilierung von 1923–1928 hinzugekommen. Wie der schwach erkennbare spiegelbildliche Abdruck verrät, stammen sie aus einem Druckwerk des 19. Jahrhunderts: *THE ACTS OF THE PARLIAMENTS OF SCOTLAND. VOL. II* (1814), wo sie als vorderes Vorsatzpapier verwendet waren. Der Buchbinder hat sie – eher als fabrikneues Papier – für geeignet gehalten, in den Originalband der Manesseschen Liederhandschrift aufgenommen zu werden. Für Spiegel und fliegendes Blatt hat man dagegen neues Pergament benutzt. Zu erwähnen ist noch ein in gleicher Weise wie Bl. 3 liniertes, an den Vorderdeckel des Pariser Einbandes angeklebtes Pergamentblatt (I), das jetzt abgelöst wurde.

Lagen Insgesamt sind 38 Lagen vorhanden – beziehungsweise 39, wenn man Lage 30^a – als vermutlichen Rest einer einst vollständigen Lage – gesondert zählt. Folgende Lagen erscheinen – zumindest auf den ersten Blick – als unversehrte Senionen, das heißt, sie bestehen aus je sechs ineinandergelegten Doppelblättern: ⁸75–86. ¹⁰98–109. ¹²124–135. ¹⁵156–167. ¹⁷178–189. ¹⁹201–212. ²⁰213–224. ²¹225–236. ²²237–248. ²³249–260. ²⁴261–272. ²⁸299–310. ²⁹311–322. ³⁰325–336. ³²347–358. ³³359–370. ³⁴371–382. ³⁵383–394. ³⁶395–406. In der 20. Lage sind die Doppelblätter 213/224 und 217/220 zwar aus Einzelblättern zusammengeklebt, doch haben diese nach dem Schnittverlauf zu urteilen früher jeweils eine Einheit gebildet und sind nur durch ein Versehen – oder weil man zunächst eine andere Ordnung beabsichtigte – getrennt worden, um alsbald wieder vereinigt zu werden.

Dagegen gibt es eine Reihe von Doppelblättern, die von vornherein aus Einzelblättern zusammengenäht oder zusammengeklebt sind.

Zusammengenäht sind die Blätter 6 und 13, 7 und 12, 18 und 28; zusammengeklebt wurden die Blätter 8 und 11, 9 und 10. Auf diese Weise bilden jetzt die Blätter ¹⁴–¹⁵ einen vollständigen Senio. In der Lage ²¹⁶–²⁴ ist in einen solchen Senio das Doppelblatt 21/26 eingefügt worden, das den Textzusammenhang zwischen 20v und 22r stört. Ferner hat man statt des ursprünglichen Gegenblattes von Blatt 28 an dessen Falz das Blatt 18 angenäht und mußte darum auch das Einzelblatt 19 mit der Fortsetzung des Textes von Blatt 18 einschieben, so daß die Lage insgesamt 3 Blätter über einen Senio hinaus aufweist.

Erweitert sind auch die Lagen ⁷⁶²–⁷⁴ (um Blatt 70) und ¹¹¹⁰–¹²³ (um die Blätter 111 und 112).

Häufiger ist der Fall, daß der Umfang eines Senio gemindert ist, zum Beispiel dadurch, daß eines oder mehrere Blätter herausgeschnitten sind.

Mitunter sind diese Blätter beschrieben gewesen; so in der Lage ³³¹–⁴¹ zwischen Bll. 34 und 35 das Gegenblatt von Bl. 37 mit Strophen Gottfrieds von Neifen; in der Lage ⁵⁴⁷–⁵⁰ fehlt zwischen Bll. 49 und 50 mindestens ein – ganz oder teilweise beschriebenes – Doppelblatt: die Strophe 21 des Bruders Eberhart von Sax^{2a} auf Bl. 49v bricht mitten im Satz ab; dagegen findet sich kein Hinweis, daß die von Bll. 47 und 48 abgeschnittenen Gegenblätter nach Bl. 50 beschrieben gewesen wären. Jedenfalls bildet wohl diese Lage zusammen mit Lage ⁴⁴²–⁴⁶ – in der von Bl. 44 ein vermutlich leeres Blatt abgetrennt wurde – »die letzten Trümmer einer oder mehrerer aufgelösten Lagen des Nachtrags«.³

In der Lage ⁶⁵¹–⁶¹ ist das Gegenblatt von Bl. 61 (vor Bl. 51) abgeschnitten. Möglicherweise hat sich hierauf eine Fortsetzung der Lieder Gottfrieds von Neifen – die 41v enden – befunden, was denkbar wäre, wenn man berücksichtigt, daß die Lagen 4 und 5 (= Bll. 42–50) als Nachtragslagen erst später eingeschoben

sind. Nicht weniger als 4 beschriebene Blätter fehlen in der Lage ²⁵273–280, und zwar 3 zwischen Bll. 274 und 275 mit den Strophen 34–93 der Gedichte Neitharts, sowie zwischen Bll. 276 und 277 ein Blatt mit den Strophen 151–172 desselben Dichters. Dieser Verlust ist erst seit dem 17. Jahrhundert eingetreten, da die Zählung Goldasts noch die jetzt fehlenden Strophen berücksichtigt. Schließlich waren vielleicht die der Lage ³⁰325–336 vorgehefteten Blätter ^{30a}323/324 ursprünglich das äußere Doppelblatt eines ganzen Senio, dem die 5 mittleren Doppelblätter – mit Strophen Reinmars von Zweter – jetzt fehlen.

Vermutlich leer waren die herausgetrennten Blätter der Lagen ⁹87–97 (ein Blatt zwischen Bll. 95 und 96), ¹³136–145 (zwei Blätter nach Bl. 145), ¹⁶168–177 (zwei Blätter zwischen Bll. 174 und 175), ¹⁸190–200 (ein Blatt zwischen Bll. 199 und 200), ²⁶281–289 (je ein Blatt zwischen den Blättern 285 und 286, 287 und 288, 288 und 289), ²⁷290–298 (ein Blatt zwischen Bll. 291 und 292, zwei Blätter zwischen Bll. 297 und 298), ³¹337–346 (zwei Blätter zwischen Bll. 338 und 339), ³⁷407–417 (ein Blatt zwischen Bll. 409 und 410), ³⁸418–428 (ein Blatt zwischen Bll. 421 und 422). Einen Quinio bildet heute die Lage ¹⁴146–155. Möglicherweise war ursprünglich das jetzt in Lage ²¹⁶–30 eingeschobene Doppelblatt 21/26 das äußere Doppelblatt dieser Lage.

Hinzuweisen ist auf den Umstand, daß eine Reihe der so vorhandenen oder rekonstruierbaren Senionen aus Blättern zusammengesetzt ist, die von verschiedenen Schreibern beschriftet beziehungsweise von verschiedenen Malern mit Miniaturen versehen sind: Lagen 1. (4.) (5.) 18. 27. 31. 32. 34. 35. 36. Offensichtlich hat aber allenfalls ein Teil dieser Schreiber und Maler gleichzeitig gearbeitet, so daß, wenn man vermutet, es seien von vornherein regelmäßig Senionen gebildet worden, man zu der Annahme kommen muß, daß die Ordnung zunächst eine erheblich andere gewesen ist.

Kustoden, Reklamanten, Blattzählungen Entsprechend dem wiederholten Einbinden der Handschrift findet man mehrere Zählungen der Lagen, die sicherstellen sollten, daß die Buchbinder diese beim Heften in der richtigen Reihenfolge ordneten. Völlig isoliert für sich steht eine Zählung, durch die lediglich die erste Seite der jetzigen dritten Lage an die letzte Seite der zweiten Lage angeschlossen werden sollte (30v: *P*²; 31r: *II*²). Es ist nicht ganz unwahrscheinlich, daß die heutige zweite Lage in der Tat früher die erste gewesen ist, allerdings in einer anderen Zusammensetzung. Mehr als die Hälfte der vorhandenen Lagen wird durch eine andere, ebenfalls alte, aber nach einer gewissen Umordnung vor dem ersten Einbinden mit brauner Tinte angebrachte Zählung erfaßt. Sie erscheint recht fehlerhaft. Eine arabische 1 ist vielleicht in dem kleinen, jedoch allzu untypischen Strich am unteren Rand von Blatt 5r zu erkennen. Dies ist

nun heute nicht das erste, sondern das zweite Blatt der ersten Lage. Möglicherweise ist das äußere Doppelblatt 4/15 erst nachträglich um die Lage umgehängt worden. Eindeutiger, wenn auch teilweise nicht sehr deutlich sind die arabischen Ziffern zu Beginn der folgenden Lagen: 2 (16r), 3 (31r), 4 (42r), 5 (47r), 6 (51r), 7 (61r, für dieses Einzelblatt), 8 (62r), 9 (75r), 10 (87r), 12 (98r), 13 (110r), 14 (124r), 15 (136r), 16 (146r), 17 (156r), 18 (168r), 19 (178r), 20 (190r), 21 (201r), 22 (213r), 23 (225r). Warum die Zählung danach nicht fortgesetzt ist, läßt sich wohl nicht ausreichend erklären, ebensowenig wie die Frage, warum die mit Bl. 98 beginnende Lage als zwölfte und nicht als elfte gezählt ist. Es gibt keinen Hinweis darauf, daß etwa eine ganze Lage oder auch nur ein beschriebenes Einzelblatt an der fraglichen Stelle verlorengegangen wäre. Nach A. Wallner⁴ hätte die Zählung nur den ersten geordneten Teil der Sammlung erfaßt, zu der ursprünglich als 11. Lage die jetzige 22. (Bll. 237–248, mit Ulrich von Liechtenstein, Munegiur und Raute) gehört habe. Das würde jedoch voraussetzen, daß das Inhaltsverzeichnis jünger ist als die Lagenzählung, und dies, obwohl zwar in dieser, nicht aber in jenem die Nachtragspartien bereits berücksichtigt sind. Wallner muß denn auch zu der These von ursprünglich leeren Einlagebogen seine Zuflucht nehmen.⁵ Er scheint jedoch übersehen zu haben, daß die als zwanzigste gezählte Lage ¹⁸190–200 überhaupt nur Dichterteilweise des allerletzten Nachtrags – enthält, die im Inhaltsverzeichnis erst später eingefügt sind.

Störungen gibt es auch in der Numerierung der Lagen, die vor dem Neueinbinden der Handschrift in Paris, gegen Ende des 17. Jahrhunderts, vorgenommen wurde: In der rechten oberen Ecke der ersten Seite ist jeweils die betreffende arabische Ziffer in schwachen Bleistiftzügen angebracht. Die Zählung beginnt auf Bl. 4r mit der Nummer 2. Vielleicht wurde Bl. 3 zusammen mit dem dann an die Innenseite des Vorderdeckels angeklebten Pergamentblatt (I) und den beiden eingelegten Papierblättern 1 und 2 für sich geheftet und als Lage 1 betrachtet. Dadurch tragen die jetzigen Lagen 1–3 die Bezeichnungen 2–4. Die 4. Lage, beginnend mit Bl. 42, ist unerklärlicherweise nicht gezählt. Die Zählung der Lagen 5 und 6 stimmt daher mit der alten überein. Das Einzelblatt 61 jedoch wird abweichend davon zu Lage 6 gerechnet. Dementsprechend beginnt Lage 7 mit Bl. 62. Von dort an wird die Zählung ohne Störung fortgeführt bis zur Lage 38, die mit Bl. 418 beginnt.⁶

Nur ein einziger Reklamant⁷ ist in der Handschrift erhalten; er findet sich – am Schluß der 12. Lage – auf Bl. 135v und nimmt die ersten drei Worte des Textes von Bl. 136ra vorweg.⁸

Die jetzt gültige durchlaufende und lückenlose Zählung der Blätter in dem Kodex ist in Paris vorgenommen worden: Durch die erst nach Goldast, d. h. während des 17. Jahrhunderts eingetretenen Blattver-

luste sind keine Lücken in der Zahlenreihe entstanden; auf der vorletzten Seite liest man 428 et d^{er}.

Dagegen sind an einer Stelle, nämlich in Lage 16, Reste einer Zählung nach Doppelblättern erkennbar, d. h., es sind nur einige Vorderblätter der Lage am unteren Rand mit einem Metallstift numeriert. Blatt 169r trägt die arabische Ziffer 71, Blatt 171 die Ziffer 70, die Blätter 172 und 173 haben die Ziffern 73 und 74. Auch hier also anscheinend Hinweise auf eine ursprünglich andere Ordnung! Hilliger zeigt auf, daß, wenn man die Nachtragsblätter sowie die nachweisbar später eingeschobenen Blätter ausscheidet, man tatsächlich – bei Blatt 16 beginnend – auf das Blatt 173 als das 74. Vorderblatt stößt.

Schließlich sei auf Reste einer älteren römischen Blattzählung hingewiesen, die sich jeweils in der linken unteren Ecke der Blätter 62r (I) und 68r–74r (VI–XII) findet.^{8a}

Linierung Die Blätter des Kodex' sind für die Beschriftung vorbereitet, indem auf allen Seiten – mit Ausnahme fast sämtlicher 110 Bildseiten des »Grundstocks«⁹ – der Schriftraum in den Maßen von ca. 26 × 17,5 cm durch mehr oder weniger gut sichtbare Tinten-, Blei- oder Blindlinien abgegrenzt und in zwei Spalten von ca. 8 cm Breite eingeteilt ist. Zwischen der obersten und der untersten Begrenzungslinie sind 45 weitere Linien gezogen. Um einen gleichmäßigen Abstand zu erreichen, wurden hart am äußeren und inneren Blattrand – vermutlich mit dem Zirkel – Punkturen eingestochen, an die man das Lineal anlegte. Von den somit 47 Linien ist die oberste nie beschrieben, so daß man bei regelmäßiger Beschriftung 46 Zeilen zählt.^{9a} Die vertikalen sowie die obersten und untersten beiden Linien verlaufen häufig bis zum Blattrand.

Ein etwas anderer Schriftspiegel – bei gleicher Zeilenzahl – ist für Blatt 3 (25 × 18,7 cm) und das später an die Innenseite des Pariser Einbandes angeklebte Blatt I (24,5 × 17,8 cm) vorgesehen. Wahrscheinlich sind sie eben deshalb nicht zur Beschriftung verwendet worden, weil bei der Linierung nicht die vorgeschriebenen Maße eingehalten wurden. Übrigens sind bei weitem nicht alle Seiten beschriftet worden; vielmehr ist fast jede sechste völlig leer geblieben.

Schrift und Schreiber Die Texte sind in einer sorgfältigen gotischen Buchschrift (*littera textualis*) des beginnenden 14. Jahrhunderts geschrieben, in einem Duktus, wie er ähnlich in gleichzeitigen Züricher Handschriften begegnet.¹⁰ Die Bogenverbindung, d. h. das Ineinanderrücken oder zumindest das Aneinanderschieben zweier mit einem Bogen zusammenstoßender Buchstaben, ist fast überall durchgeführt (*æ*, *æ*, *be*, *bo*, *vo*, *d*, *ux* usw.); Ausnahmen lassen sich finden, zum Beispiel *beid* (Bl. 6v Zeile 28); die Bogenverbindung unterbleibt regelmäßig nach *h* und in Verbindung mit *a*.

Die Brechung der geraden Schäfte im Ansatz und auf der Linie ist weitgehend vollzogen; die doppelte Brechung jedoch, das zweimalige Umknicken der Haste, ist noch relativ selten, wenn man auch Fälle regelrechter »Quadrangel«-Bildung, wie sie die Textura charakterisiert, gelegentlich antrifft, insbesondere am unteren Ende der Schäfte von *l* und *f*, aber auch mitunter beim ersten Schaft des *m* oder beim *r*.

Die alten Rundungen der karolingischen Minuskel sind zwar nicht unversehrt geblieben. Doch sind sie auch noch nicht konsequent in ein aus geraden Elementen zusammengesetztes Textura-Gitter umgeformt. Vielmehr entstehen Spitzbogen, wie beim *o*, beim *e* oder beim Abschluß von *h* und *b*.

Das *a* ist meist zweistöckig. Die obere Schleife ist oft geschlossen, selten überhöht. Bei geschlossenem *a* verläuft die Trennungslinie zwischen der – in der Regel kleineren – unteren und der oberen Schleife meist schräg wie bei der Rotunda. Das runde *s* ist häufig, aber nicht immer, geschlossen; es hat mitunter annähernd die Gestalt einer 8; nirgends aber sind die obere und die untere Schlinge bereits durch einen Schrägstrich voneinander getrennt.

i-Striche stehen, außer über Doppel-*ii*, auch über einfachem *i* in Verbindung mit *m*, *n* oder vor *v* am Wortbeginn.

»Akzentzeichen« in Gestalt des Zirkumflexes sind – durchaus unregelmäßig – sowohl über langen als auch – seltener – über kurzen Vokalen anzutreffen.¹¹ Sie sind meist sehr dünn, vielleicht mit anderer Feder und von späterer Hand eingetragen. Neben der Funktion eines Längenzeichens mag der Zirkumflex mitunter auch als Tonzeichen zur Hervorhebung einer Silbe im Verszusammenhang gesetzt sein.

Trennung eines Wortes wird durch einen einfachen Strich am Zeilenende kenntlich gemacht, allerdings nicht konsequent.

An Gliederungszeichen begegnet neben dem Reimpunkt – oder vielmehr statt seiner – mitunter auch der »punctus elevatus« (·), in auffallender Weise bei den Strophen 53–57 Walthers von der Vogelweide¹² (Bl. 127va–b). Offensichtlich dient er hier zur optischen Verdeutlichung des komplizierten Reimschemas (abcd dabc): es wird die Beziehung zwischen dem ersten und dem weit abgelegenen zweiten a-Reimwort hergestellt. In dem Liede »Uder der linden« (Walther Strophe 134, Bl. 130va–b) ist durch den »punctus elevatus« das erste Reimwort hervorgehoben, vielleicht weil es hier überraschend früh auftritt. In zahlreichen Fällen dürfte sich die unvermutete Verwendung des Zeichens bisher kaum sinnvoll erklären lassen, es sei denn, daß man mit E. Jammers an der musikalisch-rezitativischen Funktion des »punctus elevatus« festhielt,^{12a} was der oben versuchten Deutung grundsätzlich nicht einmal zu widersprechen brauchte.

Ein schwacher Aufstrich ist nicht selten dem Punkt am Schluß einer Strophe hinzugefügt (vgl. zum Beispiel die Strophen 144 und 145, Bl. 131ra).

Eine syntaktische Gliederung – gleichsam gegen den Reimpunkt – wird, soweit ich sehe, nirgends sichtbar gemacht, auch dort nicht, wo es sich vielleicht angeboten hätte, etwa beim Enjambement. Es wird also nicht eigentlich eine Lesehilfe gegeben. Auch das Fehlen der Fragezeichen weist darauf hin, daß an ein Vorlesen der Texte nicht gedacht war.

Schreiber As Trotz des bis zu einem gewissen Grade recht einheitlichen Schriftbildes lassen sich bei genauem Hinsehen doch mehrere Hände unterscheiden. Der weitaus größte Teil der Texte stammt von einem Schreiber, den man mit As zu bezeichnen pflegt. Er schrieb fast alle Strophen jener 110 Dichter, deren Bilder der Grundstockmeister und seine Gehilfen schufen.

Sein Schriftbild weist die oben angeführten allgemeinen Merkmale auf. Es ist gekennzeichnet durch eine weitgehende Ausgewogenheit der vertikalen und horizontalen Elemente. Der Duktus zeugt von Dynamik, Sicherheit und einem gewissen Formbewußtsein ohne Ängstlichkeit und Pedanterie. Dennoch sind erhebliche Schwankungen zu beobachten, die mitunter die Frage aufkommen lassen, ob hier nicht ein anderer Schreiber am Werk war; man vergleiche etwa die Strophen Kaiser Heinrichs (Bl. 6v) oder des Rudolf von Neuenburg (20v, 22r) in ihrer eleganten, sorgfältigen, sehr gleichmäßigen, die Vertikale betonenden Formgebung mit den weitaus gröberen, weniger sorgfältigen, breiteren Zügen bei den Gedichten Tyros von Schotten (Bll. 8v–9v) oder des Herzogs von Anhalt (17v). Fast von Strophe zu Strophe wechselt das Schriftbild auf Blatt 24v, ohne daß man jeweils bestimmten Parteien besondere Einzelmerkmale zuweisen könnte.

Es sollen nun hier nicht die zahlreichen Seiten genannt werden, die dem Schreiber As zuzuordnen sind. Sinnvoller erscheint es, die restlichen Parteien aufzuführen, die nicht von ihm stammen.

Schreiber Bs Der Duktus ändert sich offensichtlich mit den Strophen König Wenzels von Böhmen (10v). Die Schrift ist unruhiger, unregelmäßiger; sie wirkt etwas unsicher und zaghafte, was wohl nicht nur auf die blässere Tinte zurückzuführen ist; die Brechungen sind im allgemeinen schwächer ausgeprägt, insbesondere die unteren Enden der geraden Hasten stehen oft ohne Umbiegung auf oder über der Linie. Versucht man einzelne Merkmale aufzuzeigen, die diese Schrift – des Schreibers Bs – von der des Schreibers As deutlich unterscheidet, so gerät man in Schwierigkeiten. Von den in dem Kodex vorkommenden Händen sind wohl keine so ähnlich wie die von As und Bs. Alle der bei As auftretenden Formen lassen sich auch bei Bs ermitteln und umgekehrt. Auch die Varianten, die man zunächst auf Bs beschränkt glaubt, wie etwa geschwänztes z mit und ohne Querstrich,¹³ finden sich bei As, vor allem in den späteren Parteien, aber auch

früher.¹⁴ Sieht man sich veranlaßt, trotzdem an zwei Händen festzuhalten, so bietet sich die Erklärung an, daß As und Bs – zumindest gegen Ende der Tätigkeit von As – gemeinsam gearbeitet haben, wobei man wohl an ein Meister-Schüler-Verhältnis zu denken hat. Überhaupt ist eher damit zu rechnen, daß wenigstens zeitweise mehrere Schreiber tätig waren, als daß stets einer den andern abgelöst hätte. Abgesehen von einer Anzahl von Strophen, bei denen unsicher sein mag, ob sie von As oder Bs niedergeschrieben sind,¹⁵ kann man Bs als den Schreiber folgender Parteien erkennen: Bll. 10va–11ra (König Wenzel von Böhmen), 12ra–b (Herzog Heinrich von Breslau), 13va–14rb (Markgraf Otto von Brandenburg), 15ra–15va (Markgraf Heinrich von Meißen), 47ra–47vb (Jakob von Warte), 107va–108ra (Anhang zu Reinmar dem Alten, Strophen 242–260), 143ra (Walther von der Vogelweide, Strophen 402–405) und 309ra–310vb (Steinmar, Strophen 6–52). Daß auch Steinmars Strophen hier genannt werden, wird insbesondere veranlaßt durch ein Nebenmerkmal, daß nun doch für Bs charakteristisch zu sein scheint: Er benutzt zu Beginn einer neuen Weise nicht den Nota-Vermerk, um den Rubrikator zu veranlassen, die Farbe der Lombarden zu wechseln, sondern er setzt stattdessen zwei dünne Schrägstriche an den Rand.¹⁶

Dagegen läßt sich bei aller grundsätzlichen Unsicherheit der Unterscheidung von As und Bs das Inhaltsverzeichnis – die Ergänzungen außerhalb der Spalten ausgenommen – doch wohl eher mit dem Schriftbild der Seiten in Verbindung bringen, die As zugewiesen werden.¹⁷ Der Grund, weshalb F. Apfelstedt Bs dafür in Anspruch genommen und man bisher daran festgehalten hat, ist wohl der, daß von den 28 Dichtern, deren Miniaturen von Nachtragshänden stammen, 5 im Inhaltsverzeichnis bereits in der Hauptreihe erscheinen, eben jene, deren Texte Bs aufgezeichnet hat. Diese Tatsache verliert aber an Relevanz, wenn man davon ausgeht, daß diese Strophen nicht nach, sondern während, d. h. gegen Ende der Tätigkeit des Hauptschreibers niedergeschrieben sind. Übrigens wird der paläographische Eindruck bestätigt durch den orthographischen Befund: Cl. Rieke¹⁸ stellt fest, daß mhd. ü und iu im Inlaut bei Bs stets in der Schreibung ú¹⁹, bei As teils als ú, teils als v erscheinen. Das Inhaltsverzeichnis aber hat in gleicher Position neben einigen ú ganz überwiegend v!

Schreiber Cs Eine dritte Hand – Cs – begegnet bei der jetzt gegebenen Reihenfolge der Blätter sodann bei den Liedern des Albrecht von Haigerloch (Bl. 42va). Die Schrift ist breit, rund, offen, die Brechung der Hasten auf der Linie jedoch ausgeprägt. Statt des Reimpunktes wird ein vertikaler dünner Strich verwendet. Kennzeichnend ist der fast horizontal geführte Ansatzstrich an den oberen Enden der langen Hasten (h, l, k); bei doppeltem ll vermittelt dies fast den Eindruck, als sei ein Querstrich durch beide

Oberlängen hindurchgeführt oder vielmehr daraufgelegt.

Schreiber Ds Stärker beteiligt war der Schreiber Ds, dessen Hand zuerst auf den Blättern 44ra–44va (Werner von Honberg) erscheint. Die Schrift, leicht nach links geneigt, macht einen etwas spitzen, hakigen Eindruck. Die meist horizontal verlaufenden Ansatzstriche sind fast noch ausgeprägter als bei Cs. Doppel-ll ist auch hier gleichsam quer durchstrichen; z/3 bleibt häufig ohne Querstrich; s ist in der Regel offen. Es werden Reimpunkt und Schrägstrich verwendet. Auch dieser Schreiber setzt nicht den Nota-Vermerk, vielmehr schreibt er *ein ander (ton)* zu Beginn eines neuen Liedes. Die Nachtragsstrophe 15 (Bl. 44va) weist demgegenüber einige wesentliche Besonderheiten auf: Die Unterlängen von h und 3 sind regelmäßig nach rechts zurückgebogen, und s ist deutlich geschlossen. Diese gleichen Charakteristika kehren auch in den weiteren Partien wieder, welche Ds zugewiesen werden: Bll. 194va–195va (Otto vom Turne) und Bll. 198ra–b (Gösli von Ehenheim); statt *ein ander* sind hier Nota-Vermerke anzutreffen. Man muß also wohl entweder zwei Hände – Ds1 und Ds2 – ansetzen oder an einen größeren zeitlichen Abstand denken, in dem Ds die verschiedenen Partien geschrieben hätte. Lediglich Graf Werner von Honberg ist noch umgehend im Inhaltsverzeichnis nachgetragen worden; die Ds2-Dichter-Namen wurden erst im 17. Jahrhundert ergänzt (Bl. 5r).

Schreiber Es Dem Schreiber Es begegnet man zuerst auf Blatt 49ra: eine runde, breite, offene Schrift, die einerseits an die von Cs, andererseits an As erinnert. Charakteristisch ist hier jedoch vor allem der regelmäßig vom Ende des t-Balkens abwärts geführte Haarstrich; der betonte Ansatzstrich an den Oberlängen fehlt; es wird der Reimpunkt, nicht der Vertikalstrich gesetzt. Auffallend ist der meist bis unter die Linie geführte Schrägstrich des z – eine Form, die gelegentlich aber auch bei As vorkommt – und die Verwendung eines bestimmten Zeilenfüllsels in Gestalt gleichsam aneinander gereihter c.

Die Hand des Schreibers Es schreibt die Spalten 49ra–49vb (Eberhart von Sax), 108ra–108va (Reinmar der Alte, Strophen 261–271), wahrscheinlich die über beide Spalten durchgeschriebenen Strophen von 126r und 126v (Walther von der Vogelweide),²⁰ 143ra–145va (Walther von der Vogelweide, Strophen 406–470), 191ra–192rb (Johann von Ringgenberg), 291va (Hardegger, Strophe 15), 293ra–294ra (Schulmeister von Eßlingen), 360ra (Buwenburg, Strophen 13–18), 394va (Kunz von Rosenheim), 395va (Rubin von Rudeger), 396va (Kol von Nüssen) 398ra (Dürner).

Schreiber Fs Das Schriftbild von Fs ist ähnlich dem von Ds1: Man vergleiche etwa die Seiten 44r und 193r;

auch hier findet sich meist der deutliche Ansatzstrich an den Oberlängen hasten, das durchstrichene Doppel-ll, z und 3 meist ohne Querstrich, offenes s. Insgesamt ist Fs wohl etwas mehr gerundet. Statt *ein ander* wird das Nota-Zeichen gesetzt.

Fs werden die folgenden Spalten zugewiesen: 193ra–b (Albrecht Marschall von Rapperswil), 227ra–227va (Kristan von Luppin), 228va–229rb (Heinrich Hetzbolt von Weißensee), 230ra–230vb (Düring), 231va–232vb (Winli), 282ra–284ra (Heinrich Teschler), 285va–286va (Rost von Sarnen), 339va–340rb (Der Junge Meißner), 355va–356rb (Süßkind von Trimberg), 381va–b (Regenbogen), 399va–404ra (Frauenlob).

Schreiber Gs Unverwechselbar ist die Schrift von Gs. Sie ist klein, rund, gedrängt, etwas nach links geneigt; die Buchstaben erscheinen perlartig aufgereiht. Charakteristisch ist ferner das z in Form einer 3, deren unterer Bogen meist unter die Linie geführt ist. Gs schrieb 295ra–296ra (Walther von Breisach), 342ra (Der Alte Meißner), 358ra (Gast). Hier finden sich weder Nota-Vermerke, noch sind die Lombarden eingesetzt oder die Namen in roter Tinte übergeschrieben. Die Autoren haben keine Miniatur bekommen. Die Namen sind im Inhaltsverzeichnis erst im 17. Jahrhundert nachgetragen.

Schreiber Hs Einer Hand Hs weist Apfelstedt (S. 219) die Strophen am unteren Rand der Blätter 126r und 126v zu, die Es zumindest sehr ähnlich ist.

Schreiber Is Die Hand, welche die Strophen am unteren Rand von Bl. 180r geschrieben hat, Is, scheint charakterisiert durch den offenen unteren, weit nach links ausholenden Bogen des g. Ob allerdings die Überschrift der Strophe 218 auf Bl. 337vb von derselben Hand stammt und nicht vielmehr vom Textschreiber As, der dafür eigens eine Zeile freigelassen hat, ist sehr fraglich.

Schreiber Ks Dagegen ist die letzte Strophe des Marner (Bl. 354vb) sicherlich von einem weiteren Schreiber (Ks) geschrieben. Typisch sind der weit unter die Linie gezogene Abstrich beim t und eine besondere Form des a.

Man wird nicht ausschließen können, daß auch außer den hier genannten Teilen manches nicht As zuzuweisen ist.

Schreiber Ms Dies gilt ganz sicher von den Strophen des Johannes Hadlaub (Bll. 371va–380vb). Auf das abweichende Schriftbild haben schon Apfelstedt (S. 226) und Oechelhaeuser (S. 162) hingewiesen, der erstere freilich – und mit ihm meist die Späteren – ohne sich entschließen zu können, hier eine andere Hand anzunehmen. Oechelhaeusers Position ist nicht

durchweg eindeutig. Pfaff dagegen und in Anlehnung an ihn Rieke (S. 1) sprechen von einer Hand M. Im Unterschied zu As findet man in der Regel den horizontalen Anstrich an den Oberlängen von h, k, b, l, durchstrichene ll, sehr oft das geschwänzte z ohne Querstrich, eine gänzlich andere Form des Notavermerks (*N*)²¹ und eine bestimmte Form der Abbriviatur dc: Das c ist vom d abgerückt, die beiden Schenkel verlaufen – sehr eng geführt – fast parallel und schräg nach oben gerichtet.²² Hinzu kommt eine orthographische Besonderheit: In Abweichung von As setzt Ms häufig i für unbetontes e in Vorsilben und gedeckten Endsilben, z. B. *giklagin* (Bl. 373vb, Strophe 58).²³ Boesch²⁴ stellt bei Untersuchung der alemannischen Urkundensprache zumindest für den Thurgau eine Vorliebe für i in älteren Urkunden gegenüber jüngerem e fest. Mit Oechelhaeuser ist in diesem Zusammenhang darauf hinzuweisen, daß Hadlaub auch sonst eine Sonderstellung einnimmt: Er hat die größte und schönste Initiale bekommen, und er hat als einziger individueller Dichter ein Doppelbild erhalten.²⁵

Bild- und Textüberschriften Unberücksichtigt geblieben sind bisher diejenigen der mittelalterlichen Hände, welche den Namen des Dichters in roter Tinte über das jeweilige Bild oder auch über die erste Textseite geschrieben haben. Es ist wegen der stets nur wenigen Wörter nicht immer ganz einfach zu entscheiden, welche Einträge von ein und derselben Hand stammen; noch schwieriger ist es, die Auszeichnungsschriften etwa bestimmten Textschreibern zuzuweisen. Dennoch soll hier ein Ordnungsversuch unternommen werden.²⁶

Im Bereich des Grundstocks sind die Namen der Sänger stets über das Bild, nie über den Textanfang gesetzt; alle Eintragungen stammen von derselben Hand (*R*₁), die wohl mit As identisch ist.

Bei den Nachträgen stehen die Namen teils über den Bildern, teils über den Texten, teils an beiden Stellen. Man wird vermuten dürfen, daß der Rubrikator wie beim Grundstock den Namen allein über das Bild setzte, sofern dieses bereits vorhanden war. Die Überschrift über dem Text wäre eine Notlösung gewesen und in der Regel durch die Überschrift über dem Bild ergänzt worden, sobald dieses hinzukam.

Im Bereich des Nachtrags wären demnach zugleich mit dem Text – oder vor diesem? – vorhanden gewesen die Bilder (1.) Heinrichs von Meißen und (2.) Jakobs von Warte, da die Textrubriken hier fehlen. Die Hand, von welcher die beiden Bildüberschriften stammen (*R*₂), schrieb auch die Namen über den Textbeginn von (3.) Otto von Brandenburg, (4.) Wenzel von Böhmen und (5.) Heinrich von Breslau; dagegen sind die Überschriften über deren Bildern einer anderen Hand (*R*₃) zuzuweisen. Dieser Rubrikator (oder der verantwortliche Redaktor) sah sich nach der Beschriftung des Bildes Ottos von Brandenburg noch veran-

laßt, den überflüssig gewordenen Titel über dem Textbeginn zu tilgen. Dies wurde bei den nächsten Namen aufgegeben.

Im Falle des Grafen Albrecht von Haigerloch war das Bild (6.) vielleicht sogar früher fertig als der Text. Der Rubrikator *R*₄, welcher die Überschrift nur über das Bild setzte, ist wohl identisch mit dem Schreiber *C*_s, der den Namen seines Dichters auch selbst ins Inhaltsverzeichnis eintrug.

Bei den vom Schreiber *F*_s geschriebenen Strophen findet sich immer ein Titel über dem Textbeginn, wohl stets von derselben Hand *R*₅, die der von *R*₃ zumindest sehr ähnlich ist und die auch die Namen über die Texte von *E*_s gesetzt hat. Dieselbe Hand, anscheinend die von *F*_s, der damit von *A*_s die Nachfolge in der Redaktion übernommen hätte, trug die betreffenden Namen sowie den des zum Grundstock gehörenden, versehentlich übergangenen von Buchein ins Inhaltsverzeichnis ein.

Nur wenige der zugehörigen Bilder haben eine Überschrift. Die des Eberhart von Sax (7.) stammt noch von *R*₅; sie ist – damit unserer Theorie entsprechend – jedoch wohl einige Zeit nach der Textüberschrift und nach der Eintragung ins Inhaltsverzeichnis entstanden, da diese beiden durch den gleichen Zusatz »ein Bredier« und durch die gleiche Schreibung der Zahl miteinander verbunden sind. Fünf weitere Bildüberschriften (8.–12.) stammen von ein und derselben Hand *R*₆ (= *K*_s?), nämlich Hetzbolt von Weißensee, Winli, Rost von Sarnen, Süßkind und Frauenlob. Auffallend ist, daß nach der bisherigen Zuweisung unter den genannten einzig das Bild Frauenlobs vom Nachtragsmaler *N*_{II} geschaffen wäre. Die Bilder der nächsten zwölf Dichter (13.–24.) – teils *N*_I, teils *N*_{II} zugewiesen – haben keine Überschrift. Hinsichtlich der Textrubriken, die, wenn auch wohl von einer Hand (*R*₅), so doch in verschiedenen Zeitabständen geschrieben zu sein scheinen, schließen sich einige vom Schriftbild her enger zusammen, so die des Johann von Ringgenberg und des Albrecht Marschall von Rapperswil (beide *N*_I); dazu kommen vielleicht Kristan von Luppin (*N*_I) sowie die bereits oben genannten Hetzbolt von Weißensee und Winli; eine weitere Gruppe bilden (Eberhart von Sax), Düring, Teschler, (Rost), Der Junge Meißner, (Süßkind), Regenbogen, (Frauenlob) (sämtlich *N*_I). Es bleiben in diesem Zusammenhang fünf Namen zu nennen: Der Schulmeister von Eßlingen (*N*_I), Kunz von Rosenheim (*N*_I), Rubin von Rüdeger (*N*_{II}), Kol von Nüssen (*N*_{II}) und Der Dürner (*N*_{II}); ihre Texte stammen sämtlich von *E*_s, der außerdem nur die Strophen Johanns von Ringgenberg und Eberharts von Sax geschrieben hat. Es scheint damit sicher, daß *E*_s und *F*_s – wie zumindest zeitweise *A*_s und *B*_s – gleichzeitig gearbeitet haben.

Von den Bildern sind als letzte die – des Malers *N*_{III} – zu den von *D*_s eingetragenen Strophen entstanden. Da aber die Namen – von *R*₇ (= *D*_s?) sogleich über die

Bilder, nicht erst über die Texte gesetzt wurden, dürften diese nicht wesentlich früher, womöglich sogar später geschrieben sein: Zu beachten ist, daß R, den Namen des Wernher von Honberg (25.) noch selbst im Inhaltsverzeichnis vermerkt hat, nicht aber die Ottos vom Turne und Göslis von Ehenheim (26. und 27.), vielleicht, weil zwar schon deren Bilder, nicht aber deren Texte vollendet waren. Ihr Namens-eintrag wurde erst von jener Hand des 17. Jahrhunderts nachgeholt, die auch die Dichter der vom Schreiber Gs geschriebenen Liedsammlungen (28.–30.) und den Namen *Der Criger* eintrug, der zwar Bl. 392r vermerkt ist, dessen Strophen aber nicht mehr aufgezeichnet sind.

Schreiber Ls Diese Hand, von Apfelstedt als Ls bezeichnet, ist die des Melchior Goldast,²⁷ die auch sonst in dem Kodex verschiedentlich begegnet. Von Goldast stammt die Numerierung der Strophen in den einzelnen Liedcorpora. Er vermerkt Bl. 41v *Allhie mangelt*, er wiederholt 295r den Namen des Dichters von 295v *Meister Walther von Prisach*. Er notiert 20v *Im nachfolgend blat* und 21rb *diese trey gesätz gehören zu end dises liedes*, 34v *Alhie ist ein blat außgeschmitten worden*, 395r *Diese figur gehört zu dem nachfolgenden lied*. Andere Anmerkungen gelten dem jeweiligen Inhalt der Strophen: 140r *Babst*, 140v *nota gutt lere den fürsten, nota von bischoffen*, 402r zweimal *Meister*, ebenso 402v.

Einige weitere jüngere Hände begegnen in der Handschrift. Sie seien hier in der Reihenfolge ihres Auftretens angeführt: Auf dem beschädigten Blatt 1r ist oben zunächst die ältere Signatur der Pariser Bibliothèque Royale vermerkt, *Codex 726 [6]*, darunter wird in lateinischer Sprache der Inhalt der Handschrift umschrieben: *Cantilena veteres Germanica lingua [quarum aliae laudes imperato]rum regum et aliorum illustrium viro[rum enarrant aliae amato]riae et iocosae de mulieribus vino variisque rebus [tractant, aliae demum] paraeneticae morum doctrinam inculcant. Singul[is] figurae miniat[ae] sed minus elegantes praefiguntur. Toti operi praem[ittitur] index Ger]manicus eorum qui haec carmina scripserunt. Sunt autem sequentes.*

Diese Zeilen stammen nach Ansicht L. Delisles von einem Beamten der Pariser königlichen Bibliothek, Boivin († 1720), die darüberstehende Signatur von N. Clement, einem zweiten Beamten.²⁸

Darauf folgt bis 2r – in zwei Spalten, während die Vorschrift über beide Spalten hinweggeschrieben ist – von anderer Hand ein Verzeichnis der Dichternamen, bei dem die Nachträge, die im Original-Inhaltsverzeichnis außerhalb der Spalte erscheinen, in die allgemeine Abfolge gebracht, die Doppel- und Mehrfachzählung jedoch beibehalten und die Einschübe durch ein oder zwei Sternchen vor der Zahl gekennzeichnet sind. Bemerkenswert ist die Latinisierung der Namen:

Imperator Henricus, Rex Chunradus Iunior etc.; zu 3. *Tyro, Rex Scotiae et Filius eius, Fridebrant* ist unter der Zeile vermerkt: *Edidit Goldastus inter Paraeneticos veteres*; zu einigen Namen ist die deutsche Form in eckigen Klammern hinzugesetzt und unterstrichen: *von Pressela, mit dem Pfile*; dabei fallen etliche Lesefehler auf, die nur zum Teil verbessert sind: 22. *Dominus Henricus Trowenberga*, 23. *Dominus à Rurenberg*, 91. *Dominus Bunther à Vorste*, 107. *Rol à Nussen* usw.; verschiedentlich ist der Artikel *Der* als *Her* gelesen oder doch übersetzt, z. B. 79. *Dominus Tanhuserus*; diese Fehler müßten um so mehr verwundern, falls das Register wirklich von der Hand Rostgaards oder seines Beauftragten herrührte, der die ganze Handschrift im Jahre 1697 für die Kopenhagener Bibliothek teils kopiert hat, teils kopieren ließ, gilt doch die Abschrift als »außerordentlich genau«.²⁹ Eine ähnliche Eintragung wie die von Bl. 1r und gleichfalls des 17. Jhs. findet sich auf der Vorderseite des ersten hier faksimilierten Blattes (3r): *Cantilena veteres . . .*, an dieser Stelle in etwas kürzerer Fassung; dafür ist hier die Entstehungszeit des Manuskripts mit erstaunlicher Sicherheit bestimmt: *Codex scriptus circa annum 1300*. Auch hier begegnet die alte Pariser Signatur 7266. Auf derselben Seite ist dann das Übergabeprotokoll eines Beamten der Bibliothèque Nationale eingetragen: *Le présent manuscrit . . . Paris, le 23 février 1888* mit dem Stempel der französischen Bibliothek.³⁰

Ordnung des Stoffes Um zu den mittelalterlichen Schreibern zurückzukehren: Daß sie nicht nur die ihnen zur Verfügung stehenden Vorlagen abgeschrieben haben, sondern daß sie es als ihre Aufgabe ansahen, das Material in eine sachgemäße Ordnung zu bringen, dafür gibt es verschiedene Hinweise.

Zunächst fällt auf, daß nicht nur häufig ganze Seiten leer gelassen wurden, sondern daß auch zwischen den Strophen der einzelnen Dichter mitunter Raum gespart ist. Offensichtlich hatte der Schreiber in diesen Fällen den Eindruck, daß ihm ein Gedicht nur unvollständig vorliege. Dabei ist es gleichgültig, daß diese Meinung nicht selten durch ein recht formales Kriterium motiviert war: Waren regelmäßig 5-strophige Lieder eines Dichters überliefert, bzw. Lieder mit ungerader Strophenzahl, so entstand – häufig nicht zu Unrecht – bei Vorlage eines 4-strophigen Gedichts die Vermutung, hier fehle eine Strophe. Wirklich hat ja mitunter der Schreiber den fehlenden Text später nachtragen können, wie etwa eine andersfarbige Tinte beweisen mag – oder auch bisweilen der Umstand, daß der freigelassene Raum für den Nachtrag nicht ganz ausgereicht hat.³¹

Als weiteres Problem wurde gesehen, zusammengehörige Strophen, die getrennt überliefert waren, zusammenzubringen. Häufig mag das schon durch die Ordnung des Materials vor dem Eintragen gelungen sein. Bisweilen konnte dies erst nachträglich durch Verweisungen geschehen.

So werden im Werk Walthers von der Vogelweide durch an den Rand gesetzte kleine Lombarden Strophen desselben Tons einander zugeordnet, die in der Niederschrift getrennt sind: durch ein *A* die Strophen 201 (133rb) und 209 (133va), durch ein *B* die Strophen 140 (130vb) und 394 (142va), durch ein *C* die Strophen 324 (138vb) und 375 (141vb), durch ein *D* die Strophen 10 (125vb) und 376 (141vb), durch ein *E* die Strophen 130 (130va) und 379 (142ra), durch ein *F* die Strophen 278 (136ra) und 386 (142rb) und durch ein *G* die Strophen 281 (136ra) und 388 (142va).

Über dem mit Strophe 468 beginnenden Gedicht im Anschluß an die Lieder Walthers (145rb) ist geschrieben *Meister Heinrich Teschler*. Wirklich findet sich das Lied auch im Opus dieses Dichters wieder (283vb).

Neben der Strophe 32 des Burkhart von Hohenfels (111va) ist vom Schreiber vermerkt *In dem don Ich wil von der minneklichen*. Dieses Gedicht steht in der Handschrift einige Seiten vorher (110va, Str. 11).

Längst nicht immer ist jedoch den Schreibern die Feststellung der Zusammengehörigkeit beziehungsweise der Identität von Strophen des ihnen vorliegenden Materials gelungen. H. Salowsky³² weist nach, daß insgesamt mehr als 70 Strophen in identischer oder teildentischer Fassung an anderer Stelle der Handschrift wiederbegegnen, meist unter einem anderen Dichternamen, mitunter aber auch in demselben Opus (so bei Walther von der Vogelweide und Reinmar von Zweter), in der Mehrzahl der Fälle sogar von demselben Schreiber (As) aufgezeichnet.

Inhaltsverzeichnis Am auffälligsten treten die Ordnungstätigkeiten der Schreiber beim Inhaltsverzeichnis in Erscheinung.

Von den 140 dort namentlich genannten Dichtern sind nur 113 bereits in die ursprüngliche Abfolge aufgenommen. Die 27 übrigen sind von den verschiedenen Händen nicht etwa an den Schluß angehängt, sondern ihrem sozialen Range entsprechend hinter der Spalte, so gut es ging, eingefügt.

Offenbar erfolgte unmittelbar nachdem mit der Anlage des Inhaltsverzeichnisses begonnen worden war, eine teilweise Umordnung der noch ungebundenen Handschrift.³³ Sowohl bei der Numerierung der Dichter im Verzeichnis als auch in der Zählung bei den Titeln über den Bildern sind Korrekturen vorgenommen worden. Offensichtlich hat die Zählung zunächst bei König Konrad begonnen: Die ursprüngliche *I* wurde nachträglich in eine *II* geändert. Entsprechend sind alle folgenden Zahlen bis zum Fuß der Spalte um eins erhöht. Das muß wohl bedeuten, daß dem Kaiser Heinrich erst später sein Spitzenplatz zugewiesen worden ist. Es stellt sich die Frage, ob etwa das Blatt 6 selbst mit der Miniatur des Herrschers auf der Vorderseite und seinen Liedern auf der Rückseite ebenfalls nachträglich dort hingebracht wurde, wo es sich jetzt befindet. In der Tat ist ja Fol. 6 ein Einzelblatt, welches an sein (Nachtrags-) Gegenblatt (13) angehängt ist.

Änderungen in der Reihenfolge der Dichter Einen Hinweis geben die sowohl auf der Vorderseite als auch auf der Rückseite des stehengebliebenen Falzes von Blatt 6 durch den Schreiber angebrachten Nota-Vermerke, die jetzt also neben Blatt 13 sichtbar sind, dort aber keinen Sinn haben. Sie finden sich sonst regelmäßig dort, wo der Miniator, der die roten und blauen Lombarden zu Beginn der Strophen einfügen mußte, darauf aufmerksam gemacht werden sollte, daß er die Farbe zu wechseln habe, weil hier ein neues Strophengerüst einsetze. Die Nota-Vermerke auf den Falzrändern von 13r und 13v passen aber nach ihrer Stellung genau zu den verschiedenfarbigen Initialen zu Beginn der Strophen 13 und 14 beziehungsweise 22 des Grafen Otto von Bottenlauben auf Blatt 28r beziehungsweise 28v. Dies kann kein Zufall sein, um so weniger, als damit das Blatt 6 in eine höchst merkwürdige Nachbarschaft gebracht wird: Blatt 6 war Gegenblatt zu Blatt 28; Gegenblatt zu Blatt 27 war und ist Blatt 20 mit Miniatur und Strophen des Grafen Rudolf von Neuenburg (-Fenis); da Blatt 28 wegen des Textanschlusses von Blatt 27 nicht zu trennen ist, so müssen auch die beiden Gegenblätter (jetzt 6 und 20) unmittelbar aufeinander gefolgt sein, das heißt, an die Textseite Kaiser Heinrichs schloß sich ursprünglich die Miniatur des Rudolf von Neuenburg an.^{33a} Dies aber ist die Stellung, die beide Dichter auch in der Handschrift B, der Weingartner Liederhandschrift, haben und in der – mittelbar oder unmittelbar – gemeinsamen Vorlage von B und C gehabt haben müssen.

Hinzuzufügen ist die schon von Jammers³⁴ mitgeteilte Beobachtung, daß die Linien der Miniaturseite von Bl. 13r (Markgraf Otto von Brandenburg) teilweise über die Naht hinweggezogen sind und sich auf dem – ursprünglich nicht dazugehörigen – Falz fortsetzen. Die Linierung ist also erst nach dem Annähen vorgenommen worden. Dies gilt auch für Bl. 12 (recto und verso), das an Bl. 7 (König Konrad der Junge) angehängt ist.

Merkwürdig ist insbesondere die Linierung der Miniaturseite 13r erst nach dem Annähen des Blattes. Es kann danach nicht gelten, daß etwa für die Nachträge alle Seiten längst im voraus ohne Rücksicht auf die spätere Verteilung der Miniaturen liniert worden wären. Vielmehr müßte hier, falls überhaupt eine Miniatur vorgesehen war, wovon auszugehen ist, doch wohl von vornherein diese Seite dafür bestimmt gewesen und trotzdem liniert worden sein, zumal wenn die Beschriftung der Rückseite 13v früher vorgenommen, die Vorderseite also eigens leer gelassen worden wäre. So wenig ein Zweifel an dem ursprünglichen Platz des Kaiserblattes möglich sein dürfte, so eindeutig ist, daß die Ablöschspuren in roter Tinte auf der Rückseite dieses Blattes von dem Titel über dem Bilde König Konrads des Jungen stammen und nicht etwa von dem Namen des Grafen Rudolf von Neuenburg. Demnach wäre die Abfolge Kaiser Heinrich/Graf Rudolf schon vor der Neuordnung,

wenn auch nicht von allem Anfang an, durch das eingeschobene (Einzel-?) Blatt unterbrochen gewesen. Anscheinend hat man zunächst nur das Königsblatt nach vorn geholt, vielleicht, damit es die (jetzige) erste Lage eröffne wie das Kaiserblatt die zweite. Die beiden Tyro-Blätter – jetzt Bll. 8 und 9, ursprünglich vielleicht ein Doppelblatt – hätten sich angeschlossen, ebenso die Blätter Wenzels von Böhmen (jetzt 10 und 11), womöglich auch diese zunächst zusammenhängend; das jetzige Blatt 12 wäre an das Blatt König Konrads angenäht, liniert und mit den Strophen Herzog Heinrichs von Breslau beschrieben worden. Vorhanden waren wohl auch schon die Blätter 4/15 und 5/14, von denen die Hinterblätter das Bild und die Dichtung des Markgrafen Heinrich von Meißen aufnahmen, während die Vorderblätter für das Inhaltsverzeichnis benutzt werden sollten. Hier wurden bereits die Namen König Konrads, König Tyros, König Wenzels und Herzog Heinrichs von Breslau eingetragen und wohl schon mit der Numerierung I–III versehen. Für die Rasuren bei den Namen König Tyros und König Wenzels im Inhaltsverzeichnis bietet sich die Erklärung an, daß einmal daran gedacht war, deren Stellung zu vertauschen, indem man Vorder- und Hinterblätter »umdrehte«, vielleicht, weil man sich über die Rangfolge der Könige nicht im Klaren war. Diesen Gedanken mußte man aufgeben, als Bl. 11v für die Miniatur Herzog Heinrichs von Breslau bestimmt wurde. Jetzt entschloß man sich, das Kaiserblatt in die erste Lage einzuordnen; vielleicht hatte man damit so lange gezögert, weil man sich scheute, Blätter abzuschneiden und andere anzunähen. Möglicherweise gab man diese Zurückhaltung auf, als man feststellen mußte, daß ohnehin bei den Blättern Wenzels und Tyros so zu verfahren war, um eine Lage bilden und die richtige Abfolge von Texten und Bildern herstellen zu können. An das Kaiserblatt wurde ein neues Hinterblatt angenäht, liniert und beschriftet. Man fuhr mit der Eintragung ins Inhaltsverzeichnis fort, ohne zunächst bei der Numerierung den Kaiser zu berücksichtigen. Erst als man die Namenreihe bis zum Fuß der Seite ergänzt und durchnumeriert hatte, hielt man es nun doch für richtiger, den Kaiser in die Zahlenfolge – an erster Stelle – einzubeziehen. Dies hatte zur Konsequenz, daß jetzt alle Zahlen im Inhaltsverzeichnis bis zum Fuß der Seite sowie die der zur ersten Lage gehörenden Bilder geändert werden mußten. Die weiteren Bilder waren zunächst noch ohne Zählung geblieben. Die hier versuchte Erklärung für die Entstehung der ersten Lage mag nicht über allen Zweifel erhaben sein, wenn sie auch in sich wohl schlüssig ist. Überhaupt dürfte das Bemühen, den Entstehungsprozeß der Handschrift zu rekonstruieren, in Anbetracht der zahlreichen variablen Faktoren zu manchen Überlegungen veranlassen, die zu keiner befriedigenden Lösung führen, deren Mitteilung aber dennoch nicht ganz überflüssig ist.

Das mag auch für den Versuch gelten, diejenigen Blätter oder Doppelblätter des Manesse-Kodex, die Miniaturen und Strophen jener B und C gemeinsamen 25 Dichter enthalten, unter Weglassung aller anderen Blätter so zu ordnen, daß möglichst die Reihenfolge der Dichter in B erreicht wird.³⁵ Dabei wird es vielleicht zunächst überraschen, daß durch »Umdrehen« und »Versetzen« von Blattgruppen die Ordnung von B sich fast völlig herstellen läßt; lediglich B 15 (Bernger von Horheim) fällt aus der Reihenfolge heraus, und die Stellung von B 21 (Hiltbolt von Schwangau) und B 22 (Wilhelm von Heinzenburg) erscheint vertauscht. Was aber das Ergebnis völlig in Frage stellt, ist die Tatsache, daß sich auf diese Weise eine Unregelmäßigkeit des Lagenumfangs und der Verteilung des Textes innerhalb der Lagen ergibt, für die eine plausible Erklärung kaum möglich sein dürfte. Die von Hilliger ausgesprochene Vermutung,³⁶ daß der Grundstock anfangs mit der Weingartner Handschrift die alte ursprüngliche Ordnung gemeinsam gehabt habe, die erst durch die Neuordnung bis zur Unkenntlichkeit zerstört worden sei, wird also im Grunde nicht bestätigt.

Mundart und Orthographie Eine eigene Leistung der Schreiber war es schon, die ihnen sicher nicht in einem einzigen einheitlichen Dialekt vorliegenden Texte abzuschreiben und sie dabei gemäß der eigenen Sprach- und Schreibgewohnheit beziehungsweise der ihres Schreibortes umzuformen. Daß »das gesamte Zeichenfeld der Manesseschen Handschrift . . . mit dem Normaltyp der Züricher Stadtschrift in allen Hauptzügen übereinstimmt«, hat B. Boesch als kompetentester Kenner bestätigt.³⁷ Die regelmäßigen Formen *dc* (statt *dz*) für *daz*, *ei* statt *ai* und *e*-Schreibung für den Umlaut von langem *a* sind nur besonders auffällige und konsequent vertretene Besonderheiten in Abhebung vom Konstanzer Schreibgebrauch.³⁸

Wenn es andererseits zahlreiche Fälle gibt, in denen unterschiedliche Schreibungen desselben Lautes oder gar desselben Wortes womöglich unmittelbar nebeneinander stehen, so ist darin zum guten Teil ein Kennzeichen der noch weitgehend unregelmäßigen Orthographie zu sehen, häufig aber wohl auch ein Hinweis auf eine aus der Vorlage unverändert übernommene Form. Daß dabei die Gepflogenheiten der einzelnen Schreiber eine nicht unwesentliche Rolle spielen, hat Rieke für den Vokalismus der Handschrift nachgewiesen. Einige Beispiele mögen den Sachverhalt verdeutlichen.

Als Merkmale des Alemannischen schlechthin fallen auf: Zusammenziehungen wie *nen* (<nemen 191ra), *sunt* (<sullent 143ra),³⁹ die farbigen Vokale in den Ableitungs- und Flexionssilben (*santost*, *hatost* 191ra, *schõni* 143va, *tiefi* 191ra, *liebun* 47ra, *z eron* 127rb usw.),⁴⁰ die fast regelmäßigen Formen *sol* und *kam/kamen*,⁴¹ *alder* für *alde* (=oder)⁴² 15r, *blanch*,

*kranch*⁴³ 47r; überwiegend alemannisch-schwäbisch ist der Übergang von auslautendem m > n nach Tonvokal⁴⁴ (*bōn* = Baum, *trōn* = Traum 128va, *kan* < kam, *genan* < genam 265ra), der hier sehr häufig begegnet, zum Beispiel auch in den auf *-hein* (< heim) endenden Herkunftsbezeichnungen der Dichter; hierzu gehört die im Alemannischen häufige, wenn auch nicht darauf beschränkte Verwendung des Gleitlauts g/j, wie in *meigen* (Maien, 72rb), *meijen* 93ra, *leigen* 25ra, die Endung *-nt* für 2. Pers. Plur. Ind. Präs. und Prät. (zum Beispiel *merkent* 14ra, *hōrent*, *sabent* 220rb).⁴⁵ Das heißt nun aber nicht, daß die spezifisch oder bevorzugt alemannischen Formen immer oder auch nur überwiegend gebraucht sein müßten; das erstere ist wohl nie der Fall, letzteres gilt nur für einige der genannten Beispiele, wie *sol*, *kam*, *merkent* usw.; daneben aber findet man etwa *kom* (= kam, 117vb, 72ra) als die vorwiegend bairische, *quam* 230r als die mitteldeutsche Variante, vereinzelt auch *merket* 17v, *hōret* 220va, und natürlich – sogar in der Regel – nicht zusammengezogene Formen, bewahrtes Schluß *-m* nach Tonvokal usw.; unmittelbar benachbart sind *kalte/kalde* 93ra, *gewaltig/gewalde/gewalte* 22rb, *frōde/freuden/frōiden* 23ra,⁴⁶ *welt/werlde* 137vb, *werlte* 144rb.⁴⁷ Merkwürdig ist *twerches* 187ra: Hier wollte der Schreiber das Wort zunächst nach schwäbisch-hochalemannischer Gepflogenheit mit *z* beginnen, entschied sich dann aber anders, machte das *z* durch einen daruntergesetzten Punkt ungültig und wählte die damals zum Beispiel noch im Niederalemannischen übliche Form; und immerhin hielt es der Schreiber von 22rb für geboten, *wib* in *wip* zu korrigieren (oder umgekehrt?).

Die orthographischen Schwierigkeiten mußten für den Schreiber um so größer werden, je fremder ihm die Sprache der Vorlage war. Das wird an den Texten der aus niederdeutschem beziehungsweise niederfränkischem Gebiet stammenden Dichter besonders deutlich. Nicht so sehr allerdings bei Heinrich von Veldeke (Bll. 30v-32r). Hier wird man damit rechnen dürfen, daß dem Schreiber As keineswegs mehr die niederfränkische Fassung vorlag, abgesehen davon, daß es diese rein wohl nie gegeben hat. Im allgemeinen treffen wir die hochdeutsche Sprache an, sowohl in der Lautung (zum Beispiel *dc*, *kraft*), als auch in den Formen (zum Beispiel *in* statt *heme*). Ausnahmen begegnen vor allem im Reim (zum Beispiel 30va Str. 4 *verwaten/ verlaten*, *maten/straten*; Str. 6 *unverscholt/gedolt*; 30vb *manigvalde/walde*; 31va Str. 31 *gewis/is*; Str. 37 *wal/val*; 31vb Str. 39 *blide/stride*); nicht immer allerdings hat der Schreiber dem Reimzwang nachgegeben, vgl. 31vb Str. 41 *geval/sol*; das Dehnungszeichen der Vorlage ist offenbar mißverstanden als Umlautzeichen (30vb Str. 13 *iere/clere/offenbere* usw.); allerdings weist Boesch vergleichbare Fälle »analogischer Ausbreitung des Umlauts von â« auch in der alemannischen Urkundensprache nach (S. 81).

Die Mühe, die der Schreiber mit der niederfränkischen Sprachfassung gehabt hat, wird besonders deutlich an den Strophen des Herzogs Johann von Brabant (Bll. 18v-19r). Während die ersten zwölf (in fünf verschiedenen Tönen) geringere oder keine niederländischen Anklänge zeigen, treten diese bei den Strophen 13-15 (von denen 13 den Refrain zu den beiden folgenden darstellt) deutlich hervor: *ic*, *noit*, *roden*, *dat*, *dog*, *leve*, *hougen*, *geft*, *bettern*, *gelat*, *van*, *wal* usw.; danach ist dann wieder die Umformung ins Hochdeutsche in stärkerem Maße vollzogen, doch finden sich zum Beispiel *kracht* 19ra Str. 17, *plide* und *zide* als Mischformen. Rätsel gibt die Schreibung *mic* auf, welche zweimal begegnet (in Strophe 14 und 15); sie ist weder mittelniederländisch noch mittelhochdeutsch; man möchte beinahe an einen mißlungenen Versuch denken, aus der hochdeutschen die niederdeutsche Form herzustellen.

Sicherlich haben dem Schreiber die Verse (aus verschiedenen Quellen?) in unterschiedlicher Fassung vorgelegen. Offenbar sind elf der Strophen überhaupt von vornherein mittelhochdeutsch gedichtet worden, wobei zweifelhaft ist, ob sie dem Herzog zugewiesen werden können.⁴⁸ Von den restlichen 13 ursprünglich mittelniederländischen Strophen aber unterscheiden sich die drei genannten so erheblich in ihrem jetzigen Lautstand, daß die Frage zu stellen ist, ob nicht etwa die Spannkraft des Schreibers vorübergehend nachgelassen habe und er mechanischer als sonst seiner Abschreibetätigkeit nachgegangen sei.

Einband Der jetzige Einband der Handschrift ist etwa 50 Jahre alt. Er wurde 1925 nach Abschluß der photographischen Aufnahmen zur ersten Faksimilierung des Werkes in Leipzig hergestellt, als der Kodex auseinandergenommen worden war. Man wählte einen schlichten Ganzledereinband aus mittelbraunem Kalbsleder über Deckeln von dicker Klebepappe. Der einzige Schmuck ist ein Rahmen von Streicheisenlinien und ein blindgepreßter Adler auf der Vorderseite. Der Buchblock ist auf sechs Bünde geheftet. Der Rücken ist angeklebt. Obwohl die Handschrift – zumal in den letzten 20 Jahren – relativ wenig benutzt wurde, schon darum, weil das Faksimile einen weitgehenden Ersatz bot, ist die Leimverbindung zwischen den einzelnen Lagen an einigen Stellen auseinandergebrochen.

In Heidelberg wird auch der frühere Einband aufbewahrt, den die Handschrift in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts erhielt, als sie in den Besitz der Bibliothèque Royale in Paris übergegangen war. Die Deckel, ebenfalls aus dicker Klebepappe, sind mit rotem Maroquinleder bezogen. Vorder- und Rückseite ziert das gleiche vergoldete Lilienwappen der Bourbonen sowie ein schmaler Rahmen von dreifachen Goldlinien. Auch die Kanten sind vergoldet. Ebenso weist der Rücken zwischen den Bündeln eine reiche Vergoldung auf. Inmitten der Ornamente

erkennt man jeweils das Doppelinitial Ludwigs XIV. Im zweiten Feld ist der vergoldete Titel untergebracht: *RECUEIL D ANCIENS POETES ALLEMANDS*.

Welchen Einband die Handschrift im Mittelalter gehabt hat, läßt sich nur noch vermuten. Sicher waren die Deckel aus Holz und ebenfalls mit Leder überzogen. Daß der äußere Rand der Blätter 4 und 5 in einer Breite von etwa 8 cm dunkel verfärbt ist, dürfte nach vergleichbaren Beobachtungen eher auf eine Wirkung der Gerbstoffe des Leders zurückzuführen sein, welches hier über die äußere Kante besonders weit auf die Innenseite des Deckels übergriff, als darauf, daß von dem Holzbrett ein Stück in dieser Breite abgebrochen wäre.^{48a} Auch auf den letzten beiden Blättern (427 und 428) bemerkt man eine ähnliche Verfärbung, besonders am äußeren Rand, wenn auch schwächer und in unregelmäßigem Verlauf, sowie – noch weniger deutlich – an den Unterkanten der ersten und letzten Blätter. Die in Paris hinzugekommenen Papiervorsatzblätter lassen dementsprechend die Begrenzung des französischen Maroquinleders erkennen.

Die Rostspuren am unteren Rand von Bl. 4 verraten, daß die Handschrift früher einmal angekettet gewesen ist; Spuren von Rost oder Grünspan sowie Beschädigungen des Pergaments an den Ecken und in der Mitte der Blätter 4 und 428 beweisen, daß die Deckel durch Metallbeschläge geschützt waren.

Die völlige Unversehrtheit von Bl. 3 deutet darauf hin, daß es sich ursprünglich nicht an dieser Stelle befunden hat. Daß es trotz des etwas kleineren Schriftspiegels zur Handschrift gehört, scheint durch die identische Zahl der Linien gesichert, die kaum zufällig sein dürfte.

Der Buchblock – auch heute von beachtlicher Stärke – muß früher noch dicker gewesen sein, nicht nur wegen der jetzt fehlenden Blätter, sondern weil die 137 Miniaturen wohl sämtlich durch dünne Seidentücher geschützt wurden, welche oberhalb der Bilder angenäht waren. Jedenfalls deuten darauf die von der Nadel herrührenden Einstiche hin. Erhalten ist nur noch ein einziges, sehr dünnes rotes »Fürtüchlein« im Format von ca. 29 × 19 cm, dem man sein hohes Alter ansieht, und das jetzt bei dem Bilde des Konrad von Würzburg sich befindet. Da es nicht mehr angenäht ist, so ist zweifelhaft, ob dies sein ursprünglicher Platz gewesen ist. Bodmer und Breitingen berichten 1758 noch von »Vorhängen« »von Taft, von rother, gelber oder anderer Farbe . . ., deren ize noch etliche vorhanden sind«.⁴⁹

II GESCHICHTE

Zeitraum der Entstehung Der älteste Hinweis auf die Geschichte oder doch Vorgeschichte der Handschrift findet sich womöglich in ihr selbst. In seiner Strophe 21 (Bl. 372rb) nennt Hadlaub einen der

Züricher Herren Manesse als Besitzer von Liederbüchern (*des er dú liederbüch nu hat*). Gemeint ist der 1304 verstorbene Rüdiger Manesse, von welchem er noch als von einem Lebenden spricht, während dessen Sohn Johannes († 1298) bereits verstorben ist, als Hadlaub sein Gedicht verfaßt.⁵⁰ Der Umstand, daß Hadlaub von einer Mehrzahl von »Liederbüchern« spricht, hat zu dem Schluß geführt, daß darunter das eine große, unvergleichliche Liederbuch, die »Manessesche« Liederhandschrift, nicht gewesen sein könne. Man argumentiert: Hätte Hadlaub sie vor Augen gehabt, so hätte er gewiß nicht unterlassen, dieses Faktum besonders hervorzuheben. Zu fragen ist allerdings, ob es dieses Buch zu dem Zeitpunkt überhaupt schon geben konnte? Kann in einem Liede, das in einer bestimmten Handschrift überliefert ist, schon von dieser Handschrift selbst als von einem fertigen Buch die Rede sein? Das erscheint logisch unmöglich. Möglich wäre jedoch, daß Hadlaub Zeuge der Entstehung der Handschrift gewesen ist, daß er die damals beschriebenen ersten Lagen des noch ungebundenen Buches vor Augen gehabt hat.⁵¹ Unter dem Eindruck, den ihm dieses gewaltige Unternehmen vermittelte, hätte er sein Preisgedicht geschrieben, und dieses Gedicht wäre dann umgehend selbst in eine der späteren Lagen aufgenommen worden.

Das würde bedeuten, daß zumindest der Hauptteil der Handschrift vor oder nicht lange nach 1304 fertig gewesen sein muß, denn Hadlaubs Miniatur gehört noch zum Grundstock von 110 Bildern, für dessen Entstehung man einen nicht allzu großen Zeitraum wird ansetzen dürfen.⁵² Die bis vor kurzem meist vertretene, ohnehin allerdings nie unbestrittene These einer Entstehung nach 1314, die sich aus der – inzwischen überzeugend widerlegten – Interpretation des Buwenburg-Bildes (359r) anzubieten schien, müßte hiernach aufgegeben werden.⁵³

Den Beginn der Arbeiten an dem Kodex könnte man wiederum so früh nicht ansetzen, wenn man an der Hypothese von Jammers⁵⁴ festhalten wollte: Er vermutet als Vorstufe zum Manesse-Kodex eine staufische Liedersammlung, die in den späten 50er Jahren des 13. Jahrhunderts im Auftrage Konrads IV. oder Konradins entstanden sei. Heimat dieser Sammlung, die die Bildinitialen älterer Handschriften bereits durch Miniaturen in Gestalt von Verfasserbildern ersetzt habe, sei Konstanz gewesen. Hier habe sie der Weingartner Liederhandschrift als Vorlage dienen können. Im Laufe der Jahre durch mehrere Nachträge erweitert, sei die Sammlung als staufisch-görzisches Erbe in habsburgischen Besitz gelangt. Vertreter der Habsburger in den Schweizer Erblanden waren zur fraglichen Zeit Königin Elisabeth, die Witwe König Albrechts I. († 1308), und ihre Tochter Agnes von Ungarn. Von der letzteren ist ihr gutes Verhältnis zu Zürich bezeugt. Von einer dieser beiden Frauen wäre die Handschrift – nach Jammers um 1313/1314 – in Auftrag gegeben worden.

Es wäre in diesem Falle jedoch zu fragen, weshalb Hadlaub, der bei früherer Gelegenheit nicht versäumt hatte, die ganze erlauchte Gesellschaft Zürichs bei Namen zu nennen, es unterlassen haben sollte, nun auch den königlichen Damen ein ähnliches Preisgedicht zu widmen, zumal wenn diese mit ihrem Unternehmen die Bemühungen der Manesse erst zur Vollendung gebracht hätten, und zumal da Hadlaub – was nicht zu bezweifeln ist – zu den Auftraggebern in einer besonderen Beziehung gestanden haben muß, ganz gleich, wer diese gewesen sein mögen, das heißt auch dann, wenn sie nicht mit den Manesse identisch waren.

Troß'sches Bruchstück Für einen Zeitraum von etwa 100 Jahren gibt es keinen direkten oder indirekten Hinweis auf das Schicksal der Handschrift. Zu Beginn des 15. Jahrhunderts ist sie dann abgeschrieben worden. Von dieser Abschrift hat sich glücklicherweise ein Fragment erhalten. Daß das »Troß'sche Bruchstück«⁵⁵ – mit Strophen Heinrichs von Morungen und des Schenken von Limburg sowie der Miniatur des letzteren – Rest einer unmittelbaren Abschrift unserer Handschrift ist, hat Panzer – insbesondere auf Grund der aus der Vorlage abzuleitenden Fehler – überzeugend nachgewiesen.⁵⁶ Panzer hat geglaubt, aus der Orthographie auf die Entstehung der Abschrift in Zürich schließen zu können. Nun ist die Schreibweise in der Tat weitgehend die der Vorlage, doch gehen die Abweichungen immerhin erheblich über die wenigen von Panzer genannten Fälle hinaus, so daß eine erneute Prüfung der Frage notwendig erscheint. Zunächst fällt auf, daß die diakritischen Zeichen über den Vokalen sehr häufig weggefallen sind, und zwar sowohl die, welche den Umlaut, als auch diejenigen, die den Diphthong andeuten.⁵⁷ Weist die Nichtbezeichnung der Umlaute auf mitteldeutsche Schreibgewohnheit hin,⁵⁸ so entspricht das Fehlen der Diphthonge einem sprachlichen Unterschied zwischen den – monophthongierenden – mitteldeutschen und den die Diphthonge bewahrenden oberdeutschen Mundarten.⁵⁹ Anzumerken ist, daß auch die im Manesse-Kodex ausgeschriebenen Diphthonge vom Schreiber des Troß'schen Fragments beseitigt sind.⁶⁰ Weitere Fälle einer Umwandlung in mitteldeutschen Vokalismus sind Morungen Str. 4 *uber*>*ober*,⁶¹ *oder*>*ader*,⁶² Str. 11 *erslagen*>*irslagen*,⁶³ *noch*>*nach*,⁶⁴ Str. 12 *sun*>*son*,⁶⁵ Str. 23 *alder*>*ader*,⁶⁶ Schenke von Limburg Str. 2 *erschrike*>*irschrike*.⁶⁷ Bei diesem Befund und gerade wegen der im übrigen wortwörtlichen und fast buchstabengetreuen Abschrift müßte man zu dem Schluß kommen, die Kopie des Manesse-Kodex sei im mitteldeutschen Raum hergestellt und die Handschrift habe sich somit zu Beginn des 15. Jahrhunderts nicht mehr an ihrem Entstehungsort befunden. Dem stehen jedoch einige Änderungen in umgekehrter Richtung entgegen. So ist *die* wiederholt ersetzt durch *diu*, was nach Eis⁶⁸

mitteldeutschem Gebrauch gerade widersprechen würde. Ferner ist einigemale die Form *werlte* geändert in *welte* (Morungen Str. 6 und Str. 29). Das scheint zumindest für diese Zeit auf oberdeutsche, speziell alemannische Gewohnheit hinzuweisen.⁶⁹ Vielleicht findet man eine Erklärung in der ersten Strophe des Schenken von Limburg, in welcher *her meye* ersetzt ist durch *er meye*. Hat der Schreiber das Substantiv *her* für das Personalpronomen gehalten und für die vermeintlich mitteldeutsche Variante die oberdeutsche Form einsetzen wollen? Dann wäre zu fragen, ob nicht etwa ein der Herkunft nach mitteldeutscher Schreiber in oberdeutscher Umgebung gearbeitet habe. In dem Falle hätte sich der Manesse-Kodex zur fraglichen Zeit in der Tat noch an einem Ort des oberdeutschen Sprachbereichs befunden. Der Annahme, daß dieser Ort Zürich gewesen sei, stünde nichts im Wege.

Chronik Bliggers XIV. von Steinach Wiederum gibt es für Jahrzehnte – ja, man muß wohl sagen für Jahrhunderte – keinen Hinweis auf das Schicksal der Handschrift. Der früheste als solcher in Erwägung gezogene Beleg ist eine Aussage, die man auf die Chronik Bliggers XIV. von Steinach aus dem Jahre 1491 glaubte zurückführen zu können, überliefert allerdings in den erst 1604/06 niedergeschriebenen Aufzeichnungen Hans Ulrichs I. von Steinach.

Aufzeichnungen Hans Ulrich Landschads Dort heißt es: »Alß Keyßer Heinrich Bancket gehalten, darbey sein Sohn Conrad, andere Fürsten, Graffen, Herrn, Ritter und vom Adel gewesen, hatt sich bey selbigen auch befunden Herr Bleickhard von Steinach und darbey auch wie ein Jedwederer thun müssen, ein lied gesungen hatt.«⁷⁰ Nach der Veröffentlichung der »Aufzeichnungen« durch R. Irschlinger hat zuerst F. Panzer⁷¹ die Aussage auf den in unserer Handschrift gegebenen Befund bezogen. Es dürfte in der Tat schwerfallen, eine solche Beziehung in Frage stellen zu wollen. Jenes Mitglied des Steinacher Geschlechts, das hier unter den Sängern im Kreis um den Kaiser Heinrich genannt wird, dürfte Bigger II. (1152–1210) gewesen sein, der mit Miniatur und Liedern in der Handschrift vertreten ist (Bl. 182v). Er ist Zeitgenosse Kaiser Heinrichs VI., in dessen Umgebung er wiederholt erscheint.⁷² Ob dem Chronisten allerdings dieser historische Zeitpunkt gegenwärtig war, muß bezweifelt werden. Vielmehr denkt er offensichtlich weder konkret an Heinrich VI., der ja keinen Sohn namens Konrad hatte, noch dürfte er hinsichtlich der zeitlichen Einordnung seines dichtenden Vorfahren klare Vorstellungen gehabt haben. Denn sogleich im Anschluß an den zitierten Satz nennt er einen Bleickhard von Steinach, dem der Bischof von Worms 1142 den Zins von der Kirche zu Steinach verliehen habe. Verständlich wird sein Irrtum, wenn man davon ausgeht, daß er die Handschrift vor Augen gehabt und

alle darin abgebildeten Dichter untereinander für Zeitgenossen gehalten hat. Dann hätte es für ihn nahegelegen, in Kaiser Heinrich und dem ihm unmittelbar nachfolgenden König Konrad Vater und Sohn zu sehen.

Daß die Betrachtung der Handschrift in ihm den Gedanken an ein »Bankett« habe wecken können, anlässlich dessen, so muß man den Chronisten wohl verstehen, all die aufgezeichneten Lieder vorgetragen worden seien, ist in Zweifel gezogen worden. Demgegenüber hat Panzer auf die Darstellung des Sängerkriegs auf der Wartburg verwiesen, die in der Handschrift selbst enthalten ist, und darauf, daß auch Goldast an ein »Certamen musicum« als Entstehungsanlaß gedacht habe.⁷³ E. M. Vetter⁷⁴ hat nun eine andere, verblüffend einfache Erklärung angeboten, auf die er in der Handschrift selbst gestoßen ist: Am Schluß des Inhaltsverzeichnisses findet sich der summarische Satz: *Die hie gesungen hant. nu ze male sint ir. C. unde. XXXVIII.* Statt mit »zusammen« hätte der Chronist also das »ze male« als »ze dem male«, »bei dem Festmahl«, übersetzt. Ob allerdings ein solcher Übersetzungsfehler im Jahre 1491 möglich gewesen wäre, muß dahingestellt sein. Doch ist damit eine grundsätzliche Frage berührt, deren Beantwortung darüber entscheiden würde, ob man annehmen darf, die Handschrift sei bereits damals, gegen Ende des 15. Jahrhunderts in Heidelberg – doch wohl am Hofe des Kurfürsten – gewesen. Keine Frage ist, daß, wäre sie dort gewesen, Bligger XIV. sie hätte sehen können, verwaltete er doch bis 1484 das Hofmeisteramt in Heidelberg. Daß er sie tatsächlich gesehen hat, ist dennoch zweifelhaft. Zuerst: Seine »Chronik« von 1491 ist im Original nicht überliefert. Vielmehr vermitteln Kenntnis von ihr lediglich die »Aufzeichnungen« seines Nachfahren Hans Ulrich Landschad von 1604/1606, der die Chronik, wie er selbst bekundet, ausgewertet hat, sowie eine wohl in dessen Auftrag um 1600 angefertigte, vielleicht unvollständige Abschrift der Chronik selbst oder einer Bearbeitung, die dann jedenfalls noch von Bligger – in den Jahren 1493/96 – vorgenommen worden wäre.^{74a} Ob Hans Ulrich den zitierten Satz aus der Vorlage wörtlich oder sinngemäß übernommen hat, ist sehr unsicher. In der Fassung von 1600 findet er sich nicht.⁷⁵ Hingewiesen sei auf den Umstand, daß die »Aufzeichnungen« den Inhalt der Chronik wenigstens anfangs konjunktivisch wiedergeben:^{75a} »wie daz die Landschaden . . . auß Meyßen . . . k o m m e n . . . , dz Er Ihnen Steinach zu lehen geliehen und viel genad bewiesen habe. Demnach habe die Pfalz . . . zu, hingegen dz Stifft Wormbs abgenommen, als w e r e n die Landschaden . . . herkommen.« Im nächsten Satz findet sich dann der Indikativ: »Inn der Kirchen zu Fürth ist ein grabstein . . .«. Diesen Grabstein mit dem Namen »Hannel Bleickhard von Lindenfelß« darauf könnte also Hans Ulrich mit eigenen Augen gesehen haben, die Formulierung zwingt nicht zu der

Annahme, die – in der Abschrift von 1600 wiederum fehlende – Angabe stamme aus der Chronik. Dasselbe gilt für die Nachricht über jenes Bankett, die ebenfalls im Indikativ abgefaßt ist, welcher danach allerdings beibehalten wird. Schließlich dürfte jener Einwand Panzers gegen eine mögliche Spätdatierung nicht stichhaltig sein, die Handschrift habe sich zur Abfassungszeit der »Aufzeichnungen« seit mehr als einem Jahrzehnt – nämlich seit 1593 – nicht mehr in Heidelberg befunden und Hans Ulrich »würde . . . sich ja wohl auch anders ausgedrückt und mit einem ausdrücklichen Hinweis auf die Handschrift . . . nicht gespart haben«, hätte er »selbst die Handschrift gekannt«.⁷⁶ Denn das gleiche würde sich von Bligger XIV. sagen lassen, zumal auch er das Buch wahrscheinlich längere Zeit nicht vor Augen gehabt hätte, als er die »Chronik« schrieb, weil er »etliche vehde halben von Steinach weichen und sich inns Land zu Beyern begeben müssen«,⁷⁷ und »zwischen 1486 und 1493 alle Zeugnisse für einen Aufenthalt Bliggers in der Pfalz« fehlen,⁷⁸ wogegen er »1487 bis 1490 mehrfach in bairischen Urkunden und 1492–94 als Vitztum in Niederbaiern« erscheint.⁷⁹

Man wird also sagen dürfen, daß Panzers Meinung, Hans Ulrich habe die betreffenden Stellen bereits in der »Chronik« vorgefunden und die Handschrift sei schon im Verlaufe des 15. Jahrhunderts nach Heidelberg gekommen, durchaus ungesichert und durch Langendörfers Entdeckung erst recht unwahrscheinlich geworden ist. Gewinnt dadurch aber Sillibs These, der Kodex sei mit der Fuggerschen Büchersammlung nach Heidelberg gelangt, an Wahrscheinlichkeit?

Ulrich Fugger Ulrich Fugger, ein Mitglied der berühmten Augsburger Patrizierfamilie, unterschied sich weniger dadurch von anderen Angehörigen seines Hauses, daß er ein großer Bücherfreund und -sammler war, sondern daß er als ehemals päpstlicher Kämmerer zum Protestantismus übergetreten war. Mit seiner Familie zerstritten, übersiedelte er im Jahre 1567 nach Heidelberg, zu dessen Hof er schon seit langem freundschaftliche Beziehungen unterhielt. 1584 überwies er testamentarisch seine bedeutende Büchersammlung der Bibliotheca Palatina. Bereits 1571 war auf Veranlassung des Kurfürsten Friedrichs III. ein amtliches Verzeichnis aller Bücher angelegt worden, die Ulrich Fugger aus Augsburg mitgebracht hatte und die seit 1569 in der Kirche zum Hl. Geist aufgestellt waren. Dieses Verzeichnis, das später – wahrscheinlich um 1580 – in einer ergänzten Fassung wiederholt wurde, befindet sich seit 1623 in der Vatikanischen Bibliothek in Rom (Cod. Pal. Lat. Vat. 1921; die Fassung von 1580 hat die Signatur Cod. Pal. Lat. Vat. 1915).⁸⁰ Das alphabetische Inventar dazu aber ist auf Umwegen in die Stadtbibliothek (jetzt Staatsbibliothek) in Hamburg gelangt. Es wurde dort bis zum letzten Krieg unter der Signatur Hist. litterar. Nr. 20 fol. aufbewahrt; seit Kriegsende ist es verschol-

len. In diesem Index fand Sillib⁸¹ auf Seite 465 unter dem Buchstaben R den Vermerk »Rithmi vide in H«. Sillib glaubte, daß hier auf einen Eintrag in Verbindung mit dem Namen »Henrici VI« verwiesen sei, wie er in einem späteren, noch zu nennenden Katalog begegnet. Tatsächlich ließ sich aber ein solcher Eintrag in der Abteilung H nicht nachweisen. Sillib konnte jedoch eine Erklärung dafür anbieten. Das erste Blatt von H fand er herausgeschnitten, dessen Einträge auf den folgenden Blättern wiederholt. Sillib war davon überzeugt, daß auf dem verlorenen Blatt der vergeblich gesuchte Titel gestanden habe, daß das Blatt aber eben darum herausgeschnitten worden sei, um den Eintrag zu tilgen: die Handschrift sei gleich bei ihrer Ankunft in Heidelberg dem Kurfürsten als persönliches Geschenk übergeben und darum aus dem Verzeichnis der für die Bibliotheca Palatina bestimmten Bücher getilgt worden. Nun ist es ja sicherlich ein ungewöhnliches Verfahren, einen irrtümlichen Eintrag nicht einfach zu streichen, sondern dadurch zu löschen, daß man das ganze Blatt beseitigt – andererseits ist es müßig, danach zu fragen, aus welchem anderen Grunde das Blatt entfernt worden sei, zumal man aus dem heute fehlenden Manuskript selbst keinen Aufschluß mehr gewinnen kann. Dennoch ließ sich allein von dem Befund des Hamburger Registers her Sillibs These auch nicht eigentlich widerlegen. Überraschen muß nur Sillibs Satz:⁸² »Auch der oben genannte Cod. Pal. lat. 1921 der Vaticana dürfte keine weiteren Anhaltspunkte bieten«. Gesehen oder zumindest eingehend geprüft hat jedenfalls Sillib diesen Katalog offensichtlich nicht. Allerdings wäre dies für ihn mit einem größeren Umstand verbunden gewesen als für den heutigen Benutzer, für den seit etlichen Jahren wenigstens eine Photokopie davon wie von allen römischen Handschriften der ehemaligen Bibliotheca Palatina wieder in Heidelberg zur Verfügung steht. Bei gründlicher Durchsicht dieses Katalogs stößt man nun in der Tat – entgegen Sillibs Behauptung – auf einen Eintrag, auf den sich jener Verweis »Rithmi vide in H« beziehen könnte, ja, beziehen müßte, denn er ist der einzige mit der Verwendung des Wortes »rithmi« überhaupt. Nur begegnet dieses nicht in Verbindung mit dem Namen »Henrici«, vielmehr liest man Bl. 194r »Rythmi Hieronymi Parabossi et literae familiares«.

Die ohnehin nie sehr überzeugende These Sillibs von der Fuggerschen Herkunft des Manuskripts, für die auch P. Lehmann⁸³ keinen Anhaltspunkt finden konnte, dürfte damit ihrer letzten Stütze beraubt sein.

Konkrete Nachrichten über die Handschrift gibt es erst für die Zeit um die Wende vom 16. zum 17. Jahrhundert. Sie sind allerdings nicht alle ganz eindeutig zu interpretieren.

In seiner Ausgabe von »S. Valeriani Cimeliensis episcopi De bono disciplinae Sermo, S. Isidori Hisp. ep. De praelatis Fragmenta . . . cum collectaneis«, die 1601 erschienen ist, deren Schlußschrift aber das

Datum »prid. non. april. a. 1599« nennt, veröffentlicht der Schweizer Rechtsgelehrte und Polyhistor Melchior Goldast in den Anmerkungen etliche Strophen Walthers von der Vogelweide.⁸⁴ An einer dieser Stellen (p. 151) fügt er die Bemerkung an: »Exstat apud generosum Baronem etc. monumentum poeticum antiquum et venerandum . . . conscriptum in aula Henrici IV« (sic!). Die Vermutung, daß hier von unserer Handschrift die Rede sei, wird durch weitere, unten zu nennende Dokumente bestätigt. Jener Baron aber war der Freiherr Johann Philipp von Hohensax.⁸⁵

Johann Philipp von Hohensax Am 1. 4. 1550 auf der Burg Forstegg bei Rorschach in der Schweiz geboren, wird er 1567 in Genf in das Gefolge des Pfalzgrafen Christoph, Sohnes des Kurfürsten Friedrichs III., aufgenommen. Seit 1568 ist er in Heidelberg, lebt längere Zeit am Hofe und läßt sich 1570 an der Universität immatrikulieren. 1571 reist er nach Paris, 1572 nach England. In Oxford erwirbt er 1574 den Grad eines magister artium. Im September 1574 kehrt er nach Heidelberg zurück. Friedrich III. ernannt ihn zum pfälzischen Rat. Von Ende 1574 bis zum Frühjahr 1575 hält er sich auf seinen schweizerischen Besitzungen auf. 1576 entsendet ihn der Kurfürst als seinen Vertreter an den Regensburger Reichstag. Nach dem Tode seines Gönners Friedrichs III. (26. 10. 1576), mit dem ihn das reformierte Bekenntnis verband, gibt Johann Philipp seine Stellung in Heidelberg auf, wo der Lutheraner Ludwig VI. (1576–1583) die Regierung übernommen hatte. Er reist nach Holland und bleibt dort als erfolgreicher Offizier für länger als ein Jahrzehnt im Dienst der Generalstaaten. Im Jahre 1587 vermählt er sich mit Adriana Francisca von Brederode. 1588 kehrt er nach Heidelberg zurück. Hier führte seit 1583 der reformierte Pfalzgraf Johann Casimir die Regierungsgeschäfte als Vormund für den jungen Friedrich IV. Hohensax wird zum Rat, Vogt und Oberamtmann von Mosbach ernannt. In den Jahren 1590–93 lebt er in Mosbach. Neben seinen Verwaltungsarbeiten findet er Zeit, sich, wie schon in Holland, mit wissenschaftlichen Studien, insbesondere der Geschichte und der Literatur zu befassen. Auch Bemühungen um die Grammatik der deutschen Sprache sollen dazugehört haben. Nachdem er eine in Holland für 2000 Gulden erworbene Büchersammlung auf dem Heimweg »auf räuberische Weise« verloren hatte, suchte er sich in Mosbach eine neue Bibliothek zu schaffen. Im Jahre 1593 quittierte er seinen Dienst beim Kurfürsten und übersiedelt 1594 nach Forstegg, um seine Güter zu verwalten. 1596 wird er von einem Verwandten ermordet.

Goldast und Schobinger Auf Forstegg nun lernt der St. Galler Jurist und Liebhaber literarischer und antiquarischer Studien, Dr. Bartholomäus Schobinger, ein alter Freund des Barons und Mitglied der vom Rat der Stadt Zürich bestellten Vormundschaftsbehörde

für dessen Kinder, die Liederhandschrift kennen. Offenbar durfte er sie nach dem Tode des Freiherrn nicht nur in sein Haus nach St. Gallen mitnehmen, sondern mit Erlaubnis der Witwe sogar an den Junker Hans von Schellenberg auf Randegg weitergeben, der sie mit Schreiben vom 23. Dezember 1597 an ihn – zu Händen der Baronin – zurücksendet.⁸⁶

In St. Gallen bei Schobinger war es,⁸⁷ wo Melchior Goldast sie zuerst 1599 und später noch einmal 1603 benutzen konnte. Wenn er also an der oben zitierten Stelle schreibt »Exstat apud generosum Baronem . . .«, so wird deutlich, daß er weder den Dr. Schobinger für den Eigentümer des Manuskripts hält, noch einen Grund sieht, seine Kenntnis von der Herkunft des Buches zu verbergen. Eben dies aber wird von Schobinger in einem Brief an ihn vom 28. 7. 1601 beanstandet:⁸⁸ » . . . quod apud Baronem exstare illud notasti, apud me vidisse te scribunt mavelim, idque non sine ratione aliqua: est enim liber ille, quem Dux Bipontinus, Freherus et alii necququam ambierunt, in mea nunc manu, et huius quidem generis plura habet: Historica quoque multa et politica, quae notis tuis non absque lepore et venustate magna passim aspergi possunt.« Merkwürdig ist, wieso Schobinger glaubt, Goldast darauf hinweisen zu müssen, die Handschrift sei jetzt (!) in seinen Händen, und wieso er sich veranlaßt sah, deren Inhalt Goldast gegenüber zu rühmen und ihm – wohl für den Fall, daß er sich den Wünschen seines Gönners entsprechend verhielte, die Möglichkeit weiterer Veröffentlichungen daraus in Aussicht zu stellen. Man möchte zumindest ein »ut scis« – »wie du weißt« ergänzen. Der Grund hingegen, warum er als Besitzer, wenn nicht als Eigentümer des Manuskripts genannt zu werden wünscht, wird klar ausgesprochen: Einige Männer, von denen jedenfalls zwei, nämlich der Herzog von Zweibrücken und Marquard Freher, Gelehrter am Hofe in Heidelberg, zu dem pfälzischen Kurfürsten in naher Beziehung standen, bemühten sich – bis dahin vergebens – um den Kodex. Daß der Kurfürst Friedrich IV. selbst einen Rechtsanspruch auf die Handschrift besessen hätte, wird von Schobinger nicht erwähnt – wider besseres Wissen, wie Zangemeister meint. Es ist zu fragen, ob Schobinger bei Wissen um einen solchen Rechtsanspruch des hohen Herrn hätte wünschen können, daß auf ihn – Schobinger – als den Besitzer des Manuskripts öffentlich hingewiesen werde. Oder hoffte er, der Kurfürst werde diese Handschrift nicht mit dem ihm gehörenden Kodex identifizieren? Immerhin mag sich der inzwischen unreal gewordene Wunsch Schobingers auf den Zeitpunkt von 1599 bezogen haben, während er jetzt eine andere Strategie wählte, um, so wird angenommen, im Besitz des Manuskripts zu bleiben: Er äußerte Freher gegenüber – ob schriftlich oder mündlich, ist ungewiß –, der Kodex sei bei einem Brande zugrunde gegangen. Dies erfährt man aus einem Brief Frehers an Goldast vom 26. 9. 1601.⁸⁹

»Quam placuerunt versus illi Teutonici veteres quos ex ms. libro cantilenarum, Aulicarum . . . (quem apud Baronem Hohensaxicum et ipse vidi et exscripta nomina canentium habeo, cum duabus primis cantilenis Imperatoris Henrici et Conradi regis) excerptisti et servasti. Audio enim fide Schobingeri librum incendio perisse; quod serio animo excrucior. Tu quae spes sit de eo videndo quaeso significa. Vel si quas cantiones integras exscriptas habes communica: gratissimum super omnia officium facturum.«

Es stellt sich die Frage, wo und wann Freher den Kodex »apud Baronem« gesehen und daraus Abschriften genommen habe: auf Forstegg? Oder bereits früher in Heidelberg beziehungsweise in Mosbach?^{89a} Auch hier ist übrigens von dem Kurfürsten nicht die Rede. Freher aber hätte kaum Veranlassung gehabt, dessen Ansprüche bewußt mit Stillschweigen zu übergehen, hätte er doch daraus für sich die Hoffnung ableiten können, den Kodex, wie er es wünschte, für seine eigenen Studien in die Hand zu bekommen. So aber beschränkte er sich auf die Frage, welche Aussicht bestehe, ihn zu sehen, und auf die an Goldast gerichtete Bitte, ihm eventuell Abschriften daraus zukommen zu lassen. Zangemeisters Erklärungen zu dem Punkt⁹⁰ sind nicht ganz plausibel. Dennoch muß als möglich angenommen werden, daß weder Freher, noch Goldast, noch Schobinger (?) anfangs von einem Besitzanspruch des Kurfürsten gewußt haben. Richtig ist ferner, daß Freher offensichtlich Schobingers Mitteilung, die Handschrift sei verbrannt, zumindest angezweifelt hat. Schobinger selbst mag die Konsequenzen, die das Festhalten an seiner Behauptung zweifellos mit sich gebracht hätte, als zu un bequem empfunden haben. Jedenfalls wird in den folgenden Jahren bei entsprechender Gelegenheit stets Schobinger – und nur Schobinger – genannt als derjenige, der den Kodex entdeckt habe (Goldast an Welser, 26. 11. 1603),⁹¹ zu dessen Bibliothek die Handschrift gehöre (Goldast in den Paraenetici, 1604),⁹² in dessen Besitz sie sich befinde (Goldast in dem Widmungsschreiben an Hans von Schellenberg, 1604).⁹³ Am 27. 6. 1604 stirbt Schobinger im Alter von 38 Jahren, »summis vigiliis fatigatus, quas . . . exscribendis . . . carminibus lucubratus fuit«, wie Goldast in seinen »Alamannicarum rerum scriptores« III (1606) f. VI schreibt. In demselben Werk veröffentlicht Goldast auch Schobingers »Additiones ad Joachimi Vadiani Farraginem«, worin dieser (p. 145) über die Handschrift sagt: »Exstat et apud Baronem de Hohensaxium in arce Forsteckia venerandum antiquitatis monumentum . . .«. Hier führt offenbar Schobinger selbst den Namen des Barons von Hohensax an, auf dessen Burg sich die Handschrift befinde. Wahrscheinlicher ist aber, wie Zangemeister zu Recht bemerkt, daß diese Angabe erst nach dem Tode Schobingers von Goldast eingefügt worden ist. Inzwischen hatte aber Goldast Gelegenheit gehabt, sich ausführlicher zu diesem Sachverhalt zu äußern.

Nach Schobingers Tod waren in der von ihm und seinem Gehilfen häufig benutzten St. Galler Stadtbibliothek erhebliche Schäden festgestellt worden. Daher verfügte der Rat die Beschlagnahmung der Bücher, die im Nachlasse Schobingers und bei Goldast gefunden wurden. Zu ihnen gehörte auch der Liederkodex. Goldast hatte sich im Juli/August 1605 vor einer Kommission zu rechtfertigen.⁹⁴ In seiner schriftlichen Verantwortung äußert er sich zur Liederhandschrift:⁹⁵ »Es hatte der Herr Doctor [sc. Schobinger] . . . ein merkliche, alte Teutsche, welliches geleich im Teutschen landt nicht baldt oder woll gar nicht gefunden wirdt, antiquitet, von Keysern, Königen . . . gemacht, erdicht und zusammengetragen, so meinem gnädigen Herren und Churfürsten zustehent, der Herr von Sax Seeliger gedechtniß mit sich auß der Pfaltz hierauff gebracht und von ir Gn. hinderlassne Fraw Wittib dem Herren Doctor seeligen vergünstiget, heutigs tags bey Herren Burgermeister Reutlinger hinderleget . . .«.

Hier wird also der Kurfürst mit scheinbar wünschenswerter Klarheit als derjenige bezeichnet, der einen Anspruch auf die Handschrift habe. Wie klar Goldasts Aussage wirklich ist, mit anderen Worten, welcher Art der Anspruch des Kurfürsten war, muß dennoch gefragt werden. Selbst wenn man das Zeugnis Goldasts grundsätzlich nicht bezweifeln und seine möglichen eigenen Interessen – und die Marquard Frehers – außer acht lassen möchte: daß das Buch dem Fürsten gehört habe, wird so deutlich nicht gesagt. Irgendwelche Vereinbarungen zwischen Hohensax und dem Kurfürsten, irgendwelche Zusagen, die jener diesem gegeben haben könnte, müssen in Betracht gezogen werden. Immerhin hat man trotz der Aussage Goldasts den Kodex nicht unmittelbar dem Kurfürsten zugestellt, sondern ihn zunächst – wenn Goldasts Bekundungen von 1606 wörtlich zu nehmen sind – nach Forstegg zurückgeschickt, von wo er dann wohl nach Zürich gebracht wurde. Jedenfalls ist er dort einige Zeit später zu finden.

Marquard Freher Im Jahre 1606 taucht dann zum erstenmal der Name des Kurfürsten auch in der Korrespondenz zwischen Goldast und Freher auf, soweit diese Briefe erhalten oder bisher bekannt sind. Am 15. 5. 1606 schreibt Freher an Goldast in Frankfurt:⁹⁶ »De libro ms. ad Baronissam Hohensax. scribet princeps . . .«. Inzwischen sind seit dem Tode Johann Philipps immerhin 10 Jahre vergangen! In einem Brief Goldasts an Freher, ebenfalls von 1606, heißt es:⁹⁷ » . . . De libro aulico . . . laudo studium tuum et recuperandi conatum«. Auf diesen Ausdruck »recuperandi« (wiedergewinnen, wiedererlangen) stützt sich nun die Beweisführung Zangemeisters – und nach ihm Sillibs – für die Auffassung, die Handschrift sei früher im Besitz des Kurfürsten gewesen, der den Kodex vermutlich leihweise dem Hohensax bei seinem Weggang von Heidelberg in die Schweiz mitgegeben habe

und der jetzt sein Eigentum zurückfordere. Leider fehlt der von Freher angekündigte Brief des Kurfürsten an die Baronin Hohensax, den dieser dann etliche Zeit später wirklich geschrieben hat, wie aus einer Mitteilung Frehers an Goldast vom 30. 3. 1607 hervorgeht:⁹⁸ » . . . scripsit serenissimus meus super libro isto ad viduam Hohensaxiam et Stuckium ut vides et non desinit me urgere: ubi responsum? ubi liber?« Der Kurfürst will einen Sonderbeauftragten nach Zürich senden, wo sich die Handschrift jetzt befindet, aber Freher rät ihm, die Buchmesse abzuwarten, bei welcher Gelegenheit Buchhändler aus Zürich das Manuskript mitbringen könnten. Er bittet Goldast, bei dem Züricher Chorherrn Stucki die Sache zu vertreten, »nam si recipiamus, faciam, ut reliqua exscribere possis, et totum publicare«.

Aber der Brief des Kurfürsten erreichte die Baronin zu spät, als daß die Züricher Kaufleute den ihnen zugeordneten Auftrag noch hätten übernehmen können. (Vgl. den Brief Goldasts an Freher, »dat. ipso paschate anno 1607«:)⁹⁹ Die Handschrift sei jetzt in den Händen eines Verwandten des Goldast, des Züricher Bürgermeisters Heinrich Bräm; dieser werde sie bei nächster Gelegenheit an den Kurfürsten senden.

In seinem Brief vom 10. 4. 1607 an Goldast schildert Freher die wachsende Ungeduld des Kurfürsten:¹⁰⁰ » . . . Princeps . . . me de libro illo, ubi moretur? Aduisse sibi his diebus nobilem . . ., ei se dedisse negotium apud Baronissam instandi. Imo res in vado est, inquam, liber exstat in manibus consulis Tigurini, mittendus propediem huc. – Fiat, inquit, ego enim illum desidero . . .«. Ähnlich einige Tage später (17. 4. 1607):¹⁰¹ »Princeps . . . nuper ad me: So werden wir das Buech wider bald bekommen. Fr. Ja, gnädigster Herr . . ., Ille: Guet, Ich frew mich schon daruff . . .«.

Am 12. 4. 1607 hatte Goldast aus Frankfurt dem Freher vertraulich mitgeteilt, die Züricher wollten offensichtlich den Kodex erst abschreiben.¹⁰² Freher antwortet am 19. 4.,¹⁰³ es gefalle ihm nicht, daß die Züricher das Buch erst abschreiben wollten, nicht, daß er es ihnen nicht gönne, sondern weil dadurch die Rückgabe (restitutio) zu lange hinausgezögert werde und weil das Buch in den Händen der Schreiber nach und nach Schaden nehmen werde. Goldast möge darauf hinweisen, daß schon ein guter Teil von Schobinger abgeschrieben sei und daß auch das übrige kopiert werden solle. Zudem betont er nochmals die berechnete Ungeduld des Kurfürsten, »et is hic quid nisi suum suo iure repetit«. Ohne Zweifel besteht also zumindest zu diesem Zeitpunkt ein Rechtsanspruch Friedrichs IV. auf die Handschrift.

Am 26. 4. bestätigt Goldast,¹⁰⁴ daß er bei Stucki vorstellig geworden sei und ihn gebeten habe, sich der Sache anzunehmen, womit er sich das Wohlwollen des Kurfürsten erwerben werde. Er selbst habe aber den Eindruck, daß man mit der Handschrift erst zur Herbstmesse rechnen könne. – Im übrigen scheinen

die Züricher hinter dem Drängen Goldasts eher dessen eigene Interessen – und die Frehers – gesehen zu haben als den unmißverständlichen Auftrag des Kurfürsten, denn Goldast schreibt in demselben Brief: »Apud amplissimum consulem quo pacto rem agam, quove utar argumento? Tuis verbis? Atqui dicent omnes qui nos norunt . . . rem ex composito inter nos geri. Mandatum praetendam Serenissimi? Mentiar, et vix obtinebo fidem . . . Si nomine Serenissimi mandatum ad me expatrare possis, quo iubeam ad D. consulem . . . perscribere desideriumque eius exponere . . .«. Wenn er sich auf den ausdrücklichen Befehl des Kurfürsten berufen könnte, sei er zuversichtlich, bis zur nächsten Straßburger Messe das Gewünschte zu erreichen. Lasse man diesen Zeitpunkt verstreichen, so sei die nächste Gelegenheit erst zu der Herbstmesse gegeben, es sei denn, der Kurfürst wolle eigens einen Boten mit dieser Angelegenheit beauftragen.

Der Kurfürst hat danach einen Brief von Stucki erhalten, wie Freher in einem Schreiben an Goldast vom 20. 5. 1607 erwähnt:¹⁰⁵ »Quid Stukius ad Serenissimum scribat, vides: quod ipse Serenissimus mihi dedit, vix se amplius desiderium ferre testatus . . .«. Freher will selbst an Stucki schreiben (12. 6. 1607 an Freher):¹⁰⁶ »Stuckio ipse scribam his diebus. Princeps quoties me videt, de libro querit«. Und wieder die Entrüstung darüber, daß man einem solchen Herrn sein Eigentum vorenthalte: » . . . inique certe ab illis agitur, qui rem suam tanto principi detinent«. Noch einmal am 1. 7. 1607:¹⁰⁷ » . . . Quid a Stuckio? piget iniquissimae morae in libro illo«. Goldast antwortet (»Francof. a. d. III. Non. Jul.« 1607):¹⁰⁸ » . . . A Stuckio nihil. Quando librum exspectare debeas, non semel scripsi . . .«.

Endlich sandten die Züricher das Buch nach Forstegg. Am 30. 8. 1607 schreibt Kaspar Waser aus Zürich an Goldast:¹⁰⁹ »Librum antiquitatum Germanicarum, quam tantopere a Domino Stuccio et aliis tu dominusque Freherus flagitabatis, spero iam accepistis. Nam aliquot ante menses illum mihi inspiciendum dederat. D. signifer Holzhalb noster in aedibus suis eo ipso momento, quo illum Altosaxum missurus erat per proprium nuntium . . .«. Auch der Bannerherr Holzhalb hat den Kodex also einige Zeit bei sich aufbewahrt. Falls Wasers Zeitangabe (vom 30. 8. 1607 an gerechnet), »aliquot ante menses«, zutrifft, so hätte Holzhalb sein Vorhaben, den Kodex sogleich abzuschicken, doch nicht umgehend verwirklicht. Zumindest hatte Goldast Anfang Juli noch keine Bestätigung dafür.

Erst am 31. 12. 1607 kann Freher an Goldast schreiben:¹¹⁰ »Scias etiam nobilem et desideratum illum librum de Baronissa Saxia Principi remissum per satellitem . . . Helveticum . . .«.

Das Buch ist also wieder in Heidelberg. Daß es sich schon früher dort befunden hat, daran kann kein Zweifel bestehen. Die Ausdrücke »recuperandi«,

»recipiamus«, »wider bald bekommen«, »redeat«, »restitutio«, »remissum«, »retulit«, »repetit« scheinen eindeutig zu sein. Ob sie beweisen, daß die Handschrift schon vor 1606, das heißt vor dem ersten bezeugten Schreiben des Kurfürsten an die Baronin Hohensax dessen Eigentum gewesen ist, dürfte nicht ganz so klar sein. Daß sie sich lediglich auf die Rückkehr der Handschrift nach Heidelberg oder in den Heidelberger Raum beziehen könnten, wird man – in Verbindung mit dem Gedanken einer erst um 1607 erfolgten Auslösung, der dem Begriff der »restitutio« einen neuen Akzent geben würde – nicht ganz ausschließen dürfen. Die späte Initiative des Kurfürsten muß doch in Erstaunen versetzen, zumal seine Ungeduld von einem gewissen Zeitpunkt an dann um so überraschender in Erscheinung tritt. Auch ist auffällig, daß die Baronin Hohensax an den Rückführungsverhandlungen offensichtlich bis zum Schluß beteiligt wird. Endgültigen Aufschluß über die rechtliche Situation könnte man wohl nur aus den Briefen des Kurfürsten an die Baronin und an Stucki gewinnen, die leider bisher nicht gefunden wurden.

Es wird darauf hingewiesen, daß der Freiherr von Hohensax auf eine Anfrage des Josias Simmler nach der Familiengeschichte derer von Hohensax diesem zwar etliche Auskünfte geben kann, jedoch die beiden in die Handschrift aufgenommenen Minnesänger seines Geschlechts, Heinrich und Bruder Eberhard von Sax, in seinen Briefen vom 18. 11. und 30. 12. 1574 nicht erwähnt.¹¹¹ Man wird daraus schließen dürfen, daß die Handschrift jedenfalls zu diesem Zeitpunkt noch nicht im Besitz des Freiherrn war. Man wird daraus aber mit fast ebenso großer Sicherheit schließen können, daß das Manuskript damals sich überhaupt noch nicht in Heidelberg befunden hat. Denn auch in diesem Falle hätte es ihm bei seinen engen Beziehungen zum Hof und bei seinen dezidierten historischen Interessen kaum verborgen bleiben können. Es spricht also manches dafür, daß die Handschrift erst nach diesem Zeitpunkt entweder vom Kurfürsten oder aber vom Freiherrn nach seiner Rückkehr aus Holland (1588) erworben worden ist. Ein späterer Ankauf des Manuskripts durch den Kurfürsten oder auch die Verzögerung der Herausgabe womöglich infolge eines – wenn nicht von vornherein vorgesehenen, so doch vielleicht nicht unbilligen – finanziellen Ablösungsanspruchs der Witwe ließe sich auch in Verbindung bringen mit der von Zeller-Werdmüller¹¹² geschilderten offensichtlichen Verschwendungssucht der Freifrau, die sich 1608 sogar wegen eines Darlehens von 8000 Gulden an den Abt von St. Gallen wandte. Allerdings muß man Zangemeister¹¹³ insofern Recht geben, als es für die Annahme, der Kodex sei »insgeheim« in den Besitz des Kurfürsten übergegangen, keinerlei Begründung gibt und für ein solches Vorgehen wohl auch keine Veranlassung bestand.

Lucas Caroli Ungeklärt wie manches andere bleibt letztlich auch der Umstand, daß in der ersten Bearbeitung der von dem Speierer Notar Lucas Caroli verfaßten Chronik der Grafen von Leiningen (von 1596) das Minnelied des Grafen von Leiningen samt dessen Miniatur¹¹⁴ noch nicht enthalten ist, wohl aber in der zweiten Fassung von 1598.¹¹⁵ Sollten die Strophen wirklich aus unserer Handschrift abgeschrieben sein, was allerdings nicht von vornherein als Tatsache angenommen werden kann, so würde das zumindest auf den ersten Blick bedeuten, daß Caroli das Buch erst zwischen 1596 und 1598 kennengelernt hat,¹¹⁶ daß somit die Handschrift noch nach dem Tode des Freiherrn in Heidelberg gewesen wäre. Es ist jedoch durchaus nicht unwahrscheinlich, daß für den besagten Fall Sillibs Vermutung zuträfe, Caroli habe das Lied in einer früher erfolgten Abschrift aus dritter Hand, etwa von Freher oder von den mit dem Pfälzer Hof befreundeten Grafen von Leiningen selbst bekommen, wenn auch nicht recht verständlich ist, warum die Leininger einschlägiges Material dem Chronisten nicht schon für die erste Bearbeitung zur Verfügung gestellt hätten.

Die Handschrift wird in den Jahren bis 1612 von Goldast und Freher in ihren Publikationen noch mehrfach erwähnt oder zitiert. Dann aber gibt es zuverlässige Zeugnisse erst aus der Zeit nach dem 30jährigen Krieg.

Paris Der am 17. November 1656 verstorbene gelehrte Kustos an der Königlichen Bibliothek zu Paris, Jacques Dupuy, vermachte die von seinem Vater Claude, seinem Bruder Pierre († 14. 12. 1651) und ihm selbst gesammelte Bibliothek dem König von Frankreich.¹¹⁷ Wie in einem Protokoll festgehalten ist, ging die Kollektion am 4. 7. 1657 offiziell in den Besitz der Bibliothèque Royale über. In dem 2. Bande des Katalogs der Dupuyschen Bibliothek (jetzt Paris, Bibl. Nat., Ms. lat. 10373) findet sich auf Blatt 679 von der Hand Jacques Dupuys der Eintrag »Paraeneses variorum et cantilenae amatoriae scriptae ante CCC annos lingua theutonica cum variis figuris, folio«.¹¹⁸ Hinsichtlich des Weges, auf dem die Handschrift an J. Dupuy gelangte, herrscht völlige Ungewißheit. Sicher ist lediglich, daß der Besitzwechsel durch die Ereignisse des 30jährigen Krieges ausgelöst wurde. Der Kurfürst von der Pfalz, der reformierte Friedrich V., vermählt mit der englischen Prinzessin Elisabeth Stuart, hatte sich von den protestantisch gesinnten böhmischen Landständen zum König von Böhmen wählen lassen. Die Truppen seiner Partei unterlagen 1620 in der Schlacht am Weißen Berge bei Prag dem vereinigten kaiserlich-katholischen Heer unter Tilly. Zwei Jahre später wird Heidelberg eingenommen. Der Führer der katholischen Liga, der bayerische Herzog Maximilian, machte die berühmte Bibliotheca Palatina dem Papst zum Geschenk. Zangemeister hat es für nicht unwahrscheinlich gehalten,

daß das Manuskript sich 1622 noch in Heidelberg befunden habe. Es könnte schon vor dem Eintreffen des päpstlichen Legaten Leo Allatius am 13. 12. 1622 entweder durch Tilly oder durch Maximilian von Bayern verschenkt oder sonstwie entfremdet worden sein. An die Jesuiten von Ingolstadt etwa oder auch an den Kardinalstaatssekretär Ludovisi sollen wertvolle Geschenke gelangt sein.¹¹⁹ Es könnte auch von Allacci bei seiner Abreise aus Heidelberg nach Rom am 14. 2. 1623 mitgenommen worden sein. Auch in Rom sind möglicherweise noch Schenkungen an pfälzischen Büchern vorgekommen. Kardinäle sollen Gerüchten zufolge Schätze aus der Bibliotheca Palatina erhalten haben. Einer von ihnen, Francesco Barberini, Neffe des Papstes Urbans VIII., war päpstlicher Legat in Paris und stand mit französischen Gelehrten, auch mit den Dupuys, in Verbindung.¹²⁰

R. Sillib¹²¹ glaubt nicht, daß der Kodex über Rom nach Paris gelangt sei. Vielmehr habe man die Handschrift zusammen mit besonders wertvollen Stücken der Bibliothek und mit dem Archiv vor dem Zugriff Maximilians und des päpstlichen Gesandten Leone Allacci gerettet. Am 5. Oktober 1621 hatte Kurfürst Friedrich V. in einem Schreiben, das er von dem Haag, dem Ort seines Exils aus, an seinen Kanzler Johann Christoph von der Grün in Heidelberg sandte, die sichere Verwahrung des Archivs und der Bibliothek, »sonderlich der manuscripten« verfügt. Am 26. Oktober 1621 konnte von der Grün die Bergung des Archivs bestätigen. Hingegen bereitete die Sicherung der Bibliothek wegen der Menge der Bücher Schwierigkeiten.¹²² In einem Schreiben vom 11. 2. 1622 unterbreitete der Marschall Henry de Latour d'Auvergne, Herzog von Bouillon (1555–1623), Hugenottenführer und mit dem pfälzischen Hause verschwägert, dem Kanzler von der Grün das Angebot, die wertvollsten Handschriften bis zum Kriegsende auf der Festung Sedan aufzubewahren.¹²³ Dieses Angebot scheint angenommen worden zu sein, denn mehr als zehn Jahre später, am 10. August 1635 teilt der kurpfälzische Rat Johann Joachim von Rusdorf von Schloß Rhenen aus, das der kurfürstlichen Familie 1629 von den Generalstaaten als Asyl überlassen worden war, dem Rat Franz Curtius in London mit, er habe die Zimelien König Friedrichs (des »Winterkönigs«) und was ihm sonst anvertraut gewesen sei – nämlich Gewänder, Gemälde und das Archiv, wie er einige Zeilen weiter erläutert – unversehrt herbeigeschafft, nachdem er schon 1629 dafür gesorgt habe, daß Teppiche und sonstiger kostbarer Hausrat von Sedan aus die Maas hinabgeschifft wurden, und nachdem er persönlich 1630, auf der Rückkehr vom Reichstag in Regensburg, Linnen der Königin, die kurfürstlichen Insignien und ähnliche Dinge hinabgeführt habe.¹²⁴

Daß der Kanzler von der Grün sich in der Tat um die Rettung der Handschriften bemüht hat, geht auch aus einem Aktenstück hervor, das von Leone Allacci

aufgefunden und nach Rom mitgenommen worden war.¹²⁵ Darin bestätigt der Gehilfe des Janus Gruter, des letzten Bibliothekars der Palatina, Caspar Schedius am 26. Juni 1622, daß auf Befehl des Junkers von der Grün eine Anzahl von Handschriften ausgesondert worden sei, zweifellos um sie in Sicherheit zu bringen, darunter alle griechischen, hebräischen und lateinischen Manuskripte der Fuggerschen Sammlung sowie die Werke des Corpus iuris, ferner unter anderem »das alte Teutsche reimen buch in 4^o M P«. Genannt werden auch »Vetustissimus Virgilius MP. fol«, »Friderici II imperatoris vogel buch MP. de arte venandi vel accipitraria« und weitere.¹²⁶

Der Umstand, daß sowohl die Fuggerschen Bücher als auch der Vergilius Palatinus wie das Falkenbuch Friedrichs II. sich heute in der Vatikanischen Bibliothek befinden, weist darauf hin, daß die Vorsorge des Kanzlers von der Grün nicht allen den Büchern letztlich zuteil geworden ist, denen sie zugedacht war. Die Zahl war wohl immer noch zu groß. Offensichtlich wurde noch einmal eine engere Auswahl getroffen. Jedenfalls wird man annehmen dürfen, daß, falls es überhaupt gelungen sein sollte, Handschriften in Sicherheit zu bringen – und darauf scheint die Tatsache schließen zu lassen, daß einige kostbare Stücke im Jahre 1686 sich in Heidelberg befunden haben und damals nach Kassel gelangt sind –,¹²⁷ zu ihnen mit großer Wahrscheinlichkeit auch die Manessesche Liederhandschrift gehört hat.

Für die Frage, wie das Buch in die Hände der Dupuys gelangt sei, ließe sich leicht eine plausible Erklärung finden. Nach dem Tode Friedrichs V. wurde die Witwe Elisabeth Stuart zunehmend von wirtschaftlichen Nöten bedrängt, die sie zwangen, ihren Schmuck und sogar ihren Trauring zu veräußern.¹²⁸ Denkbar wäre, daß sie auch das kostbare Buch ihren materiellen Bedürfnissen geopfert hat. Bei ihren Beziehungen zu französischen Gelehrten, unter ihnen Descartes, ließe sich vorstellen, daß sie in deren Kreisen einen Käufer dafür gefunden hätte.

Lorenz Beger Den zahlreichen Fragen, die im Rahmen dieses Beitrags zur Geschichte der Handschrift unbeantwortet bleiben mußten, ist nun eine weitere anzufügen. Sie ergibt sich aus dem Umstand, daß der Kodex scheinbar noch 1686 in einem pfälzischen Bücherverzeichnis auftaucht. Es handelt sich um den »Catalogus uber Churfürst und Pfalzgrafens Caroli hochseel. andenckens hinterlassene Bibliothek«, den der kurfürstliche Bibliothekar Lorenz Beger niederschrieb.¹²⁹ Anlaß war eine Erbteilung, die nach dem Tode des Kurfürsten Karl, des letzten der Pfalz-Simmernschen Linie, notwendig wurde. Von den Büchern der Heidelberger Schloßbibliothek verblieb ein kleinerer Teil an seinem Ort, ein zweiter, ebenfalls geringer Teil ging an die Schwester des Verstorbenen, die Herzogin Elisabeth Charlotte von Orléans, der dritte, größte Teil gelangte an die Familie der Mutter

des Kurfürsten nach Kassel. Dies läßt sich allerdings nur indirekt erschließen. Der Begersche Katalog enthält eine Bestandsaufnahme der ganzen Bibliothek, ohne Hinweise auf die später getroffene Aufteilung der Bücher. Jedenfalls verzeichnet er unter Lit. Z. »in Quarto: Henrici VI^{ti} lieder Buch Msc. auff Pergament«. Während A. Duncker, solange er nicht wußte, daß unser Kodex bereits 1657 in Paris war, die von Beger aufgeführte Handschrift mit der Manesseschen identifizierte und annahm, das Buch sei erst zwischen 1686 und 1697, als der Däne Rostgaard es in Paris abschrieb, in die Bibliothek des französischen Königs gelangt,¹³⁰ äußerte er später, von L. Delisle über den bereits im Jahre 1657 erfolgten Zugang aufgeklärt, eine andere Vermutung: das Kleinod sei mit der übrigen Palatina von Tilly erbeutet, jedoch nicht mit dieser nach Rom gebracht worden, sondern auf unbekanntem Wege, vielleicht erst durch dritte oder vierte Hand, an die Gebrüder Dupuy gelangt. Dagegen sei »Henrici VI^{ti} lieder Buch« des Begerschen Katalogs nicht mit der Manesseschen Handschrift identisch, sondern eine andere Minnesängerhandschrift, die mit der pfälzischen Hofbibliothek 1693 im Schlosse verbrannt sei.¹³¹ K. Burdach pflichtet ihm bei und verweist auf die Möglichkeit, es habe sich bei der verlorenen Handschrift um diejenige gehandelt, aus der das Troßsche Bruchstück stamme.¹³² Sillib vermißt dagegen in den auf den Manesse-Kodex bezogenen Briefen des 16./17. Jahrhunderts jeden Hinweis auf eine zweite, vergleichbare Handschrift; vielmehr meint er, Beger habe aus einem älteren, längst überholten Verzeichnis abgeschrieben, so daß eine Handschrift noch 1686 bei ihm auftauche, die bereits seit 1657 in Paris gewesen sei.¹³³ Diese These läßt sich zunächst weder beweisen noch widerlegen. Tatsache ist, daß es für eine Reihe von Beobachtungen leichter wäre, eine Erklärung zu finden, wenn man an eine zweite – vergleichbare – Handschrift glauben dürfte, wobei der Grad der Vergleichbarkeit durchaus offengelassen werden könnte.

Moscherosch Nehmen wir den Umstand, daß in Moscheroschs »Philander von Sittewald« von 1643 eben das Gedicht des Friedrich von Leiningen erscheint,¹³⁴ das auch in der zweiten Fassung von Carolis Chronik begegnete – was an sich nicht verwunderlich ist, da Moscherosch bis 1628 Erzieher der Söhne des Grafen von Leiningen-Dagsburg war –, so stellt sich die Frage, woher Moscherosch die Strophen übernommen hat. Es würde die Erklärung naheliegen, er habe sie aus der Leiningenschen Chronik abgeschrieben. Doch abgesehen davon, daß er die ebenfalls von ihm veröffentlichten Verse des Rudolf von Rotenburg nicht von daher bezogen haben kann (anderes stammt aus Goldasts »Paraenetic«), bleibt zu prüfen, ob die vorliegenden Textfassungen eine solche Annahme erlauben.

Vergleicht man den Wortlaut bei Moscherosch¹³⁵ mit

dem der Chronik von 1598¹³⁶ einerseits und dem der Handschrift (Bl. 26^v) andererseits, so stellt man fest, daß alle drei in recht unterschiedlichem Maße voneinander abweichen. Aufschlußreich sind folgende Varianten:

- (1)
 Str. 2, Z.3: C die wile ir gruß mir wildet
 Chronik die wil ihr gruß wildet
 Moscherosch die wile Ir gruß wildet
- (2)
 Str. 2, Z.11: C dū mir wil frōide krenken
 Chronik dū mir-all froide krencken
 Moscherosch dū mir wil frōide krencken
- (3)
 Str. 3, Z.5: C rat dc si wende minen pin
 Chronik Rat daß sie wende mine Pin
 Moscherosch Und mir holt trūg mit trūwen din
- (4)
 Str. 3, Z.7: C sit du slos bist unde bant
 Chronik Sit du ein schloß bist und band
 Moscherosch sit du sloß bist vnbekant
- (5)
 Str. 3, Z.9: C so rât ia dest an der zit
 Chronik So rath das an der Zit
 Moscherosch So rate ia daß an der zit
- (6)
 Str. 4, Z.4: C du danne gegen pülle tūt min lib
 Chronik wy. dan gegen ihr Perülle thut min lib
 Moscherosch Die dan fülle tut min lib
- (7)
 Str. 5, Z.2: C din lip din sele si bewart
 Chronik din lib din seel ist bewart
 Moscherosch Din lib din seele sy bewart
- (8)
 Str. 5, Z.5: C min vlen min drō dc weis wol got
 Chronik Min Vlen min trou dz weiß woll
 Gott
 Moscherosch Min hülen min drom das weiß wol
 Got.

An vier Stellen stimmt Moscherosch mit der Handschrift gegen die Chronik überein (Beispiele 2, 4a, 5, 7). Damit dürfte eindeutig sein, daß Moscherosch nicht aus der Chronik abgeschrieben hat – aber sicher auch nicht unmittelbar aus der Handschrift! Unwahrscheinlich ist – aus chronologischen und praktischen Gründen –, daß dem Chronisten selbst bei der endgültigen Niederschrift der Kodex im Original vorlag. Doch könnten beide – Caroli und Moscherosch – die gleiche (flüchtige?) Abschrift aus C benutzt haben (Beispiel 1). Die Beispiele 4b und 8 könnten auf Lesefehler Moscheroschs zurückzuführen sein. Nur mit Mühe ließe sich allerdings vorstellen, daß die Varianten von Beispiel 6 auch nur mittelbar auf den gleichen handschriftlichen Befund zurückgehen, am ehesten noch die der Chronik. Offensichtlich handelt es sich um zwei unabhängige Versuche, ein unverstan-

denes Wort (pülle=Apulien) zu ersetzen. Wie jedoch Moscherosch zu der fremden Zeile von Beispiel 3 gekommen ist, läßt sich gar nicht erklären. Entweder hat es wirklich eine weitere, dem Codex Manesse verwandte Handschrift gegeben, oder aber die Abschrift – vielleicht dieselbe, die schon Caroli benutzt hat – war inzwischen so lädiert, daß der ganze Passus nicht mehr lesbar war und durch Moscherosch nach seinem Vermögen ersetzt werden mußte. Außer den Versen des Rudolf von Rotenburg spricht aber die Erwähnung des »Gesellenbuchs«, in das der Kaiser (gedacht ist an Heinrich I.) die Geschichte »beneben dem Liedlein« einschreiben ließ, dafür, daß Moscherosch einen vergleichbaren Kodex zu Gesicht bekommen oder doch Kenntnis davon erhalten hat und nicht nur etwa eine Abschrift auf einem Blatt zur Verfügung hatte. Allerdings könnte auch die Chronik, die er dann zusätzlich gekannt haben müßte, jenes »Gesellenbuch« erwähnt haben, wenn ein solcher Hinweis jetzt auch fehlt – dürfte doch das verlorene Blatt, auf dem sich die Miniatur befand, auf der Rückseite beschrieben gewesen sein. Nach dem jetzigen Befund sind die Strophen durchaus unvermittelt in den Chroniktext eingeschoben.

Immerhin läßt sich – zusammenfassend gesagt – nicht gänzlich ausschließen, daß es eine zweite Liederhandschrift in Heidelberg gegeben hat. Wann diese freilich dahingelangt wäre, kann man bei dem jetzigen Wissensstand auch nicht annähernd vermuten. Unser Kodex ist jedenfalls seit 1657 in Paris. Dort wurde er unter der Nummer 7266 in das Verzeichnis aufgenommen, das Nicolas Clément 1682 von den Manuskripten der Königlichen Bibliothek anlegte. Später erhielt er die Signatur »all. 32«.

Rückgewinnungsversuche Die unvergleichliche Bedeutung der Minnesängerhandschrift für die Kenntnis der deutschen Lyrik des Mittelalters, das wachsende Interesse, das der Kodex in den Kreisen der deutschen Gelehrten und Liebhaber fand, führten dazu, daß im 19. Jahrhundert mehrfach Anstrengungen unternommen wurden, um die Zimelie nach Deutschland zurückzubringen.

Nach dem Sieg über Napoleon ließen die Verbündeten diejenigen Handschriften, Drucke und Kunstgegenstände ermitteln, die im Verlaufe der Kriegereignisse aus Europa nach Paris entführt worden waren. Es muß heute fast in Erstaunen versetzen, zugleich aber mit Befriedigung erfüllen, wenn man zur Kenntnis nimmt, mit welcher Gewissenhaftigkeit die jeweilige Rechtslage geprüft wurde. So soll¹³⁷ die Manessesche Handschrift dem General Gneisenau als dem Repräsentanten der militärischen Gewalt bereits ausgehändigt, dann aber zurückerstattet worden sein, weil der Nachweis eines Rechtsanspruchs von deutscher Seite nicht zu erbringen war.

Konnte man nicht fordern, so wollte man nichts unversucht lassen, um vielleicht dennoch zum Ziel zu

kommen: Am 24. November 1815 trug der Preußische Geh. Staatsminister Frh. von Altenstein in einem Schreiben an den Minister Herzog Richelieu die Bitte vor, die französische Regierung möchte einer Abtretung der Minnesängerhandschrift sowie der gleichfalls in der Bibliothèque Nationale aufbewahrten Originalmanuskripte Winkelmanns zustimmen, da beide Sammlungen für die deutsche Wissenschaft von ungleich größerer Bedeutung seien als für die französischen Gelehrten. Daß dieser Antrag abschlägig beschieden wurde, kann kaum Wunder nehmen.

Mehr Erfolg durfte man sich da schon von dem Tauschangebot versprechen, das von der Hagen 1823 im Auftrage der Stadt Breslau in Paris überbrachte. Wertvolle altfranzösische Handschriften aus dem Besitz der Breslauer Stadtbibliothek wurden als Tauschobjekte genannt. Aber trotz der Unterstützung, die von der Hagen von Seiten der preußischen Gesandtschaft und Alexander von Humboldts erfuhr, kam auch dieser Handel nicht zustande. In dem Zeitpunkt des Sieges nach dem deutsch-französischen Krieg von 1870/71 ging man erst gar nicht so weit, der französischen Regierung gegenüber in irgendeiner Weise ein Interesse an der Handschrift zu bekunden, nachdem die vorsorglich bereits 1870 angeforderten Gutachten von Fachgelehrten keine Anhaltspunkte für einen deutschen Rechtsanspruch erbracht hatten. Moritz Haupt bezweifelte gar, daß die Handschrift jemals in Heidelberg gewesen sei.

Endlich, fast zwanzig Jahre später, ergab sich eine Situation, die beide Seiten in gleicher Weise an einem Tauschhandel interessiert sein ließ.¹³⁸

Die Pariser »Bibliothèque Nationale« hatte – mit anderen Sammlungen – in den vierziger Jahren empfindliche Verluste an wertvollen Handschriften in kaum glaublichem Umfang erlitten durch zwei berüchtigte Bücherdiebe: Guglielmo Libri-Carucci und Josef Barrois. Diese verkauften ihre Beute – insgesamt 1923 bzw. 702 Manuskripte – 1847 und 1849 für 200 000 bzw. 150 000 Frcs an den englischen Sammler Lord Ashburnham. Einige Jahre nach dessen Tode (1878) bekundete der Sohn und Erbe die Absicht, die gesamte Bibliothek seines Vaters zu veräußern, zu der noch etwa 1250 weitere Handschriften gehörten. Bei der geforderten Kaufsumme von 4 000 000 Frcs fand sich jedoch kein Käufer für den gesamten Bestand. Nach Teilerwerbungen durch das British Museum und die Biblioteca Laurenziana blieben noch die in Frankreich gestohlenen Libri- und Barrois-Handschriften zurück. Der Generaldirektor der Bibliothèque Nationale, Léopold Delisle, hatte 166 Manuskripte ausgesucht, an deren Rückerwerb ihm besonders gelegen war, darunter 23 karolingische Handschriften aus Tours. Der Lord zögerte zunächst, diese Handschriften gesondert abzugeben; später standen die Mittel dafür in Paris nicht mehr zur Verfügung.

Karl Ignaz Trübner Ein Mann hatte – nicht nur aus beruflichem Interesse – diese Vorgänge mit Aufmerksamkeit verfolgt: der Straßburger Buchhändler Karl Ignaz Trübner, ein gebürtiger Heidelberger. Er machte nun (1887) mit dem Einverständnis von Lord Ashburnham der Bibliothèque Nationale das Angebot, die gewünschten 166 Handschriften im Tausch gegen die Manessesche Handschrift und für eine zusätzliche Summe von 150 000 Frcs zu beschaffen. Die französischen Stellen waren um so eher geneigt, auf diesen Vorschlag einzugehen, als anlässlich des 500. Jubiläums der Universität Heidelberg (1886) eine photographische Nachbildung der Liederhandschrift auf Kosten der Badischen Regierung hergestellt worden war, von der die Bibliothèque Nationale zwei Belegexemplare erhielt. Trübner hatte aber von vornherein nicht die Absicht gehabt, das Geschäft auf eigene Rechnung zu betreiben und die Handschrift etwa an den Meistbietenden zu veräußern, obwohl es an Interessenten vermutlich nicht gefehlt hätte. So erkundigte sich die »Eidgenössische Commission für Erhaltung schweizerischer Alterthümer zu Zürich« bei ihm nach dem Preis der Handschrift. Vielmehr ging es Trübner darum, das Liederbuch für Deutschland zurückzugewinnen. Daß das Großherzogtum Baden in der Lage sein werde, die Handschrift für die Heidelberger Universitätsbibliothek zu erwerben, konnte er von vornherein ausschließen. Darum wandte er sich zunächst an das Preußische Unterrichtsministerium in Berlin. Es zeigte sich jedoch, daß auch Preußen zu dem Zeitpunkt, zumal wegen finanzieller Belastung durch anderweitige Handschriftenkäufe, nicht über die notwendigen Mittel verfügte.

In Frage kam also nur eine Erwerbung durch das Deutsche Reich – ein Gedanke, der im Preußischen Kultusministerium zuerst erörtert worden war, wobei eine Inanspruchnahme des kaiserlichen Dispositionsfonds finanztechnisch unkomplizierter erschien als eine Finanzierung über den Reichsetat. Von Beginn an bestand wohl die fast einhellige Vorstellung, daß die Handschrift nach dem Ankauf der Universitätsbibliothek Heidelberg zur ständigen Aufbewahrung übergeben werden sollte.

Trübners nächste Aufgabe in diesem Stadium der Vorbereitungen war es, mit Lord Ashburnham über den Kaufpreis für jene 166 französischen Handschriften zu verhandeln. Es gelang ihm, die ursprünglich geforderte Summe von 700 000 Mark auf 480 000 zu reduzieren. Abzuziehen waren die von Frankreich zu zahlenden 120 000 Mark (= 150 000 Frcs), so daß von deutscher Seite 360 000 Mark zuzüglich einer Provision von 10 % an Trübner sowie Ersatz seiner nicht unerheblichen Unkosten, insgesamt also etwa 400 000 Mark aufzubringen waren. Durch ein Fachgutachten des Kunsthistorikers Friedrich Lippmann wurde die Angemessenheit dieses Preises bestätigt. Theodor Mommsen hielt sogar »einen Kaufpreis von 500 000 Mark für einen billigen«.

Dennoch war die Frage, wie diese Summe zu beschaffen sei, noch längst nicht entschieden. Komplizierte Verhandlungen begannen über eine finanzielle Beteiligung Badens, eine Reduzierung der Trübnerschen Provision, über zusätzliche Leistungen Frankreichs. Trübner war zeitweilig gewillt, sich von dem ganzen Geschäft enttäuscht zurückzuziehen. Die Entscheidung fiel, als Bismarck am 6. Januar 1888 den Ankauf aus dem Dispositionsfonds genehmigte, wohl weniger aus innerer Überzeugung und persönlicher Würdigung des in Frage stehenden Objekts, als vielmehr in Erfüllung einer »nationalen Pflicht« und »um einem Wunsch des Großherzogs von Baden gerecht zu werden«, wie er selbst dem Badischen Gesandten in Berlin, Marschall von Bieberstein, gegenüber gesteht.¹³⁸ Kaiser Wilhelm I. ordnete am 23. 1. 1888 den Ankauf der Handschrift aus seinem Verfügungsfonds an und stimmte in einem Schreiben an seinen Schwiegersohn, den Badischen Großherzog Friedrich, einer Aufbewahrung in Heidelberg zu. Am 7. 2. 1888 konnten L. Delisle und Trübner den Handel durch einen Vertrag beschließen. Die Übergabe der 166

Handschriften durch Trübner an die französische Delegation unter Delisle erfolgte in London am 23. 2. 1888; gleichzeitig wurde die Liederhandschrift in Paris bei dem deutschen Botschafter deponiert. Sie galt als Eigentum Trübners bis zum Zeitpunkt der Bewilligung der Kaufsumme durch den Deutschen Reichstag. Diese wurde ohne weitere Komplikationen erteilt. Der neue Kaiser, Friedrich III., verfügte, ganz im Sinne seines verstorbenen Vaters, die Überbringung der Handschrift durch Feldjäger von Paris nach Heidelberg. Dort traf sie am 10. April 1888 ein. So befand sich das Manuskript nach mehr als 230 Jahren des Exils wieder in seiner früheren Bibliotheksheimat, die es – außer gelegentlich als krönende Leihgabe besonders herausragender Ausstellungen – nur in den Jahren 1923–1928, als in Leipzig das erste Insel-Faksimile hergestellt wurde, und danach im zweiten Weltkrieg verließ, um vor den Gefahren eines Luftangriffs zunächst in der Universitätsbibliothek Erlangen, später in der Nürnberger Burg ein festes Gewahrsam zu finden.

ANMERKUNGEN

- 1 Dasselbe Zeichen fand sich nach OECHELHAEUSER, Entstehung S. 175, wohl auf dem früheren leeren fliegenden Blatt (1*) des Pariser Einbandes, welches jetzt fehlt, dort aber zusätzlich mit einer Zahl (118?).
- 2 Eine ähnliche, aber nicht identische Buchstabenfolge zeigen die jetzt von den Spiegeln des französischen Einbands abgelösten Papierblätter. Während der Name nicht zu entziffern ist, kann man die in gleichmäßigen Abständen darunter befindlichen Wörter deutlich erkennen: *limosin* und *fin*; ähnliche Kombinationen, teilweise in Verbindung mit einer Traube in der anderen Bogenhälfte, sind verzeichnet bei Edward HEAWOOD, Watermarks, Hilversum 1950 (Monumenta chartae papyraceae historiam illustrantia 1) Nr. 3252–3466.
- 2a In diesem Teil des Kommentars – der Beschreibung der Handschrift – bezieht sich die Strophenangabe stets auf die Zählung der Handschrift, auch wenn sie fehlerhaft ist und in den Ausgaben korrigiert wurde. Textzitate unmittelbar nach der Handschrift werden kursiv wiedergegeben, Zitate nach Editionen und aus der Sekundärliteratur werden in Anführungszeichen gesetzt; dies gilt auch für die weiteren Beiträge.
- 3 HILLIGER S. 161.
- 4 Herren und Spielleute S. 489–491.
- 5 A.a.O. S. 491 Anm. 1.
- 6 Schematische Übersichten über die Verteilung der Blätter auf die einzelnen Lagen findet man in den Begleittexten von I. F. WALTHER sowie bei JAMMERS, Liederbuch S. 270–288; eine Tabelle zum Auffinden der alten und neuen Lagenzählung bei OECHELHAEUSER, Entstehung S. 170.
- 7 Von OECHELHAEUSER, Entstehung S. 170 Anm. 1, in Anlehnung an die in der Inkunabelkunde gebräuchliche Terminologie als »Kustode« bezeichnet.
- 8 von *siner frumekeit*. Funktion der Reklamanten, ähnlich wie der Kustoden – von OECHELHAEUSER als »Signaturen« bezeichnet – war es, beim Einbinden den richtigen Anschluß der Lagen zu sichern.
- 8a Darauf hat mich freundlicher Weise Herr H. SALOWSKY, Heidelberg, aufmerksam gemacht.
- 9 Liniert ist lediglich 302r (Pfeffel), teilweise liniert sind 205r (Konrad der Schenke von Landegge), 217r (Winsbekin), 255r (von Trosberg), 264r (Tannhäuser), 290r (Hardegger). Nicht liniert sind die leer gebliebenen Seiten 382r und 382v. OECHELHAEUSER, Entstehung S. 175 A. 1, nimmt an, sie seien für ein (?) Bild reserviert gewesen. Reste eines ursprünglich begonnenen, später mit Wasser getilgten Bildes auf der Vorderseite kann ich jedoch nicht feststellen. Die Spuren »eines Giebels mit Kleeblattbogen«, von denen OECHELHAEUSER spricht, sind vielmehr völlig deckungsgleich mit den Giebeln der Regenbogen-Miniatur von Bl. 381r, deren Gelb auf der Rückseite deutlich durchschlägt und auch noch auf die folgende Seite – allerdings sehr schwach – eingewirkt zu haben scheint.
- 9a Abweichungen gibt es zu Beginn der Handschrift; in der Spalte 5rb zählt man 48 Linien, von denen 47 beschrieben sind; auf Blatt 5v steht der Eintrag *LXXXXV Her Geltar* auf der obersten Linie, allerdings wohl erst nachträglich dorthin gesetzt, wie die Korrekturen der Zählung in dieser Spalte verraten. Die Seite 12r hat bei etwas verkleinertem Schriftraum nur 45 Zeilen auf 46 Linien. (Freundlicher Hinweis von Herrn H. SALOWSKY)
- 10 Beispiele solcher Parallelen geben die Abbildungen 2–5 bei JAMMERS, Liederbuch.
- 11 Vgl. RIEKE, Vokalzeichen, passim; SUESSMANN, Akzente S. 43–45.
- 12 Freundlicher Hinweis von Herrn H. SALOWSKY.
- 12a Ausgewählte Melodien S.1f., A. 3. Auf die Untersuchung von K.-H. SCHIRMER, Die Strophik Walthers von der Vogelweide, Halle/S. 1956, hat mich freundlicher Weise Frau G. KORNRUMPF, München, aufmerksam gemacht; nach der Interpretation, die SCHIRMER in seinem Exkurs (S. 151–162) »Das Tagelied 88,9 und der Bindungsstrich in der großen Heidelberger Liederhs (C)« gibt, hätte dieser »Bindungsstrich« die Funktion, zwei Verse zusammenzuschließen, die – durch Reimzäsur und Reimpunkt voneinander getrennt – syntaktisch eine Einheit bilden. Abgesehen davon, daß dies nicht für alle Fälle in gleichem Maße zutrifft, hat SCHIRMER anscheinend übersehen, daß zumindest bei den Walther-Strophen C 54–57 eine weitere Funktion hinzukommt: die a-Reimbindung des 1. und 8. Verses zu verdeutlichen. In seiner Übersicht S. 153 hat er für die Strophe 55 das Reimwort (*sich/ich*) fälschlich nicht verzeichnet. In Strophe 53 fehlt tatsächlich der »punctus elevatus« nach dem Reimwort des 8. Verses, jedoch wohl deshalb, weil die Schreibung »*tach*« das Erkennen der Reimbindung an »*lag*« im ersten Vers erschwert. Gerade diese Ausnahme scheint aber die von mir angenommene Funktion des Zeichens zu bestätigen. H. SALOWSKY bereitet eine umfassende Untersuchung des Gesamtphänomens vor.
- 13 Vgl. zum Beispiel 10v Z. 16, 32, 37 neben den gewöhnlichen Formen.
- 14 Vgl. 411rb Z. 29, 421va Z. 4, wie auch 170va Z. 7, 171ra Z. 12 und 30.
- 15 So weist PFAFF, Liederhandschrift Sp. 373, die Strophen 6–36 des Burkhart von Hohenfels (Bll. 110va–111va) dem Schreiber Bs zu.
- 16 Ausnahmen im Nachtrag zu Reinmar Bll. 107vb neben Str. 254 und 108ra neben Str. 259; die Schrägstriche fehlen hier – offensichtlich ein Versehen des Schreibers Bs! Die stattdessen gesetzten Nota-Zeichen entsprechen völlig denen von As; man wird hierin wohl einen Hinweis auf dessen redaktionelle Tätigkeit erkennen dürfen.
- 17 Vgl. auch WERNER, Liederhandschrift.
- 18 Vokalzeichen, Zusammenfassung S. 144 f.
- 19 RIEKE nennt als einzige (!) Ausnahme *sünde* bei Markgraf Otto von Brandenburg, Str. 7 (Bl. 13vb); zu ergänzen wäre jetzt *zöbte* bei Steinmar, Str. 9 (Bl. 309rb).
- 20 Von APFELSTEDT als Hand Hs bezeichnet.
- 21 Eine Ausnahme bildet der erste Vermerk bei Strophe 8 (Bl. 371vb). Darin dürfte wiederum ein Hinweis auf die überwachende Funktion des Schreibers As zu erkennen sein.
- 22 Vgl. zum Beispiel 371va Z. 5, 371vb Z. 7.
- 23 Weitere Belege bei RIEKE, Vokalzeichen S. 47 f.
- 24 Urkundensprache S. 137. Frau Gisela KORNRUMPF, München, weist mich auf einige weitere Besonderheiten hin (Brief vom 31. 1. 79): »nicht«, »recht« usw. statt »niht«, »reht«, fast regelmäßig v im Anlaut, u inlautend, abweichende er-Kürzung. Sie erinnert mit OECHELHAEUSER (S. 175 A. 1) daran, »daß als einziges Blatt der Hs das Schlußblatt der Hadlaub-Lage, fol. 382, vollkommen unliniert geblieben ist«.
- 25 SCHROEDER, Hadlaub und Manesse S. 137 f., dachte an eine Beteiligung Hadlaubs als Schreiber, ein Gedanke, der durchaus nicht abwegig zu sein braucht. Gottfried Keller in seiner Hadlaub-Novelle stellte sich vor, daß Hadlaub gerade seine eigenen Strophen nicht selbst eingetragen habe.

- 26 Damit wird zugleich der Rekonstruktionsversuch OECHELHAEUSERS, Entstehung S. 164, ergänzt.
- 27 Siehe Beitrag WEHRLI S. 148 ff.
- 28 Vgl. OECHELHAEUSER, Entstehung S. 177 Anm. 1.
- 29 Vgl. RÖHN S. 186 Anm. 15. Das unmittelbar voranstehende »sequentes« deutet wohl eher darauf hin, daß Boivin das »Register« hat anfertigen lassen; OECHELHAEUSER, Entstehung S. 176 Anm. 2, der sich auf eine mündliche Äußerung Delisles beruft, könnte diesen mißverstanden haben.
- 30 Stempel der Pariser und der Heidelberger Bibliothek befinden sich auf den Blättern 4r und 428v.
- 31 Vgl. Str. 10 des Kraft von Toggenburg, Bl. 23rb.
- 32 In dem Strophenverzeichnis zur Neuauflage von PFAFF, Liederhandschrift, Heidelberg 1980.
- 33 Vgl. dazu ausführlich WERNER a.a.O.; ferner OECHELHAEUSER, Entstehung S. 157–161; HILLIGER S. 170 f.
- 33a Ursprüngliche Abfolge:
- | | |
|-------------------|-----------------|
| 6 Kaiser Heinrich | Bottenlauben |
| Kaiser Heinrich | Bottenlauben 28 |
| 20 Rudolf von N. | Bottenlauben |
| Rudolf von N. | Bottenlauben 27 |
| 22 Rudolf von N. | Bottenlauben 25 |
- 34 Liederbuch S. 289.
- 35 WERNER, Liederhandschrift S. 43–48.
- 36 Manesse-Handschrift S. 169.
- 37 BOESCH, Urkundensprache S. 57, vgl. auch S. 33; dazu HAACKE, Heimat S. 301–307.
- 38 Vgl. VOGT, Heimat S. 373–381.
- 39 Vgl. BOESCH, a.a.O. S. 203.
- 40 Vgl. BOESCH, a.a.O. S. 123 ff.
- 41 Vgl. BOESCH, a.a.O. S. 202.
- 42 Auch südbairisch, vgl. Gerhard EIS, Historische Laut- und Formenlehre des Mittelhochdeutschen, Heidelberg 1950, S. 157.
- 43 Vgl. BOESCH S. 161.
- 44 Vgl. BOESCH S. 174 f.
- 45 Vgl. BOESCH S. 195.
- 46 Vgl. dazu BOESCH, a.a.O. S. 117.
- 47 Vgl. BOESCH S. 181.
- 48 Vgl. H. BOERMA, De liederen van Hertog Jan van Brabant, in Tijdschrift voor Nederl. Taal- en Letterkunde 15, 1896, S. 220–238.
- 48a Herr H. SALOWSKY, Heidelberg, macht mich in diesem Zusammenhang darauf aufmerksam, daß auf dem dunkel verfärbten Randstreifen die Tinte regelmäßig dunkler geworden und etwas verlaufen ist: Dies dürfte aber eher eine chemikalische als eine physikalische Ursache haben!
- 49 Sammlung I S. XIV.
- 50 Strophe 22: *Sin sun der kuster der treibs* (=Präteritum) *ouch dar*.
- 51 So stellte es schon Gottfried Keller dar. Neuerdings in Erwägung gezogen von G. SCHWEIKLE, 1965, zitiert von MÜLLER, Geschichte; vgl. auch Beitrag KUHN S. 141 f.
- 52 Vgl. Beitrag VETTER S. 55.
- 53 Vgl. JAMMERS, Liederbuch S. 32 ff.
Zur Buwenburg-Frage vgl. Beitrag VETTER S. 80 f., Beitrag KOSCHORRECK S. 114 f.
- 54 Liederbuch S. 182–189.
- 55 Ca, ehemals Staatsbibliothek Berlin, Germ. 4° 519, als Faksimile hrsg. von Hermann DEGERING, Berlin 1927.
- 56 Lied und Bild S. 66 ff.
- 57 Z. B. Morungen 77r ff., Strophe 1 *zūhten*>*zuhten*, Strophe 2 *mūs*>*mus*, *gebūtet*>*gebuetet*, Strophe 3 *sūsser*>*susser*, Strophe 4 *trūben*>*truben*, Strophe 5 *hōhste*>*hohste*, usw.
- 58 Vgl. Virgil MOSER, Frnhd Grammatik I, 1, Heidelberg 1929, § 16; daß andererseits der i-Umlaut gerade im Obd. vor bestimmten Konsonanten und Konsonantengruppen fehlt, kann hier wohl außer acht gelassen werden.
- 59 Vgl. MOSER, ebenda § 81.
- 60 Z. B. Morungen Strophe 4 *liehte*>*libte*, Schenke von Limburg 83 ff. Strophe 2 *guot*>*gut*, Strophe 3 *liehtū*>*libtu*.
- 61 MOSER, a.a.O. § 74.
- 62 MOSER, a.a.O. § 73 Anm. 1.
- 63 Gerh. EIS, Historische Laut- und Formenlehre des Mhd., Heidelberg 1950, S. 149.
- 64 MOSER, a.a.O. § 73 Anm. 1.
- 65 MOSER, a.a.O. § 74.
- 66 MOSER, a.a.O. § 73 Anm. 1.
- 67 EIS, a.a.O. S. 149.
- 68 A.a.O. S. 149; umgekehrt jedoch *die* statt *dū* in Strophe 98, ebenso Schenke von Limburg Strophe 4.
- 69 Werner BESCH, Sprachlandschaften und Sprachausgleich im 15. Jh., München 1967, S. 122 f.
- 70 IRSCHLINGER, Aufzeichnungen S. 229.
- 71 Bibliotheksgeschichte S. 92–99.
- 72 IRSCHLINGER, a.a.O. S. 229 Anm. 2.
- 73 Bibliotheksgeschichte S. 98; vgl. Beitrag WEHRLI S. 151.
- 74 Probleme S. 207.
- 74a Staatsarchiv Ludwigsburg B 583 Bü 820, hsg. von Friedhelm LANGENDÖRFER in seiner Heidelberger Diss. (1971) »Die Landschaden von Steinach«, S. 182–195.
- 75 F. LANGENDÖRFER, a.a.O. S. 182: »So kann auch die Hypothese Panzers, die dieser auf den Angaben Hans Ulrichs aufbaut, durch unsere Quelle nicht weiter gestützt werden«.
- 75a IRSCHLINGER, a.a.O. S. 228.
- 76 Bibliotheksgeschichte S. 99.
- 77 So die »Aufzeichnungen«, nach IRSCHLINGER S. 235.
- 78 PANZER, a.a.O. S. 97.
- 79 Ebenda.
- 80 Vgl. hierzu Paul LEHMANN, Eine Geschichte der alten Fuggerbibliotheken, Teil I, Tübingen 1956, S. 167–169.
- 81 Geschichte I S. 15–17.
- 82 Geschichte I S. 16 f.
- 83 A.a.O. S. 172–174.
- 84 Vgl. ZANGEMEISTER, Geschichte S. 346.
- 85 Zum Folgenden vgl. H. ZELLER-WERDMÜLLER, Johann Philipp Freiherr von Hohensax, Herr zu Sax und Forstegg, in Jahrbuch f. Schweizer. Geschichte 3, 1878, S. 49–137 (51 ff.).
- 86 Vgl. SCHIESS S. 245 f.; Beitrag WEHRLI S. 149.
- 87 Vgl. SCHIESS S. 248 ff.
- 88 Zum Folgenden vgl. ZANGEMEISTER, Geschichte S. 343 ff.
- 89 ZELLER-WERDMÜLLER S. 58.
- 89a Freher kam 1586 an den kurpfälzischen Hof.
- 90 Geschichte S. 356.
- 91 Vgl. ZANGEMEISTER, Geschichte S. 348 f.
- 92 Mit einem vom November 1603 datierten Schlußwort, vgl. ZANGEMEISTER, a.a.O. S. 349.
- 93 Ebenda.
- 94 SCHIESS S. 252 ff.
- 95 SCHIESS S. 259.
- 96 ZANGEMEISTER, Geschichte S. 353.
- 97 SILLIB, Geschichte I S. 23.
- 98 ZANGEMEISTER, Geschichte S. 353.
- 99 SILLIB, Geschichte I S. 23.
- 100 ZANGEMEISTER, Geschichte S. 353 f.
- 101 Ebenda S. 354.
- 102 SILLIB, Geschichte I S. 23.
- 103 ZANGEMEISTER, Geschichte S. 354.

- 104 SILLIB, Geschichte I S. 23 f.
- 105 ZANGEMEISTER, Geschichte S. 354 f.
- 106 Ebenda S. 355.
- 107 Ebenda.
- 108 SILLIB, Geschichte I S. 24.
- 109 ZANGEMEISTER, Geschichte S. 357.
- 110 Ebenda.
- 111 SILLIB, Geschichte I S. 19.
- 112 S. 97 ff.
- 113 Geschichte S. 342.
- 114 Exemplare beider Bearbeitungen werden heute im Fürstl. Leiningenschen Archiv zu Amorbach aufbewahrt; das Blatt mit der Miniatur, welche Zangemeister noch gesehen hat, fehlt leider inzwischen, doch konnte Herr Archivar Dr. OSWALD im Nachlaß des Heraldikers und Familienforschers Karl Emig von Leiningen eine offensichtliche Nachzeichnung ermitteln, die, wenn auch mittelbar, zweifellos auf das Bild der Manesseschen Handschrift als Vorlage zurückgeht. Herrn Dr. OSWALD sei auch an dieser Stelle für seine außergewöhnliche Hilfsbereitschaft herzlichst gedankt.
- 115 Vgl. ZANGEMEISTER, Wappen S. 3.
- 116 Dagegen SILLIB, Geschichte I S. 11 f.
- 117 Vgl. ZANGEMEISTER, Geschichte S. 365.
- 118 Vgl. Léopold DELISLE, Cabinet des manuscrits I, Paris 1868, S. 261 ff.
- 119 Vgl. ZANGEMEISTER, Geschichte S. 366 ff.
- 120 Nachweise auf Grund der Korrespondenz der Dupuys mit Peirese bei ZANGEMEISTER, Geschichte S. 367 Anm. 89; ZANGEMEISTER weist auch auf den Briefwechsel der Brüder mit dem vatikanischen Bibliothekar Holstenius hin, vgl. S. 365.
- 121 SILLIB, Geschichte I S. 3 ff.
- 122 Vgl. THEINER, Schenkung S. 4 f.
- 123 Vgl. ERDMANNSDÖRFFER, Geschichte S. 349–351.
- 124 Jo. Joach. de RUSDORFF, Consilia et negotia politica . . . , Epistolarum . . . collectio, 1725, p. 137, ep. 112; bei SILLIB, Geschichte I S. 9.
- 125 Bibl. Vat., Ms. Vallicell. cit. B. 38, c. 106r, vgl. SILLIB, Geschichte I S. 6 f.
- 126 SILLIB, Geschichte I S. 6 f.; in einer ebenfalls erhaltenen, gleichzeitigen lateinischen Kopie des Verzeichnisses wird das »alte Teutsche reimen buch« als »Veteres rythmi Germanici in 4° M. P.« angeführt (veröffentlicht von A. THEINER, a.a.O. S. 77 f. Nr. XXII, und Curzio MAZZI, Leone Allacci e la Palatina di Heidelberg, Bologna 1893, S. 179).
- 127 Vgl. SILLIB, Geschichte I S. 8 f.
- 128 Vgl. SILLIB, Geschichte I S. 10, mit Hinweis auf den Briefwechsel der Kurfürstin mit ihrem Sohn Karl Ludwig von der Pfalz 1650–62, hsg. A. WENDLAND, Tübingen 1902 (=Bibl. d. literar. Vereins 228).
- 129 Jetzt in der Landesbibliothek in Kassel, M. S. hist. litt. fol. 5; Frau Oberbibliotheksrätin Dr. E. Kunz sei für die Herleihung eines Archivfilms freundlichst gedankt.
- 130 A. DUNCKER, Geschichte S. 13–19.
- 131 In Centralblatt für Bibliothekswesen 1, 1884, S. 55.
- 132 K. BURDACH, Die pfälzischen Wittelsbacher, in Centralblatt für Bibliothekswesen 5, 1888, S. 115.
- 133 SILLIB, Geschichte I S. 6.
- 134 Philander, T. II Ges. 3, in der Ausgabe von Felix BOBERTAG, Berlin u. Stuttgart 1883, S. 201.
- 135 In der Ausgabe Straßburg 1650 auf den Seiten 274–276.
- 136 Im Fürstlich Leiningenschen Archiv zu Amorbach, Bll. 12r–13r.
- 137 Nach von der HAGENs Bericht, zuletzt in der Einleitung zu Bernhard C. MATHIEU, Minnesinger, Paris 1850, S. XI.
- 138 Zum Nachstehenden vgl. K. PREISENDANZ, Rückkehr. – Das Heidelberger Exemplar (Cod. Heid. 370, 303) des »Catalogue of the manuscripts at Ashburnham Place« II (London 1853) & Appendix (London 1861) enthält außer den Besitzvermerken Trübners (»von Lord Ashburnham zum Geschenk erhalten, September 1887, K. Trübner«) eine eigenhändig zusammengestellte Liste der von ihm übernommenen Libri-Stücke; am Schluß: »Diese 100 Nummern zusammen mit 66 aus der Barrois Collection habe ich am 20. Februar 1888 von Lord Ashburnham für £ 24 000.– gekauft und am 23. Februar 1888 an die Bibliothèque nationale zu Paris verkauft für den Betrag von fr. 150 000.– und die Auslieferung der Manessischen Liederhandschrift. Strassburg, 6. März 1888. Karl Trübner«.

Ewald M. Vetter
DIE BILDER

I PROBLEME DER MINIATUREN IM SPIEGEL
DER FORSCHUNGSGESCHICHTE

In seiner Vorrede zu der »Sammlung von Minnesingern aus dem schwäbischen Zeitpuncte« von 1758 wies Johann Jakob Bodmer, der die in unseren Tagen kaum noch zu glaubende Vergünstigung besaß, den Kodex ein gutes halbes Jahr als Leihgabe der Pariser Bibliothèque Royale bei sich zu Hause in Zürich jederzeit zur Verfügung zu haben, auch auf die Miniaturen der Handschrift hin: »Vor jedem Poeten sind Gemahlde angebracht, die das Werk fyr die Zeiten, in vvelchen es verfertigt vvard, besonders kostbar machen. Die Zeichnung ist zvvvar nach der geringen Kunst desselben Weltalters schlecht genug, aber das Colorit ist yberaus hoch und lebhaft . . . Die Vorstellungen in denselben zielen auf irgend eine besondere Neigung des Poeten, auf seine Liebe zum Jagen, zum Reigerbeizen . . . – oder sie enthalten eine von seinen Geschichten, vvomit er sich im Felde gefyrchtet oder beym Frauenzimmer beliebt gemacht hat«. ¹ Die Bemerkung zeigt, daß in den Bildern die Möglichkeit gesehen wird, etwas über den jeweiligen Dichter zu erfahren, in der Zuversicht, die Manesse hätten »viel Umstaend von ihren Begegnissen gevvußt«. ² Schon vor Bodmer hatte man die Illustrationen als historische Quelle gewertet, wie die 1598 für die Leiningische Chronik gefertigte Kopie des Zweikampfs Friedrichs von Leiningen (Bl. 26r) mit dem heidnischen Gegner bezeugt ³ und wie auch Goldasts Aussage vor Gericht zu entnehmen ist, der 1606 verstorbene Dr. Schobinger habe, »weil« in der Handschrift » . . . auch sonst hin und wider auff mancherley historien gespillet und gezeiget wirdt«, ⁴ zur Erklärung alle historischen Bücher aus seiner Bibliothek in seine Behausung schaffen lassen. Noch expliziter als Bodmer hat der Altmeister der deutschen Literaturwissenschaft in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts F. H. von der Hagen die Bilder als Spiegel der Persönlichkeit der Dichter verstanden, indem er die Absicht einer wahrheitsgetreuen Erfassung ihres Aussehens unterstellte und die Meinung vertrat, falls kein Bildnis verfügbar gewesen sei, habe man den Autor mit geschlossenem Visier wiedergegeben. ⁵ Am Beispiel Kaiser Heinrichs (Bl. 6r), der unterschiedlich identifiziert wurde, ⁶ demonstrierte Oechelhäuser die Unhaltbarkeit einer solchen Auffassung und betonte seinerseits die »geradezu tödliche Monotonie der Gesichter«, ⁷ eine Äußerung, die deutlich macht, daß er in seinem Urteil selbst von der Erwartung einer individuellen Charakterisierung bestimmt war.

Die Bilder als historische Quelle Die Frage, welche Darstellungen als historische Begebenheiten zu werten seien, hat die Forschung im Zusammenhang mit der Interpretation des Buwenburg-Bildes (Bl. 359r) bis in die jüngste Zeit beschäftigt, ⁸ obwohl bereits in der

Faksimile-Ausgabe von 1929 die Annahme, der auf der Miniatur geschilderte Viehraub erinnere an die Plünderung des Klosters Einsiedeln durch die Eidgenossen 1314, erheblich in Zweifel gezogen worden war. Da die Beziehung auf das Ereignis in der Argumentation als terminus post quem der Entstehung der Handschrift eine Rolle spielt, muß bei der Datierung ihrer Bilder auf diese Erklärung näher eingegangen werden.

Stilistische Probleme Auch die in Bodmers Äußerung anklingende stilkritische Komponente und mit ihr die Einschätzung der Illustrationen stellt sich noch heutigentags als Problem dar, wiewohl die Forschung, angefangen von G. F. Waagens Reisenotiz 1839 bis zu Kurt Martins kenntnisreicher Eingrenzung des Stilkreises in seinen Veröffentlichungen der vergangenen 20 Jahre, ⁹ sich um eine exaktere Erfassung der Gegebenheiten und Bezüge und damit um eine gemäßigere Beurteilung bemüht hat. Das Ergebnis der Beschäftigung Waagens mit dem »berühmten Manessischen Codex Ms. franç. 7266« ist mit der Unterscheidung von zwei Malern, einem besseren, von dem die meisten Bilder herrührten, und einem geringeren, ¹⁰ in Kuglers »Geschichte der Malerei« eingegangen, ¹¹ dann aber von Rudolf Rahn durch die Aufteilung der Produktion der geringeren Hand auf drei Maler, die einen vorhandenen Grundstock durch Nachträge erweitert haben, differenziert worden. ¹² Rahns Händescheidung hat – was das Schema anbelangt – kaum Widerspruch erfahren und ist noch heute maßgebend für die stilistische Gruppierung der Illustrationen. Die kritischen Bemerkungen von Franz Xaver Kraus, der in der ersten vollständigen Ausgabe der Miniaturen Zweifel anmeldete, »ob die Verschiedenheit der Ausführung überall auf verschiedene Hände zurückzuführen ist«, ¹³ und ebenso zehn wie zwei oder drei Beteiligte für möglich hielt, waren zu wenig konkret, um die Basis für eine ergiebige Diskussion über die Aufteilung Rahns abgeben zu können, und der mißglückte Versuch Erich Stanges, statt der vier Klassen acht festzulegen, von denen drei dem Komplex des Grundstocks entsprechen, ¹⁴ hat wohl die Nachfolgenden nicht gerade zu neuen Bemühungen ermuntert. So begnügte man sich, da auch die Herausgeber der Faksimile-Ausgabe »leider nicht in der Lage« waren, »die Lücke auszufüllen«, ¹⁵ entweder mit der allgemeinen Aussage der Mitarbeit von Gesellenhänden oder, wie Martin, mit der undifferenzierten Vorstellung vom »Grundstockmaler«. ¹⁶

Die Folgen eines solchen Verzichts auf eine Klärung sind unschwer zu erkennen. Sie betreffen zunächst den »Grundstockmaler« selbst, von dessen Eigenart und Leistung man sich keine rechte Vorstellung machen kann, solange das Verhältnis zu den an der Ausführung beteiligten Kräften nicht wenigstens überschaubar ist; Konsequenzen ergeben sich aber

auch für die Beantwortung der Fragen nach der Werkstatt, ihrer Lokalisierung und der für die Ausschmückung des Manuskripts mit den Miniaturen des Grundstocks zu veranschlagenden Zeit. Die Einschätzung des Malers wechselte demgemäß nach der Gewichtung, die der jeweilige Beurteiler innerhalb des umfangreichen Bildbestandes vornahm. Bodmers kritische Äußerung über die Kunstlosigkeit der Zeichnung ist allerdings ebenso wie die Gegenüberstellung des Kolorits von der Kunstauffassung seiner Zeit bestimmt,¹⁷ der in der Epoche der Romantik die Wertschätzung der gotischen Formensprache folgte, so daß die Handschrift als das bedeutendste der deutschen Denkmäler des 14. Jahrhunderts erscheinen konnte.¹⁸ Zu einer Modifizierung dieser Wertung kam es, nachdem man auch in der dritten Auflage von Franz Kuglers Geschichte der Malerei 1867 noch betont hatte, daß ein »im Allgemeinen schon... ziemlich lauterer Formensinn und Bewegung der Gewandung meist in schönen wohlverstandenen Linien« neben der geistreichen, lebendigen Auffassung der Situationen den Miniaturen eigentümlich seien,¹⁹ als für die Beurteilung der Bilder zwei Kategorien aufgestellt wurden: ihre kulturhistorische Bedeutung und ihre technische Beschaffenheit. Rahn war es, der die letztere von mittlerer Güte fand und die Ausführungen des Grundstocks als »derb und monoton« bezeichnete,²⁰ in seiner Charakterisierung möglicherweise nicht unbeeinflusst von der Vorstellung, damit die Ursache für einen der »gewichtigsten Zweifel gegen den schweizerischen Ursprung«, die in dem bisher angenommenen hohen Kunstwert lag, zu beseitigen.²¹

Beurteilung des Grundstockmalers Mit dem Prädikat monoton hat auch Alfred Stange in seiner Untersuchung von 1932 den Maler des Grundstocks versehen, indem er darauf hinwies, daß seine Manier in Faltenwurf, Konturen, Augen und Haaren bereits im Bild König Konrads des Jungen (Bl. 7r) fertig hervortrete und später alles nur großfiguriger und leerer werde.²² Selbst wenn man die keineswegs gesicherte Voraussetzung einer sukzessiven Entstehung akzeptiert, widerspricht diese globale Sicht dem Eindruck, der sich beim Blättern in der Handschrift ergibt: in der Wiedergabe des von seiner Dame den Kranz empfangenden von Singenberg (Bl. 151r) – im ersten Drittel der Miniaturen also – ist schon die etwas unbekümmerte, zum Großformigen tendierende Formensprache wahrnehmbar, die gegen Ende vor allem in der Boppo-Szene drastisch in Erscheinung tritt (Bl. 418r), aber auch zuvor, in der Aufnahme des von Wengen (Bl. 300r) oder der Urkundenverleihung an den Taler (Bl. 303r), sich unübersehbar äußert. Andererseits erfolgte, verglichen mit einem gleichfalls dem Anfang zuzuzählenden Bild wie dem des Ulrich von Winterstetten (Bl. 84v), die Konzeption des Figürlichen bei der Darstellung des Meisters Rumsland auf Bl. 413v

nicht in größeren Dimensionen, im Gegenteil! Der sicher vorhandene Unterschied in der Ausführung ist mit »strukturloser« kaum zutreffend bezeichnet; eher wäre eine verstärkte Neigung zum Dekorativen zu beobachten. Welche Bedeutung ihr im Gesamt der Illustrationen des Grundstocks zukommt, bedarf freilich einer genaueren Untersuchung.

A. Stanges abschließende apodiktische Erklärung: »Unschöpferisch wiederholt der Grundstockmaler ein ererbtes Kunstgut«,²³ beschränkt sich allein auf die von ihm negativ beurteilte Formgestaltung, ohne die mittels der Formen verwirklichte Konzeption mit in Betracht zu ziehen. Dieser hatte Anton Springer in seiner vielleicht zu wenig zur Kenntnis genommenen Besprechung der Publikation von Kraus als geistiger Leistung besonderes Lob gezollt und betont, daß die erfindende Kraft des Künstlers weithin das Mittelmaß überrage;²⁴ darin liege der kunstgeschichtliche Wert der Handschrift, die unterschätzt werde, wenn man sie wie Kraus hauptsächlich als kulturhistorisches Denkmal sehe. »Unverkennbares Geschick in der Erfindung charakteristischer Situationen und in der Gruppierung der Personen« hat auch Oechelhäuser bei aller Kritik wegen mangelnder Individualisierung dem Grundstockmaler zuerkannt und erklärt: »Man braucht sich im Geiste nur den entsprechenden Gesichtsausdruck zu ergänzen, um vollendete kleine Gruppenbilder vor sich zu haben, wie sie kein mittelalterlicher Maler besser erfunden und ausgeführt hat.«²⁵ Ähnlich positiv äußerte sich K. Martin, der die von Bodmer schon hervorgehobene Farbigkeit in seine Wertung einbezog.²⁶ In der Ausgabe von 1929 wurde dieser Komplex nicht berührt; eine alle Faktoren berücksichtigende Beurteilung der Leistung des Grundstockmalers erscheint jedoch geboten, nicht zuletzt deshalb, weil die auf ihn zurückgehenden Illustrationen den Hauptbestand der Großen Heidelberger Liederhandschrift bilden.

II DER BILDBESTAND

Grundstock und Nachträge Von den 137 Miniaturen, zu denen noch eine Zeichnung hinzukommt, gehören 110 dem Grundstock (Gr) an, 20 dem ersten Nachtrag (N I), vier sind einem weiteren Maler zuzuschreiben (N II), und drei bilden zusammen mit der Zeichnung den dritten Nachtrag (N III). Bereits Oechelhäuser hat als äußerliches Unterscheidungsmerkmal zwischen dem ursprünglichen Bestand und den später hinzugefügten Bildern die Verwendung von unlinierten und linierten Seiten genannt, im ersteren Falle ein Indiz für eine im voraus geplante Zuordnung der Miniaturen zum Text, während man im anderen Falle Seiten, die wie für eine Beschriftung liniert worden waren, dem Maler zur Verfügung stellte.²⁷ Aber auch die Umrahmung der Bilder erlaubt, das

Frühere vom Späteren zu sondern.²⁸ Sie umschließt beim Grundstock in dem Dreiklang Blau/Rot/Gold in nebeneinanderlaufenden Streifen (Bl. 20r) oder als Rautenmuster gestaltet (Bl. 6r) das hochrechteckige Bildformat; gelegentlich tritt in der Verbindung mit einer schrägen oder horizontalen Felderung zwischen zwei Randstreifen Grün hinzu (Bl. 311r und 383r). Die Nachträge weisen verschiedene Rahmenfüllungen auf, vegetabilisches Rankenwerk (Bl. 11v) oder nebeneinandergereihte Blütenmotive (Bl. 228r) und aufwendigere Muster (Bl. 396r) als Charakteristika der ersten oder zweiten Hinzufügung. Den dritten Maler kennzeichnet eine sich durch die dunklen Ränder und die aufgelegten goldenen Rosetten von den hellen Farben seiner Darstellungen wirksam abhebende Rahmung (Bl. 194r). Nur zweimal wird in der Erweiterung des Grundstocks die Rahmenform durch die Umdeutung ins architektonische Element modifiziert, auf der Miniatur des Albrecht Marschall von Rapperswil (Bl. 192v) und der des Dominikaners Eberhart von Sax (Bl. 48v), den die Rahmung als lettnerartige Architektur umgibt, bestehend aus gewirbelten Säulen mit Tabernakeln über den Kapitellen und zwei Wimpergen, deren Kreuze auf den Spitzen wie die Bekrönungen der Tabernakel über die gemauerte Brüstung hinausragen.

Gestaltung des Bildfeldes im Grundstock Die annähernde Beibehaltung des vom Grundstockmaler festgelegten Verhältnisses zwischen dem gerahmten Bildfeld und der Blattgröße ist ein entscheidendes Element für den Eindruck der Einheitlichkeit der Miniaturenfolge. Ein genauerer Vergleich läßt freilich die im ganzen präzisere Relation von Bild und Textspiegel bei der ursprünglichen Ausstattung erkennen, etwa in der Gegenüberstellung des Friedrich von Hausen (Bl. 116v) und des Jakob von Warte (Bl. 46v). Bei beiden wird auch die unterschiedliche Handhabung des Titulus deutlich, der im Grundstock durch Zuordnung und Gewichtung in einer entschiedenen Beziehung zum Bild steht, während er in den Nachträgen diesen demonstrativen Charakter weitgehend verliert (Bl. 355r) und öfters sogar weggelassen wird (Bl. 397v). Die Bezeichnung des Dichters, die zuvor zusammen mit seiner Darstellung gleichsam als Überschrift der folgenden Verse dient, ist nun unmittelbar mit dem Text verbunden (Bl. 396v), so daß das Verhältnis zwischen diesem und der vorausgehenden Miniatur nicht mehr dieselbe Stringenz besitzt.²⁹ Besonders bedeutsam für die einheitliche Wirkung ist das in allen Bildern angewandte Prinzip, die Figuren vor dem Pergamentgrund wiederzugeben. In der Bezogenheit auf den hellen Grund, die verstärkt wird durch dessen Kontrast zu den leuchtenden Farben, erhalten die Kompositionen des Grundstockmalers die ihnen eigentümliche Prägung. Darauf wird bei der Würdigung seiner Leistung noch einzugehen sein.

Man hat unter der Voraussetzung, das Einbeziehen des Pergaments in die Bildgestaltung bedeute den bewußten Verzicht auf den höherrangigen Goldgrund, die Frage aufgeworfen, ob sich darin nicht »eine Art Bewußtsein von der profanen Grenze des Stoffes widerspiegeln«. ³⁰ Anlaß zu der Überlegung bot der aus H. Stegers typologischer Gleichsetzung der Eingangsminiatur des Kaisers Heinrich (Bl. 6r) mit Bildern Davids als rex et propheta abgeleitete Anspruch der Handschrift. ³¹ Wie weit er allerdings in diesem Sinne festgelegt werden kann, bedarf noch der Klärung. ³² Daß die Entscheidung über die Verwendung des Goldgrundes nicht unbedingt von inhaltlichen Kriterien abhängt, erhellt aus den damit versehenen Miniaturen von etwa gleichzeitigen Troubadourhandschriften in Paris und in der Vaticana (Abb. 1); zu bedenken wäre wohl auch das Format der Darstellungen, die im Heidelberger Kodex mit ca. 25 × 18 cm eine beträchtliche Größe besitzen; ³³ insbesondere aber kommt der Bildtradition Bedeutung zu.

E. Jammers hat zur Erklärung verwandtschaftliche Beziehungen ins Spiel gebracht und auf die nach 1257 gedichteten Cántigas de Santa Maria des Königs Alfons X. von Kastilien hingewiesen, die in einigen Handschriften mit kolorierten Federzeichnungen auf Pergamentgrund ausgestattet wurden. ³⁴ Als Parallele bot sich vor allem das Bild des Autors, eines Veters des deutschen Königs Konrad IV. – des nach Jammers mutmaßlichen Urhebers der für den Grundstock der Manesse-Handschrift benutzten Liedersammlung – zu

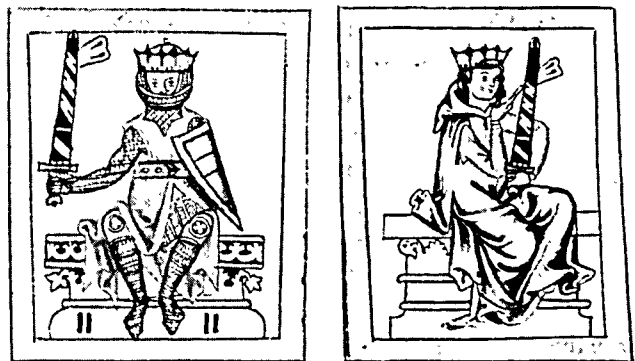


Abb. I: St. Florian, Stiftsarchiv, Hs. 3 (Kopialbuch), Bl. 18v; 1276/79.



Abb. II: St. Florian, Stiftsarchiv, Hs. 3 (Kopialbuch), Bl. 39v; um 1310.

Beginn des im Eskorial aufbewahrten Kodex' an, auf dem Alfons thronend dargestellt ist, zwei Schreiber zu seinen Diensten, mit einem geöffneten Buch, seinem Werk, dessen Inhalt die an den Seiten gescharten Sänger und Musiker zu Gehör bringen.³⁵ Es ist jedoch nicht zu übersehen, daß die Miniaturen erhebliche Zeit nach 1257 ausgeführt wurden,³⁶ d. h. weder eine Verbindung mit Konrad IV. noch mit seinem ebenfalls als Auftraggeber der Vorlage in Betracht gezogenen Sohn Konradin erlauben.³⁷ Näher läge es, einen Zusammenhang mit der heimischen Tradition anzunehmen, die sich in Urkundensammlungen wie dem Kopialbuch im Stiftsarchiv von St. Florian fassen läßt.³⁸ Hier sind von 1276 an bis ins 14. Jahrhundert dem Kloster verliehene Privilegien aufgezeichnet, vor deren urkundlichem Wortlaut der jeweilige Aussteller in laviertem Federzeichnungs auf Pergamentgrund erscheint. Wiedergegeben ist die feierliche Bekanntmachung des Privilegs durch den in einem gerahmten Bildfeld thronenden Aussteller, allein oder mit dem die versiegelte Urkunde in Empfang nehmenden Propst (Abb. I und II); die Anordnung erfolgte dem Rang gemäß: Päpste, Kaiser, Könige, Herzöge und Bischöfe – eine weitere Vergleichbarkeit mit den Bildern der Heidelberger Liederhandschrift.

Maßgeblich für deren einheitliche Wirkung ist auch die überwiegend anzutreffende Aufteilung des Bildfeldes in zwei Zonen, die mehrfach durch einen Querbalken in Breite des Rahmens voneinander getrennt werden (Bl. 252r). Die untere dient der Darstellung der Hauptfiguren, während in der oberen Wappen und Helmzier des Dichters angeordnet sind (Bl. 110r), oder – falls er diese beim Turnier selbst zur Schau stellt – die Damen, die zwischen dem als Zinnenkranz gestalteten Trennungstreifen den Kampf gebärdreich verfolgen (Bl. 52r). Gelegentlich nehmen Architekturmotive den Platz ein, Spitzbogen, eng gereiht, auf dem Bild des Schwangauers, der in vollem Kriegsschmuck die Erwählten zum Tanze führt (Bl. 166r), und – der Figurenzahl entsprechend – weiter ausladende auf der Miniatur der Winsbekin (Bl. 217r), oder ein zeltdachförmiger Abschluß, wie er die um Gottfried von Straßburg versammelten Freunde seiner Dichtung zu einer Gruppe zusammenfaßt (Bl. 364r). Nur ausnahmsweise besteht zwischen der oberen und der unteren Zone eine annähernd gleichwertige Gewichtung: bei der Darstellung Klingsors im Kreis der Sänger vor dem thronenden Landgrafen von Thüringen und seiner Gemahlin (Bl. 219v) und bei den Szenen, die Hadlaubs Gedichte illustrieren (Bl. 371r). Im Bild des Kristan von Hamle wird höchst einfallsreich die Ponderierung der beiden Zonen durch die sie verbindende Handlung einander angeglichen, doch so, daß die Aktivität der dienstbereiten Dame den bedeutungsschwer im Bottich hockenden Verehrer nicht ganz aufwiegt, zumal die Anordnung von Wappen und Helm auf seiner Seite ihm noch zusätzlich Gewicht verleiht und das Übergreifen der Hand am

Seil den Eindruck vermittelt, der Zinnenkranz sei noch der unteren Zone zuzurechnen, während durch die naheliegende Relation zwischen Wappen und Haspel, nicht zuletzt durch das verbindende kräftige Rot, die obere Zone hinter die Figurengröße der Frau zurückgenommen erscheint (Bl. 71v). Dieses geistvolle Spiel mit einem von ihm selbst als Norm akzeptierten Schema, das auch in der Negierung gegenwärtig bleibt, so daß man sie darauf bezieht – etwa bei dem vor seiner Angebeteten knienden Schenk von Limburg (Bl. 82v) –, ist charakteristisch für den Maler des Grundstocks. Dem Ritter, der von der Dame den Helm mit dem aus Pfauenfedern bestehenden Zimier empfängt, ist der Schild mit seinem Wappen unmittelbar zugeordnet, aufgehängt im Geäst des Baumes, dessen Spitze in der dem Schema nach den Standesinsignien vorbehaltenen Zone ein Pfau einnimmt, als Sinnbild des Stolzes sicher in einem Verweisungszusammenhang mit der Figuration von Frau und Helmzier zu sehen. Die Dienstbarkeit des huldigenden Ritters, die den Stolz der Dame veranlaßt, kommt in der Anbringung des Wappens unter dem Pfau zum Ausdruck. Zugleich wird aber der Minnedienst, der die Ausfahrt des Ritters zum Ruhm seiner Herrin fordert, glossiert durch die Art, wie der Pfau dem davonfliegenden Falken nachschaut – nicht ohne Kümmernis.

Verwendung des Schemas in den Nachträgen Die Nachtragsmaler haben sich ebenfalls weitgehend an dem Aufteilungsschema orientiert, im Bild des Meisters Heinrich Teschler etwa (Bl. 281v), auf dem der geraffte Vorhang die Felder für Wappen und Helm mit Zimier abgrenzt; doch tritt gerade in der scheinbaren Übereinstimmung mit dem Grundstock der Unterschied deutlich hervor, wie der Vergleich mit Bl. 252r oder Bl. 76v zeigt. Durch das Hochnehmen des Vorhangs in der Mitte geht der Eindruck einer maßstäblichen Relation von oberer und unterer Zone verloren,³⁹ so daß man im Einklang mit der trennenden Hängevorrichtung nur Kompartimente wahrnimmt, deren räumliches Verhältnis zum Vorhang und damit auch zur unteren Szene problematisch erscheint. Bei der in den Nachträgen ebenfalls vorkommenden Ausgestaltung des oberen Bildstreifens als Zuschauertribüne kann man eine ähnliche Verschiebung der Proportionierung der Zonen zugunsten der unteren konstatieren; die auf dem Bild des Herzogs Heinrich von Breslau (Bl. 11v) an den Rand gedrängten Damen sind beim dritten Nachtragsmaler in der Begegnung des Gösli von Ehenheim mit seinem Gegner noch stärker eingeeengt (Bl. 197v), eine Situation, die um so mehr empfunden wird, als die seitlichen Stützen der Zinnenbrüstung sich wie Hinweise auf die Realität einer solchen Konstruktion ausnehmen. In den Füllungen der oberen Zone mit Architekturmotiven ist eine entsprechende Tendenz zu beobachten, die zeichenhaften Andeutungen des

Grundstocks der Wirklichkeit anzunähern und womöglich mit der Darstellung darunter in einen Bildzusammenhang zu bringen. Hier wären die bereits erwähnte Wiedergabe des Eberhart von Sax (Bl. 48v) zu nennen und – als instruktives Beispiel wegen der Vergleichbarkeit mit der Miniatur Gottfrieds von Straßburg (Bl. 364r) – Herr Winli mit seinem Damenflor unter dem großen Zelt (Bl. 231r).

Die genauere Charakterisierung der Örtlichkeit impliziert zusammen mit der Nebenszene des Pferdejugen die Frage nach dem Standort der Hauptgruppe über dem schollenartig angegebenen Erdboden. Das Problematische einer solchen raumgreifenden Erweiterung in der dem Schema des Grundstocks angepaßten Gestaltung ist noch offensichtlicher im Bild des Markgrafen Otto von Brandenburg mit dem Pfeile beim Schach (Bl. 13r), auf dem sich die Musikanten in einer eigenen Zone zur Kurzweil des über ihnen sitzenden Dichters und seiner sachkundigen Partnerin betätigen. Eine Gegenüberstellung des Trik-trak spielenden Herrn Göli aus dem Grundstock erscheint aufschlußreich im Hinblick auf das artikuliertere Verhältnis der Figuren zur Rahmung,⁴⁰ aber auch zur Verdeutlichung, daß durch die andere Aufteilung des Bildfeldes bei dem Markgrafen die heraldischen Kennzeichen – vor allem der Schild – als szenischer Zubehör erachtet werden können, d. h. einbezogen sind in die nach oben gerückte Hauptzone. Eine ähnliche Platzierung des Dichters durch den Maler des Grundstocks auf der Miniatur des wagemutig über die Zinnen balancierenden Heinrich von Sax beweist außerdem das unterschiedlich motivierte Umgehen mit dem vorgegebenen Einteilungsschema (Bl. 59v). Durch das Hineinragen der Hauptfigur in die Wappenzone kommt das Instabile ihrer Situation zum Ausdruck, deren Meisterung im liebevollen Empfang des klettergewandten Steinbocks durch die Dame ihre Anerkennung und Belohnung findet. Die gegenständige Anordnung von Schild und Wappen zu seiten des Dichters begünstigt keinesfalls den Eindruck, es handle sich um »szenisches Zubehör« der Hauptzone, vielmehr zeichnet sich eine Verschränkung der Zonen ab, die bewirkt, daß die Figuration des Heinrich von Sax in die Nähe des Heraldischen gerät und damit die symbolische Anspielung in der unteren Szene nicht als Gegensatz zu seiner Darstellung empfunden wird.

Die schon im ersten Nachtrag wahrnehmbare Tendenz der Ausweitung der Hauptszene, nicht zuletzt in der Steigerung der Figurengröße, hat beim zweiten und dritten Nachtragsmaler zur Einbeziehung des gesamten Bildfeldes geführt, besonders auffällig wohl im Waldspaziergang des Rubin von Rüdeger mit seiner Holden (Bl. 395r). Auch hier vermitteln die wenigen in Betracht kommenden Vergleichsbeispiele des Grundstocks, zumeist Reiterbilder – Herr Heinrich von Rugge (Bl. 122r) etwa oder Hartmann von Aue

(Bl. 184v) –, den Eindruck der am Aufteilungsschema innerhalb der gerahmten Fläche orientierten Proportionalität der Figuren. Seitliche Anordnung von Wappen und Helmzier übereinander, wie bei dem Bild des Kristan von Hamle (Bl. 71v) und dem des Kraft von Toggenburg (Bl. 22v), kommt in den Nachträgen ebenfalls nur selten vor,⁴¹ dann aber mit dem charakteristischen Unterschied gegenüber den Beispielen aus dem Grundstock. Auf dem Bild des Kristan von Luppin erscheinen die Standesinsignien in einer Entsprechung zu dem Torbau (Bl. 226v), wie bei Konrad von Kilchberg zur Behausung der anmutigen Briefstellerin (Bl. 24r), und doch wird beim Vergleich deutlich, daß die heraldischen Kennzeichen im ersteren Falle sich in ihrer gewissen Isolierung wie ein Relikt aus einem älteren Schema ausnehmen, während die realitätsfernere Architektur des anderen Bildes mit ihren Aufstockungen und das Symbol des Spruchbandes eine dekorative und bedeutungsmäßige Konfiguration mit Wappen und Zimier ermöglichen.

Ausschlaggebend für die einheitliche Wirkung der Bilderfolge ist vor allem auch die Aufteilung des Grundstocks über die ganze Handschrift, so daß die von seiner sonoren und ungebrochenen Farbigkeit abweichenden Nachträge wie Einsprengsel empfunden werden, deren Andersartigkeit man als Abwechslung wahrnimmt, ohne dadurch den Gesamtzusammenhang aus dem Auge zu verlieren.

III STILKRITISCHE BEOBACHTUNGEN AM GRUNDSTOCK UND SEINE AUFTEILUNG IN MINIATURENGRUPPEN

Bildvergleiche Bei der Beschäftigung mit den Miniaturen des Grundstocks wird der aufmerksame Betrachter rasch gewahr werden, daß einige Darstellungen durch die Qualität ihrer Ausführung sich besonders einprägen. Zu ihnen gehört die Wiedergabe des Heinrich von Veldeke (Bl. 30r), der den Kopf in die Hand gestützt sinnend auf einem beblühten Grashügel sitzt, mit der Rechten auf ein ihm zugeordnetes Schriftband hinweisend. Die kontemplative Verfassung, die in der Haltung zum Ausdruck kommt, äußert sich in ihrer nach Innen gerichteten Aufmerksamkeit auch in den großblickenden Augen mit den nach oben und in die Winkel verschobenen Pupillen, zugleich aber ergibt sich dadurch – in der Relation zu der Geste des Zeigefingers – ein Bezug auf das Schriftband als das Medium zur Fixierung des im Inneren Erfahrenen. Der präzisen Übertragung eines dichterischen Vorgangs ins Bild entspricht die artikuliert formale Gestaltung: aus der blau gefütterten Gugel des purpurfarbenen modischen Übergewandes wächst frei der schlanke Hals, über dem der Kopf mit seiner Lockenfülle sich wie eine Blüte neigt.⁴² Unter der zurückgeschlagenen Kapuze runden sich die

Schultern, so daß der Stoff straff den Oberarm umspannt und dann mit einer schweren Tütenfalte den Überschlag des weiten oberen Ärmelteils über den eng anliegenden Unterarm bildet. Auch die Faltengebung des übrigen Gewandes ist ihrer Struktur nach schlüssig, von der Position des Körpers und der Stellung der Gliedmaßen bedingt; sie dient dazu, die einzelnen Teile miteinander zu verbinden, wie dies besonders deutlich durch die im Schoß einknickende Falte geschieht, die vom rechten Oberschenkel zum linken Knie verläuft. Röhrenfalten, Faltengrate und – von der Hüfte ausgehend – einsackende Schüsselfalten und straff geführte Faltenbahnen vermitteln den Eindruck reicher Differenzierung, der durch die breite Goldborte an den Ärmelenden und deren Besatz mit weißen Knöpfen einen besonderen Akzent erhält; selbst die Schuhe sind mit Zierrat versehen, so daß die adelige Geschmücktheit, die durch das goldene Schapel im Haar der Figur als ein wesentliches Merkmal aufgeprägt ist, ihre ganze Erscheinungsweise bestimmt.

Eine im Sitzmotiv – dem vorgestreckten rechten und dem angezogenen, aufgestellten linken Bein – entsprechende Wiedergabe des Rubin (Bl. 169v) macht den Abstand in der Ausführung beider Konzeptionen deutlich. Sicher muß bei der Beurteilung berücksichtigt werden, daß die Figur Teil einer ganzen Szene ist, bei der es mehr auf die leichte Überschaubarkeit des geschilderten Vorgangs – die Übermittlung der Liebesbotschaft durch einen Schuß mit der Armbrust – ankam, als auf die einläßliche Charakterisierung der Modalitäten des Gewandes, aber der Vergleich erlaubt doch die Feststellung einer schematischer verfahrenen Hand, der Ungeschicklichkeiten unterlaufen, wie bei dem Ansatz des linken Armes, und der es nicht in gleicher Weise gelingt, mittels der Falten die einzelnen Teile miteinander zu verbinden und das Ganze durchzustrukturieren. Das linke Bein erscheint scheibenartig hinter dem rechten, da das durch die Schattierung angedeutete Volumen nicht zur Wirkung kommt, beeinträchtigt durch das unbedachte Faltenarrangement im Schoß der Figur, das eher noch die vom Arm herabkommende und zum Knie ansteigende Umrißlinie und damit die Flächigkeit unterstreicht. Der Darstellung des Veldeke war aber gerade der spannungsvolle Ausgleich zwischen Flächigkeit und Körperlichkeit eigentümlich.

Zu einem ähnlichen Ergebnis führt die Gegenüberstellung von drei Reiterbildern, von denen das des Hartmann von Aue (Bl. 184v) die beiden anderen, Walther von Mezze (Bl. 166v) und Ulrich von Liechtenstein (Bl. 237r), an Qualität übertrifft. Die Formulierung des dahinsprengenden, von der Kuvertüre fast ganz verdeckten Pferdes stimmt weitgehend überein: im Sprung ausgreifende Vorderbeine – bei dem Reiter Hartmanns etwas gestreckter – und sich abstem-

mende, parallel stehende Hinterbeine. Auch zwischen dem Roß des Liechtensteiners und dem des Walther von Mezze differiert die Stellung der Vorderbeine. Die jeweils verschiedene Wiedergabe besitzt jedoch keine qualitative Relevanz; sie verweist auf das zum Verständnis des Grundstockmalers zentrale Problem der Variation, das später noch ausführlich zu erörtern ist. Angesichts der prachtvollen Parade, mit der Herr Walther sich und sein Pferd vorstellt, kann man wohl kaum eine »Spur von Ermüdung« konstatieren,⁴³ es wird im Gegenteil gerade beim Vergleich mit dem Hartmannbild, das den unbeirrt auf sein Ziel gerichteten Reiter zum Thema hat, deutlicher – schon durch das Verhältnis der Gruppe zum Rahmen –, daß die gewählte Form der Präsentation maßgeblich war für die formale Gestaltung. Die stärkere Annäherung von Kopf und Beinen des Pferdes an die Begrenzung des Bildfeldes auf Bl. 166v erweckt den Eindruck eines momentanen Einhaltens in der Bewegung, das im Einklang steht mit der Wendung des Geharnischten zum Betrachter. Auch die veränderte Haltung des Pferdehalses, dort das Vorwärtsdrängen, hier das Zurücknehmen des Kopfes an die Brust, und die Modifikation der Beinsetzung tragen zu diesem Eindruck bei. Die zunächst vielleicht unbeholfen wirkende »Gangart« des Rosses, das Herr Ulrich reitet, soll die Unsicherheit auf einem unvertrauten »Boden«, auf den der Wille seines Herrn es zwingt, anschaulich machen: Auf der abwärtsgehenden Woge findet der Huf keinen Halt, so daß der andere etwas verloren über dem Wellental zu hängen scheint. Ein Vergleich mit dem Bild des Walther von Mezze macht evident, wie sehr der beigefügte Geländestreifen dessen Paradiere unterstreicht.

Der qualitative Unterschied liegt in der jeweiligen Ausführung der Konzeption. Daß die Formensprache bei Hartmann von Aue entschiedener und flüssiger gehandhabt wird als bei Ulrich von Liechtenstein bedarf wohl keines besonderen Nachweises, da die Gegenüberstellung allein schon genügend Evidenz besitzt, doch ist auch die ungestümere, dem Hartmann-Bild näherkommende Art des Walther von Mezze diesem in der Fähigkeit zu artikulieren unterlegen. Die Kuvertüre erscheint bei Hartmann wirklich dem Pferd übergezogen: Spannfalten am Hals sind dafür ebenso symptomatisch wie die Behandlung des schmalen, unter dem Sattel sichtbaren Stücks des Pferdeleibes, der in seiner Rundung angedeutet wird, so daß Waffenrock und zurückgeschlagene Decke darüber herabhängen; verstärkt wird der Eindruck noch durch die vom Sattel ausgehenden schweren Falten. Bei der entsprechenden Partie auf Bl. 166v ist der Sachverhalt weniger schlüssig wiedergegeben. Der zurückwehende Umschlag der Decke kontrastiert in der Andeutung von Räumlichkeit mit dem flächig wirkenden Streifen des Pferdeleibes und den graphisch eingetragenen Falten. Schließlich bleibt der Kopf des

Pferdes dem Schematischen stärker verhaftet, wie der Verlauf des Umrisses zeigt und vor allem in der anderen Behandlung des Auges offenkundig ist. Die unterschiedliche Ausführung der drei Reiterdarstellungen erklärt sich durch die Tätigkeit dreier verschiedener Hände, von denen die bei Hartmann von Aue faßbare Hand Kriterien aufweist, die auch für die Wiedergabe des Heinrich von Veldeke charakteristisch waren, so daß man wohl eine maßgebliche Beteiligung dieses Malers, der im bisherigen Sinne als der eigentliche Grundstockmaler zu bezeichnen ist, annehmen darf.

Unterzeichnung Erleichtert wird die Sonderung des Hauptmeisters von den unter seiner Leitung arbeitenden Kräften durch die auf den Bildern wahrnehmbaren Unterzeichnungen. Aufschlußreich sind auch die seit Rahn immer wieder in der Literatur erwähnten Markierungen einzelner Teile der Komposition, die Vorzeichnungen, mit grauem Stift,⁴⁴ wie sie auf Bl. 18r und 116v stehenblieben, als man sich entschloß, das Ganze etwas tiefer oder mehr zur Seite zu rücken, bzw. auf Bl. 255r, die Belagerungsmaschine im entgegengesetzten Sinne als ursprünglich geplant bedienen zu lassen. Die bei der Ausführung verdeckten Unterzeichnungen – zumeist ebenfalls in Graustift – sind erkennbar, wenn man die Blätter des Originals gegen das Licht hält, aber auch das Faksimile gibt sie gelegentlich wieder, wenn sie trotz der darüberliegenden Farbe sichtbar blieben oder auf der unbeschrifteten Rückseite einer Miniatur durchscheinen. Die Darstellung des Rubin ist dafür ein Beispiel: Deutlich nimmt man auf der Bildseite die das Gewand des Dichters umreißenden Linien wahr, und auch die vorgesehene Kontur des Halses, deren Weiterführung geschickter als im vollendeten Zustand zum linken Oberarm vermittelt hätte, zeichnet sich ab. Der mit dem Pinsel in flottem Strich angedeutete Schuh zeigt beim Vergleich mit dem ausgeführten drastisch den Unterschied zwischen der Konzeption des Grundstockmeisters und der Realisierung durch einen seiner Gehilfen. Überraschender noch gibt die leergebliebene Rückseite Aufschluß über diese Differenz. Im Gesicht Rubins ist die listige Gespanntheit auf ein Ziel, die auf der Miniatur abgeschwächt ins Pfiffige erscheint, eindringlich formuliert, so daß man für die Entstehung des Ausdrucks nicht, wie Oechelhäuser bei der Beschreibung des Bildes, den Zufall in Betracht ziehen kann.⁴⁵ Das Pferd unterscheidet sich durch den flüssigeren Umriss, besonders an Hals und Brust, der mit der trefflichen Zeichnung des Maules die nach oben gerichtete ungeduldige Erwartung vehementer wiedergibt als die ausgeführte Miniatur. Auf ihr geriet auch die vorgesehene elegante Struktur des Beines ins Derbere.⁴⁶ Eher entspricht einer solchen Eleganz die Darstellung Hartmanns, die schon ihrer Qualität wegen mit dem Hauptmeister in Verbindung gebracht wurde, allerdings erweist sich das Rosengerank, wenn

man es mit einem anderen, nach Unterzeichnung und Qualität ebenfalls eigenhändigen Bild, dem des Rudolf von Neuenburg, vergleicht (Bl. 20r), als Produkt einer schwächeren Hand.

Eigenhändige Miniaturen des Grundstockmeisters In der zum Teil erfolgten Zusammenarbeit mit einem Gehilfen oder dem Eingreifen des Grundstockmeisters in den Vorgang der Ausführung liegt die Schwierigkeit der Zuweisung mancher Illustrationen. Darauf wird im Zusammenhang mit der Frage nach dem Werkstattbetrieb einzugehen sein. Die zwischen Heinrich von Veldeke und dem Grafen von Neuenburg festzustellende Divergenz, die in der ausgeprägteren Struktur der Falten, aber auch in der einläßlicheren Behandlung des Gesichts des letzteren hervortritt – besonders deutlich an der weniger schwungvoll, aber mit Sorgfalt ausgeführten Augenpartie –, dürfte sich noch in die künstlerischen Möglichkeiten des Werkstattleiters einordnen lassen.⁴⁷ Eventuell wurde mit dieser, die Reihe der Autorenbildnisse eröffnenden Darstellung ein exemplum gegeben. Der Eindruck des Geschmückten kommt auch hier durch das modische Accessoir an Ärmel, Ausschnitt und Schuhen und zusätzlich durch das umgeschlagene Pelzfutter des Übergewandes und das reich gemusterte Kissen auf dem Thronstuhl zustande; er erhält jedoch eine etwas präziöse Note durch das changierende Untergewand, eine Tendenz, die sich gegen Ende der Illustrationen in den Arbeiten eines dem Meister verhältnismäßig nahekommenden Gehilfen verstärkt äußert. Für die Eigenhändigkeit des Neuenburgers scheint außer der Präzision der Ausführung und dem sonst nicht so behend wiedergegebenen Rankendekor die Beobachtung zu sprechen, daß die Faltenpartie am linken Bein während der Fertigstellung verändert wurde.⁴⁸ Vorgesehen war, wie selbst im Faksimile am Schema der Unterzeichnung – den vier von einem Punkt ausstrahlenden Strichen – noch zu erkennen ist, eine Anordnung entsprechend dem Faltenwurf des Heinrich von Veldeke. Die Modifikation erklärt sich wohl aus dem Wunsch zu variieren, sie steht aber zugleich im Einklang mit der anspruchsvolleren Weise des Sitzens und schafft in der Betonung der Senkrechten gewissermaßen ein Gegengewicht zu dem emporgerichteten linken Unterarm – Resultate, hinter denen sich ein künstlerisches Kalkül abzeichnet.

Zu den eigenhändig ausgeführten Miniaturen gehört auch das sich besonderer Popularität erfreuende Bildnis Walthers von der Vogelweide (Bl. 124r), in dem der geistige Habitus des Dichters, wie er in seinem Werk aufscheint, eine überzeugende Anschaulichkeit erhalten hat. Nicht nur das Motiv des Aufstützens erinnert an Heinrich von Veldeke – in der Unterzeichnung war das Verhältnis von Kopf und Hand nahezu identisch mit diesem –, der Zusammenklang von Körper und Gewand in dessen Organisation durch die verschie-

denartigen Falten ist aufs engste verwandt, nur daß alles in einer strafferen Fügung erscheint und damit die ebenfalls andere seelische Verfassung, die schon in der aufrechteren Haltung zum Ausdruck kommt, unterstreicht. Die Veränderung des Kopfes dient dem gleichen Ziel: statt des träumerischen Sinnierens ernstes, entschlossenes Nachsinnen. Durch die strenge Zuordnung des Schwertes, dessen Knauf dem Schriftband als Auflager dient, erhält die stützende Funktion des Armes und damit die Gebärde des Nachsinnens größeres Gewicht. Betont wird die gravitas des Hauptes durch das hohe Pelzbarett. Die Aneinanderreihung der Dichterbilder zur Abgrenzung des Anteils des Grundstockmeisters und zu seiner Charakterisierung führt mit den verschiedenen Ausprägungen erneut auf das Problem der Variation.

Unter den szenischen Darstellungen wird man am ehesten den auf seinem Pfühl gelagerten Morungen (Bl. 76v), der liebeskrank die Zuwendung der Geliebten ersehnt, den die Klinge kreuzenden von Scharpfenberg (Bl. 204r) und den Wilden Alexander (Bl. 412r) als weitgehend eigenhändig in Betracht ziehen müssen. Der letztere überzeugt durch die knappe und sichere Art, mit der die ungestüme Bewegung von Reiter und Roß wiedergegeben ist, so daß der in der Konzeption angelegte Kontrast zwischen Vorwärtstürmen und jähem Zurückwerfen des Kopfes voll zur Wirkung kommt. Über die Qualität des von Scharpfenberg und seines Gegners informiert ein Blick auf den in der Stellung und der Distribution der Falten vergleichbaren Hawart (Bl. 313r). Die Verve, mit der die Gewänder der beiden Kämpfenden deren ausfahrender Bewegung entsprechen, und die Subtilität der Falten, vor allem an Hüfte und Oberschenkel, unterscheiden sich deutlich von der gefälligen, aber unlebteren Linienführung und Faltengebung auf dem Bild des Barentöters. Noch signifikanter erscheint der Vergleich zwischen seinem Gesicht und dem des linken Kämpen. Dieser ist mit Blick und Anspannung des Ausdrucks ganz auf den Kontrahenten hin gerichtet, Herr Hawart dagegen schaut unbestimmt nach oben, während er dem Untier seinen Speer durch die Brust stößt. Sein sorgfältig ausgeführtes, schönfärbeliges Gesicht ist ohne Impetus, wie auch die Hände kraftlos zugreifen, wenn man die den Griff der Schwerter umfassenden auf der Darstellung des Zweikampfes daneben betrachtet. Heinrich von Morungen endlich gibt sich durch die vorzügliche Drapierung seines Lagers und den artikulierten Duktus der Falten seiner Bettdecke, der weitgehend der Unterzeichnung entspricht, als eine Arbeit des Grundstockmeisters zu erkennen. Auch die während der Ausführung vorgenommene Veränderung am rechten Arm der Frau – ursprünglich sollten der Mantel über den Ellbogen herabfallen und die Armbeuge sichtbar sein – weist in diese Richtung, da durch die größere Geschlossenheit der dem Dichter benachbarten Seite der Charakter des

Wunschbildes, das sich dem realen Zugriff entzieht, stärker betont wird.

Miniaturen des ersten Gehilfen Für den bereits erwähnten Gehilfen, dessen Manier im Neuenburg-Bild vorgeprägt erscheint, lassen sich etwa 30 der Miniaturen in Betracht ziehen. Die Wiedergabe Reinmars des Alten im Minnegespräch macht die enge Verbindung mit der Auffassung und der formalen Gestaltung des Rudolf von Neuenburg deutlich (Bl. 98r). Durch die Ausführenden bedingte Verschiedenheiten sind leicht erkennbar. Bei aller Nähe nimmt sich die Figur Reinmars etwas beengter aus, wie sie auch gezirkelter in der Faltengebung ist, die trotz der übergreifenden Formationen die räumlichen Verhältnisse eher verunklärt als zu ihrer Kennzeichnung beiträgt. Es bedarf nur des Vergleichs der beiden rechten Unterschenkel und der an sie anschließenden Faltenpartien, um den Unterschied vor Augen zu haben. Der durch den starken Hell-Dunkel-Kontrast des Blaus und das schmutzige Rot der Ärmel entstehende Eindruck erinnert an das changierende Gewand des Neuenburg; die hochgeröteten Wangen, die sich von dem hellen Inkarnat auffällig abheben, verleihen dem Präziosen eine grellere Note. Daß im Anteil dieses Gehilfen auch die Modifikation ins Zartere, Anmutige vorkommt, ist dem Bild des Liutolt von Seven zu entnehmen (Bl. 164v) und ebenso – im Kontrast zu den grobschlächtigen Bauern – bei Neithart festzustellen (Bl. 273r), dem freilich in seiner Situation das durch die Begegnung mit der Geliebten erklärbare holde Erröten des Herrn von Seven nicht ansteht. Die dem letzteren eigentümliche Nuancierung tritt gegen Ende des Kodex noch ausgesprochener hervor, wie das Beispiel Reinmars des Fiedlers lehrt (Bl. 312r). Zusammen mit der Blässe des Inkarnats und dem purpurnen Anhauch der Wangen verleiht das helle Braun der Augenpartie und des Haares dem Gesicht eine fast ins Manierierte gesteigerte Preziosität, die getragen wird von dem Farbakkord Gold und Blau in Fiedel und Gewand. Der gegenüber Bl. 98r großzügigere und ausgeschriebenerer Faltenverlauf kann nicht darüber hinwegtäuschen, daß im Grunde die Schwierigkeit, räumliche Relationen zu definieren, immer noch besteht. Das Schema, das die beiden Knie miteinander verbindet und sich in der v-förmig herabhängenden Falte unter der rechten Hüfte bis zur Thronbank erstreckt, ist nur unbefangener gehandhabt, so daß sich eine Ponderierung einstellt zwischen den deutlicher als tragendes Gerüst gekennzeichneten Beinen und den einsackenden Faltenwülsten.

Auch das Bild des Kanzlers, das letzte der Handschrift, läßt sich trotz der scheinbar entgegengesetzten Tendenz zum Großformatigen und der hastigeren Ausführung hier einreihen (Bl. 423v). In dem unmittelbar auf Reinmar den Fiedeler folgenden Hawart (Bl.

318r), dessen formale Charakteristika die Hand des Gehilfen verraten, ist die sorgfältige Behandlung des Gesichts mit einer schon auf die spätere Manier vorausweisenden Faltengebung verbunden. Verschiedene Zwischenglieder verdeutlichen den Weg, ohne daß sich eine konsequente Entwicklung abzeichnen würde. Die Dichterlesung Gottfrieds von Straßburg (Bl. 364r), die durch ihre auffallend hellen Farbwerte heraussticht, bietet in dem links Sitzenden den Eindruck von fast noch größerer Flüchtigkeit als die Miniatur des Kanzlers. Auf dieser zeigt sich an den bei beiden Figuren vergleichbaren Faltengehängen neben dem rechten Unterschenkel das Streben, durch Schematisierung eine ornamentale Angleichung der einzelnen Elemente zu erreichen. Im selben Sinne kann man die den Verlauf des linken Unterschenkels betonende annähernde Wiederholung des Faltenmotivs bei dem Flötisten verstehen. Sie fällt besonders auf in der Konfrontation mit der entsprechenden Partie Gottfrieds von Straßburg, an dessen Ausführung m. E. der Grundstockmeister selbst weitgehend beteiligt war. Repetition von Faltenmotiven begegnet bereits auf dem Bild des Alram von Gresten, das unmittelbar vor Reinmar dem Fiedler eingeordnet ist (Bl. 311r) und sich der hier zu konstatierenden noblen Farbskala als zugehörig erweist: Die karminrote Kapuze mit der Goldborte und dem grünen Innenfutter verleiht dem Übergewand ein prächtigeres Aussehen und intensiviert zugleich dessen Blau, beides zur Erhöhung der Wirkung des von dunkelblonden Locken artig gerahmten Gesichts mit dem hellen Teint.

Diesen, die Manier des ersten Gehilfen bezeichnenden Miniaturen lassen sich weitere, in Formensprache und Ausführung entsprechende, zuordnen. Im Bild des Reinmar von Zweter (Bl. 323r) kulminiert der aufs Prachtvolle gerichtete Anspruch, der allerdings schon in der Unterzeichnung mit der getürmten Architektur und dem Motiv des zurückgeschlagenen Pelzfutters über dem rechten Unterschenkel angelegt war,⁴⁹ während für den Litschower (Bl. 422r) die großformigere Struktur der Darstellung Gottfrieds von Straßburg charakteristisch ist. Um Reinmar den Alten lassen sich Bernger von Horheim (Bl. 178r), Meinloh von Sevelingen (Bl. 120v), Heinrich von Stretlingen (Bl. 70v) und der Kürenberger (Bl. 63r) gruppieren, die – ungleich in der Qualität – doch genügend Gemeinsamkeiten, auch mit den späteren Bildern, aufweisen. Der von Kürenberg und vor allem die ihm respondierende Frau, sind sicher nicht ohne maßgebliche Beteiligung des Hauptmeisters entstanden. Durch die Veränderung der ursprünglich die »Gegenrede« betonenden Geste der linken Hand – erkennbar auch im Faksimile –, die nun das Übergewand vor dem Leib hochrafft, ergibt sich ein System von reichen Faltengehängen, hier wohl gleichsam als Modell für die Mitarbeiter vom Grundstockmaler selbst ausgeführt. Angewendet wurde es zum Beispiel in Seitenverkeh-

lung und in der für den Gehilfen zu dieser Phase typischen befangeneren Art im Bild des Sevelingen; der durch den linken Unterarm gehaltene Gewandbausch macht zudem deutlich, daß im Gegensatz zu der Anordnung bei der Partnerin des Kürenbergers das Arrangement unverstanden blieb.

Die Wiedergabe des Burggrafen von Lienz (Bl. 115r) ist ebenfalls ein Exempel für die Relation von Gehilfe und Grundstockmaler, wie der Vergleich zwischen dem großzügig organisierten Oberkleid des sportbeflissenen Dichters und der kurzatmigeren Replik bei seinem Rivalen im Wettkampf zeigt. Ihren Gesichtstypen nach erscheinen die beiden Kampfgefährten aufs engste verwandt mit dem in der Zählung vorangehenden Kraft von Toggenburg (Bl. 22v), der sich in der Behandlung des Gewands, den schrägverlaufenden und abknickenden Röhrenfalten, den Schüsselfalten unterhalb des Oberschenkels und den diagonal vom Knie zur Ferse gehenden Graten mit Endilhart von Adelburg auf Bl. 181v in Verbindung bringen läßt, nur daß hier anstelle der noch etwas tastenden Ausführung des Kraft von Toggenburg eine größere Fertigkeit in der Handhabung des Faltenschemas getreten ist; sie äußert sich auch in der Überfülle der zum Teil inkonsequent verwendeten Motive am Gewand der Frau, dessen unruhiges Erscheinungsbild durch das rahmende Futter des Mantels ein gewisses Gegengewicht erhält. Die unverkennbare Ähnlichkeit des Gesichts der Thronenden und der Geliebten des Bernger von Horheim bestätigt die Zusammengehörigkeit der am Anfang stehenden und der für die Manier des Gehilfen bereits charakteristischen Arbeiten, so daß man einen Eindruck von seiner Tätigkeit gewinnen kann, der es erlaubt, in ihm eine der Werkstatt des Grundstockmalers zugehörige Kraft zu sehen. Im engen Anschluß an diesen, deutlich an der auf das Vorbild Heinrichs von Veldeke zurückgehenden Gestalt des Bigger von Steinach (Bl. 182v), oder in unmittelbarer Werkgemeinschaft mit ihm, wie auch das Bild des Hesso von Reinach vermuten läßt (Bl. 113v), dessen Typus als eine frühere Ausprägung Reinmars von Zweter erscheint, erlangt er im Laufe der Arbeit mehr und mehr Routine in der Anwendung der Formensprache, ohne die den Meister auszeichnende Schlüssigkeit und Präzision zu erreichen.

Zweite Gruppe Ein weiterer an der Ausführung Beteiligter steht dem Grundstockmaler ferner. Für seine gröbere und unbeholfenere Manier ist die Darstellung des Truchseß von St. Gallen ein charakteristisches Beispiel (Bl. 151r). Der etwas puppenförmig wirkende Kopf mit seiner aufragenden Lockenperücke, der ungelenke Schulteransatz und das steife Abknicken in der Hüfte, das vor allem durch die Unfähigkeit, die Falten in einer sinnvollen Beziehung auf die Haltung des Körpers und der Gliedmaßen anzuordnen, zustandekommt, sind untrügliche Kennzeichen, ebenso wie die weit auseinanderstehenden

und dadurch starr wirkenden Augen. Im Faksimile kann man die in der Unterzeichnung festgelegte Kontur des Gesichts verfolgen, die durch das rechte Auge verläuft und innerhalb der jetzigen Angabe des Kinns zum Ohr hinaufführt. Das so umschriebene kleinere Antlitz sollte stärker ins Profil gedreht und damit entschiedener auf den »Gegenstand« der Verehrung gerichtet sein; der über schlankerem Hals vorgehende Kopf der Frau war seiner Anlage nach mehr dem Manne zugewendet. Sein Gewand wird in der Unterzeichnung nur von wenigen großzügig gezogenen Linien summarisch gegliedert, so daß dem Ausführenden lediglich Anhaltspunkte gegeben waren, die ihm in der Ausgestaltung eine gewisse Freiheit ließen. Er hat denn auch den Überschlag der Sukkane am rechten Knie gründlich mißverstanden; dieser sollte als schmaler Streifen das sichtbare blaue Untergewand rahmen. Einzelne Faltenmotive, wie die Partie an dem in seiner plastischen Herausarbeitung isoliert wirkenden linken Unterschenkel mit dem schmalen Grat in der Mitte und die dunkle dreiecksförmige Vertiefung, die den unbewältigten Übergang von der Seite zur Mitte des Leibes an der Hüfte so augenfällig demonstriert, erlauben durch ihre wiederholte Verwendung die Zuordnung weiterer Bilder. Wilhelm von Heinzenburg (Bl. 162v), der sich die Überbringung der Liebesbotschaft etwas kosten läßt, der das Glück der Minne genießende von Johansdorf (Bl. 179v) und von Munegiur mit dem aufmerksamen kleinen Boten (Bl. 247v) sind ohne Zweifel Arbeiten derselben Hand.

Der Mantel der einnahmefreudigen Zustellerin weist in seiner Drapierung alle Merkmale auf, die für den Truchseß von St. Gallen charakteristisch waren; ebenso zeichnet sich bei dem ihre Dienste in Anspruch nehmenden Dichter der Oberschenkel in seiner schematischen Grundstruktur ohne jeden Übergang ab. Er wird auch durch die beide Knie verbindende v-förmige Falte nicht hergestellt, da man sie, wie die von oben mit einer Einknickung zum linken Knie führende, als aufgelegt empfindet. Der wenig befriedigende linke Fuß steht in der Unterzeichnung in entsprechender Schräge neben dem rechten, eine Anordnung, die auf dem späteren Bild des Munegiur etwas modifiziert erscheint. Daß die Reihenfolge in diesem Falle tatsächlich mit der zeitlichen Abfolge übereingehet, ergibt sich aus dem Vergleich beider Darstellungen. Welches Detail man auch herausgreift, Oberschenkel und Knie, deren Rundung sich nun durch die Spannfalten abzuzeichnen beginnt, das Faltengehänge darunter, bei dem die Einförmigkeit der Wiederholung zu vermeiden gesucht wird, die v-förmige Falte in ihrer zwar noch nicht recht geglückten, aber doch nicht mehr so isolierten Verwendung, alles zeigt das Bemühen um eine artikuliertere, dem Grundstockmaler angeglichenere Formensprache. Zum gleichen Ergebnis führt die Gegenüberstellung des Herrn Rubin (Bl. 169v), der bald nach Wilhelm

von Heinzenburg entstand, und der von den Angeln des Herrn Pfeffel angetanen Schönen (Bl. 302r). Bei dem erfolgreichen Fischer, dessen Angeln in der Unterzeichnung verändert und schräg, entlang dem Unterarm, angelegt wurde, hat möglicherweise der Hauptmeister sich an der Ausführung beteiligt.

Das Pfeffelbild ist in der Phase entstanden, in der die Tendenz zum Großformigen unverhohlen zu Tage tritt. Unmittelbar voraus geht die Wiederkunft des von Wengen (Bl. 300r), es folgen der Taler, der eine Schenkungsurkunde entgegennimmt (Bl. 303r), und der Tugendhafte Schreiber (Bl. 305r), dieser mit gehäuferten Faltenmotiven, deren Addition zeigt, daß dem Gehilfen das Werkstattgut des Grundstockmeisters jetzt zwar einigermaßen zur Hand ist, aber ohne das Vermögen, es in der erforderlichen Weise zu gebrauchen. Die Summierung von Dreiecksfalte, Schüsselfalte und Tütenfalte am herabhängenden Mantel neben dem rechten Fuß gibt darüber berechneten Aufschluß. An die ungeschlachte, in der Farbe aufdringliche Figur des den Geldsack Leerenden läßt sich als ein Endpunkt dieser vergrößernden Manier die Darstellung des starken Boppo bei seinem Kraftakt auf Blatt 418r anschließen, die auch in den ihm Zuschauenden Vergleichbares zu den zuvor genannten Miniaturen aufweist. Der nicht sehr ausgebildete, etwas mißtönige Farbgeschmack erscheint ebenfalls charakteristisch für diesen Gehilfen. Man kann deshalb und auf Grund der bereits genannten Merkmale noch das eine oder andere Bild im ersten Drittel der Handschrift mit ihm in Verbindung bringen, so den Heinrich von Ruge auf seinem »poetischen Ritt« (Bl. 122r) und Kristan von Hamle (Bl. 71v), an dessen diensteifrigen Geliebten der Zwiespalt zwischen Figurenschema und Organisation des Gewandes sich besonders kraß darstellt.

Einiges spricht dafür, den Auftakt der Tätigkeit in den Reiterkämpfen der Herzöge von Anhalt und Brabant zu sehen (Bl. 17r und 18r). Dies würde erklären, weshalb sich vor Kristan von Hamle keine weiteren Miniaturen mit den genannten Eigentümlichkeiten feststellen lassen. Außerdem ist die linke Zuschauerin beim Turnier der Dame des Truchseß von St. Gallen äußerst ähnlich, und der überwältigte, kraftlos sein Schwert verlierende Ritter erweist sich dem von Sachsendorf verwandt (Bl. 158r), dessen ärztliche Betreuung die Hand des Gehilfen verrät.⁵⁰ Auch die Tötung des heidnischen Gegners durch den Grafen Friedrich von Leiningen (Bl. 26r) und der – was die Qualität der Bilder anbelangt – höher zu bewertende Sieg des Heinrich von Frauenberg (Bl. 61v) sind hier zu nennen. Vergleicht man diesen jedoch mit der entsprechenden Kampfszene, in der Walther von Klengen sich als der Stärkere erweist (Bl. 52r), dann wird an der prägnanteren Ausführung des letzteren der

Unterschied zwischen dem dafür in Betracht zu ziehenden ersten und dem zweiten Gehilfen deutlich. Die Abfolge der Reiterdarstellungen, an deren Anfang vermutlich, entgegen der Zählung, die des Herzogs Johann von Brabant gehört,⁵¹ vermittelt gleichfalls den Eindruck eines erst allmählichen Vertrautwerdens mit der Gestaltungsweise des Grundstockmalers; daraus sich ergebenden Konsequenzen wird im Zusammenhang mit der Frage nach der Werkstatt nachzugehen sein. Die auffallend dekorative Verwendung der Farbe in den ersten Bildern, die in der Wiedergabe des Walther von Mezze (Bl. 166v) im Dienste einer einprägsamen heraldisch anmutenden Konfiguration erscheint, hat gegen Ende der Handschrift in den diesem Gehilfen ebenso zuzuschreibenden Miniaturen des von Buwenburg (Bl. 359r) und des Herrn von Tettingen (Bl. 361r) zu einer bilderbuchartigen Manier geführt, die auch bei dem anschließend noch zu behandelnden Mitarbeiter als Tendenz wahrnehmbar ist, wie aus der Darstellung des Meisters Rumsland auf Blatt 413v hervorgeht. Die gedrängte Füllung des Bildfeldes und die durch Panzerkapuze und Beckenhaube geschlossenere Begrenzung der Gesichter auf beiden Miniaturen können nicht über die Nähe zu Darstellungen wie der des Taler hinwegtäuschen, in der sich das Großformige unmittelbarer, schon in der Figurengröße, mitteilt. Für die Zuschreibung ist die Relation zu der Wiedergabe des Reinmar von Brennenberg (Bl. 188v), die sich ihrerseits mit Kristan von Hamle in Verbindung bringen läßt, von Belang. Es ist leicht vorstellbar, daß im Laufe der Arbeit an der Ausschmückung des Manuskripts ein Austausch zwischen den mit ihr betrauten Kräften stattgefunden hat, der nicht auf die Übernahme einzelner Faltenmotive beschränkt blieb, sondern gelegentlich Angleichungen in der Art der Ausführung zur Folge hatte.

Dritte Gruppe Von einer geprägteren Eigenständigkeit gegenüber dem Grundstockmaler ist der dritte Gehilfe, dessen Tätigkeit mit dem Bild des Kaisers Heinrich beginnt (Bl. 6r). Die im Verhältnis zu dem zuvor gekennzeichneten Mitarbeiter diszipliniertere Formgebung findet sich nicht nur in dieser – mit Rücksicht auf den Gegenstand – sorgfältig ausgeführten Darstellung, sie erweist sich als Charakteristikum, das auch die anspruchslosere Wiedergabe des Friedrich von Sonnenburg (Bl. 407r) in ihrem Eindruck bestimmt. Beherrscht werden die durch die Proportionierung des Gesichts ansprechenden Züge von den großblickenden Augen, die zusammen mit dem leicht geschwungenen Mund die Wirkung freundlichen Ernstes hervorrufen. Der säulenhafte Hals erhöht die Dignität des Kopfes, dessen weitausladende Haartracht mit ihrer gebändigten Lockenfülle dem Antlitz als Rahmung Geschlossenheit verleiht. Auf dem weniger gut erhaltenen Kaiserbild fällt auf, daß die Faltengebung unterschiedlich gehandhabt wird, zum Teil mehr graphisch, mit dunkler nachgezogenen Strichen,

die nicht immer durch begleitende Aufhellungen als Schattentiefe des Faltenverlaufs gekennzeichnet sind, z. T. durch Betonung des Volumens, so daß wie mit Luft gefüllte Faltenrücken entstehen, deutlich vor allem an den von den Schultern zu den Ellbogen sich erstreckenden Wülsten. Beide modi sind auch auf der Miniatur des »Klingsor von Ungerlant« zu finden (Bl. 219v): voluminöse Gehänge und Grate am Mantel des Landgrafen von Thüringen, lineare Angaben von Schatten an dem Zauberer und Sänger in der Mitte der unteren Reihe.

Zu einer Angleichung der verschiedenen Gestaltungsweisen im Sinne einer stärkeren Bindung an die Fläche kommt es bei der Darstellung Friedrichs von Sonnenburg (Bl. 407r), dessen Sukkane durch die in wenig tiefe Schattenbahnen übergehenden Striche und die hell in sie einschneidenden verhältnismäßig flachen Faltenstege gegliedert ist. Das zu einer dekorativen Anwendung tendierende Schema, die sich am herabhängenden kurzen Arm des Obergewandes noch offensichtlicher zeigt, wird am Ärmel des Untergewandes ins Ornamentale transponiert, ein Zug, der auch bei dem gleichfalls zugehörigen Bild des Marners (Bl. 349r) in Erscheinung tritt, jedoch in einer besonderen Ausprägung. Auf die gedämpfte Farbigkeit der Anfangsbilder, für die außer Kaiser Heinrich die Falkenjagd Konradins (Bl. 7r) und der König Tyro von Schotten (Bl. 8r) zu nennen sind, folgt eine lebhaftere, durch ihre bedachte Zusammenstellung allerdings keineswegs grell wirkende; sie bestimmt den Charakter des geselligen Beisammenseins Steinmars und seiner Freunde (Bl. 308v), bei dem durch die sonoren Grüntöne an den Rändern und das intensive Blau in der Mitte die jeweiligen Qualitäten des Rot eingebunden werden in einen in sich ausgeglichenen, kräftigen Farbakkord. Mit der gleichen Sequenz, nur in der Umkehrung des Bordeaux- und des Ziegelrots ist auf der als Beispiel einer stärkeren Neigung zum Bilderbuchartigen bereits erwähnten Miniatur des Meisters Rumsland die ihn mit Musik und Tanz verabschiedende Gesellschaft ausgestattet (Bl. 413v). Die farbliche Gegenüberstellung der Gewänder des aufsitzenden Dichters und seines die Zügel des Rößleins haltenden Freundes entspricht der des trinkseligen Marners und seines Schenken. Zugleich wird deutlich, daß die Qualität des Blau im Bild des den Wein zum Munde Führenden auf Bl. 413v gedämpfter erscheint, also keine fortschreitende Entwicklung des Farbgeschmacks hin zu immer größerer Intensität der Werte zu beobachten ist.

In die vom Bild des Marners vertretene Phase gehören auch die ihm vorausgehenden Miniaturen des Günther von dem Vorste (Bl. 314v) und des Herrn Niuniu (Bl. 319r), der sich und seiner Geliebten eine Kahnpartie gönnt. In der Gestaltung der Figuren, vor allem der dem Minnetrunke nicht abholden Partnerin des von

dem Vorste, aber auch in der Wiedergabe der ruder-tüchtigen Jungfer im Nachen, kündigt sich bereits die den Meister Rumsland kennzeichnende Eigenart an, obwohl hier im Unterschied zu dort der bilderbuchartige Eindruck dadurch entsteht, daß die Köpfe der beiden Frauen im Verhältnis zu den Körpern etwas zu klein geraten sind. Man kann diese Umsetzung des durch den Grundstockmaler konzipierten Figurenschemas ins Adrette und Liebenswürdige schon auf Blatt 262v, bei Herrn Göli am Spielbrett, konstatieren, bei dem das Gezirkelte mit seiner Tendenz zum Ornamentalen vorausweist auf Friedrich von Sonnenburg und Meister Rumsland. Es erscheint bemerkenswert, daß in der Unterzeichnung die herabhängenden Halbärmel der Sukkane des Dichters, von denen der linke den ursprünglichen Ansatz des Armes an der Schulter verunklärt, nicht vorgesehen waren. Auch die Umriss der Gesichter haben Veränderungen erfahren. Die zur Formel stilisierte, aber in ihrer Ausführung gefällige Haartracht beider Kontrahenten läßt sich mit der des aufsitzenden Dichters vergleichen und erlaubt, zusammen mit den zuvor genannten Charakteristika, dem freundlichen und »aufgeräumten« Gesicht und dem säulenhaften Hals, den unmittelbar an Herrn Göli anschließenden Tannhäuser als weitere Arbeit dieses Gehilfen anzusprechen, zu dessen besten Leistungen sie gehört. Das Gesicht ist in seiner Bonhomie dem des Sonnenburg äußerst ähnlich; Übereinstimmungen finden sich ebenso in der Ausführung des Faltschemas, wengleich der lebendigere Duktus des früheren Bildes den Eindruck erweckt, als habe der Hauptmeister Anteil daran. Zu den Kennzeichen seines Gehilfen gehören die in der Draufsicht vielfach zu großen Füße, zu denen das kleinere Maß in der Seitenansicht kontrastiert, etwa bei den Zöglingen Meister Friedrichs oder dem Sohn des Königs Tyro von Schotten (Bl. 8r).

Ein Indiz ist auch die hier zu beobachtende Wiedergabe der geöffneten Hand mit dem etwas angezogenen kleinen Finger, die auf den bereits erwähnten Darstellungen mehrfach begegnet,⁵² bei der Begleiterin des Günther von dem Vorste zum Beispiel und dem Tannhäuser, oder bei der zum Trinken auffordernden Geste der Dame des von Buchein (Bl. 271r), einer Miniatur, die in verschiedener Hinsicht Interesse verdient, einmal, weil sie in der unmittelbaren Nachbarschaft zu Herrn Göli – beide sind auf dasselbe Doppelblatt gemalt – deutlich macht, daß größer- und kleinerformige Figurenkonzeptionen nebeneinander vorkommen, also nicht auf einer Entwicklung beruhen; dann wegen der Verbindung einer auf das Ornamentale zielenden Gestaltungsweise, wie sie gegen Ende, bei Meister Rumsland, in Erscheinung tritt, und einer mehr an den natürlichen Gegebenheiten orientierten Darstellungsart in *einem* Bild, in dem Gegenüber von Mann und Frau. Es wäre lohnend, einmal die Realisierung der Faltenmotive an einzelnen

Beispielen zu demonstrieren. Vergleicht man nur die im Schoß und zwischen den Knien des Königs Tyro von Schotten einsackenden Falten (Bl. 8r) mit denen der Geliebten des Buchein und des Marner, so ergibt sich, daß in der Miniatur am Beginn der Handschrift bereits die auf Blatt 349r auftretenden ornamentalisierenden Reduzierungen und Verschleifungen als Möglichkeiten zu ahnen sind, während sich im Gewand der Frau die Ausführung des Faltschemas der Manier des Hauptmeisters nähert, obwohl sich die Tätigkeit des Gehilfen im Detail verrät: durch die eingetiefte Klammer, die vom Arm der Frau zu ihrem linken Knie reicht und im Umhang des Marner eine Parallele besitzt, oder in der Organisation des Gewandes am rechten Bein und dem Faltengehänge daneben, beides übereinstimmend mit der Landgräfin auf dem Klingsorbild (Bl. 219v). Auch für den von Buchein findet sich hier in dem ganz rechts Sitzenden eine aufschlußreiche Entsprechung, die – wie die Landgräfin – die Möglichkeiten der Gestaltungsweise dieses Gehilfen in ihrem Spannungsverhältnis zum Meister des Grundstocks markiert.

Seinem Typus nach unterscheidet sich das wohlgerundete Antlitz des Dichters von den meist gelängteren Gesichtern auf den bisher betrachteten Miniaturen. Eine gewisse Verwandtschaft besitzt das der mittleren Figur des Steinmarbildes (Bl. 304v), bei dem allerdings die andere Haartracht zu noch stärkerer Betonung der Kinnpartie beiträgt. Beziehungen zu beiden weist Konrad von Kilchberg auf, der mit emporgewandtem, ganz von Locken umschlossenem Gesicht erwartungsvoll die Botschaft der Geliebten in Empfang nimmt (Bl. 24r). Der gegenüber der Unterzeichnung größere Umfang des gestreckten Halses verrät die Hand des Gehilfen, so wie das Mißverständnis der Aktion des Pferdes, das statt des vorgesehenen Knabberns am Fuß des Ritters in sein eigenes ungeduldig scharrendes Bein beißt,⁵³ die Verschiedenheit von Entwerfendem und Ausführendem deutlich macht. Die restlichen Partien bis hin zu dem zerzausten Schwanz, der den Eindruck der Unruhe des Tieres verstärkt, folgen dem Vorgegebenen ziemlich genau. Im Bild des gleichfalls mit seiner Dame in brieflichem Kontakt stehenden Wildonie (Bl. 201r), der samt seinem Roß vom Grundstockmaler gefertigt scheint,⁵⁴ ist das Motiv des Beißens im intendierten Sinne ausgeführt. Der offensichtliche Unterschied zwischen den beiden – nach demselben Schema angelegten – Reittieren erklärt sich zum Teil wohl aus der früheren, respektive späteren Entstehung, doch darf das Gespanntere und Präzisere auf Blatt 201r sicher als Indiz für die bessere Leistung in Anschlag gebracht werden.

Eine weitere hier einzuordnende Darstellung ist der Ausritt des Ulrich von Gutenberg, dessen Rößlein mit der breit gestrählten, voluminösen Mähne sein Pendant auf dem Bild der Falkenjagd König Konrads des

Jungen hat (Bl. 7r). Die Sukkane des standesbewußten Reiters, die sein emporgerectes, fast posierendes Sitzen betont, verweist mit ihren schlauchartigen Röhrenfalten und deren jähem Abknicken über dem Oberschenkel gleichfalls auf den dritten Gehilfen. Bei ihm ist das zwar auch sonst vorkommende Faltenmotiv vornehmlich zu finden,⁵⁵ angefangen von Fridebrant, dem Sohn des Königs Tyro von Schotten, bis zu Spervogel (Bl. 415v), dessen Gönner nebst Gattin die Zuschreibung durch bereits bekannte Merkmale bestätigen und weitere Zuordnungen ermöglichen, etwa die des bekümmerten Gottfried von Neifen (Bl. 32v). Die ihm die Schulter zeigende Schöne erscheint dem Gesichtstypus nach der Thronenden des Spervogelbildes verwandt, doch verrät sich in der anmutigeren Ausführung die Hand des Grundstockmeisters, der die Figur mit der schmiegsamen Bewegung und dem artikulierten Faltenspiel, wie bei der Dame des Kürenbergers, wohl als Vorbild für die Gestaltung einzelner Motive geschaffen hat.⁵⁶ Das Antlitz des Dichters kommt dem des Ulrich von Gutenberg nahe, hier allerdings modifiziert ins leicht Bornierte, das in der Unterzeichnung durch das mehr nach oben gereckte Kinn deutlicher noch hervortritt.⁵⁷ Mit dieser Charakterisierung geht die Ausstaffierung des Hutes mit Pfauenfedern – dem Sinnbild des Hochmuts und des Stolzes – überein.

Von den übrigen dem dritten Gehilfen zuzuweisenden Miniaturen sind die des Dietmar von Aist (Bl. 64r) und die der Hadlaubdarstellung (Bl. 371r) weniger ausgeprägt, aber doch durch verschiedene Merkmale mit den anderen verbunden. Das freundliche Gesicht des gewitzten Pilgers läßt sich trotz der etwas behenderen Ausführung dem des Marnier vergleichen; auch die Veränderung der Halslinie, die in der Unterzeichnung zur linken Schulter hinführte, darf man als Kennzeichen werten. In der oberen Zone erinnert der den ohnmächtigen Dichter Umfangende an den Mittleren der Zechgenossen auf dem Steinmarbild (Bl. 304v). Vielleicht erklärt sich die auffallend prägnante Faltenführung am Gewand der Angebeteten Hadlaubs durch das Eingreifen des Grundstockmeisters, für das es einen weiteren, später zu behandelnden Hinweis gibt. Veränderungen wurden auch im Bereich des Kopfes der Kirchgängerin vorgenommen, wohl, um ihm durch den nachträglich aufgelegten Schleier mehr Gewicht über dem etwas stengelhaft geratenen Hals zu verleihen. Auf dem Rencontre des Dietmar von Aist besitzen die Faltengehänge der Frau das für den Gehilfen charakteristische Volumen, aber ebenso ließen sich das Gesicht des Mannes und die Art der Wiedergabe seines Lasttieres als Eigentümlichkeiten seiner Hand nachweisen.

IV FOLGERUNGEN

Dauer des Unternehmens Versucht man mit allem Vorbehalt weitere Schlüsse aus dem Ergebnis der Händescheidung zu ziehen, dann erscheint es vertretbar, als Zeitraum für die Entstehung der Miniaturen kaum länger als ein Jahr zu veranschlagen. Eine stilistische Entwicklung des Grundstockmalers, wie A. Stange sie postuliert und vermißt hat,⁵⁸ kann deshalb auch nicht erwartet werden, vor allem nicht angesichts der Feststellung, daß sich seine Tätigkeit im wesentlichen auf die Konzeption der Themen und die Unterzeichnungen beschränkte und nur wenige Bilder von ihm ausgeführt wurden, vermutlich als Modelle für die Mitarbeiter, in deren Anteil gelegentlich sein Eingreifen wahrzunehmen ist. Daß die Unterzeichnungen gegen Ende großzügiger werden, läßt verschiedene Erklärungen zu: Routine und verständliche Abnahme der Sorgfalt nach einer beträchtlichen Anzahl von Figurationen, in denen gleichbleibende Schemata variiert werden, oder wachsende Vertrautheit der Mitarbeiter mit der Aufgabe, die es erlaubte, das Auszuführende flüchtiger zu fixieren;^{58a} natürlich kann auch Eile die Ursache gewesen sein, bedingt durch das Drängen des Bestellers, den Grundstock zu einem bestimmten Termin abzuschließen, oder durch den befristeten Aufenthalt des Meisters, den ein anderer Auftrag für einige Zeit nach Zürich geführt hatte, vielleicht die Ausschmückung eines kirchlichen oder profanen Raumes mit Wandgemälden.

Schon 1930 war Paul Clemen, ausgehend von der Formensprache des Grundstockmalers, zu der Überzeugung gelangt, »daß hier kein Fein- und Kleinmaler, sondern ein Monumentalkünstler die Leitung hat«,⁵⁹ dessen Stil in den Wandmalereien des alemannischen Gebiets weiterentwickelt worden sei. Von den hier aufgezählten Orten wird heute nur noch Maienfeld unmittelbar mit dem Grundstockmaler in Verbindung gebracht; darauf ist später noch näher einzugehen.⁶⁰ A. Kroos hat dagegen im Zusammenhang mit der allgemein konstatierten Verwandtschaft zwischen den Darstellungen der Weingartner Liederhandschrift und den Wandbildern im »Haus zur Kunkel« in Konstanz die Auffassung vertreten, es sei methodisch anfechtbar, für Wandmalereien und Miniaturen dieselbe Werkstatt anzunehmen, weil ihre Ausführung durch »ein- und denselben Mann« selten quellenmäßig nachzuweisen sei.⁶¹ Als zeitlich benachbartes Exempel für die Möglichkeit der Identität von Miniator und Wandmaler bietet sich aber nach den fundierten Darlegungen von Gerhard Schmidt die Malerschule von St. Florian an.⁶² In Zürich wurden um 1300 und zu Beginn des 14. Jahrhunderts Wandmalereien ausgeführt, die einer vermutungsweisen Annäherung an die Bilder des Grundstocks und deren Unterzeichnungen zumindest nicht widersprechen.⁶³ Es erscheint deshalb erwägenswert, ob die stets betonte Schwierigkeit, in

der zeitgenössischen Miniaturenmalerei unmittelbar Vergleichbares zum Grundstock zu finden, sich nicht dadurch erklären ließe, daß der Meister vornehmlich im Bereich der Monumentalmalerei tätig war und nur aus uns heute nicht mehr zu ermittelnden Gründen mit der Ausstattung der Großen Heidelberger Liederhandschrift betraut wurde.⁶⁴

Einen Fingerzeig könnte die Beobachtung geben, daß die über der Darstellung des Herzogs Johann von Brabant (Bl. 18r) sichtbare Vorzeichnung von einer sonst nicht mehr begegnenden Ungeschlachtheit ist und daß dieses Bild in seiner Anlage – in dem unartikulierten Verhältnis zur Rahmung – eigentlich nicht so recht in die übrigen Konzeptionen des Grundstockmalers paßt: man hat den Eindruck, als sei eine querformatige Vorlage mit Mühe einem Hochrechteck eingepaßt worden.⁶⁵ Es wäre denkbar, daß die Miniatur als Illustrationsversuch einer einheimischen Kraft am Beginn des Unternehmens steht, dessen Durchführung dann auf Grund des nicht ganz befriedigenden Resultats in die Hände eines im Fraumünster oder im Bereich des Großmünsters beschäftigten Meisters gelegt wurde. Die Anheftung des Blattes an Blatt 28 verweist überdies auf eine Veränderung der ursprünglichen Gegebenheiten.⁶⁶ Auch die in der heutigen Anordnung unmittelbar vorausgehende Darstellung des Herzogs von Anhalt und seiner Kampfgenossen (Bl. 17r) hat etwas Ungefüges in der girlandenartigen Verschlingung von Pferden und Leibern und vermittelt durch die teilweise im Faksimile noch erkennbare Unterzeichnung – den nach links gerichteten Pferdekopf in der mit violetten Rhomben versehenen Kuvertüre – und ebenso durch das deckende Gelb zwischen den Pferdebeinen den Eindruck einer Korrektur, die im ganzen nicht mehr nachvollziehbar ist, aber das Zusammentreffen des einheimischen Malers und des Grundstockmalers bezeichnen könnte.⁶⁷

Werkstattstruktur und Arbeitsvorgang Sicher ist Father Brown in Chestertons Geschichte zuzustimmen, daß es mehrere Möglichkeiten gibt, Beobachtungen in einen plausiblen Zusammenhang zu bringen, man wird aber auf Grund der Händescheidung wohl an dem Modell eines Hauptmeisters mit einem von ihm geschulten Gehilfen und zwei erst im Verlauf ihrer Tätigkeit sich ihm stärker anpassenden Mitarbeitern festhalten dürfen, bei denen es nahe liegt, sie als Züricher anzusprechen. Ob sie das Handwerk eines Brief- oder Kartenmalers ausübten, läßt sich als hypothetische Erwägung ins Spiel bringen, ohne daß dafür weitere Anhaltspunkte als die wahrnehmbare Tendenz zum Dekorativen, die Begrenztheit der bildnerischen Mittel und Flüchtigkeit anzuführen wären. Den Arbeitsvorgang hat man sich so vorzustellen, daß in dem vom Rahmen umgrenzten Bildfeld die Anordnung der Figuren und Gegenstände festgelegt wurde,

durch Blindzeichnung oder die summarische Markierung mit dem Graustift, wie es aus einzelnen Indizien und den in der Platzierung verschobenen Konzeptionen zu erschließen ist, etwa der zunächst weiter links vorgesehenen Wiedergabe des auch größer geplanten Friedrich von Hausen auf seiner Meerfahrt (Bl. 116v). Dann wurde die maßgebliche Unterzeichnung vom Grundstockmeister selbst oder einem seiner Mitarbeiter mit Deckfarbe und Pinselgold bemalt, nachdem in der Regel der Rahmen ausgeführt war; dafür gibt es zahlreiche Beispiele.⁶⁸ Am Schluß wurden die Umrisse von Figuren und Gegenständen der mit ihren Binnenstrukturen vollendeten Bilder in tiefsepiabrauner Farbe, in Schwarz oder mit der jeweils verwendeten Farbe in ihrer dunkelsten Abtönung nachgezogen, bisweilen wohl vom Grundstockmeister, auch wenn eine andere Kraft die Ausmalung übernommen hatte, da dabei Korrekturen erfolgten;⁶⁹ entsprechend sind die mit spitzem Pinsel in Deckweiß ausgeführten Umrandungen zur Präzisierung der Formen verwendet worden, etwa beim Ende der Schwertscheide des Burggrafen von Rietenburg (Bl. 119v). Mund und Nasenrücken sind durch zinnoberrote, die Nasenflügel sowie die Detaillierung der Haare durch schwarze Striche angedeutet.

Unterzeichnung und Ausführung Schon R. Rahn hat auf noch erkennbare *Pentimenti*, »d. h. fehlerhafte oder sonst neben stattgehabten Veränderungen stehengebliebene Vorzeichnungen... in Miniaturen ältester Klasse« hingewiesen und einige davon erwähnt,⁷⁰ darunter die ursprünglich ausgestreckten Finger der linken Hand des steinstoßenden Burggrafen von Lienz (Bl. 115r). Eine genauere Beschäftigung mit dem Blatt erlaubt auch im Faksimile die Feststellung, daß zunächst in der rechten unteren Ecke ein Stein vorgesehen war, wohl der des Konkurrenten, den dieser nun aufgehoben hat, während er noch vornübergebeugt mit ausgestrecktem Zeigefinger den Betrachter auf die Weite aufmerksam macht, die er erzielte.⁷¹ Daß der ursprünglich etwas aufrechtere linke Unterschenkel weiter ausgrätscht, intensiviert die Haltung des sich Bückenden, der dadurch allerdings über den Fuß seines Gefährten hinter ihm hinwegtritt. Es wäre denkbar, daß man die Wiedergabe des Steines unterließ, um nicht auch den zweiten Fuß des Stehenden zu verdecken, wahrscheinlich aber war die Absicht maßgebend, den Vorgang unmißverständlich als Wettkampf zwischen zwei Rivalen darzustellen, bei dem der Dichter als »Matador« mit seinem Kraftakt die innerhalb der Umrahmung liegende Bestleistung übertreffen wird: Seine Haltung erlaubt denn auch keinen Zweifel, daß er trotz des gewichtigeren Steins – dessen Umfang in der Ausführung um einiges reduziert wurde – sicher ist, seinen Konkurrenten hinter sich zu lassen. Das Krümmen der Finger veranschaulicht in Verbindung mit dem leicht hochgezogenen Arm das Ausbalancieren des Gewichts. Nach

der Unterzeichnung sollte der jetzt als Zuschauer Beteiligte in der linken Hand eine Art Szepter halten, vermutlich um in ihm den Schiedsrichter kenntlich zu machen.⁷² Die Geste seiner Rechten wäre demnach als Aufforderung zum nächsten Stoß gedacht gewesen. Durch das Weglassen des Hinweises auf seine Funktion scheint die erhobene Hand sich eher aus der Erwartung eines erstaunlichen Ergebnisses zu erklären, zugleich suggeriert sie zusammen mit der tiefer angeordneten Linken die voraussichtliche Flugbahn des Steines, deren Anfangssteigung in der Schulter-schräge des Stoßenden vorgezeichnet wird. Der Mützenrand des Gebückten unterstreicht die auf ein Ziel außerhalb des Rahmens gerichtete Abwärtsbewegung.

In den Veränderungen gegenüber der zunächst vorgesehenen Gestaltung des Vorgangs wird das Bemühen um eine Pointierung der Bildaussage deutlich. Die Unterzeichnungen stellen damit eine nicht zu unterschätzende Möglichkeit dar, die Intention des verantwortlichen Meisters genauer zu erfassen, in diesem Falle auf Grund seiner eigenen Modifikationen bei der endgültigen Fixierung des veranstalteten Wettkampfes; über den anderen Fall, daß der Gehilfe bei der Ausführung des in der Unterzeichnung Gegebenen die beabsichtigte Wirkung verunklärte, wurde bereits im Zusammenhang mit der Frage der Eigenhändigkeit der Miniaturen gesprochen, als auf die im Endergebnis verminderte Hochnäsigkeit des ausreitenden Herrn von Gutenberg hinzuweisen war.⁷³ Ein weiteres, höchst überraschendes Beispiel dieser Art ist die Botin, die auf dem Bild des Wilhelm von Heinzenburg für die Übermittlung der Botschaft den Lohn einheimst (Bl. 162v). Sie sollte, ins Profil gerückt, als geflissentliche Alte erscheinen, als ehemalige Amme etwa, die für das »Glück« ihrer Herrin Boten- und Kupplerdienste auf sich nimmt und auch ein angemessenes »Douceur« für diese Tätigkeit nicht verschmäht. Die nun durch das wenig ausdrucksvolle Gesicht verdeckten greifvogelhaften Züge hätten, nicht zuletzt durch die Profilansicht, einen Verweisungszusammenhang begründet zu der aus der Falknertasche herausragenden Vogelkrallen hinter dem Dichter, die durch ihre Anordnung in der Persiflage auf eine empfangsbereite Hand deutlich macht, daß Herr von Heinzenburg sich seine Minnebeziehungen etwas kosten lassen muß (Abb. 3).

Erwähnt wurden ebenfalls schon die das Darstellungsschema in seiner Relation zum Bildfeld betreffenden Korrekturen – etwa bei Friedrich von Hausen –, die allerdings meist noch mit anderen Modifikationen in Verbindung stehen. So war der jagdbegeisterte von Suonegge ursprünglich höher plaziert und sollte keine Kopfbedeckung erhalten (Bl. 202v). Seine jetzige Position nimmt Rücksicht auf das anzubringende Wappen, doch wurde zugleich der Kopf stärker in den Nacken gelegt und damit eine Parallelität zu dem noch hinge-

bungsvoller in sein Hörnlein blasenden Gehilfen erzielt, der an Jagdeifer seinem Spürhund kaum nachsteht. Diese auf den Herrn zurückweisende Steigerung, die sich auch in dem ursprünglich für den Jäger geplanten Gesichtsausdruck deutlicher als jetzt abzeichnen sollte, glossiert das adlige Vergnügen an der Hirschhatz. Außerdem sind kompositionelle Gründe für die Veränderung maßgeblich gewesen; darauf wird bei der Behandlung der Vorlagen noch einzugehen sein. Auf dem Bild des Bigger von Steinach, der seinem Schreiber diktiert, läßt sich erkennen, daß dieser größer und etwas höher unmittelbar am Rand »vorgemerkt« war und demgemäß die rechte Hand des Dichters in einer Geste des Dozierens stärker nach oben gerichtet sein sollte (Bl. 182v). Das Näherrücken des Schreibers, dessen kleinere Wiedergabe, wie die Weingartener Handschrift bezeugt, dem in den Vorlagen der Botenbilder anzutreffenden Verhältnis zwischen Haupt- und Nebenfigur entspricht, verstärkt den kompositionellen Zusammenhalt, besonders noch durch die Bezogenheit auf die beiden Hände des Diktierenden. Ähnlich wie hier war auch auf der Wiedergabe des Markgrafen von Hohenburg die Praktizierung des Bedeutungsmaßstabs Anlaß, die dem Dichter zugeordnete Person kleiner als ursprünglich beabsichtigt darzustellen (Bl. 29r). Kaum zu entscheiden ist, ob die weiter wahrzunehmenden Modifikationen des dem Bigger von Steinach zu Diensten stehenden Schreibers vom Grundstockmaler selbst herrühren, der einen lockenköpfigen Knaben mit übergeschlagenem Bein und einer Schreibtischplatte oder einem Buch auf dem Knie vorgesehen hatte.⁷⁴

Im allgemeinen wird man davon ausgehen dürfen, daß die dem verantwortlichen Meister zuzuschreibenden Abweichungen von der Unterzeichnung eine formale Verbesserung und meist auch eine inhaltliche Präzisierung zum Ziel haben. Beides trifft zusammen in der Ersetzung des großen trichterförmigen Glases, das die Dame des Günther von dem Vorste mit einer ermunternden Gebärde dem zugreifenden Dichter entgegenhielt,⁷⁵ durch eine der Situation im Freien angemessenere runde Flasche aus Ton. Schon ihre Form läßt sie als zentrales Motiv zwischen den beiden Liebenden besser geeignet erscheinen, die Gemeinsamkeit der Minne im wechselseitigen Geben und Nehmen zum Ausdruck zu bringen. Auch die geringfügigen Veränderungen auf dem Bild Hartmanns von Aue dienen offensichtlich der Absicht, die Wirkung im Sinne einer bestimmten inhaltlichen Aussage zu steigern (Bl. 184v). Durch das Höherrücken des Schildes verbindet sich dieser mit Helm und Zimier zu einer heraldischen Einheit, in der die übergroße Helmzier des Adlerkopfes dominiert, verstärkt durch die sichtbare Verkleinerung des Schildes.⁷⁶ Noch entscheidender für den Eindruck ist aber die Ersetzung der ursprünglich vorgesehenen Fahne mit nur einem Adlerkopf durch die Standarte mit den drei kleineren Köpfen überein-

ander. Damit wird nicht nur das Wappen vervollständigt, sondern zugleich das Motiv der drei Köpfe in eine Relation zum Zimier gebracht, die auf Grund von dessen Verhältnis zu den Darstellungen auf dem Schild der erheiternden Note nicht entbehrt, so als goutiere man etwas die unfreiwillige Komik, die sich aus einem solchen Aufputz ergeben kann.⁷⁷ Bei der Wiedergabe Walthers von der Vogelweide ist der Unterschied zwischen Unterzeichnung und Ausführung Teil des später zu erörternden Problems der Variation,⁷⁸ wie der Vergleich mit Heinrich von Veldeke deutlich macht (Bl. 124r und 30r). Daß trotz der weitgehenden Verwandtschaft im Darstellungsschema Haltung und Gebärde auf einen jeweils anderen geistigen Habitus hinweisen, erscheint offenkundig. Um ihm Ausdruck zu verleihen, wurde der in der Art des Heinrich von Veldeke angelegte Kopf Walthers in die jetzt sichtbare Form verändert, in der das andere Verhältnis der Neigung der entschiedeneren Führung des linken Unterarmes entspricht und eine Verbindung von Wangenkontur und stützender Hand erzielt wird, die weniger das Träumerische als die Wachheit im Nachdenken betont. Veränderungen an der Kappe dienen dazu, dem geneigten Haupt eine größere gravitas zu verleihen.

Daß verschiedentlich das Nachziehen des vorgesehenen Spruchbandes in Rot unterblieb, soll nur erwähnt werden, ohne die Gründe dafür zu erörtern.⁷⁹ Sicher kommt ihm auf dem Waltherbild eine entscheidende kompositionelle und inhaltliche Bedeutung zu, auch wenn es im Stadium der Unterzeichnung belassen wurde, und ebensowenig ist trotz desselben Zustandes seine Funktion zur Verklammerung der Figuren bei der Wiedergabe des Heinrich von Morungen zu verkennen (Bl. 76v). Mit der Vergesslichkeit des Ausführenden wird man deshalb kaum argumentieren wollen, obwohl das Bild des Kürenbergers (Bl. 63r) dies nahelegen könnte.⁸⁰ Aber gerade hier läßt der Unterschied zwischen Unterzeichnung und Ausführung bei der Dame den Schluß zu, daß die beiden Spruchbänder, die von ihr und dem Dichter ausgehen, um das in seinen Wechselstrophen gegebene Verhältnis von Rede und Gegenrede zu illustrieren, nicht aus Versehen unfertig blieben: Ursprünglich war die linke Hand der Partnerin zur Verdeutlichung der durch das Spruchband symbolisierten Entgegnung in einer Gebärde des Reagierens nach oben gerichtet; ihre Modifikation zu einer den Mantel raffenden Hand erklärt sich daraus, daß die beim Verzicht auf die Spruchbänder funktionslos gewordene Rechte im Sinne einer Erwiderung auf die »Gebärdensprache« des Mannes interpretiert wurde. Der Vorgang verdeutlicht die Tendenz des Grundstockmeisters nach einer stärkeren Umsetzung der Bildschemata in eine anschauliche Situation, wie sie sich auch der Meerfahrt des Friedrich von Hausen entnehmen läßt, dessen Spruchband durch die nachträglich darüber gemalten

Wellen und vor allem durch den Kampf der dämonischen Wesen kaum noch zur Wirkung gelangt (Bl. 116v).

Von den drei am Schluß dieser Ausführungen zu behandelnden Beispielen ist das des Pfeffel im Sinne einer inhaltlichen Präzisierung aufschlußreich, während bei der Wiedergabe des Bruno von Hornberg eigentlich erst die mit Deckweiß getilgte Unterzeichnung einen Fingerzeig für die richtige Interpretation des Bildes gibt. Der sich mit seiner Dame beim Angeln echauffierende Dichter war ursprünglich mit dem Auswerfen der Angel beschäftigt, die bei kürzerer Leine mit ihrer Gerte über den rechten Unterarm fast bis zum Bein der sitzenden Schönen gehen sollte (Bl. 302v). Durch die Verkürzung und die schrägere Anordnung des Angelstocks ergibt sich ein offensichtlicher Bezug zu der mit erhobenem Arm bewundernd aufblickenden Zuschauerin, mit deren Haltung der nach Verlängerung der Leine hinzugefügte Fisch in seinem Emporgerichtetsein auf den Angelnden korrespondiert. Aus dieser Gegenüberstellung wird deutlich, daß sie »angebissen« hat und somit der Akzent von der zunächst betonten Intention des Dichters, einen Fang zu tätigen, auf die Reaktion der Auserwählten, den im Bild des gefangenen Fisches gespiegelten inneren Vorgang, verlegt wurde. Der über den Kopf erhobene Arm, den Oechelhäuser bemängelt,⁸¹ erinnert noch an die ursprünglich konzipierte Formulierung. Daß die auf Blatt 251r von der heranreitenden Dame vorgenommene Bindung des dienstwilligen Bruno von Hornberg mit der Minnefessel durch das von ihr gerittene Pferd glossiert wird, bezeugt die nicht verwirklichte Absicht, dieses mit zurückgewandtem Kopf in die Zügel beißen zu lassen, um damit der Vorstellung Ausdruck zu geben, daß die unvernünftige Kreatur ihre Freiheit zu schätzen weiß und sie sich verschaffen möchte, während der mit Vernunft begabte Mensch, von der Liebe betört, sich freiwillig in Dienstbarkeit begibt und zum Minnesklaven machen läßt. Die vorgenommene Modifikation des Reittiers, das mit vornübergebeugtem Hals – »maulhenkolisch«, wie Abraham a Sancta Clara sagen würde – und mit eingezogenem Schwanz unter dem Willen seiner Herrin ächzt, erscheint in dieser Sicht wie eine Andeutung des Schicksals, in dem der Dichter sein »Glück« sieht.

Eine dem gefangenen Fisch bei Pfeffels Angelkünsten vergleichbare Funktion besitzt der Hund, der auf dem Hadlaubbild der insgeheim vom Dichter verehrten Dame zugeordnet ist (Bl. 371r). Er wurde später eingefügt, wie die obere Darstellung ohne weiteres erkennen läßt, da durch die weiße Farbe seines Fells das zuvor vollständig ausgeführte Gewand durchscheint; auch beim Kirchgang der Dame kam er erst nachträglich hinzu, aus seiner sicheren Position den fremden Pilger beäugend, der ihn zur Wachsamkeit

veranlaßt. In der Begegnung zwischen dem Dichter und dem »Gegenstand seiner Verehrung« im Kreis der vornehmen Gesellschaft verrät der Hund durch sein Bellen, daß der Ohnmächtige in ihm die Erinnerung an den zudringlichen Pilger geweckt hat. Damit illustriert er, was sich in seiner Herrin vollzieht. Bisher war man der Meinung, er würde ihr den in Hadlaubs Gedicht geschilderten Biß in die Hand des Verehrers abnehmen,⁸² aber die nicht unbedingt den Gepflogenheiten der Zeit entsprechende Handlung findet erst statt, nachdem der Ohnmächtige wieder bei Sinnen ist; außerdem erlauben die Gegebenheiten des Bildes eine solche Unterstellung nicht: das Maul des Tieres ist der Hand der Herrin näher als der des Dichters, und deren Geste scheint eher auszudrücken, daß ihr »ein Licht aufgegangen ist«, als Erstaunen über die Bißfreudigkeit ihres Hundes zu bekunden. Überdies spricht der Bezug zwischen Schoßhund und Dame auf anderen Darstellungen der Handschrift für diese Interpretation.⁸³ Durch seine Einfügung verband der Maler die beiden jeweils für sich berichteten Vorgänge in einem Verweisungszusammenhang, der Hadlaubs Situation erhellt.

Grundstock und Weingartner Handschrift Eigenart und Leistung des Grundstockmalers treten auch bei einem Vergleich mit den auf eine gemeinsame Vorlage zurückgehenden Miniaturen der Weingartner Handschrift hervor. Das zeitliche Verhältnis beider Bilderzyklen und ihre gegenseitigen Beziehungen sind schon oft erörtert worden – mit unterschiedlichem Ergebnis,⁸⁴ aber man wird der erstmals von I. Futterer vorgenommenen und von A. Goldschmidt akzeptierten Ansetzung der Weingartner Handschrift nach der Manessischen mit der inzwischen erfolgten Datierung in die Zeit um 1315 zustimmen können, ohne freilich K. Martins Behauptung ihrer Abhängigkeit von der Heidelberger Handschrift zu übernehmen.⁸⁵ Das trotz des fortgeschrittenen Stils – mit Ausnahme der Miniatur Kaiser Heinrichs (S. 1) – altertümlichere Gepräge erklärt sich aus der größeren ikonographischen Nähe zur Vorlage, die bestätigt wird durch die Verwandtschaft mit den zwischen 1276/79 entstandenen kolorierten Federzeichnungen des Kopiaibuchs von St. Florian,⁸⁶ etwa in den Darstellungen des Wilhelm von Heinzenburg (S. 125) und des Otto von Bottenlauben (S. 23). Auch die im Vergleich mit dem Grundstockmalers auffällige Verwendung des Bedeutungsmaßstabes durch die unverhältnismäßig kleine Wiedergabe des Boten im Bild des Muneguir (S. 109 und Bl. 247v) spricht für eine engere Anlehnung an das Vorgegebene. Aufschlußreich ist der Unterschied in der Haltung des Dichters: Im Weingartner Kodex erscheint er als Autor, der aufrecht sitzend mit ausgreifender Gebärde das Spruchband präsentiert, im Grundstock dagegen hält er es, vorgebeugt, dem dienstbereit knienden Knaben entgegen. Durch die Vertikale des am Rahmen befestigten Schwertes tritt

die Schräge des Körpers als Aktion – in der Hinwendung auf den Boten – deutlich hervor, aber zugleich wird in Verbindung mit Thron und Spruchband die Gestalt des Dichters umgrenzt und damit akzentuiert. Daß der Maler die starre Form der Schwertscheide durch den Schwertgurt überspielt und mit dessen Anordnung eine Korrespondenz zum Spruchband herstellt, bezeugt sein überlegtes Umgehen mit den formalen Mitteln, ebenso die den Vorgang unterstreichende Abwärtsbewegung von der Hängevorrichtung für das Schwert über den Kopf des Dichters zu dem entgegenblickenden Knaben.

Von der zum Teil noch erkennbaren nicht ausgeführten Vorzeichnung (Abb. 4), die beide Figuren höher disponierte, ist die aufrechtere Haltung des Minnesängers bemerkenswert, da sie dem aus der Weingartner Handschrift zu erschließenden Vorbild näherkommt als die Ausführung. Wie dort sollte das Spruchband an der oberen Querleiste beginnen und nicht bis zum Boden herabgehen. Eine weitere Gemeinsamkeit war der ursprünglich schräg nach oben gerichtete Arm, dessen Veränderung den szenisch angelegten Bezug auf den Boten verstärkt, während auf der Weingartner Miniatur die Beziehung zwischen Herrn und Diener als symbolische Zuordnung gestaltet ist, in der dem Spruchband eine entscheidende Hinweiskfunktion auf den Boten zukommt. Die Annahme, daß beide Bilderzyklen auf die gleiche Vorlage zurückgehen,⁸⁷ wird durch die festgestellten Übereinstimmungen bestätigt, zugleich erhellt der Unterschied zwischen der zunächst vorgesehenen Formulierung und der endgültigen Fassung des Themas in der Manessischen Handschrift die für den Grundstockmalers charakteristische Tendenz, das überlieferte Bildschema in einen Vorgang umzusetzen, der den Inhalt deutlicher hervortreten läßt. Die Art, wie der von Raute mit seinem Boten »umspringt«, ist dafür nicht weniger symptomatisch (Bl. 248v). Im Kodex aus Weingarten hat er den kleinen Wicht am Schopf gepackt und holt mit der Rechten zum Schlag aus (S. 112), wobei offen bleibt, ob es sich um die Androhung einer Strafe handelt, falls der Auftrag nicht geschwind und gewissenhaft ausgeführt wird, oder um die Bestrafung für Nachlässigkeit, vielleicht auch Ungeschicklichkeit bei der Zustellung einer Botschaft. Mit der brutalen Maulschelle auf der Miniatur des Grundstocks ist die Situation eindeutig entschieden; außerdem kann man vermuten, daß der Dichter den Knaben nach einer solchen »Lektion« kaum zu seiner Dame schicken wird; eher dürfte dieser den Unmut seines Herrn über sein langes Ausbleiben oder eine ihm überbrachte verdrießliche Nachricht zu spüren bekommen.⁸⁸

Gegenbild zu dieser »Auszahlung« für geleistete Dienste scheint die klingenden Lohn empfangende Botin auf der Wiedergabe des Wilhelm von Heinzenburg zu sein (Bl. 168v), der sich in der Weingartner Formulierung als reines Autorenporträt mit entfalte-

tem Spruchband und geschultertem Schwert präsentiert (S. 125), so daß die Modifizierung des Grundstockmalers unter dem Aspekt der szenischen Erweiterung und der Variation zu sehen ist. Dies gilt ebenso für den diktierenden Bligger von Steinach (Bl. 182v und S. 26),⁸⁹ während die diensteifrigen Boten Ottos von Bottenlauben und des Burggrafen von Rietenburg wohl auf die Vorlage zurückgehen (Bl. 27r und 119v), die in der Weingartner Handschrift reduziert wurde (S. 23 und 18), um Schild, Helm und Zimier wiederzugeben: Offensichtlich erforderten Wendung und Gebärden beider Dichter einen Partner.

Bei Dietmar von Aist, der als Kaufmann mit dem beladenen Esel unterwegs ist (S. 28), wird im Grundstock die Darstellung zum »Liebeshandel« mit seiner Dame ergänzt und so deren Interesse an seiner Ware zum Ausdruck gebracht (Bl. 64r). Was von der Vorzeichnung erkennbar ist läßt vermuten, daß Krämer und Esel noch stärker dominieren sollten.⁹⁰ Das szenische Beieinander der Figuren entspricht seitenverkehrt in Haltung und Gestik weitgehend dem Bild des Rubin der Weingartner Handschrift (S. 131), vor allem die Frauengestalt mit dem ärmellosen Oberkleid, dessen Arrangement von Tüten- und ausladender Schüsselfalte sich aus dem Hochraffen des Gewandes unter dem Arm ergibt; die in Verbindung mit dem anderen Thema nicht mehr signifikante Gebärde dient nun dazu, den Hund zu halten. Vergleichbar ist aber auch der Dichter im Wechsel von erhobenem und gesenktem Arm, dem Thema gemäß motiviert durch das Vorzeigen eines Gegenstandes und den Hinweis auf den Esel.⁹¹ Im Grundstock wird das Erfassen des Gürtels, das im Weingartner Kodex sicher als Zeichen des Inbesitznehmens zu verstehen ist, einem nicht minder relevanten Erzählvorgang eingefügt und dadurch das bedeutungsmäßig nicht genauer festlegbare ursprüngliche Krämerbild pointiert. Wie der Grundstockmaler mit der ihm verfügbaren Tradition umgeht, indem er das Überlieferte zu neuen Konzeptionen verwendet, erscheint höchst aufschlußreich, auch für das Problem der Bewertung seines Werkes. Das Schema des Rubinbildes stand zur Disposition, da er für die Wiedergabe dieses Dichters die Übermittlung der Liebesbotschaft durch den Schuß mit der Armbrust wählte (Bl. 169v); welche über den Wunsch nach Abwechslung hinausgehenden Gründe ihn dazu veranlaßt haben, ist nicht ersichtlich. Auch bei der Darstellung des Ulrich von Gutenberg, der hoch zu Roß ausreitet (Bl. 73r), während er in der Handschrift aus Weingarten als Autor mit übergeschlagenem Bein das Spruchband vorweist (S. 73), dürfte das erzählerische Moment, das eine variabelere Charakterisierung erlaubte,⁹² Anlaß für die Veränderung gewesen sein.

Die Abweichungen von der zu vermutenden Vorlage der Bilder Heinrichs von Morungen (S. 80) und

Hiltbolts von Schwangau (S. 121) beruhen auf der Berücksichtigung bestimmter Stellen aus ihren Gedichten, die statt der Wiedergabe des Dichters im Typus des Autorenporträts oder des Minnegesprächs die Schilderung einer spezifischen Situation ermöglichen.⁹³ Der von Morungen beschwört, minnesiech auf seinem Lager ruhend, das Bild der Geliebten (Bl. 76v), und der Schwangauer führt »Elle und Else« zum Tanz (Bl. 146r), ein Unternehmen, das dem Maler Gelegenheit bot, den Galan in voller Rüstung »das Tanzbein« schwingen zu lassen, so daß die Vorstellung, der als Zimier dienende Schwan müsse sich dabei auf dem Helm behaupten, erheiternd wirken kann. Ebenso sollte wohl auch das Herabblicken des gefiederten Tieres auf die Schöne zur Linken des Ritters als Persiflage verstanden werden. Die Vermutung, es handle sich hier um die Darstellung einer – freilich nicht überlieferten – Tanzweise,⁹⁴ verkennt m. E. den Sinn des Bildes; eher darf man darin einen Fingerzeig sehen, daß der Dichter seine Kampfätigkeit auf dieses Feld verlegt hat. Die in den Vorlagen gestalteten Themen wurden anderen, nicht näher charakterisierbaren Minnesängern zugeordnet: Der als Morungen bezeichnete Autor mit dem Diptychon nimmt den Platz vor den Gedichten des von Gliers ein (Bl. 66v), modifiziert gemäß der Tendenz des Grundstockmalers zu einer natürlicheren Haltung, und das Spruchband, welches bei dem Rencontre Hiltbolts von Schwangau mit seiner Dame eine Rolle spielt, ist als Bezugspunkt in das der Vorlage zu entnehmende Gespräch zwischen Meinloh von Sevelingen mit dem »Gegenstand seiner Verehrung« (S. 20) einbezogen (Bl. 120v). Als Abwendung wird man die Reaktion der vom Dichter Angesprochenen kaum interpretieren können,⁹⁵ schon gar nicht bei einem Vergleich mit dem dezidierten Verhalten der Dame des Gottfried von Neifen (Bl. 32v). Stellung, Bewegung und Faltengebung entsprechen weitgehend dem Schema der Tänzerin des Schwangauers, dort allerdings im Gleichklang mit den anderen Figuren als graziöses Schreitmotiv in der Bezogenheit auf den Gerüsteten zu sehen, hier dagegen in Verbindung mit dem Spruchband, so daß die vom Körper beschriebene Bogenlinie im Wegstreben und Wiederzuwenden etwas über das kokette Selbstverständnis der Gesprächspartnerin aussagt. Damit zeichnet sich erneut das verschiedentlich erwähnte, noch zu erörternde Problem der Variation ab.⁹⁶

Bei der Frage, wie die Veränderungen gegenüber der als Vorlage dienenden Handschrift zustandekamen, wird man wegen des Textbezugs zunächst den Wunsch des Auftraggebers vermuten, aber gerade der die Miniatur Hiltbolts von Schwangau auszeichnende »Bildwitz« erklärt sich am ehesten durch die Annahme, bei der Wahl des Themas habe die Möglichkeit seiner Gestaltung bereits eine Rolle gespielt. So muß der Maler an der Überlegung zumindest beteiligt gewesen sein. Das Grotteske in der Übersteigerung

ritterlicher Standeseigentümlichkeiten erinnert an die Darstellung Hartmanns von Aue (Bl. 184v), in der diese Art der Charakterisierung als Intention des Grundstockmeisters durch den Unterschied zwischen Unterzeichnung und Ausführung hervortrat.⁹⁷ Ein Vergleich mit dem Weingartner Kodex, der den auf seinem Roß in der Levade paradiesenden Dichter wiedergibt (S. 33), macht die absichtsvolle Pointierung im Zusammenwirken von überdimensionalem Zimier und der Phalanx kleinerer Adlerköpfe deutlich. Auf den Maler selbst dürften die von der anderen Liederhandschrift abweichenden Situationen der Minnegespräche Berngers von Horheim und des Truchseß von St. Gallen zurückgehen, da sie gewissermaßen als Gegenbilder konzipiert sind, in denen die für jeweils einen Partner betrübliche Lage ins Positive gewendet wird: Dem die Trauer der Dame veranlassenden Abschiednehmen des Dichters (S. 76) steht das Treueversprechen durch die Vereinigung der Hände vor dem symbolisch zu deutenden Blütenbaum gegenüber (Bl. 178r), und die Niedergeschlagenheit des Minnenden (S. 115) ist durch den Empfang des Kranzes in erwartungsvolle Freude verwandelt (Bl. 151r).

Als Anregung für die Gelöbniszeremonie des Horheimbildes könnte die Beteuerung gegenseitiger Verbundenheit auf der Weingartner Miniatur des Johansdorf gedient haben (S. 40), die im Grundstock durch eine das Thema weiterführende Formulierung ersetzt wurde (Bl. 179v), die Umarmung der beiden Liebenden. Anlaß dazu war vielleicht der Name des Dichters mit seiner Erinnerung an den Lieblingsjünger Jesu, die im Hinblick auf die Gestaltung der Christus-Johannesgruppe die Sponsus-Sponsa-Vorstellung des Hohenliedes impliziert.⁹⁸ Wie schon bei den Bildern des von Raute oder Dietmars von Aist wird die Vorlage narrativ verstanden und aus dem imaginierten Vorgang die Pointe gewählt, der die Handlung zuzustreben scheint. Dasselbe Verfahren bestimmte auch die Modifikation des im Weingartner Kodex mit einem Spruchband hoch zu Roß wiedergegebenen Liutolt von Seven (S. 128). Ursprünglich wohl nur als Hinweis auf den ritterlichen Stand des Minnesängers gedacht, wird sein Sitzen im Sattel im Grundstock als Ritt zu der Geliebten interpretiert und die Ankunft mit der Übergabe der Botschaft dargestellt (Bl. 164v). Man hat den Eindruck eines freien Umgehens mit den Vorlagen im Sinne einer Erzählhaltung, die darauf gerichtet war, ein hohes Maß an Anschaulichkeit zu erreichen. Es liegt nahe, hier den Künstler selbst am Werk zu sehen.

Der für ihn charakteristischen Einstellung gegenüber den Vorlagen könnte auf den ersten Blick das Bild des Wachsmut von Künzingen widersprechen, bei dem »die feierliche, heraldische Auffassung des Ganzen« überrascht.⁹⁹ Sie ist in der Weingartner Handschrift weniger ausgeprägt (S. 118), so daß die Annahme einer

Lockerung des Schemas im Sinne der Wirklichkeit sich anbietet. K. Martin hat wohl auch deshalb eine Abhängigkeit von der Formulierung des Grundstocks behauptet (Bl. 160v), die durch das Weglassen der beiden gegenständigen Hunde vereinfacht worden sei.¹⁰⁰ Bei genauerem Hinsehen erweist sich jedoch die Miniatur im Manesse-Kodex als Ergebnis eines Gestaltungsprozesses, der im Vergleich mit der Vorlage, wie sie für die Wiedergabe im Kodex aus Weingarten maßgeblich war, durch bewußte Symmetrie und Einbindung in die Fläche auf eine Steigerung der ihr eigentümlichen heraldischen Elemente zielt. Die Veränderung der Beinstellung mit den gleichmäßig nach außen gedrehten Unterschenkeln und Füßen, die in Verbindung mit den straff gespannten Steigbügeln das Aufragen der Figur wie ein »rocher de bronze« suggeriert, wird durch den geschlossenen, aber keineswegs sich pedantisch entsprechenden Umriss wirksam. Roß und Reiter sind zu einer Einheit verschmolzen, getragen von den stämmigen Beinen des Tieres, dessen Kopf durch die ornamental ausladenden Locken der Mähne an Mächtigkeit gewinnt und als eindrucksvolles Zentrum der Komposition zu dem Oberkörper des Ritters vermittelt und zugleich überhöht wird durch die starre Form des darüber aufgipfelnden Topfhelms mit dem heruntergeklappten Visier. Der Verzicht auf das Schwert dient ebenso der Geschlossenheit der Kontur wie die andere Anordnung der üblicherweise auf den Oberschenkel gestützten Sturmflagge. Ihre im Grundstock zunächst vorgegebene Verlängerung bis auf den Boden erklärt sich aus der anderen Haltung und dem Wunsch, die Standfläche der Figuration zu verbreitern.¹⁰¹ Daß dies korrigiert und der beabsichtigte Effekt mittels der Hunde erreicht wurde, die in ihrer gegenständigen Anbringung den heraldischen Charakter des Bildes verstärken und durch ihre Wendung ins Profil die Frontalität von Pferd und Gewappnetem ausbalancieren, ist ein weiteres Zeugnis für die besondere Fähigkeit des Malers, in der Ausführung einer vorgegebenen Konzeption seine eigene, durch die Auseinandersetzung mit dem Thema gewonnene Vorstellung zu verwirklichen.

Auch die übrigen Parallelen zu den Miniaturen in der Weingartner Liederhandschrift: Die Meerfahrt des Friedrich von Hausen (S. 9 und Bl. 116v), Reinmars des Alten Minnegespräch (S. 60 und Bl. 98r) und das Reitvergnügen Heinrichs von Rugge (S. 45 und Bl. 122r), erlauben bei aller zu konstatierenden Nähe entsprechende Beobachtungen, die vornehmlich die szenische Einbindung der Gestalt des Dichters betreffen, indem er z. B. auf dem Friedrich-von-Hausen-Bild das Wogen der Wellen als Kampf dämonischer Wesen erlebt, so daß seine Situation auf dem schwankenden Schiff durch den nach Land Ausschauenden im Mastkorb und die instabile Haltung der beiden Knaben anschaulich wird.

Man hat gelegentlich die Ansicht geäußert, »der Kompositionsgeist der Weingartner Bilder« erscheine »bei fast gänzlichem Verzicht auf Beiwerk noch einige Grade klarer und tektonisch gefestigter, einprägsamer und bestimmter als der Bildbau des Manesse-Grundstockmeisters«. ¹⁰² Ein solches Urteil verkennt m. E. die Intention, die der jeweiligen Formulierung zugrundeliegt. Sicher ist die Darstellung Heinrichs von Veldeke im einen Falle durch die Aufteilung des Bildfeldes mittels des Baumes überschaubarer (S. 51), das heißt aber, Dichter, Schriftrolle und der die Frühlingszeit mit dem Gesang der Vögel andeutende Baum werden vom Betrachter einzeln wahrgenommen und erst im Geist zu einer inhaltlichen Aussage verbunden, wie sie sich aus der Mitteilung des Gedichts über das traurige Sinnieren inmitten der Frühlingspracht ergibt; ¹⁰³ die gedanklich herzustellende Beziehung wird durch den Stab, der zwischen dem Sinnenden und dem Spruchband vermittelt, unterstrichen. Im Grundstock dagegen erscheint die blühende Welt, die der Dichter beschwört, um seine innere Verfassung dagegen abzuheben, als Grund, der ihn umschließt, so daß die Situation sich unmittelbarer mitteilt (Bl. 30r). Diese Unmittelbarkeit bestimmt auch den Aufbau der Komposition mit dem Sitzen auf dem »Frühlingshügel«, dessen abgestuftes Ansteigen motivisch weitergeführt wird im Übereinander der durch die flache Schräge des rechten und den steilen Anstieg des linken Unterschenkels emporgeschobenen beiden Knie. Die Parallelität zwischen dem Verlauf des rechten Unterschenkels und dem des linken Unterarms läßt die Neigung des Kopfes als eine aus dem Gesamtaufbau resultierende Gegenbewegung erkennen, die eine Verbindung schafft zu den das Bildfeld füllenden Blüten und Tieren und – in der Entsprechung von linker Oberarmkontur und weisendem rechtem Arm – auch zum Spruchband. Durch die Anordnung ergab sich aber zugleich die Möglichkeit, den Dichter mittels der ihn rahmenden schwarzgefiederten Vögel und des eichhörnchengestaltigen Tieres als einen an den Freuden der heiteren Jahreszeit nicht Teilhabenden zu charakterisieren. Ebenso signifikant sind bei aller Übereinstimmung die Unterschiede in der Bildstruktur zwischen den Darstellungen Walthers von der Vogelweide in der Manesseschen und der Weingartner Handschrift (Bl. 124r und S. 139), bei denen die größere auctoritas der ersteren auf der eindringlicheren formalen Geschlossenheit beruht, deutlich insbesondere an der Funktion von Schwert und Spruchband. ¹⁰⁴

V DIE VORLAGEN UND DER ERZÄHLSTIL DES GRUNDSTOCKS

Das »Naglersche Bruchstück« Über die Beschaffenheit der in beiden Handschriften erkennbaren Vorlage sind nur Spekulationen möglich, auch in der Frage, ob

ihr Bestand an Miniaturen über den der Weingartner hinausging, ¹⁰⁵ in der fünf im Grundstock mit der Wiedergabe des Autors versehene Dichtungen ungebildet blieben. ¹⁰⁶ Die ältere Forschung hat das seit dem letzten Krieg verschollene Naglersche Bruchstück der Preussischen Staatsbibliothek mit der Darstellung Heinrichs von Stretlingen (Abb. 2) wegen der engen Verwandtschaft mit der Formulierung im Manesse-Kodex als Beleg für eine umfangreichere Vorlage gewertet (Bl. 70v), unabhängig von seiner Datierung; ¹⁰⁷ L. Weisz sah darin sogar einen Überrest der in Hadlaubs Gedicht erwähnten Manessischen Liederbücher, ¹⁰⁸ von dem die Miniatur im Grundstock unmittelbar abhängig sei, ¹⁰⁹ während K. Martin das Verhältnis umkehrte, indem er die auf frühere Entstehung hinweisenden Züge als provinzielle Note erklärte, die sich aus der qualitativ geringeren Ausführung der vom Grundstockmaler konzipierten Gruppe von Dichter und Dame ergebe. ¹¹⁰ Die Argumentation übersieht jedoch die Unterschiede zwischen den jeweiligen Formulierungen; es erscheint nicht recht vorstellbar, daß die Szene des Naglerschen Bruchstücks mit der variierten Gebärdensprache des Mannes und vor allem der anderen Reaktion der Frau zurückgeht auf deren Zusammenordnung im Manesse-Kodex, eher ist die mit niedergeschlagenen Augen vorgebrachte Werbung um die Geliebte zu dem selbstbewußt heiteren Rollenspiel der anderen Darstellung weiterentwickelt worden, bei der die Übereinstimmung der Gesten möglicherweise das Einverständnis der Dame anzeigt.

Auch die formalen Gegebenheiten sprechen für diese Reihenfolge: Im Zurückbiegen des Oberkörpers mit der starken Einziehung an der Hüfte läßt sich die Frauengestalt mit der heiligen Katharina des Lichtenalters Psalters aus der Zeit um 1270 vergleichen (Abb. 5), deren Gesichtsform und Augenschnitt – soweit der Zustand des Naglerschen Bruchstücks ein Urteil erlaubt – ebenfalls eine gewisse Verwandtschaft aufweisen, während das Antlitz des Mannes dem des heiligen Michael in derselben Handschrift ähnelt. ¹¹¹ Sein bis zu den Waden reichendes Gewand und der den Falten angepaßte gezackte Saum sind hier auf dem Bild der Geißelung zusammen mit der etwas verqueeren Beinstellung zu finden, ¹¹² die als überzeugenderes Bewegungsmotiv auch auf einer vor 1273 entstandenen Kanonminiatur bei dem trauernden Johannes unter dem Kreuz verwendet wurde, ¹¹³ so daß Martins Charakterisierung des Stretlingen als eigenständige Konzeption des Grundstockmalers sicher nicht zutrifft: ¹¹⁴ Er hat die durch das Naglersche Bruchstück überlieferte Figur seinem Verständnis der Szene gemäß modifiziert. Daß ihm der Typus der Frau mit der in die Hüfte gestützten Hand bekannt war, zeigt die linke der beiden Tänzerinnen des Schwangauers (Bl. 146r). Der Versuch einer genaueren zeitlichen Fixierung des Naglerschen Bruchstücks könnte nur

anhand des nicht mehr erhaltenen Originals unter-
nommen werden. Das für eine Spätdatierung ange-
führte Argument der Mi-parti-Mode ist nicht so
beweiskräftig, wie man gerne glauben möchte, da sie
bereits in den 70er Jahren des 13. Jahrhunderts
aufkommt, zunächst nur längsgeteilt,¹¹⁵ aber in der
1256 ff. mit Miniaturen versehenen Handschrift von
Thomasins »Welschem Gast« der Heidelberger Uni-
versitätsbibliothek trägt »der hohfertige man« ein
schräggestreiftes Gewand.¹¹⁶ Außerdem besitzt der
Hinweis, daß das quergestreifte Mi-parti im Grund-
stock nur in einem der spätesten Bilder – dem
Hadlaubs (Bl. 371r) – vorkommt, wenig Gewicht, da
nach den bisherigen Ausführungen mit einer verhält-
nismäßig kurzen Entstehungszeit zu rechnen ist.¹¹⁷
Das Naglersche Bruchstück könnte also durchaus zu
einer etwas früher als der Manesse-Kodex anzusetzen-
den Handschrift gehört haben; zumindest vermittelt
seine Miniatur, falls es sich um die gleichzeitige Kopie
einer nicht mehr erhaltenen Vorlage handeln sollte,
deren Charakteristika getreuer als die Wiedergabe im
Grundstock.¹¹⁸

Elfenbeine und Minnekästchen Die Frage nach den
Vorlagen hat früh schon den Anstoß gegeben, auch
andere Denkmäler mit typischen Darstellungen aus
dem Ritterleben in Betracht zu ziehen, wie sie auf
Elfenbeinen, auf Diptychen, vornehmlich aber auf
Spiegelkapseln oder an Minnekästchen zu finden
sind.¹¹⁹ Eine Reihe von einander entsprechenden The-
men in verwandten Formulierungen läßt sich benen-
nen: von ritterlichen Usancen, Turnier,¹²⁰ Jagd¹²¹ und
Brettspiel¹²² bis hin zur Minnesymbolik, etwa der
Übergabe des Kranzes an den knienden Verehrer¹²³
oder der Verwundung seines Herzens mit dem Liebes-
pfeil.¹²⁴ Als gesellige Unternehmungen kommen Kahn-
partie,¹²⁵ Reigentanz¹²⁶ und der gemeinsame Ausritt
vor,¹²⁷ der in Analogie zum Wernher-von-Teufen-Bild
im Grundstock den Liebenden die ihnen »angelegene«
Annäherung gestattet (Bl. 69r). Diese wird außerdem
noch in anderen Situationen geschildert, als Zudring-
lichkeit des Minnenden¹²⁸ und als einvernehmliches
Beieinandersitzen auf der Bettkante, wie bei der
Wiedergabe des Hug von Werbenwag (Bl. 252r);¹²⁹
selbst die Entführung, mit der Friedrich der Knecht die
Geliebte ergattert (Bl. 316v), läßt sich hier nachwei-
sen.¹³⁰ Bei anderen Themen, dem des Kristan von
Hamle, der in einem Bottich zwischen »Himmel und
Erde« hängt (Bl. 71v), und dem auf einer Leiter zu der
Geliebten emporsteigenden Kraft von Toggenburg (Bl.
22v), fühlt man sich an die in den Bilderkreis einbezo-
gene Vergilsage¹³¹ und an die Vorstellung von der
Erstürmung der Minneburg erinnert, die freilich mit
einem größeren Aufgebot unternommen wird.¹³² Die
Fesselung des Bruno von Hornberg (Bl. 251r) erscheint
als Parallele zu der Wiedergabe des Ritters, der seiner
erwählten Herrin als Minnesklave zu dienen bereit ist.¹³³
Eine direkte Abhängigkeit der Miniaturen des Grund-

stocks von den hier erwähnten Zeugnissen ritterlicher
Kultur anzunehmen verbietet sich allerdings aus zeitli-
chen Gründen: Die vergleichbaren erhaltenen Stücke
aus Elfenbein sind frühestens kurz vor 1300 entstan-
den und gehören meist dem 14. Jahrhundert an, wie
auch die aus Holz gefertigten Minnekästchen, die in
einigen Exemplaren überdies einen zwiespältigen Ein-
druck vermitteln.¹³⁴ Sicher muß man aber gerade in
diesem Bereich mit erheblichen Verlusten rechnen und
die Zufälligkeit des überlieferten Bestandes in Betracht
ziehen. Der als »coffret de mariage« bezeichnete
Kasten in der Kathedrale von Vannes vom Ende des
12. Jahrhunderts ist mit auf Pergament gemalten
Darstellungen aus dem Ritterleben versehen,¹³⁵ darun-
ter ein Spielmann mit seiner Fiedel vor einer Dame
und eine Rittersfrau, die einem im Sattel Sitzenden aus
dem Fenster heraus den Schild zureicht.¹³⁶ Ein Lin-
denholzkästchen im Bayerischen Nationalmuseum,
um 1250 datiert und für die Benennung einer ganzen
Gruppe als »Minnekästchen« maßgeblich,¹³⁷ bezieht
in die Szenen, in denen der Überbringer dieses Prä-
sents im Zusammenhang mit den eingeritzten Versen
an die geliebte Frau seine eigene Situation schildern
ließ,¹³⁸ Vorstellungen der Minneallegorik ein, doch
bedürfte das Stück einer genaueren Untersuchung,
auch in stilistischer Hinsicht.

Epenillustrationen Als weitere mögliche Vorlagen
hat bereits Richard M. Meyer ältere Epenillustratio-
nen genannt und darüber hinaus auf Fresken, Grabta-
feln und Andachtsbilder hingewiesen, ohne freilich
dafür konkretere Belege als die Ähnlichkeit einer
Miniatur aus der Berliner »Eneide« vom Anfang des
13. Jahrhunderts (Bl. 97r) mit der Wiedergabe Gott-
frieds von Straßburg (Bl. 364r) anführen zu können.¹³⁹
Wenig Evidenz besitzt auch das Argument, die spie-
gelbildliche Umkehrung, wie sie sich aus der Gegen-
überstellung von Neithart- und Reinmar-von-Bren-
nenberg-Bild ergebe (Bl. 273r und 188r), sei »Hand-
werksgebrauch von Epenillustrationen« und folglich
Indiz für eine entsprechende Vorlage,¹⁴⁰ da der Ver-
gleich das vom Grundstockmaler auch sonst prakti-
zierte Prinzip der Variation erkennen läßt, das später
noch der Erörterung bedarf.¹⁴¹ Eine Nachwirkung des
Breitformats epischer Schilderungen scheint sich in
dem ungelungen Bemühen widerzuspiegeln, die
Kampfszene mit dem Herzog Johann von Brabant
dem Hochrechteck der Bilder des Grundstocks anzu-
passen (Bl. 18r). Daß tatsächlich derartige Vorlagen
benutzt wurden, bestätigen die in der Dissertation von
G. Siebert-Hotz 1964 aufgezeigten Beziehungen zwi-
schen einzelnen Darstellungen des Münchner »Wille-
halm von Orlens« (Cgm. 63), der wohl im dritten
Viertel des 13. Jahrhunderts entstanden ist,¹⁴² und
Formulierungen des Grundstocks.¹⁴³ Neuerdings hat
I. F. Walther sich ausführlich mit den Übereinstim-
mungen befaßt;¹⁴⁴ darauf wird anschließend näher
einzugehen sein.

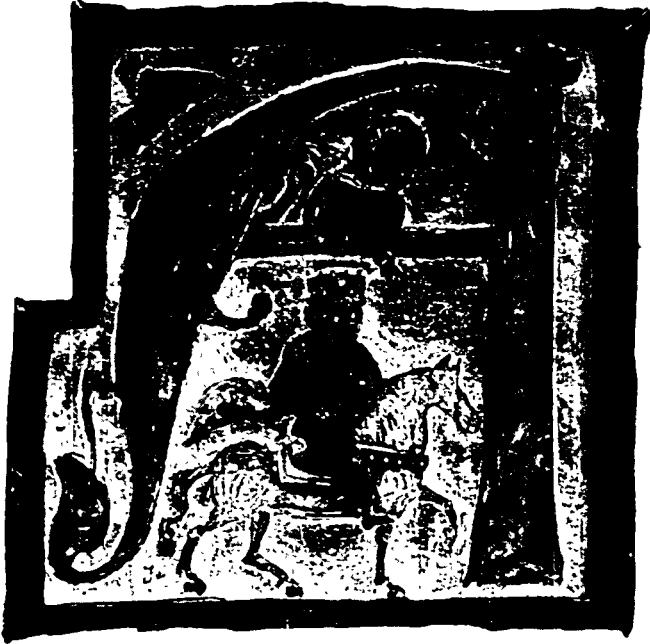
Monatsbilder Nach Gustav Ehrismann, der eine Klassifizierung der Bildquellen gemäß dem Stand der Dichter vornehmen zu können glaubte, waren durch die Illustrationen der epischen Dichtungen Typen für Fürsten, Edle und Ritter gegeben, während für die bürgerlichen Minnesänger aus Mangel an einschlägigen Vorlagen Monats- und Tierkreisbilder als Anregung benutzt wurden.¹⁴⁵ Dies trifft sicher für das von ihm angeführte Beispiel des Marner zu, der vor dem Feuer sitzend sich am Weine labt (Bl. 349r), eine Bildvorstellung, die im Jahreszyklus den Januar bezeichnet¹⁴⁶ und die vielleicht auch für den mit seinen Kumpanen schmausenden und zechenden Steinmar maßgeblich gewesen sein könnte (Bl. 308v), obwohl bei ihm die Darstellung allein aus dem Thema seines »Herbstliedes« erklärbar wäre. Als nächstverwandtes Bildschema erscheint die einem Kalender vorangestellte Szene der Berechnung von Himmelskörpern durch einen Astronomen zwischen Kopisten und Komputisten in einem Pariser Psalter aus dem zweiten Viertel des 13. Jahrhunderts (Abb. 6). Das gemeinsame Sitzen auf einer Bank »unter Bäumen« sowie Haltung und Geste lassen sich mit dem Steinmar-Bild vergleichen, wenn auch die Hand des einen statt des Buches einen Becher mit Rebensaft umfaßt und der nach oben gereckte Arm des anderen nicht der Ausübung ernsthafter Tätigkeit dient, sondern den Wirt mit dem gebratenen Federvieh willkommen heißt.

Randminiaturen liturgischer Handschriften Andere Monatsbilder, wie die dem Frühling zugeordnete Falkenjagd¹⁴⁷ oder die Hirschjagd im Herbst sind als standesgemäße Passionen für die Wiedergabe adeliger Minnesänger verwendet worden (Bl. 7r und 202v); auch das »Maienbad«, dessen sich Jakob von Warte erfreut (Bl. 46v) oder der Ausflug des Günther von dem Vorste mit seiner Dame ins Grüne (Bl. 314v) gehören in diesen Themenbereich, der demnach nicht auf Bürgerliche beschränkt bleibt. Außerdem muß man damit rechnen, daß einzelne Bildkonzeptionen schon in anderen Zusammenhängen verwendet wurden; die Jagd auf das Damwild zum Beispiel, der sich der von Suonegge mit Halali widmet (Bl. 202v), hat ihre unmittelbare Parallele in der Marginalillustration eines nach 1300 – vielleicht im Bodenseegebiet – entstandenen Psalters mit dem sich umschauenden, die Zunge bleckenden Hirsch (Abb. 7). Die Modifikation des Grundstockmalers erklärt sich aus dem Format des Bildfeldes; er akzentuiert zugleich in der für ihn charakteristischen Weise den Vorgang so, daß die ausweglose Situation des den Berg hinaufflüchtenden Tieres verdeutlicht wird.¹⁴⁸ In einem etwas früheren Stundenbuch unbekannter Provenienz ist die Konversation des im Gras gelagerten Paares zwar schon etwas »weitergediehen« als bei Günther von dem Vorste (Bl. 314v), und der Galan, der unter Gott Amors Regiment und Pfeil die ebenfalls entflammte Partnerin umfängt, erweist sich durch die Tonsur als Kleriker, doch

stimmen beide Konzeptionen mit der Vorstellung des Liebeshandels in der freien Natur überein.

In derselben Handschrift ist überdies der gemeinsame Ausritt, wie er auf dem Werner-von-Teufen-Bild sich als Jagdvergnügen präsentiert (Bl. 69r) zu finden, allerdings erweitert – oder kommentiert – durch ein affenähnliches Wesen, das, an einem Baum festgebunden, die Szene beobachtet (Abb. 9). Die Entsprechungen sind offensichtlich, auch in der Art, wie das Verhältnis von Reiter und Reiterin sich im Verhalten ihrer Pferde spiegelt: In dem etwas schrägen Blick des Apfelschimmels ist nicht minder betont, wonach seinem Herrn der Sinn steht, als in dem zärtlichen Verbeißen des Reittiers Herrn von Teufens in die Mähne seines Artgenossen. Die Rolle des Hundes, der im zuvor erwähnten Bild diskret ins Weite blickt, während er hier – mit hechelnd geöffnetem Maul – wie seine Herrin der Dinge harret, die kommen sollen, läßt sich ebenfalls seiner Verwendung auf verschiedenen Bildern des Grundstocks vergleichen,¹⁴⁹ so daß man in den Marginalillustrationen allgemein und in der ihnen eigentümlichen Glossierung des irdischen Treibens eine für die Miniaturen des Manesse-Kodex wichtige Quelle erblicken darf.¹⁵⁰ Schon A. Haseloff hat in der Einleitung zur Faksimile-Ausgabe von 1929 bei der Frage nach der Entstehung der Bildtypen auf die »an etwas versteckter und nebensächlicher Stelle« der kirchlichen Kunst auftretenden Illustrationen hingewiesen und namentlich kämpfende Ritter im Gebetbuch der heiligen Elisabeth von Cividale vom Beginn des 13. Jahrhunderts¹⁵¹ und die in der Frontalität der Wiedergabe Wachsmuts von Künzingen (Bl. 160v) verwandte Figuration des heiligen Georg aus der Jahrhundertmitte in einer Initiale zum 51. Psalm genannt (Abb. 8). Eine außerdem erwähnte, zeitlich näherstehende Darstellung in einem Psalterium der Metzger Bibliothèque municipale aus Magdeburg von 1276 illustriert die Legende von dem Mönch, der sein Kloster verlassen hat und den wunderbaren Vogel singen hört,¹⁵² in einer ganzseitigen Miniatur.¹⁵³

Troubadourhandschriften Die von Haseloff im Zusammenhang mit der Möglichkeit des Einflusses der französischen Kunst beschriebenen beiden Illustrationen aus den in Montpellier aufbewahrten »Chansons anciennes« aus Paris, die zwischen 1280 und 1315 datiert werden,¹⁵⁴ – ein sitzendes Liebespaar beim Minnegespräch und ein im Typus des Walther von der Vogelweide (Bl. 124r) mit übergeschlagenem Bein und aufgestütztem Kopf Thronender¹⁵⁵ – führen in den Problembereich der provenzalischen und nordfranzösischen Troubadourhandschriften.¹⁵⁶ Daß seine Aufarbeitung Voraussetzung ist für eine fundierte Aussage über das Verhältnis dieser Liedersammlungen zu den Unternehmungen, wie sie der Manesse-Kodex und dessen zu vermutende Vorlage darstellen, hat neben Haseloff¹⁵⁷ vor allem F. Panzer betont, der



1



3



2

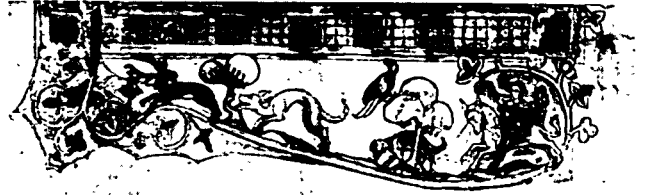


4

Abb. 1 Rom, Vat. lat. 5232, Bl. 95r.
Abb. 2 Berlin, Staatsbibl. Preußischer Kulturbesitz, Naglersches Bruchstück, seit 1945 verschollen.
Abb. 3 Codex Manesse, Bl. 162v: Wilhelm von Heizenburg (Aufnahme der Unterzeichnung).
Abb. 4 Codex Manesse, Bl. 247v: Munegiur (erkennbare Vorzeichnung, leicht verstärkt).



5



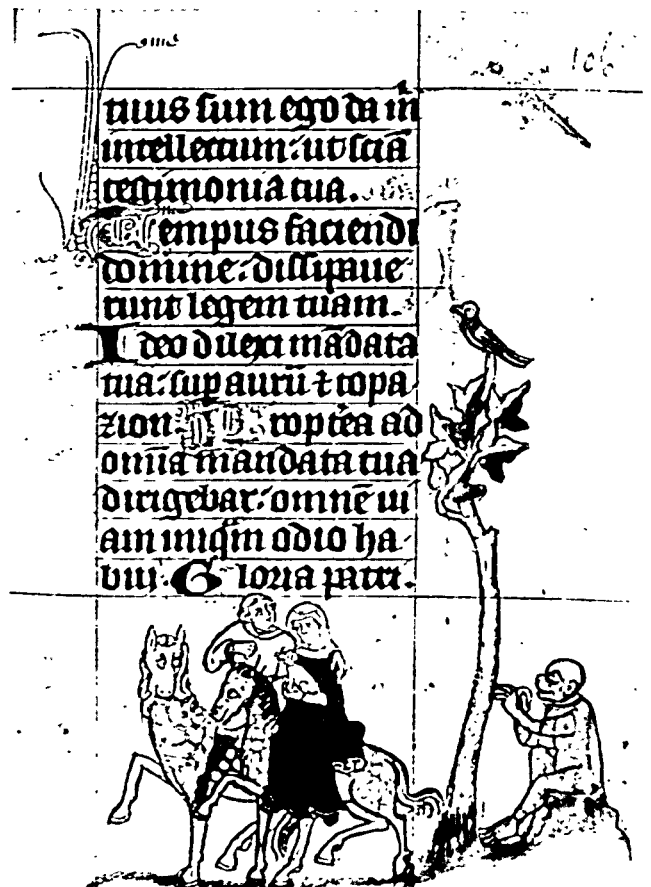
7



8



6



9

Abb. 5 Karlsruhe, Bad. Landesbibl., Cod. Licht. 26, Bl. 53v.
 Abb. 6 Paris, Bibl. de l'Arsenal, Ms. 1186, Bl. 1v.
 Abb. 7 Oxford, Bodleian Library, Ms. Douce 185, Bl. 1r.
 Abb. 8 Donaueschingen, Fürstl. Fürstenbergische Bibl., Ms. Nr. 309, Bl. 92v.
 Abb. 9 London, British Museum Library, Ms. Stowe 17, Bl. 106r.



10



11



12



13

Abb. 10 München, Bayerische Staatsbibl., Cgm. 63, Bl. 49r.
 Abb. 11 München, Bayerische Staatsbibl., Cgm. 63, Bl. 86v.
 Abb. 12 St. Florian, Stiftsarchiv, Hs. 3 (Kopialbuch), Bl. 4r; 1276/79.
 Abb. 13 München, Bayerische Staatsbibl., Cgm. 63, Bl. 38v.



14



17



15



16



18

Abb. 14 München, Bayerische Staatsbibl., Cgm. 63, Bl. 29v.
 Abb. 15 München, Bayerische Staatsbibl., Cgm. 63, Bl. 76v.
 Abb. 16 London, British Museum Library, Ms. Eg. 1151, Bl. 47r.
 Abb. 17 Oxford, Bodleian Library, Ms. Douce 185, Bl. 35v.
 Abb. 18 München, Bayerische Staatsbibl., Cgm. 63, Bl. 35v.



19



21



20



22



23

Abb. 19 München, Bayerische Staatsbibl., Cgm. 63, Bl. 76v.
 Abb. 20 New York, Pierpont Morgan Library, Ms. 729, Bl. 3r.
 Abb. 21 León, Kathedralarchiv, Nr. 25, Bl. 41v.
 Abb. 22 München, Bayerische Staatsbibl., Cgm. 6406, Bl. 129r.
 Abb. 23 Berlin, Staatsbibl. Preußischer Kulturbesitz, Cod. germ. fol. 623, Bl. 18r.



24



25



26



27

Abb. 24 Berlin, Staatsbibl. Preußischer Kulturbesitz, Cod. germ. fol. 623, Bl. 20v.

Abb. 25 Karlsruhe, Bad. Landesbibl., Cod. UH 1, Bl. 147v.

Abb. 26 Miniatur (ehemals Sammlung Hirsch, Basel).

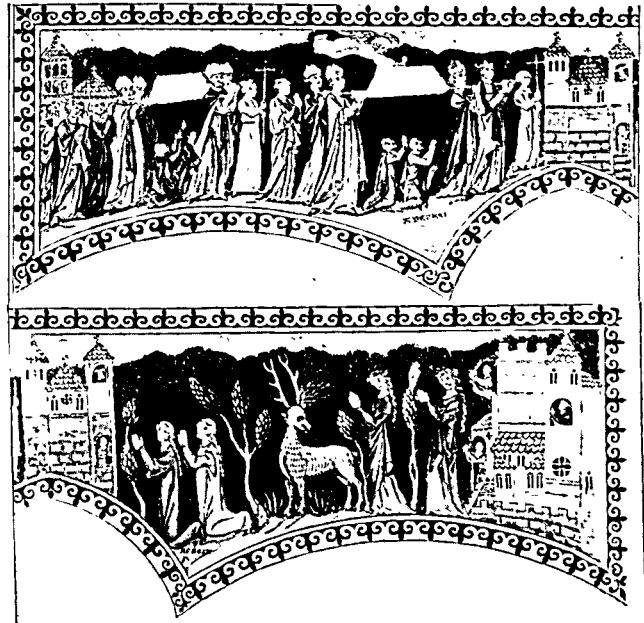
Abb. 27 Berlin, Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz, Cod. germ. fol. 623, Bl. 23r.



28



30



31



29



32

Abb. 28 Berlin, Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz, Cod. germ. fol. 623, Bl. 6v.

Abb. 29 Miniatur, Schweizer Privatbesitz.

Abb. 30 Reichenau-Mittelzell, Wandgemälde in der Nische für den Krug der Hochzeit von Kana.

Abb. 31 Zürich, Kopie der Gründungslegende im südl. Querschiff des Fraumünsters.

Abb. 32 Zürich, Kopie der Anbetung der Könige in der Marienkappelle am Grossmünster.



33



36



34



37



35

Abb. 33 Zürich, Kopie der Nikolauslegende in der Marienkapelle am Grossmünster.

Abb. 34 Kenzingen, Wandgemälde der Pfarrkirche.

Abb. 35 Maienfeld, Waltenburger Meister, Wandgemälde von Schloß Brandis.

Abb. 36 München, Bayerische Staatsbibliothek, Cgm. 6406, Bl. 94v.

Abb. 37 New York, The Cloisters Apocalypse, Bl. 38v.

einen – meiner Kenntnis nach allerdings nicht erschienenen – Beitrag zur Füllung der »schmerzlich empfundenen Lücke« ankündigte.¹⁵⁸ Die im Hinblick auf die Vorlage des Manesse-Kodex von Jammers vertretenen Mutmaßungen über eine staufische Kulturdemonstration im Wettstreit mit dem Todfeind Karl von Anjou, dessen Initiative der bald nach der Mitte des 13. Jahrhunderts entstandene »Chansonier du Roi« zugeschrieben wird,¹⁵⁹ sind hier nicht zu erörtern.¹⁶⁰

Eine Untersuchung aller einschlägigen Handschriften von kunsthistorischer Seite und damit eine genaue Chronologie stehen immer noch aus; sicher wird man aber der bisherigen grundsätzlichen Feststellung beipflichten können, daß ganzseitige Autorenbilder in den französischen Liedersammlungen nicht vorkommen und daß deren Illustrationen weitgehend auf Initiale und Marginalminiaturen beschränkt bleiben. In dem erwähnten »Manuscrit du Roi« sind es meist Darstellungen von einzelnen Rittern zu Pferd mit gezogenem Schwert oder eingelegter Lanze,¹⁶¹ andere Themen begegnen äußerst selten, wie die Huldigung vor einer Dame am Beginn der Verse des Colars li Boutelliers,¹⁶² eine Szene, bei der man sich an das Bild des Truchseß von St. Gallen erinnern mag (Bl. 151r), oder ein mit einem Spruchband dastehender Mann.¹⁶³ Ob mit diesem der im zugehörigen Text zu Wort kommende Dichter Robers de la Piere gemeint sein soll, wird sich schwerlich entscheiden lassen; der um 1280/90 zu datierende Sammelband französischer Gedichte in der Bibliothek des Arsenaux variiert das Thema Sitzender mit Spruchband in vielfältiger Weise, um damit den jeweils zitierten – in der Regel antiken – Autor wiederzugeben;¹⁶⁴ eine der Darstellungen ist als Bild für einen ungenannten Dichter – »li poetes« – verwendet. Vielleicht darf man – davon ausgehend – den Mann mit dem Spruchband im »Manuscrit du Roi« als Hinweis auf dichterische Tätigkeit in der Sequenz der das ritterliche Dasein charakterisierenden Gewappneten zu Pferd verstehen, um so mehr als im folgenden Initial zu den Versen des Pierkins de la Couplet ein thronender König mit einer Fiedel erscheint.¹⁶⁵

Schon dadurch wäre, auch wenn der Initialschmuck der Troubadour-Handschriften in keinem ausgesprochenen Verhältnis zu dem jeweiligen Dichter stehen sollte,¹⁶⁶ die Argumentation hinfällig, daß im Mittelalter bei nicht autobiographisch aufzufassenden Texten wie den Minneliedern eigentlich keine Verfasserbilder zu erwarten seien und ihre Verwendung in Deutschland deshalb auf die Tradition des Kaiserbildes zurückgehe,¹⁶⁷ veranlaßt durch den ranghöchsten, im Manesse-Kodex am Anfang plazierten Autor: Heinrich VI. Über die Rückbeziehung des Typus auf die Vorstellung des David rex et propheta und letztlich auf die Majestas Domini muß im folgenden noch gesprochen werden.¹⁶⁸

Die »Chansons anciennes« in Montpellier stimmen mit einer wohl in Padua entstandenen Sammlung provenzalischer Dichter vom Ende des 13. Jahrhunderts darin überein, daß ihre Ausstattung nicht auf Illustrationen in den Initialen beschränkt bleibt, sondern auch Marginalminiaturen umfaßt.¹⁶⁹ Auf der von A. Haseloff erwähnten Seite ist unten eine Hirschjagd dargestellt, deren Reiter dem Suonegge fast noch näherkommt als das Bild im Psalter;¹⁷⁰ durch die aufsteigende Ranke bedingt, ergibt sich auch in der Position des Hirsches eine gewisse Ähnlichkeit mit dessen Wiedergabe im Grundstock. Der hier das gejagte Wild anspringende Hund ist auf einer anderen Randleiste der Handschrift in Montpellier zu finden, in der als Initialschmuck außerdem der mit dem Falken auf der Faust Ausreitende,¹⁷¹ ein vor einer Dame Kniender, die ihn mit dem Liebespfeil bedroht,¹⁷² und sich umarmende Paare verwendet wurden.¹⁷³ Eine gewisse Parallele zu dem Horheim-Bild (Bl. 178r) bietet das Zusammentreffen der Liebenden, deren Hände sich durch das Überreichen einer Blüte begegnen, vor einem blühenden Baum;¹⁷⁴ am unteren Rand wird ein Zweikampf mit dem Schwert ausgetragen, wie er im Grundstock bei dem von Scharpfenberg (Bl. 204r) oder im ersten Nachtrag bei dem von Ringgenberg (Bl. 190v) zu sehen ist. Im Zusammenhang mit den Nachträgen muß die in der Handschrift außerdem vorkommende Szene der sich mit Boule-Spielen die Zeit Vertreibenden erwähnt werden.¹⁷⁵ Aus der etwas weit gefaßten Angabe der Entstehung der Handschrift zwischen 1280 und 1315 kann man für die Illustrationen am ehesten wohl die Jahre um 1300 in Betracht ziehen,¹⁷⁶ so daß sich auch in diesem Falle, wie bei den Elfenbeinen, eine ungefähre Gleichzeitigkeit mit dem Grundstock im Aufgreifen einer bestimmten Thematik zur Ausschmückung einer Liedersammlung abzeichnet. Entgegen der für Deutschland charakteristischen Bildgestaltung sind die Figuren in den Initialen der »Chansoniers« vor gemustertem oder vor Goldgrund angeordnet;¹⁷⁷ nur in den Randleisten wurde das Pergament als Grund belassen.

Münchener »Willehalm von Orlens« Eindeutiger festlegbar im Vergleich mit den bisher erörterten Bildquellen sind die bereits genannten Beziehungen von Miniaturen des Grundstocks zu Illustrationen der Münchner Handschrift des »Willehalm von Orlens« (Cgm. 63), die – auch wenn der schlechte Erhaltungszustand eine genaue Datierung erschwert – um 1270 entstanden sein dürfte.¹⁷⁸ In den von I. F. Walther explizierten Gegenüberstellungen tritt das Übereinstimmende deutlich hervor, etwa in den Bildern des Walther von Klingen (Bl. 52r) und des Willehalm von Orlens bei der Tjost;¹⁷⁹ allerdings bedarf es, um das Verhältnis des Grundstockmalers zu seiner Vorlage richtig zu erfassen, des genaueren Hinsehens. Dabei ergibt sich, daß seine Konzeption auf der Verschmel-

zung zweier Kampfszenen in der Münchner Handschrift beruht: Die eine, auf Blatt 49r, war für die Haltung der Reiter maßgeblich (Abb. 10), die andere (Bl. 86v) für das Aufeinandertreffen der beiden Pferde mit dem sich aufbäumenden Reittier des aus dem Sattel gehobenen Gegners (Abb. 11). Es erscheint aufschlußreich, die das selektive Vorgehen des Malers bestimmenden Gründe zu erwägen.

Sicher spielte bei dem näheren Zusammenrücken der Rosse der Wechsel des Formats eine Rolle, aber entscheidender war wohl der Wunsch nach einer stärkeren Akzentuierung des Geschehens, die es aus der Einbindung in einen epischen Erzählzusammenhang heraushebt, indem sie die Dominanz des siegreichen Dichters in einer zugleich fester gefügten Anordnung betont. Das Zusammentreffen der Gegner kulminiert in dem rhombenartigen Feld, das umgrenzt wird durch die zerborstene Lanze Walthers von Klingen, durch sein Bein und die Weiterführung in der Vorderhand des Pferdes sowie durch die Lanze des Besiegten. In dieser Figuration erweist sich die meisterhafte Ausgewogenheit der Flächenfüllung mit ihrem Bezogensein auf den Rahmen als hervorstechendes Merkmal des Grundstockmalers. Die »Galerie der Schönen«, die den Ausgang des Kampfes mit ihrer Sympathie begleiten, ist in der Münchner Handschrift bei keiner der Turnierszenen zu finden. Vermutlich geht das Motiv auf die Darstellung von Zuschauern zurück, die bei besonderen Vorgängen das Geschehen von der Stadtmauer aus verfolgen, wie etwa in der Berliner »Eneide« den Einzug des Kamillus mit seinem Heer in Caurente.¹⁸⁰ Daß in späteren Epenhandschriften Turnierszenen mit Zuschauern vorkommen, bezeugt die zwischen 1310/20 in Neapel entstandene Illustration in einer Prosafassung des Lancelot.¹⁸¹ Die sich als Variante des Walthervon-Klingen-Bildes präsentierende Wiedergabe Heinrichs von Frauenberg (Bl. 61v) behält die Anordnung der Reittiere grundsätzlich bei, verkeilt sie aber stärker ineinander im Zusammenhang mit der anderen Position des Stürzenden, dessen Schema gleichfalls dem »Willehalm von Orlens« entnommen ist.¹⁸² Für den Grundstockmaler bedeutete die Veränderung des Arrangements die Möglichkeit, den Autor – nicht mehr auf seinen Gegner konzentriert, sondern in frontaler Wendung – im Bewußtsein seines Sieges darzustellen.¹⁸³

Der Vergleich zwischen der für den »Püller« im Manesse-Kodex (Bl. 253v) gewählten Verfolgungsszene und dem entsprechenden Vorgang in der Münchner Handschrift führt, was die Artikulierung des Bildschemas und seine Organisation in der Fläche anbelangt, zu einem analogen Ergebnis:¹⁸⁴ Durch die engere Verbindung der beiden Reiter und durch die Übernahme des zum entscheidenden Schlag ausholenden Gewappneten sowie des mit dem Schwert sich noch wehrenden Gegners aus zwei weiteren Miniatur-

ren des »Willehalm«¹⁸⁵ wird die Schilderung von Bedrängnis und Flucht zu einer pointierten Aussage über die unentwegte Kampfkraft des Dichters. In der Wiedergabe des von Wengen (Bl. 300r), dessen Vorlage in der Ankunft Willehalm in England nachweisbar ist,¹⁸⁶ beschränkt sich die charakteristische Modifikation auf den Austausch der Figuren innerhalb des Bildschemas. Statt der Umarmung der Gemahlin Willehalm durch den König wird der Autor mit der Frauengestalt im Mantel rechts zur Mittelgruppe vereint und in seiner fadenscheinigen Kleidung von ihr mit dem Mantel umfangen. Ihren Platz nimmt nun – im ärmellosen Obergewand – die Gemahlin Willehalm ein, wohl als Dienerin gedacht, die den »Kömmling«, wie er sich am linken Bildrand präsentiert, zuerst erkennt, bevor ihn die alarmierte Herrin in ihre Arme schließt. Die zeitliche Einheit der Vorlage wird damit in zwei aufeinanderfolgende Vorgänge aufgelöst, die so angeordnet sind, daß das Hauptgeschehen in der Mitte erscheint.¹⁸⁷ Als weniger komplex erweist sich das Verhältnis des von Johansdorf (Bl. 179v) zu der Wiedergabe der Umarmung bei der Siegerehrung auf Blatt 60r¹⁸⁸ und des Werbenwagbildes zu Willehalm und Amaliens Eingeständnis der gegenseitigen Neigung (Bl. 252r), das beide auf dem Lager des liebessiech daniederliegenden Helden vereint.¹⁸⁹ Das am Bettrand sitzende, sich karessierende Paar ist lediglich in Plazierung und Haltung jedem Geschehensablauf »entrückt«, wie auch die Darstellung des Heinrich von Morungen (Bl. 76v), die auf die unmittelbar vorausgehende Szene des »Willehalm« zurückgeht,¹⁹⁰ durch die Einfügung des Spruchbandes und die additive Zuordnung der weiblichen Figur zum Bild des die Geliebte in seiner Vorstellung sich vergegenwärtigenden Dichters umgeformt wurde (Abb. 13). Für die Frauengestalt muß man wohl eine andere Vorlage annehmen, vergleichbar der um 1276/79 zu datierenden heiligen Kunigunde in dem bereits erwähnten Kopiaibuch von St. Florian (Abb. 12); sie wurde auch in anderen Bildformulierungen verwendet.¹⁹¹

Weitere Beispiele unterstreichen die Bedeutung des »Willehalm von Orlens« in der Münchner Redaktion für die Formulierung der Dichterbilder im Grundstock. Herr Göli und sein Spielgenosse beim Trik-trak (Bl. 262v) entsprechen im Schema und – spiegelbildlich – in den Sitzmotiven Willehalm und Amalie beim Schach (Abb. 14);¹⁹² die Unterweisung der Winsbekin (Bl. 217r) geht im wesentlichen mit der Belehrung überein, die Savine in England zuteil wird;¹⁹³ und Friedrich von Sonnenburg ist in seiner zentralen Stellung zwischen den beiden Zöglingen, von denen der zu seiner Rechten der Vorlage besonders nahekommt (Bl. 407r), in der über dem Schach spielenden Paar wiedergegebenen Szene zu finden. Für Konrad den Schenken von Landegge (Bl. 205r) und den Taler (Bl. 303r) hat die Konzeption des vor einem Thronen-

den mit weit zurückgestelltem Bein ins Knie Gesunkenen auf Blatt 60r in der Münchner Handschrift als Anregung gedient; bei der Begleitperson hinter dem Taler könnte man sich an den ähnlich dargestellten Empfang in England erinnern fühlen.¹⁹⁴

Aufschlußreich für das Umgehen des Grundstockmalers mit den durch seine Bildquellen verfügbaren Formulierungen ist auch die Modifikation des Minnegesprächs im »Willehalm« (Abb. 18)¹⁹⁵ zu der Überreichung des Minnetrunks in der Miniatur des von Buchein (Bl. 271r). Bei weitgehend ähnlichem Aufbau der in Seitenverkehrung angeordneten Figuren wird der in der Vorlage bekümmert dasitzende männliche Gesprächspartner zum beglückten Empfänger des ihm kredenzten Tranks. Seiner »Gestimmtheit« gibt das auf dem Psalterium spielende anmutige Geschöpf Ausdruck, das – dem Vorbild nicht zu entnehmen – zwischen den beiden Liebenden vermittelt. Die Vermutung liegt nahe, daß ein mit diesem Instrument ausgestatteter kleiner Engel in einer kirchlichen Handschrift, wie er z. B. im Zusammenhang mit dem Initialschmuck zum Geburtsfest Christi in dem zuvor schon erwähnten Stundenbuch zu sehen ist,¹⁹⁶ als Anregung gedient hat (Abb. 17).

Trotz der stärkeren Abweichungen lassen die Bilder Wolframs von Eschenbach und Hiltbolts von Schwangau in ihrer Strukturierung immer noch die verwendeten Vorlagen erkennen. Wolframs Darstellung (Bl. 149v) verweist mit dem »halbierten« Pferd in Seitenansicht und dem frontal danebenstehenden Dichter auf Blatt 49r mit der Übergabe des Briefes des Pitipas (Abb. 10), doch wird die Reduzierung auf die reine Repräsentation durch das Motiv des Roßbuben aufgelockert, der Zügel und Nüstern des erregt stampfenden Reittiers hält. Nach der ursprünglichen Unterzeichnung sollten nur der Gewappnete und sein Pferd wiedergegeben werden, da der Schaft der Sturmflagge bis auf den Boden durchging: Der Knabe wirkt etwas eingezwängt zwischen dem Pferdekopf und dem Ellbogen seines Herrn. Von der Bildidee her erscheint die erste Konzeption in ihrer zum Zeichenhaften tendierenden Anordnung als Parallele zu Wachsmut von Künzingen (Bl. 160v), d. h. als eine Variation des Themas »Roß und Reiter«; charakteristischerweise hat der Grundstockmaler aber nach dieser Anpassung der Vorlage an seine Intention das erzählerische Moment durch die Hinzufügung des Knaben wieder eingebracht und damit die Situation des Aufbruchs zu kämpferischen Taten angedeutet. Bei dem Schwangauer »zwischen Ella und Else« (Bl. 146r) kann man sich angesichts des Kontrasts von weiblicher Gefälligkeit und gepanzertem Ungefüge fragen, ob nicht das Dreifigureschema der Rüstung Willehalms zum Zweikampf (Abb. 15) einen Anstoß zu der spezifischen Prägung der Bildformulierung gegeben hat;¹⁹⁷ die durch Musikanten erweiterte Gruppe eines unge-

rüsteten Ritters zwischen zwei Tänzerinnen kommt schon in der vorausgehenden Zeit vor, wie dem Initialschmuck eines mit der Angabe 1250/75 sicher zu früh datierten englischen Stundenbuchs in der British Library zu entnehmen ist (Abb. 16).

Als Uminterpretierung erweist sich ebenfalls die Figuration des Neithart und seines ihm am linken Arm packenden Kontrahenten (Bl. 273r); Haltung und Gesten erinnern in der Seitenverkehrung an Willehalms Abschied.¹⁹⁸ Auch für die beiden äußeren Gestalten ließen sich verwandte »Modelle« benennen,¹⁹⁹ doch bleiben sie im Unverbindlicheren, wie die Beziehung zwischen der Darstellung des von Trosberg (Bl. 255r) und der Belagerung von Galverne, aus der man den Armbrustschützen auf dem Turm mit dem unten Knienden spiegelbildlich, ergänzt durch die Wurfmaschine, zu einer neuen Sinneinheit zusammengefügt hat.²⁰⁰ Die von G. Siebert-Hotz angemerkte Beziehung der anmutigen Liebesidylle des Konrad von Altstetten (Bl. 201r) zu der Szene, in der Duzabel den Speer aus der Wunde des an sie gelehnten Willehalm entfernt (Abb. 19),²⁰¹ ist in der am linken Bildrand erkennbaren Vorzeichnung deutlicher noch als in der Ausführung wahrzunehmen, da die Figur der Sitzenden aufrechter, mit etwas nach vorn geneigtem Kopf vorgesehen war.²⁰² Für den in ihrem Schoß Gelagerten scheint eine Position ähnlich der jetzigen geplant gewesen zu sein, die zusammen mit der veränderten Haltung des Sich-Niederbeugens zu dem Geliebten an Bildformulierungen aus der Samson- und Dalila-Geschichte anschließt. In der »Weltchronik« des Rudolf von Ems in der Münchner Staatsbibliothek ist die scherende Buhlerin (Abb. 22), berücksichtigt man ihre andere Beschäftigung, in einer vergleichbaren Zuordnung zu dem sich bei ihr sicher fühlenden Mann wiedergegeben.²⁰³ Die während der Ausführung des von Altstetten veränderte Haltung der Arme – sie waren zunächst enger um den Hals des Poeten gelegt – zeigt, daß der Grundstockmaler um eine anschauliche Gestaltung des vom Dichter in den Versen »ein umbevanc / mit armen blanc« ausgesprochenen Wunsches bemüht war.²⁰⁴ Auch hier führt der Vorgang der Bildgenese auf die Frage nach der Rolle des Malers bei der Konzeption der für die Ausstattung der Handschrift gewählten Themen.

Thematisch kann der auf die Schädigung des Feindes abzielende Viehraub, wie er am Fehdebeginn im »Willehalm« und in anderen Epenillustrationen, z. B. im Münchner »Tristan« von etwa 1250, vorkommt,²⁰⁵ die Darstellung des von Buwenburg (Bl. 359r) angeregt haben, auf dem er – wohl vom Namen ausgehend – als Plünderung des Bauern durch den Raubritter zu verstehen ist. Bei dem mit Lanze und Hahn versehenen Ungewappneten handelt es sich nicht um einen Hirten und nicht um den Dichter,²⁰⁶ sondern um einen »Spießgesellen«,²⁰⁷ der sich über das Federvieh herge-

macht hat, während sein Herr das Großvieh vor sich hertreibt. Der Münchner »Tristan« enthält noch weitere von den im »Willehalm« als Vorbilder nachgewiesenen Themen, z. B. die Belehrung²⁰⁸ und die Umarmung allein²⁰⁹ oder in Gegenwart von zwei Assistenzfiguren,²¹⁰ aber auch die darin nicht zu findenden Szenen einer Bootsfahrt,²¹¹ von Herrn Niuniu im Grundstock zur Erlustigung seiner Dame unternommen (Bl. 319r), des Steinstoßens,²¹² mit dem der Burggraf von Lienz »Ehre einlegt« (Bl. 115r), und des Besteigens eines Rosses²¹³ in der Art des sich in den Sattel schwingenden Rumsland (Bl. 413v); außerdem begegnet hier das Herabreichen eines Gegenstandes von den Zinnen der Mauer oder eines turmartigen Gebäudes an einen neben seinem Pferd stehenden Reiter,²¹⁴ wie bei Rudolf von Rotenburg (Bl. 54r) und dem von Stamheim (Bl. 261r). Eine unmittelbare Verbindung läßt sich allerdings nicht nachweisen, doch wird man die Einwirkung von bebilderten Epenhandschriften auf Wahl und Gestaltung der Themen über den »Willehalm« hinaus annehmen dürfen.

Verwandte Themen außerhalb der Buchmalerei Für die von Richard M. Meyer als Vorlage erwähnten Grabtafeln bietet sich wohl nur der Tannhäuser als Exempel an (Bl. 264r), dessen Ähnlichkeit mit der Grabplatte des 1241 verstorbenen Landgrafen Konrad von Thüringen in der Marburger Elisabethkirche auffällt.²¹⁵ Dieser Bezug erscheint, auch in Verbindung mit dem die Figur rahmenden Rankenwerk, sinnvoller im Hinblick auf die der Tannhäusersage zu entnehmenden Lebensumstände des Dichters²¹⁶ als die neuerdings gegebene Erklärung, er präsentiere sich »in der Manier aufrechter Heiliger«:²¹⁷ Im Hinweis auf das Ende des Lebens wird das Wirken der Gnade Gottes als Vergebung von Schuld betont. An Darstellungen des thronenden Herrschers, wie sie in älteren Miniaturen, aber auch auf Münzen und Siegeln überliefert sind,²¹⁸ schließt die Wiedergabe Kaiser Heinrichs an (Bl. 6r), dessen Bild am Beginn der Manesse-Handschrift man unter Berufung auf den von Steger behaupteten Zusammenhang mit der Vorstellung des David rex et propheta in seiner heraldischen Konzeption als Ausgangspunkt aller nachfolgenden Bildgestaltungen mißverstanden hat.²¹⁹ Die in ihrem Anspruch eindrucksvolle, aber irreführende Perspektive muß im folgenden mit dem Blick auf die tatsächlichen Gegebenheiten erörtert werden.

A. Haseloff hat die Überzeugung geäußert, daß »es gewiß unschwer sein (würde), zur Vorgeschichte der Bilder des Manesse-Kodex vielerlei Material beizubringen«, wenn mehr Denkmäler der Profankunst der Zeit, vor allem Wandmalereien und Teppiche, erhalten wären.²²⁰ Die wenigen Überreste in Konstanz und Zürich, die man immer wieder zum Vergleich anführt,²²¹ gehören mit Ausnahme der an den Seiten der Unterzüge des Hauses »Zum Loch« wiedergege-

benen Wappenfolge im Schweizerischen Landesmuseum²²² der Schaffensperiode der Nachtragsmaler an, sofern sie nicht noch später entstanden sind.²²³ Im Zusammenhang mit einer den Wappen vorbehaltenen Zone als oberer Raumabschluß, die in den jüngeren Wandgemälden aus dem Haus »Zum langen Keller« in der Form eines umlaufenden Frieses über den verschiedenartigen Darstellungen in Erscheinung tritt,²²⁴ könnte man sich vielleicht fragen, ob die für den Maler des Grundstocks charakteristische Aufteilung des Bildfeldes nicht auf eine solche Praxis verweist, doch darf man wohl mit guten Gründen annehmen, daß das Schema bereits in der um 1270 existierenden Vorlage gegeben war.²²⁵ Aus der Buchmalerei sind – allerdings wesentlich frühere – Beispiele für eine entsprechende Organisation des Bildfeldes bekannt in den Darstellungen der Evangelisten mit den über ihnen angeordneten, durch eine Leiste getrennten Symboltieren.²²⁶ Diese Autorenbilder, die E. Jammers mit der nicht ganz zutreffenden Behauptung, daß die Verfasser der biblischen Schriften durchweg schreibend wiedergegeben worden seien,²²⁷ in seine Ausführungen über die Entstehung des Typus' »Dichterporträt«, wie er in der Vorlage des Manesse-Kodex zu erschließen ist, nicht einbezieht,²²⁸ lenken den Blick auf die Bildüberlieferung, um von ihr aus ein begründbares Verständnis des Phänomens der Darstellung des jeweiligen Poeten zu gewinnen.

Autorenbilder Daß Jammers neben den Evangelisten auch die Bildformulierungen weltlicher Autoren als mögliche Vorstufen ausklammert,²²⁹ hat weitreichende Konsequenzen: Überzeugt von H. Stegers Theorie, der rex et propheta David erscheine »als praefigura des adeligen Minnesängers im Mittelalter«, da durch ihn das Bild Kaiser Heinrichs bestimmt sei,²³⁰ zieht er die Linie bis zu dem den mittelalterlichen Herrscherdarstellungen »zugrundeliegenden« Typus der Majestas Domini, deren Lichtsymbol – die Mandorla – im Manesse-Kodex, bzw. in der Vorlage, zur Rahmenform modifiziert worden sei.²³¹ Diese Verknüpfung des Profanen mit dem Göttlichen hat alsbald berechtigte Kritik erfahren, ohne daß freilich die Basis der Konstruktion miteinbezogen wurde.²³² Stegers Aussage impliziert, sieht man näher zu, im Grunde die falsche Voraussetzung, die Heidelberger Liederhandschrift enthalte nur adelige Dichter, die in Heinrich ihr Vorbild besäßen, und beruht außerdem auf der keineswegs verifizierbaren Behauptung, Gewand und Insignien des Kaisers würden über das Herrscherbild hinaus auf David hinweisen.²³³ Nicht eines der in seinem Buch wiedergegebenen Beispiele steht der Formulierung Heinrichs VI. im Grundstock näher als anderweitige Herrscherdarstellungen, etwa die des Königs Roboam auf dem Freiburger Jessefenster aus dem zweiten Jahrzehnt des 13. Jahrhunderts, der mit Szepter und Spruchband ausgestattet ist.²³⁴

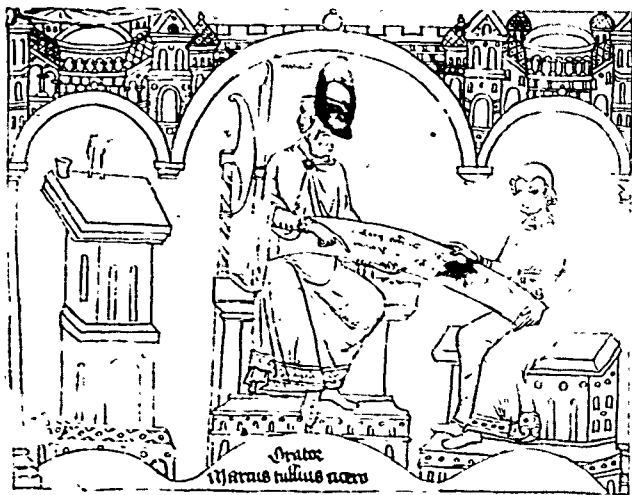


Abb. IV: Berlin, Staatsbibl. Preußischer Kulturbesitz, Ms. lat. fol. 252, Bl. 1v.

Von sitzenden und thronenden Autoren profaner Schriften, die mit Aufmerksamkeit heischendem oder lehrendem Gestus ein Spruchband halten, sei lediglich die Federzeichnung des seinem Sohn eine Schriftrolle überreichenden Marcus Tullius Cicero in einer um 1150–1158 entstandenen Handschrift aus Corvey erwähnt (Abb. IV). Der Darstellung kommt besondere Bedeutung zu, weil der Verfasser, durch den Titulus als »Orator« bezeichnet, mit den Insignien seines Amtes versehen ist und eine gewisse Parallele zu der Wiedergabe der Minnesänger mit ihren Standesinsignien bietet.²³⁵ Auch Verlautbarungen urkundlicher Art hat man das Bild des in ihnen »zu Wort Kommenden« vorangestellt. In einer Dokumentenabschrift der Kathedrale von León aus dem späten 12. oder beginnenden 13. Jahrhundert erscheint der die anschließend aufgeführten Stiftungen jeweils bestätigende König in einem doppelt gerahmten blauen Feld mit Szepter und Krone auf seinem Thron, in der Linken ein gesiegeltes Spruchband mit der Aufschrift: »Ego rex . . . confirmo.«²³⁶ Das in diese Reihe gehörende »Porträt« der Comitissa Sancia (Abb. 21), die mit dem Spruchband in der Hand von ihrem Mörder ergriffen und mit dem Schwert getötet wird,²³⁷ widerlegt überdies die Vorstellung einer historischen Entwicklung vom »ursprünglichen Dichterbild« zum späten »genrehaften Szenenbild«.²³⁸ Aus dem deutschsprachigen Raum läßt sich das 1180 entstandene Güterverzeichnis des Comes Sigboto anführen, der zusammen mit seiner Gemahlin und den beiden Kindern erscheint,²³⁹ oder auch der Traditionskodex aus dem Benediktinerkloster Formbach vom Beginn des 13. Jahrhunderts mit der Wiedergabe Lothars III. (Abb. V). Der Text des von dem Kaiser gehaltenen Pergamentblattes, auf den ein Mönch hinweist, enthält die Bekanntmachung des gewährten Schutzes.

Das etwa 100 Jahre später angelegte Kopialbuch von St. Florian mit den Bildern der Aussteller darin gesammelter Privilegien wurde bereits in anderem



Abb. V: München, Bayer. Hauptstaatsarchiv, Kl. Formbach, Lit. 1, Bl. 2v.

Zusammenhang genannt.²⁴⁰ Beibehaltung des Pergamentgrundes und rangmäßige Anordnung der fürstlichen Signatare verweisen ebenso auf den Manesse-Kodex, wie die Position des allein oder mit dem Empfänger der Urkunde Dargestellten in den Formulierungen der den Vorbildern näherstehenden Weingartner Handschrift gewisse Parallelen besitzt.²⁴¹ Es erscheint daher angebracht, bevor man die Wiedergabe der Minnesänger vor ihren Gedichten in leicht romantisierender Sicht über den Heinrich-David-Bezug mit der Dimension des vates verknüpft,²⁴² auf dem Boden der Gegebenheiten des Mittelalters zu bleiben und analog den Urkundensammlungen eine illustrative Beziehung zwischen »Verlautbarung« und »Urheber« anzunehmen. Dies erlaubte auch, den Verfasser in einer für ihn charakteristischen Situation zu zeigen, ohne daß damit der von Jammers beschworene Verlust einer als idealer Ausgangspunkt postulierten Formel zum Problem geworden wäre. Man könnte sich sogar fragen, ob nicht der Grundstockmaler die das Heinrichs-Bild der Vorlage bestimmenden heraldischen Elemente, wie beim Wachsmut von Künzingen (Bl. 160v), noch stärker herausgearbeitet hat.²⁴³ Die Verwandtschaft des Kaiserbildes der Weingartner Handschrift (S. 1) in Frontalität und (seitenverkehrt) Sitzmotiv mit dem Landgrafen Hermann von Thüringen (Bl. 220v) läßt zumindest die Möglichkeit

zu, in diesem Typus die ursprüngliche Formulierung des kaiserlichen Minnesängers zu vermuten, die im Grundstock verändert wurde, während der Weingartner Maler sie getreuer bewahrt hat.

Den vorausgehenden Erörterungen war zu entnehmen, daß K. Martins Ablehnung einer dem Manesse- und dem Weingartner Kodex als Vorlage für eine bestimmte Anzahl von Dichterbildern dienenden Liederhandschrift den zu beobachtenden Zusammenhängen nicht Rechnung trägt.²⁴⁴ A. Stange hatte dagegen eine »zu verschiedenen Zeiten und wahrscheinlich von verschiedenen Händen« erweiterte Vorlage postuliert, deren stilistische Unterschiede sich in einzelnen Darstellungen des Grundstocks widerspiegeln;²⁴⁵ der Hauptbestand sei im Stil der gegen 1300 anzusetzenden St. Galler Weltchronik ausgeführt gewesen. Auch hier wird man auf Grund des bisher Dargelegten Bedenken anmelden müssen, schon deshalb, weil einige Beispiele den Schluß zulassen, daß die meisten der sich nicht zum Vergleich mit der Weingartner Handschrift anbietenden Bilder in ihrer Konzeption Modifikationen des Grundstockmalers sind;²⁴⁶ außerdem bedarf das zeitliche Verhältnis zwischen Grundstock und der Weltchronik der Überprüfung.²⁴⁷ Die Gegenüberstellung der Vertreibung der Hagar aus dem Kodex der Vadiana²⁴⁸ und des Gottfried von Neifen (Bl. 32v), der von Jammers durch Burkhart von Hohenfels (Bl. 110r) ersetzt wurde,²⁴⁹ erscheint weniger überzeugend als die Beziehung der beiden Dichterbilder zu der 1276/79 datierten Wiedergabe der heiligen Kunigunde im Kopiaibuch von St. Florian (Abb. 12).

Variation Wie der Grundstockmaler seine Aufgabe angeht, die gegenüber der Vorlage entscheidend erweiterte Sammlung von Minnesängern mit den erforderlichen zusätzlichen Bildern auszustatten, wurde bei der Erörterung des Verhältnisses seiner Miniaturen zu denen der Weingartner Handschrift und zu den anderen bestimmbareren Vorbildern deutlich.²⁵⁰ Auch daß er sich der Variation bediente, um neue Formulierungen zu gestalten, kam gelegentlich zur Sprache,²⁵¹ doch bedarf die Handhabung dieses für ihn nicht unwesentlichen Prinzips einer ausführlicheren Darlegung. Im Grunde erscheint das der gesamten mittelalterlichen Kunst geläufige Gestaltungsmittel der zu bewältigenden Aufgabe, über 100 Autorenbilder zu konzipieren, durchaus angemessen; bereits die Vorlage hatte davon Gebrauch gemacht mit ihren Abwandlungen des Themas »Sitzender Dichter«, allein oder mit einem Boten, und »Dichter zu Pferd« oder »im Minnegespräch«. Bereichert wurden die genannten Themen im Grundstock durch Nuancierungen, z. B. in den Reiterbildern und Minnegesprächen,²⁵² aber auch durch Varianten mittels neuer Motive, wie die ihren Lohn kassierende Botin (Bl. 162v) und den beflissenen Secretarius, der die Worte seines Herrn aufschreibt (Bl. 182v), oder die

Unterweisungsszenen, etwa des Königs Tyro von Schotten (Bl. 8r) und der Winsbekin (Bl. 217r).

Die Einbeziehung weiterer Situationen aus dem ritterlichen Dasein vervielfachte die Möglichkeiten der Variation: Durch die Hinzufügung der Dame in ihrer Burg konnte der mit dem Falken auf der Faust Ausreitende, wie er sich im Gutenberg-Bild (Bl. 73r) präsentiert, zum Postillon d'amour avancieren (Bl. 164v). Daß der Gutenberg in seiner Haltung sich mit dem Begleiter Konradins auf der Falkenjagd (Bl. 7r) vergleichen läßt, wurde, ausgehend von der Unterzeichnung, bereits betont;²⁵³ sein Pferd entspricht allerdings dem des Königs. Der zurückgedrehte Kopf des Reiters von Konradins Begleiter ist dagegen auf den Darstellungen des Wernher von Teufen (Bl. 69r) und des Heinrich von Tettingen (Bl. 361r) zu finden. Gerhard Schmidt hat auf die Ähnlichkeit mit dem davonpreschenden Roß des stürzenden Saulus der um 1310 entstandenen Aich-Bibel aus St. Florian hingewiesen.²⁵⁴ Dieses kombinierende Verfahren geht mit der Art der Verwendung der Vorbilder aus dem »Willehalm von Orlens« überein.²⁵⁵ Das bedeutet unter dem Gesichtspunkt der Variation, daß mit einem begrenzten Typenvorrat – fast möchte man sagen – »weitergedichtet« wird, indem ein zur Verfügung stehendes Figurenschema durch geringfügige Modifikationen oder durch die Einfügung in einen anderen Zusammenhang einen neuen Sinn erhält.

In der Wendung des Körpers und im Sitzmotiv mit einem aufgestellten und einem weggestreckten Bein kehrt die Formulierung Heinrichs von Veldeke verschiedentlich in der Abfolge der Bilder wieder (Bl. 30r), ziemlich getreu, mit einem Gegenstück gepaart, auf der »Ebene« des Gehilfen, bei Rudolf dem Schreiber (Bl. 262r), lediglich der Tätigkeit entsprechend modifiziert, auch im Verlauf einzelner Falten. Die Beziehung auf die Hauptfigur und ihre Handlung, inhaltlich und kompositionell, läßt das Dasitzen – im Gegensatz zu Veldeke – als Ausdruck einer untergeordneten Beschäftigung erscheinen, wie sie auch der nach demselben Schema wiedergegebene Adlatus des Konrad von Würzburg (Bl. 383r) ausübt, nur in einem Ambiente, das durch die Art der Zuordnung zu seinem Herrn und das angedeutete Mobiliar den Eindruck einer Gelehrtenstube vermittelt, während sich mit dem Verhalten der beiden eifrigen Helfer Rudolfs des Schreibers die Vorstellung einer »Amtsstube« verbindet, eine Unterscheidung, die auch in der Variation der abschließenden Spitzbogen zum Ausdruck kommt; es wäre aufschlußreich, die Verwendung dieses Motivs in seinem jeweiligen Bildzusammenhang zu verfolgen.²⁵⁶

Für den Effekt, der sich aus der Umkehrung der Größenverhältnisse ergibt, bietet sich der mit einem knienden Boten kombinierte Munegiur (Bl. 247v) als Beispiel an. Mit ihm kann man Bliigger von Steinach

(Bl. 182v) verglichen,²⁵⁷ dessen etwas aufrechteres Sitzen in Verbindung mit dem anderen Faltenarrangement des mit einer Kapuze versehenen Obergewandes wieder auf die Formulierung Heinrichs von Veldeke zurückweist. Die abweichende Drapierung des am Oberschenkel herabhängenden Gewandstücks macht deutlich, daß hier eine weitere Möglichkeit zu variieren bestand, die, wie das Bild des Rudolf von Neuenburg bezeugt (Bl. 20r), auch erst während des Vorgangs der Ausführung wahrgenommen werden konnte.²⁵⁸ Eine thematisch entschiedenere Variation war die Umgestaltung des Sitzschemas Heinrichs von Veldeke zur Positur des mit der Armbrust schießenden Herrn Rubin (Bl. 169v), die in ihrer spezifischen Aussage durch die Zuordnung des ungeduldig nach oben wiehernden Pferdes noch verstärkt wird. Daß sich auch für den Typus des Thronenden in der Art des Konrad von Würzburg mit dem pelzbesetzten Mantel und den gleichgerichteten Unterschenkeln eine Reihe aufstellen ließe, kann man König Tyro von Schotten (Bl. 8r) und dem Winsbeke (Bl. 213r) entnehmen, beide durch das nähere oder distanziertere Verhältnis zu der sich ebenfalls als Variationsmöglichkeit erweisenden Assistenzfigur des Zöglings in ihrem Habitus bestimmt. Wie solche stehenden männlichen Gestalten modifiziert wurden, zeigt der Vergleich des Schenken auf dem Bild des Marner (Bl. 349r) mit der Wiedergabe des Spervogel (Bl. 415v).

Entsprechende Reihen wären mühelos anzuschließen, etwa von Knienden – vor einer Dame oder dem Lehensherrn –,²⁵⁹ aber auch von zusammengeduckt in einer Aktion Begriffenen, beim Kampf und bei der Jagd,²⁶⁰ deren schräg nach oben gerichtetes Antlitz im Dreiviertelprofil einem beim Herrn Rubin oder beim Taler (Bl. 303r) wiederbegegnenden Typus folgt.²⁶¹ In welcher Weise Figureschema und Faltenarrangement in wechselseitiger Verknüpfung zu Variationen benutzt werden konnten, ist besonders an den Damen wahrzunehmen, beispielsweise bei einer Gegenüberstellung der Bilder des von Stadeck (Bl. 257v), des Meinloh von Sevelingen (Bl. 120v) und des Gottfried von Neifen (Bl. 32v) oder, wenn man die Partnerinnen des Bruno von Horheim (Bl. 178r), Dietmars von Aist (Bl. 64r) und des Kürenbergers (Bl. 63r) Revue passieren läßt, denen sich das Mädchen in der Unterweisungsszene der Winsbekin in seiner fast wörtlichen Übereinstimmung mit der Erwählten des Herrn von Horheim zuordnet. Für weibliche Sitzfiguren gilt das gleiche, wie die Beschäftigung mit den Miniaturen des von Buchein (Bl. 251r), der Winsbekin und des Spervogel lehrt, die in der Variante mit dem schräg nach außen gestellten rechten Unterschenkel den Kreis der exempla bis zu Alram von Gresten (Bl. 311r), von Wissenlo (Bl. 299r) und dem Hadlaub-Bild (Bl. 371r) zu erweitern erlauben. Der Fälscher der Spetzschen Miniaturen, in denen man zu Beginn unseres Jahrhunderts französische Vorlagen der Hei-

delberger Liederhandschrift erkennen wollte,²⁶² hatte sich der Gestaltungsweise des Grundstockmalers bedient, indem er das Darstellungsschema Walthers von der Vogelweide zur Liegefigur umdisponierte und sie mit der Dame des Rost von Sarnen zu einer recht derben Begegnung verband.²⁶³

Für den Eindruck der Einheitlichkeit, der sich beim Blättern im Manesse-Kodex ergibt, kommt dem Prinzip der Variation eine nicht unerhebliche Bedeutung zu durch die in ihr beschlossene Erinnerung an vorausgehende ähnliche Formulierungen, so daß die Wahrnehmung des Neuen sich als eine Begegnung mit bereits Vertrautem erweist. Die Bilder des Rudolf von Rotenburg (Bl. 54r) und des von Stamheim (Bl. 261r) können diese Erfahrung exemplarisch vermitteln: In der thematisch bedingten Verschiedenartigkeit der Kompositionen treten Minnesänger und Pferd als bekannte Elemente auf, die im Prozeß des Wiedererkennens den Betrachter anregen, sich ihre abweichende Anordnung klarzumachen und diese als geistreiches Spiel mit gegebenen Formen zu goutieren. Durch die Konfiguration von Pferd und Dichter auf dem Stamheim-Bild werden Ankunft und Überreichung der Botschaft in gleicher Weise betont, während die gegenständliche Darstellung von »Roß und Reiter« bei Rudolf von Rotenburg der nach oben gerichteten Gebärde des Minnesängers gewissermaßen ein Widerlager verschafft und die Sturmflagge mit seinem Wappen in der Verbindung beider Zonen den Vorgang des Übergebens und Empfangens des Kranzes unterstreicht. Es ist augenfällig, daß die Verwendung vorgeprägter Formulierungen der Organisation des Bildfeldes im Sinne des Heraldischen entgegenkommt;²⁶⁴ seine Charakterisierung als »gerahmter horror vacui« wird dem hinter ihm stehenden Gestaltungswillen nicht gerecht, wie die beiden Bilder bezeugen:²⁶⁵ Eher trifft der Vergleich mit dem Scherenschnitt,²⁶⁶ da die einzelnen Elemente in ihrer Bezogenheit auf den Rahmen nach Möglichkeit miteinander verklammert sind, meist so, daß ein Wechselverhältnis zwischen Figurenkomposition und leerem Bildgrund entsteht, das intensiviert wird durch den dekorativen Gegensatz von starker, rahmenbezogener Farbigkeit und hellem Pergament. Der Vergleich des Herrn Göli und seines Gegners beim Trik-trak-Spiel (Bl. 262v) mit dem Liebestrank des von Buchein (Bl. 251r) macht den Zusammenhang zwischen Thema und Leere oder Fülle des Bildfeldes deutlich: Mit der Verzweigung des Blütenbaumes und dem die Liebenden verbindenden Kind wird die Gemeinsamkeit in der gegenseitigen Zuneigung anschaulich, wie das Spielgeschehen durch die »spannungsgeladene« Leere zwischen den aufeinanderbezogenen Gesten der beiden ähnlich postierten Kontrahenten eine Pointierung erfährt.

Erzählstil Es ist offenkundig, daß der Erzählstil durch die Verwendung vorgegebener Formen und

Schemata bedingt ist, die mit der Intention des ausdrücklichen Demonstrierens des Bildinhalts zu neuen Kompositionen zusammengefügt werden, nicht selten mit einer Akzentuierung, auf deren glossierenden Charakter bereits hinzuweisen war.²⁶⁷ Wenn sich dabei der Anschein einer »Bewegungsfolge« ergibt,²⁶⁸ so ist sie doch weniger im Sinne eines kontinuierenden Stils als unter diesem Aspekt zu verstehen. Beim Burggrafen von Lienz (Bl. 115r) zum Beispiel kommt es nicht so sehr auf den Handlungsablauf als solchen an als auf die Aussage, daß von dem Autor eine Weite zu erwarten ist, die alle bisher gesetzten Maßstäbe hinter sich läßt, und wenn der von Wengen in seinem dürrtigen Gewand zweimal im Bild erscheint (Bl. 300r), so geht es auch hier im Grunde nicht um das Nacheinander des Geschehens,²⁶⁹ sondern die Rahmenszene des Wiedererkennens durch die Dienerin soll das Zusammentreffen der Ehegatten in der Mitte als Heimkehr des Mannes nach langer beschwerlicher Trennung erläutern. Sogar beim Hadlaub-Bild (Bl. 371r) könnte man unterstellen, daß die Anheftung des Briefes in der unteren Zone der Begegnung des Dichters mit der insgeheim verehrten Dame in der Zone darüber in erklärender Absicht zugeordnet wurde. Die nachträgliche Einfügung des Hundes scheint dies zu bestätigen.²⁷⁰ Seine Rolle lenkt den Blick noch einmal auf die Zusammenarbeit von Maler und Auftraggeber, die äußerst eng gewesen sein muß, denn auch die für das Thema des von Wengen vermutlich maßgebende Textstelle nötigt zu dem Schluß, daß man bei ihrer Auswahl bereits an die bildliche Umsetzung dachte. Die Apostrophierung Marias in dem Gedicht des von Wengen als »der wiselosen trost«, als »Schützerin der Heimatlosen« (Bl. 300v), ist, ausgehend von der Vorstellung der Schutzmantelschaft, dem profanen Charakter des Bilderzyklus angeglichen worden, eingekleidet in einen aus dem Kompositionsschema des Münchner »Willehalm« entwickelten Erzählzusammenhang.²⁷¹

VI DIE NACHTRÄGE N I-III

Im Gegensatz zum Grundstock sind die 27 Miniaturen der Nachträge nicht in einem verhältnismäßig kurz zu bemessenden Zeitraum entstanden. Zwar rücken bei einem stilkritischen Vergleich N I und N II näher zusammen, so daß man wohl zu Recht von einer Werkstattgemeinschaft sprechen kann,²⁷² der in größerem zeitlichem Abstand der Maler von N III folgt, aber die 20 Autorenbilder umfassende erste Gruppe ist nicht so einheitlich, wie man gemeinhin angenommen hat,²⁷³ und erscheint deshalb als Resultat verschiedentlicher Bemühungen um die Erweiterung der gesammelten Lieder. Die nachweisbare Tätigkeit von fünf oder sechs Schreibern – während der Grundstock nur eine Hand (As) erkennen läßt²⁷⁴ – verdeutlicht die Situation in diesem Sinne.

Der erste Nachtrag im Vergleich zum Grundstock

Ein Vergleich zwischen der Wiedergabe Kaiser Heinrichs (Bl. 6r) und König Wenzels von Böhmen (Bl. 10r) zeigt den Wandel von der lapidaren Präsentation königlichen Herrschertums zu seiner beschreibenden Vergegenwärtigung. Amt und Funktion des Fürsten, aber auch der Rang, der ihn über seine Umgebung erhöht, spiegeln sich in den um seinen Thron gescharten Paladinen und Gefolgsleuten und in der Anordnung der Figuren auf dem Bildfeld.²⁷⁵ Die Art ihrer Darstellung entspricht ihrem Gebundensein an die Fläche, aber das Verhältnis zum Pergamentgrund ist ein anderes als das der Figuren des Grundstockmalers, die mit ihren plastischen Faltengebilden und den leuchtenden Farben in einer wechselseitigen Spannung dazu stehen. Bei dem zum ersten Nachtrag gehörenden Wenzel-Bild artikuliert sich diese Spannung nicht: Die Farben sind gedeckter und dadurch zurückhaltender in ihrer Wirkung, etwa bei dem Dreiklang von Gold, Rot und Blaugrau des Schulterkragens des Königs und der ihn flankierenden Schilde, oder – auf der linken Seite – bei der Verbindung des das silberne Kettenhemd bedeckenden erikafarbenen Waffenrocks mit dem erdigen Grün, in das der kniend den Schwertgurt empfangende Ritter gekleidet ist. Lediglich das Rot des Futters, das übereingehet mit dem des böhmischen Löwenschildes und mit dem Mantel des Pokalträgers, akzentuiert die Farbskala, aber es wird in seiner Intensität nach Möglichkeit nicht gesteigert, eher sogar neutralisiert, so daß die Darstellung durch die Ausgeglichenheit der Farbwerte und deren Korrespondenz mit der hellen Tönung des Pergaments eine distinguierte Note erhält, die durch den schmalen Rahmen mit dem zierlichen Dekor der Eichenlaubranke unterstrichen wird. Die Aussonderung seiner Ecken betont die Zusammenfügung der Leisten als Rahmung einer stärker auf den bildhaften Eindruck gerichteten Wiedergabe. Zur Einbindung der Figuren in die Fläche tragen die mit Gold und Silber bedeckten Teile und die gemusterten Gewänder bei, deren Faltenangaben das Volumen meist nur umschreiben: linear – durch den einfachen Pinselstrich mit schwarzer Farbe – oder durch die Verwendung eines helleren und eines dunkleren Striches nebeneinander.

Wie sich die Erzählweise von der des Grundstocks unterscheidet, macht die Gegenüberstellung der Falkenjagd des Markgrafen Heinrich von Meißen (Bl. 14v) und König Konradins (Bl. 7r) deutlich. Nicht nur die Zahl der Personen und Vögel differiert: Die Jagdgefährten sind auf dem früher entstandenen Bild so angeordnet, daß sich ihre Abfolge von links nach rechts mit dem emporgeworfenen Falken und dem zu greifenden Vogel zu einer Konfiguration zusammenschließt, die in ihrer Vorwärtsbewegung und der Ausrichtung nach oben den Moment des Aufsteigens von der Hand des Königs als den entscheidenden Vorgang hervorhebt und damit zugleich der Akzentu-

ierung des Dichters dient. Die vom Falken zu seiner Beute verlaufende Bogenlinie entspricht der Biegung des Pferdehalses, so daß der Impetus des Vorwärtsdrängens in der Parallele von Verfolgung und Flucht dem Rahmen noch näherzukommen scheint, doch wird die Grenze in der unteren Zone unübersehbar durch das Motiv des vom Bildrand zurückblickenden und die Aufmerksamkeit wieder auf das Jagdgeschehen lenkenden Hundes markiert. Auf der Reiherbeiz des Markgrafen ist die Aktion des »Falkengeschwaders« als ein zu beobachtendes Spektakulum durch das Emporschauen von Herrn und Diener und den Zeigegestus auf die bildmäßig postierte Gruppe bezogen, während der dadurch bedingte freie Raum nach rechts hin durch den mit seinem Pferdchen in Gegenposition stehenden kleinen Knappen ausgefüllt wird, der das Ergebnis des Jagdvergnügens signalisiert. Die auch beim Grundstockmaler übliche Anwendung des Bedeutungsmaßstabes irritiert vielleicht etwas angesichts einer Tendenz, die Ordnung der Bildgegenstände und ihr Verhältnis zueinander stärker der Wirklichkeit anzugleichen, doch ist bei den in ihrer Größenrelation zu den Reitern stimmigeren Pferden die Wiedergabe ebenfalls nicht konsequent, denn sie berühren den Boden mit ihren Hufen kaum oder überhaupt nicht.

Dieses Charakteristikum, aber mehr noch die gleichartige Konsonanz der Farben und die darauf abgestimmte Rahmung mit dem lieblichen Rosengerank lassen die Siegerehrung des Herzogs Heinrich von Breslau (Bl. 11v) als ein Werk derselben Hand erkennen. In der Entfaltung höfischer Pracht bei dem triumphalen Vorbeiritt an der Tribüne zum Empfang des Kranzes äußert sich eine dem Wenzel-Bild entsprechende Auffassung. Auch die Verwandtschaft in den Typen weist auf den engen Zusammenhang zwischen den drei Darstellungen hin: Den die Schwertverleihung Vornehmenden zur Rechten des Königs kann man – bis auf die modifizierte Haartracht – in der Ausführung des Gesichts mit Markgraf Heinrich von Meißen vergleichen, dessen Begleiter wiederum Ähnlichkeit mit dem die goldene Kugel Darbietenden auf der anderen Seite besitzt. Der Pokalträger über ihm erinnert an den Mann mit dem Helm auf dem Bild Heinrichs von Breslau, auf dem sich auch der lebhaft bewegte kleine Gesell am unteren Bildrand wiederfindet, der hier, eine Gabe heischend, zu Füßen König Wenzels kniet. Sein Pendant mit der Kapuze erscheint in etwas beengter Manier auf dem Jagdbild des Markgrafen von Meißen, möglicherweise ebenso wie das ihm zugeordnete Pferdchen von einer Gehilfenhand ausgeführt, die auch für einige Details der Siegerehrung in Betracht gezogen werden könnte.²⁷⁶

Händescheidung: erste und zweite Gruppe Daß zwischen den Miniaturen des ersten Nachtrags Unterschiede bestehen, wird deutlich, wenn man der Fal-

kenjagd die Sauhatz des Heinrich Hetzbolt von Weißensee (Bl. 228r) gegenüberstellt. Sie ist in kräftigeren Farben gemalt und wirkt deshalb etwas greller, besonders in der Verwendung der Grün- und Rottöne. Auch der Rahmen erhält durch seine andere Breite und die Vereinzelung der Blüten, durch die sich die Kompaktheit seiner Farbe noch verstärkt, größeres Gewicht. Der plakativeren Wirkung entspricht eine gewisse Vergrößerung der Formen, wie sie dem Vergleich der beiden Pferde zu entnehmen ist: Kopf und Brustpartie erscheinen schematischer in ihrer Durchbildung; das gleiche gilt für die Wiedergabe der Mähne und die Zeichnung des Fells. Zum Gesichtstypus des erfolgreichen Waidmanns bieten die drei zuerst genannten Bilder keine Parallele; das ins Strohhgelb gehende Blond seiner Haare kommt hier ebenfalls nicht vor. Der kletterkundige Jagdbegleiter, der die Unbeirrbarkeit des Herrn angesichts des anstürmenden Borstenviehs auch durch seine etwas schwankende Lage betont, ist in seinem Gesichtstypus von dem den Helm präsentierenden Adlatus Herzog Heinrichs abgeleitet, erhält aber durch die unterschiedliche Proportionierung und die sorglosere Ausführung ein spezifisches Gepräge.

Eine entsprechende Veränderung kennzeichnet den Spielgefährten des Jungen Meißner (Bl. 339r), wenn man ihn mit derselben Figur vergleicht. Der schankfreudige Wirt mit seinem flotten Hütchen erweist sich als ein ähnlich modifiziertes Derivat des für den Herzog von Breslau verwendeten Typus. Mit der unbeschwerten Anmut der Szene stimmt der goldgelbblühte blau-rote Rahmen aufs beste überein, da in seinem Dekor das Motiv des Blütenbaumes ins Festliche gewendet wiederkehrt. Angeregt wurde der mit Rosenblüten prangende Baum wohl durch das Bild des von Obernburg (Bl. 342v), das sich auf demselben Doppelblatt befindet. Das in der Miniatur des Grundstocks als Symbol der gegenseitigen Minne die Liebenden mit seinen Ranken übergreifende Gewächs erscheint hier natürlicher in seinem Wuchs, als Baum, der mit seinem Blühen die heitere, zur Lustbarkeit im Freien einladende Jahreszeit anzeigt und damit wohl auch die Zeit der Jugend charakterisiert. Sein Hinüberneigen zu der Gruppe der Spielenden verbindet diese mit dem Schenken, indem sie das Kredenzen des Weins unterstreicht. Neben der veränderten Farbqualität des Grün, die bereits bei Heinrich Hetzbolt von Weißensee erwähnt wurde, fällt das ebenfalls von den ersten Darstellungen des Nachtrags abweichende helle Violett im Gewand des Jungen Meißner auf; es ist auch auf weiteren Bildern, etwa dem des Süßkind von Trimberg, zu finden (Bl. 355r), so daß unter Berücksichtigung zusätzlicher Merkmale, wie der Ähnlichkeit der Gesichter zwischen dem Gefolgsmann des Bischofs von Konstanz mit der roten Sukkane und dem Genossen beim Boule-Spiel, die Ausführung durch eine andere Hand für möglich zu halten wäre.²⁷⁷

Die exakte Aufteilung aller Miniaturen des ersten Nachtrags an einzelne Hände dürfte allerdings kaum durchführbar sein. Es unterliegt indes keinem Zweifel, daß die Darstellungen des Markgrafen Otto von Brandenburg (Bl. 13r) und des Jakob von Warte (Bl. 46v) von dem Maler herrühren, der König Wenzel, den Herzog Heinrich von Breslau und den Markgrafen Heinrich von Meißen geschaffen hat. Dabei ist nicht zu übersehen, daß der Rahmen des schachspielenden Paares mit den als Blüten ausgebildeten Eckverzierungen nicht den übrigen Miniaturen dieser Gruppe entspricht und in der Isolierung des Schmuckmotivs auf Späteres vorausweist.²⁷⁸ Die enge Zusammengehörigkeit der fünf Autorenbilder korrespondiert mit dem einheitlichen Nachtrag der betreffenden Gedichte durch den nur hier und in Ergänzungen zu As-Corpora faßbaren Schreiber Bs, noch bevor das Inhaltsverzeichnis der Handschrift angefertigt wurde.²⁷⁹

Der folgende Schreiber (Cs) hat den Namen des von ihm aufgezeichneten Dichters, des Albrecht von Haigerloch (Bl. 42r), erst nach dieser Redaktion beigefügt. Da dessen Darstellung in ihrem Grün-Gelb-Rot-Kontrast, der durch den »Fanfarenstoß« des rotgoldenen Rahmens betont wird, von der soignierten Farbigekeit der ersten Gruppe abweicht und der auf seinen Gegner eindreschende Graf auch etwas ungefügiger in der Ausführung ist, könnte man fragen, ob nicht der Wechsel des Schreibers zusammenfällt mit dem Beginn der Tätigkeit eines neuen Malers. Die Veränderung des Grün in einen grüspanigen Ton, der bei den späteren Bildern festzustellen war, kommt hier erstmals entschieden zur Geltung, doch scheint ihn bereits das mit der Farbe der Wiese kontrastierende Grün des Baumes auf der Miniatur des Jakob von Warte anzukündigen. Daraus ließe sich folgern, daß entweder der Haigerlocher noch im Rahmen der Möglichkeiten der ersten Hand zu klassifizieren ist, oder daß der ihn Ausführende an der Wiedergabe des sich im Glanz weiblicher Anmut sonnenden Dichters beteiligt war. An seiner Einfassung fällt in der Tat der Unterschied zwischen den sorgfältig verzierten Leisten unten und oben und der seitlichen Rahmung auf, der aus einer solchen Zusammenarbeit erklärbar wäre; sie ist auch in der Darstellung selbst nicht auszuschließen: Bei aller Nähe des Typus der aufwartenden Mädchen mit Kranz und Pokal zu dem Schwerträger auf dem Wenzel-Bild wirkt manches Detail, wie die Magd mit dem Blasebalg, die ursprünglich etwas größer vorgesehen war, und ebenso die Farbigekeit der den Pokal Darbietenden, unartikulierter. Wenn man eine weitere Kraft in Betracht zieht, muß man sich aber stets ihr enges Verhältnis zu dem Maler des Wenzel-Bildes vor Augen halten. Möglicherweise waren beide in der hypothetisch zusammengestellten zweiten Gruppe gemeinsam am Werk.

Das sie Verbindende tritt bei einer Gegenüberstellung

des Albrecht Marschall von Rapperswil (Bl. 192v) und des Herzogs Heinrich von Breslau deutlich hervor, in der Wiedergabe des unterlegenen Gegners etwa, der seinem Typus nach dem Herzog nahekommt, oder in den ebenfalls recht streitbaren kleinen Parteigängern, aber es ist offensichtlich, daß die sorgsame »Umschreibung« der Formen und die Charakterisierung von Einzelheiten des früheren Bildes nicht in gleicher Weise Anwendung fanden. Die Kettenhemden der Kontrahenten sind derber konturiert als die des siegreichen Herzogs; sie entsprechen, auch in ihrer Binnenstruktur, eher dem ungefügigeren Haigerlocher. Mit dieser Miniatur stimmt überdies – im Unterschied zu den Bildern des Kristan von Luppin (Bl. 226v) und des Düring (Bl. 229v) – die Art der Dachdeckung mit den in gleicher Schräge durchlaufenden Sparren überein. Für die etwas handfestere Ausführung der Turnierszene erscheint auch ein Detail wie die Zinnenbrüstung symptomatisch; bei der Damengalerie des Herzogs Heinrich von Breslau vermittelt sie durch ihre leicht verwaschen wirkende Farbe den Eindruck des Schwebens, während das kompakte Violett mit den weiß gewinkelten Schießscharten über den beiden Kämpfenden zusammen mit der architektonisch gestalteten Begrenzung die Tribüne entschiedener von dem unteren Bildfeld abhebt, so daß dessen Komposition in ihrer Rahmenbezogenheit voll zur Geltung kommt. Die Art der Marmorierung der strebepfeilerartigen Einfassung erinnert an die des Bergfrieds, der auf der Darstellung des Albrecht von Haigerloch über dem Getümmel aufragt, sie findet sich aber auch auf der Miniatur des Eberhart von Sax (Bl. 48v) – etwas subtiler, wie es scheint – an den Stützen der den oberen Abschluß bildenden Wimperge.

Hier stellt sich erneut das Problem, wie groß man die künstlerische Spanne des für die ersten Bilder des Nachtrags verantwortlichen Malers bemessen soll, denn manches, etwa die präzisere Definition der Architektur und das Abstufen heller Flächen durch einen dunkleren Pinselstrich, oder die teilweise noch erkennbare elegante Ranke an der »Bodenleiste« und die Vorliebe für die Verwendung des Vierpasses als textiles Muster, kommt auch in den ihm zuzuweisenden Miniaturen vor. Die sitzende Gottesmutter mit dem Kind ist ihrem Gesichtstypus nach das weibliche Pendant zu dem Vasallen mit dem Schwert zur Rechten König Wenzels und entspricht in einzelnen signifikanten Faltenmotiven ihres Mantels der Gegenspielerin des Markgrafen Otto von Brandenburg. Der attente Frater hinter Eberhart von Sax ist der von Meister Teschler mit Bitten bedrängten Dame »brüderlich« verwandt (Bl. 281v), aber man zögert, dieses Bild ebenfalls für den ersten Maler zu reklamieren. Andererseits verdeutlicht der Vergleich des Bittstellers mit dem ähnlich wiedergegebenen Rost von Sarnen (Bl. 285r), dessen Kopf in der Vorzeichnung zudem zurückgelegt war,²⁸⁰ die qualitätsvollere Ausführung

des am Bett der Dame Knienden, so daß auch bei den späteren Darstellungen mit einem Zusammenwirken beider Kräfte zu rechnen ist. Damit käme freilich dem Wechsel des Grüntons keinerlei Relevanz zu. Die etwas unschierigen Bäume hinter der streitbaren Weberin, deren Gehilfin mit der Nadel, nicht – wie Oechelhäuser meint – mit Schere oder Zange umgeht,²⁸¹ sind ein weiteres Indiz für die Beteiligung einer zweiten Hand, deren Arbeiten in unmittelbarer Abhängigkeit von dem ersten Maler entstanden.

Weitere Gruppierung/Reihenfolge der Miniaturen

Bei den übrigen Miniaturen ist trotz des nicht zu übersehenden Zusammenhangs der Unterschied zu der eingangs behandelten Gruppe merklicher. Das ließ sich bereits der Wiedergabe des Jungen Meißner (Bl. 339r) und vor allem der des Süßkind von Trimberg (Bl. 355r) entnehmen. Ihnen kann man den Schulmeister von Eßlingen (Bl. 292v), den Johann von Ringgenberg (Bl. 190v), den Regenbogen (Bl. 381r) und den Kunz von Rosenheim (Bl. 394r) anschließen, die in der Folge dieser Aufzählung entstanden sein dürften. Der seine Unterweisung durch die Zuchtrute bekräftigende Präzeptor erinnert im Sitzmotiv durchaus an den schachspielenden Markgrafen auf Blatt 13r und ist in der Angabe der Falten dessen Partnerin nicht unähnlich, aber die andere Proportionierung der Figur und die beengtere, fast hölzerne Haltung verleihen ihr ein eigenständiges Gepräge, auch wenn man vielleicht geneigt wäre, die letztere als Charakteristikum eines Schulmeisters zu akzeptieren. Für den aufgeschossenen tonsurierten Junglehrer, der in seiner Gegenposition die nicht sehr verheißungsvolle Lage der beiden »Erziehungsobjekte« unterstreicht, gilt das gleiche. Die das Bild abschließende Architektur ist weniger sorgfältig ausgeführt als die auf den Wiedergaben des Eberhart von Sax und des Marschalls von Rapperswil. Mit dem rotbemühten Scholaren zu Füßen des Meisters weisen die dienstfreudigen Damen links und rechts des Winli (Bl. 231r) eine gewisse Ähnlichkeit auf, die eine dem Gesichtstypus nach, die andere im Faltenarrangement, so daß diese Miniatur der Gruppe ebenfalls einzuordnen wäre. Eine Bestätigung bietet die Übereinstimmung der den Ring Darbietenden mit der Schnitterin des Kunz von Rosenheim.

Die an den zugehörigen Texten unterscheidbaren Hände E₅ und F₅ erlauben auf Grund ihrer Verteilung keine Rückschlüsse auf die Entstehung der Bilder, da beide Schreiber, wie es scheint, gleichzeitig tätig waren und sich die Vornahme der Eintragungen nicht rekonstruieren läßt. Von E₅ wurden die Verse des Eberhart von Sax (Bl. 48r) geschrieben, dessen Darstellung noch in engstem Zusammenhang mit der ersten Gruppe steht, aber auch die Gedichte der zum zweiten Nachtrag zu zählenden Autoren bis auf den F₅ zuzuweisenden Frauenlob (Bl. 399r). Die sich deutlich von den Rahmungen der oben genannten Miniaturen abhe-

bende Teilung der Leisten in rote und blaue Streifen mit den sie überlagernden Rhomben in Gold bei der Rebhuhnjagd des Kunz von Rosenheim markiert wohl den Übergang zu der reicher gemusterten Rahmenform des zweiten Nachtrags, wie das unmittelbar folgende Bild des Rubin von Rüdiger zeigt (Bl. 395r). Daß der Schwertkampf des Johann von Ringgenberg trotz seiner Einfügung in der Mitte des Kodex in die Nähe des Kunz von Rosenheim gehört, geht aus der Ähnlichkeit der Gesichter der Poeten hervor, doch wird man zwischen beiden Darstellungen die des Regenbogen annehmen müssen, auch wegen ihrer dem Rosenheimer entsprechenden Farbgebung. Die Volumen suggerierenden Schüsselfalten des Ringgenberg weisen auf das v-förmige Faltengehänge am Überwurf des Süßkind von Trimberg zurück, bei dessen Empfang am Hof des Bischofs von Konstanz Blau und Rot in vergleichbarer Wertigkeit vorkommen, während dem Gewand der das Korn schneidenden Dame das ins Orange tendierende Karmin des weißbeschrzten Schmiedemeisters und der Begleitperson seines Dichterkollegen Frauenlob nähersteht. Für die Platzierung des Kampfbildes sind auch die abgetreppten und sich einrollenden Gewandzipfel zu beachten, die auf den zweiten Nachtrag vorausweisen.²⁸² Es ergäbe sich demnach für die vorgenommene Gruppierung eine Abfolge von der kleinfigurigen Darstellung des Kristan von Luppin (Bl. 226v) über Winli (Bl. 231r) und Thüring (Bl. 229v) hin zum Schulmeister von Eßlingen (Bl. 292v), der die weitere, zum Kunz von Rosenheim führende Entwicklung einleitet.

Zweiter Nachtragsmaler/Verhältnis zum ersten Nachtrag Die sich bisweilen in den Erwägungen über die Aufteilung des ersten Nachtrags abzeichnende Schwierigkeit, für die wahrnehmbaren Unterschiede eine schlüssige Interpretation zu finden, hat ihren Grund in der Unkenntnis der zeitlichen Distanz zwischen den jeweiligen Miniaturen und auch der in einzelnen Fällen zu vermutenden Vorlagen. Hinzu kommt, daß sich im Gegensatz zum Grundstock kein Anhalt für die Organisation der Werkstatt bietet. Mit Sicherheit ist aber der zweite Nachtragsmaler aus ihr hervorgegangen, wie der Vergleich der von ihm ausgeführten Bilder mit den zuvor behandelten verdeutlicht. Die offensichtlich den Überredungskünsten ihres Begleiters nur noch geringen Widerstand leistende Dame des Rubin von Rüdiger (Bl. 395r) erscheint als etwas handfestere Variante der Helmträgerin des Winli (Bl. 231r), deren Pendant mit Schild und Ring und dem eiförmigen Kopf über dem gereckten Hals in dem beredten »Waldgänger« eine Umprägung ins Männliche erfahren hat. Auch an den Gesichtstypus des Heinrich Hetzbolt von Weißensee (Bl. 228r) ließe sich erinnern. In der Kennzeichnung des Geländes als eines grasbestandenen Platzes durch die parallel verlaufenden Doppelstriche und die Art, wie die Bäume wiedergegeben sind, kann man weitere

Übereinstimmungen feststellen, ebenso in dem Bemühen, das Grün durch weiße und rote Blumen aufzulockern, das schon beim Maienbad des Jakob von Warte zu erkennen war (Bl. 46v).

Als charakteristisch erweist sich die Tendenz, wirklichkeitsnäher zu schildern, vor allem in Details, wie den Schlingpflanzen, die sich um die Bäume winden und so deren Rundung anzeigen, aber auch in der Unterscheidung der Laubarten und der Differenzierung des Bodens – Details, bei denen das Formelhafte angereichert wird mit den Erfahrungen aus der Beobachtung der Umwelt. Auf dem Bild des Kol von Nüssen (Bl. 396r) tragen die Eicheln zur Kennzeichnung des Baumes bei, und die Ausrüstung des Schützen mit dem Spanner für die Armbrust und der Pfeiltasche, die schwer am Gürtel hängen, ist ebenso an der Wirklichkeit orientiert wie die Wiedergabe des Schießgeräts, dessen gedrehtes Seil an den Enden des Bogens durch Knoten festgehalten wird. Auch bei den Falten am Gewand des Jägers und an dem seines Roßbuben kann man die Absicht nicht übersehen, sich ihrer schematischen Verwendung in der Art des Kunz von Rosenheim zu begeben. Allerdings bleiben, trotz des in Strichlagen aufgelösten Umrisses von Brust und Bauch und der dunkleren Markierung der Weichen, die Pferde dem Schema verhaftet; in ihrer Disproportionierung erscheinen sie als die am wenigsten gelungenen der ganzen Handschrift. Ähnlich ungefügt ist ihr Aussehen auf dem Turnierbild des Dürner (Bl. 397r).

Die wohl zuletzt entstandene Darstellung des Frauenlob (Bl. 399r) erinnert in manchen Typen an die frühe Gruppe des ersten Nachtrags etwa durch den nach oben Blickenden auf der linken Seite, der dem Fiedler zu Füßen König Wenzels zu vergleichen wäre (Bl. 10r), oder durch den Dudelsackbläser rechts und den Zitherspieler hinter ihm, beide trotz der individuellen Ausprägung den Würdenträgern zur Linken des Herrschers unverkennbar verwandt. Was sie unterscheidet, sind insbesondere die natürlichere Haarfarbe und die gleichfalls im Sinne der Wirklichkeitsnähe leicht modifizierte Nase, d. h. Veränderungen des festgelegten Typus durch einzelne Details, wie dies schon bei den zuvor behandelten Bildern zu beobachten war. Außerdem beruht die Verschiedenartigkeit auf der intensiveren Farbskala, die sicher auch deshalb Anwendung fand, um die Musikantentruppe als eine buntzusammengewürfelte Schar zu charakterisieren: Die schwarzen Haare betonen die fremdländische Herkunft einzelner Mitglieder, ein weiteres Zeichen, daß in der Vorstellung des Malers das im Alltag Erfahrene eine gewisse Rolle spielte. Mitbestimmt wird der Eindruck des Bildes durch den breiten Rahmen mit dem aufwendigen Muster, in dem, wie bei Kol von Nüssen und beim Dürner, die schon in den späteren Miniaturen des ersten Nachtrags sich

äußernde Vorliebe für ein helles Violett hervortritt. Die zierlichen Leisten am Beginn des ersten Nachtrags sind davon ebensoweit entfernt wie die in der Breite zum Teil entsprechenden Rahmungen des Grundstockmalers (Bl. 7r.). Offensichtlich ging das Bestreben dahin, sich diesem durch die Geometrisierung der Muster anzupassen. Die aus dem bordürenartigen Charakter sich ergebende größere Eigenwertigkeit gegenüber der Darstellung wird deutlich, wenn man den Dürner mit Walther von Klingen (Bl. 52r) vergleicht, bei dem der Einklang von Rahmen und Bild die heraldische Wirkung verstärkt.

Entstehung von N I und N II Eine Aufstellung der Lebensdaten der zum ersten und zweiten Nachtrag gehörenden Dichter zeigt, daß Lieder von noch lebenden Autoren, wie Jakob von Warte oder Rost von Sarnen und Frauenlob, in die Sammlung übernommen wurden.²⁸³ Zu ihnen zählt auch der Dominikaner Eberhart von Sax (Bl. 48v), dem E. Jammers zunächst nur eine »aktive Rolle« bei der Entstehung seines Bildes zuschreibt, um unmittelbar danach der Mutmaßung Ausdruck zu geben, er habe nicht nur diese eine Miniatur und die in der architektonischen Rahmung verwandte des Albrecht Marschall von Rapperswil (Bl. 192v) geschaffen, sondern alle Bilder des ersten Nachtrags.²⁸⁴ Damit wird eine von R. Sillib »beiläufig« erwähnte Möglichkeit mit dem Anspruch der Wahrscheinlichkeit versehen, die zum Schluß eine Präzisierung in dem Sinne erfährt, daß Eberhart von Sax ohne jede Einschränkung als Maler der beiden Darstellungen auf Blatt 48v und 192v zu gelten hat.²⁸⁵ Dahinter steht die ebenfalls von Sillib ins Spiel gebrachte Identifizierung des 1309 in Zürich nachweisbaren Predigermönchs mit einem 1296 in Konstanz bezeugten »Eberhart pictor«, von dem allerdings nicht bekannt ist, ob er überhaupt dem Dominikanerorden angehörte.²⁸⁶ Was sich auf Grund der genauen Differenzierung der Schreiberhände durch Wilfried Werner für Hadlaub andeutet: Daß dieser durch die eigenhändige Eintragung seiner Lieder am Zustandekommen des Kodex beteiligt gewesen sein könnte,²⁸⁷ läßt sich von Eberhart von Sax hinsichtlich der Mitwirkung an der künstlerischen Ausstattung zumindest nicht behaupten.

Zutreffend ist die Feststellung von Jammers, daß die Miniatur sich – vor allem in der Schilderung der architektonischen Details – durch besondere Sorgfalt auszeichnet.²⁸⁸ Eine Erklärung dafür wäre die Bekanntschaft des Predigermönchs mit dem Maler, der vielleicht durch die bisher noch ungedeuteten Buchstaben links und rechts des mittleren Tabernakels die Lokalität als den »Konventus Praedicatorum« kenntlich machen wollte.²⁸⁹ Bei der Wiedergabe des kniend die Mutter mit dem Kind Verehrenden fällt das Bemühen auf, dem Gesicht durch einige Spezifika wie die waagrecht geführten Brauen und die Markierung

des Nasenansatzes, die Bartstoppeln oder den grauen Haarkranz eine von den üblichen Typen abweichende Prägung zu geben. Ähnlich verhält es sich bei Jakob von Warte und Rost von Sarnen mit seiner länglichen, die Wangenkantur betonenden Gesichtsform. Auch Heinrich Teschler, der 1301 noch in Zürich nachweisbar ist,²⁹⁰ erscheint etwas individueller charakterisiert. Es entsteht der Eindruck, als habe man den dem Bekanntenkreis angehörenden Dichtern bewußt ein sie von den anderen unterscheidendes Aussehen gegeben.²⁹¹ Möglicherweise hängt die Wahl der dargestellten Situationen ebenfalls damit zusammen, daß es sich um Bekannte handelte, die man – wo es anging – mit gutmütigem Spott traktierte, z. B. im »Maienbad« des bejahrten Jakob von Warte oder in der als mittelalterlicher Topos erklärbaren Schilderung der Zudringlichkeit des Kirchherrn von Sarnen bei der emsigen Weberin.

Daß in einem »Dominikaneratelier« Bilder dieser Art entstanden sein sollen,²⁹² ist wenig glaubhaft; Zielsetzung und Spiritualität der Ordensgemeinschaft stehen einer solchen Annahme entgegen. Falls man die Ausführung des ersten und zweiten Nachtrags im geistlichen Bereich vermutet, käme eher ein Damenstift wie Fraumünster in Frage.²⁹³ Die Flachschnitzereien aus den allerdings 200 Jahre später entstandenen Räumen im »Hof« der Abtei mit Jagdszenen und dem geselligen und verliebten Beisammensein von adligen Damen und Herren sind ein Beweis für die, hier übliche Selbstverständlichkeit im Umgang mit weltlichen Themen.²⁹⁴ Daß damals in Zürich auch Frauen schreiben und »luminieren« konnten, läßt sich dem Stiftungsbuch des Dominikanerinnenklosters Oetenbach entnehmen.²⁹⁵ Freilich wissen wir nichts über eine künstlerische Betätigung der Insassen von Fraumünster unter den Fürstabtissinen Elisabeth von Spiegelberg (1298–1308) und Elisabeth von Matzingen (1308–1340), die in ihrer Regierungszeit Chor und Querschiff der Stiftskirche mitsamt der Ausstattung zum Abschluß brachten.

Die Gründe, die für die Annahme einer Beteiligung von Frauenhänden am Zustandekommen des Bildschmucks der Liederhandschrift sprechen könnten, sind bereits an anderer Stelle dargelegt worden.²⁹⁶ Vor allem fällt neben der Freude an modischen Details, in der sich jedoch nicht nur weiblicher Geschmack gefallen mochte, die einen bestimmten Aspekt betonende Charakterisierung des Mannes auf: Er erscheint in der Rolle des Begehrenden (Bl. 281v) oder Zudringlichen (Bl. 285v), den die Frau in seine Schranken weist, während sie selbst in das rauhe Männerspiel eingreift und die »Kampfhähne« auf dem Turnierplatz dadurch trennt, daß sie dem Gegner des Geliebten die Lanze aus der Hand nimmt (Bl. 397v). Hierher gehört auch die Aufwartung, die Herrn Jakob in seinem Zuber zuteil wird (Bl. 46v). Gleichsam als Gegen-

probe ließe sich die Erhöhung des Dichters Frauenlob (Bl. 399r) über seinen Stand hinaus als Beweis weiblicher Dankbarkeit werten für die von ihm erstrittene Vorrangstellung der Bezeichnung »vrowe« vor »wîp«. Die sich vom Grundstock deutlich abhebende Farbigkeit beider Nachträge ist für sich allein noch kein Indiz für die Beteiligung von Frauen, da die farbliche Gestaltung des um 1312 zu datierenden Katharinentaler Graduales eine gewisse Ähnlichkeit aufweist, allerdings bedürfte die Frage der Entstehung seiner Miniaturen einer genaueren Untersuchung.²⁹⁷ Zu bedenken wäre hinsichtlich der am Manesse-Kodex beteiligten Hände auch die später noch zu erörternde Beziehung zur Münchner Weltchronik des Rudolf von Ems.²⁹⁸

Problem der Vorlagen Mit seiner Verbindlichkeit für die äußere Gestaltung der Nachträge bot sich der Grundstock zugleich zur Orientierung in thematischer Hinsicht oder als mögliche Bildquelle an. Die Tatsache, daß der Name des von Buchein (Bl. 271r) im Inhaltsverzeichnis nicht in der Reihe steht, obwohl er dem Grundstock zugehört und in die Zählung der endgültigen Redaktion einbezogen ist, ließe sich vielleicht mit der Verwendung als Vorlage für den Markgrafen von Brandenburg (Bl. 13r) erklären, zumal das Doppelblatt auch Herrn Göli am Spielbrett (Bl. 262v) enthält. Zur Bekräftigung der Annahme, bei der Erstellung des Registers sei das Blatt noch nicht wieder in die Lage zurückgeordnet gewesen, müßten jedoch weitere Gegebenheiten in Betracht gezogen werden.²⁹⁹ G. Siebert-Hotz hat das Verhältnis zwischen den vergleichbaren Formulierungen des Grundstocks und der Nachträge ausführlicher erörtert und dabei den Wandel der Auffassung betont, wie er sich beispielsweise in dem Turniersieg des Albrecht Marschall von Rapperswil (Bl. 192v) gegenüber der siegreichen Tjost des Walther von Klingen (Bl. 52r) äußert.³⁰⁰ Die Tendenz zur »Wirklichkeitsnähe«, die in den wiedergegebenen Details wahrnehmbar ist, bestimmte danach auch die Modifikation des Vorgangs. Ihr entspricht auf den Bildern des Friedrich von Leiningen (Bl. 26r) und des Kristan von Luppin (Bl. 226v) der Unterschied zwischen der Bezeichnung des Gegners als »Heid« und seiner Charakterisierung durch das fremdländische Aussehen des Bogenschützen. Man wird aber ebenso die Vertrautheit mit anderen Vorlagen voraussetzen dürfen. Der Schießende, der sich dem Angriff des Ritters behende entzieht, indem er ihn zugleich mit seinen Pfeilen zu treffen sucht, ist auf einem in Gotha aufbewahrten Elfenbeinkästchen ähnlich zu finden,³⁰¹ und angesichts der Parallele der mit den Schwertern dreinschlagenden von Scharpfenberg (Bl. 204r) und von Ringgenberg (Bl. 190v) wäre das bereits betonte Vorkommen dieser Kampffart in den Marginalillustrationen zu beachten,³⁰² in denen sich das den Jungen Meißner beschäftigende Boule-Spiel (Bl. 339r) ebenfalls nachweisen läßt.³⁰³

Erwähnung fanden auch schon die als Anregung in Frage kommenden Monats- und Kalenderbilder, deren Einwirkung im Bad des Jakob von Warte (Bl. 46v) und der Wildschweinjagd Heinrich Hetzbolts von Weißensee (Bl. 228r) oder im Erntebild des Kunz von Rosenheim (Bl. 394r) erwogen werden kann, doch erscheint bei dem zuletzt Genannten die Anordnung des Figurenpaares der in Bilderbibeln dargestellten Szene aus dem Buch Ruth nicht unähnlich, in der Booz auf dem Getreidefeld seinen Leuten befiehlt, beim Ernten einen Teil für die ährenlesende Moabiterin zurückzulassen;³⁰⁴ vielleicht ist die Gestalt des Süßkind von Trimberg (Bl. 355r) aus einer anderen Historie des Alten Testaments übernommen.³⁰⁵ An Kampfschilderungen in der Art des Josephus Flavius aus Scheyern von 1241 fühlt man sich angesichts der Wiedergabe des in seiner Burg von Feinden bedrängten Düring (Bl. 229v) erinnert,³⁰⁶ während das für Herrn Winli und seine Damen gewählte Motiv des Sitzens unter dem zurückgeschlagenen Zelt (Bl. 231r) aus Epenillustrationen bekannt ist³⁰⁷ und König Wenzel mit seinem Hofstaat (Bl. 10r) sich in die Tradition der Herrscherikonographie einreihen läßt.

Den Schulmeister von Eßlingen sieht G. Siebert-Hotz als Erweiterung des für Konrad von Würzburg verwendeten Bildschemas (Bl. 383r) mit dem Hinweis auf eine mögliche Orientierung an Unterrichtsszenen, wie sie gelegentlich beim Schulgang des Jesusknaben vorkommen;³⁰⁸ es gibt am Beginn des 14. Jahrhunderts außerdem Darstellungen der Tempelschule, in der Maria und ihre Gefährtinnen von einem Lehrmeister der Heiligen Schrift unterwiesen werden, zum Beispiel in dem wohl aus der Diözese Konstanz stammenden Brevier in Oxford (Abb. 17). Hier ist auch eine der Jungfrauen mit dem Weben einer Borte beschäftigt, allerdings in einem tragbaren Rahmen: Dem Bildschema des Rost von Sarnen (Bl. 285r) steht die Darstellung Marias am Webstuhl auf einem Glasfenster der Stadtkirche St. Dionys in Eßlingen von 1300 näher.³⁰⁹ Eine Beziehung zum dominikanischen Kunstkreis deutet sich durch die von Jammers mit der Wiedergabe des Eberhart von Sax in Verbindung gebrachte Miniatur in einem um 1290 wohl in Maastricht entstandenen Graduale dieses Ordens an, die den Introitusvers des 1. Adventssonntags illustriert.³¹⁰ Vergleichbar ist die Kennzeichnung eines Kapellenraumes mit dem Mönch und einer Begleitperson vor einem Altar, auf dessen Mensa Maria mit dem Kind thront.³¹¹ Nach K. Martin verweist die Bildvorstellung auf Frankreich, wo seit der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts Architekturmotive als oberer Abschluß von Miniaturen erscheinen.³¹² In dem kurz vor 1300 zu datierenden Psalter und Stundenbuch der Yolande von Soissons in der Pierpont Morgan Library ist, wie im Manesse-Kodex, die gesamte Rahmung architektonisch gestaltet (Abb. 20), allerdings nicht um damit eine bestimmte räumliche Illusion zu erwecken, da der Vorgang sich im Freien vollzieht.³¹³

Erzählweise Die in der kennzeichnenden Verwendung der Architektur sich äußernde Tendenz, die Realität der Umwelt stärker zu berücksichtigen, war schon mehrfach als Charakteristikum der Erzählweise des ersten und zweiten Nachtrags hervorzuheben. Man wird das Verhalten des geschwinden Jagdgehilfen des Heinrich Hetzbolt von Weißensee (Bl. 228r) ebenfalls unter dem Aspekt der wirklichkeitsgemäßen Schilderung einer Situation im Sinne von möglicherweise eintretenden Begebenheiten werten dürfen: so zu verstehen, daß der auf dem Baum Befindliche beim Aufstöbern des Tieres, durch das plötzliche Hervorbrechen des Keilers völlig überrascht, nur noch seine Kletterkünste zum Einsatz bringen konnte. Das widerspricht nicht der zuvor betonten Signifikanz seiner Lage im Hinblick auf die Standfestigkeit des sich dem Ansturm entgegenstellenden Dichters;³¹⁴ offen bleibt, wie die Kennzeichnung als Kleriker zu deuten ist.

Anschauliches Geschehen und Sinnbildlichkeit verbinden sich auch in der Belagerungsszene mit der Wiedergabe des Düring (Bl. 229v), dessen Mitstreiter den die Burg berennenden Feind mit allen Mitteln abwehren, während er selbst über dem Tor erscheint, beherrschend und mit seiner mächtigen Helmzier die Höhe des Bergfrieds erreichend, ein Symbol unüberwindlicher Kampfkraft, die den Zugang unmöglich macht. Wie hier in der beabsichtigten Assoziation zu den hochragenden Gebäuden von Pallas und Turm die Abwehrbereitschaft gegenüber den Angreifern bildwirksam wird, so unterstreicht die dem Text nach als Schilderung des Waldes gemeinte Baumgruppe auf der Miniatur des Rubin von Rudeger (Bl. 395r) mit der Windung ihrer Stämme die innere Verfassung der den Eroberungsgelüsten des Galans kaum noch widerstrebenden Schönen. Daß einem Erzählvorgang bei aller scheinbar selbstgenügsamen Entfaltung eine übertragene Bedeutung zukommen kann, ist der Rebhuhnjagd des Kunz von Rosenheim (Bl. 394r) zu entnehmen, der seiner auf dem Ährenfeld »ausgemachten« Beute auf den Fuß folgt.³¹⁵ Angesichts solcher innerbildlicher Verknüpfungen wird man das gelegentlich als Mißverständnis der Vorlage interpretierte Verhalten der schlagfertigen Weberin des Rost von Sarnen (Bl. 258r) doch als Reaktion auf die Handgreiflichkeit des Kirchherrn zu verstehen geneigt sein,³¹⁶ um so mehr als die erkennbare Vorzeichnung keinen Zweifel darüber läßt, daß er ein Büschel Haare riskiert hat; durch die Veränderung bei der Ausführung sollte das »gelassene« Haar in einem demonstrativen Zusammenhang mit dem Kopf erscheinen.³¹⁷ Der Hinweis auf die der Wirklichkeit gemäße Blickrichtung der Figuren, deren Beziehungen zueinander durch die Verschiebung der Pupillen in die Augenwinkel zum Ausdruck komme,³¹⁸ übersieht zwar, daß dieses Verfahren schon in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts praktiziert wurde und im Grundstock ebenfalls

Anwendung fand,³¹⁹ aber eine Darstellung wie die des Winli zwischen den beiden Konkurrentinnen (Bl. 231r), von denen die eine den Helm mit Zimier präsentiert, als sei es die letzte Kreation, während die andere – sich ihres Anspruchs sicher – den Ring darbietet, verdeutlicht die Rolle des Blicks für das Verständnis des Bildzusammenhangs. Charakteristischerweise wird die Augenpartie vielfach durch Abschattierung und die Verwendung von Weiß für den Augapfel besonders hervorgehoben.

Der dritte Nachtragsmaler Es erscheint aufschlußreich, die Konstellation beim Abschied des Winli mit dem Zusammenwirken der beiden Frauen auf der dem dritten Nachtrag zugehörigen Miniatur des Otto vom Turne (Bl. 194r) zu vergleichen. Ein Erzählvorgang, wie er schon durch das gesattelte Pferd nahegelegt wird, ist hier nicht intendiert: Die Gruppe findet ihr Genüge in der anmutigen, von dem blühenden Baum überfangenen Verbindung der Gestalten, die der Präsentation der Standeszeichen des Dichters dient, aber zugleich durch Bildaufteilung, Figurengröße und Farbkonsonanz eine Zuordnung vornimmt, so daß bei aller Ausgewogenheit die Beziehung von Ritter und Dame deutlich hervortritt, auch in der Begegnung ihrer Blicke. Sie erhält eine Akzentuierung durch den gemeinsam emporgehobenen Turnierhelm, der zwischen beiden vermittelt, während die Überreichung des Schilds mit dem Wappen sich vor dem das Kompartiment der Dienerin begrenzenden Stamm des Blütenbaumes vollzieht und damit ihre Absonderung unwirksam macht. In seiner Bezogenheit auf das Kennzeichen des Geschlechts wird der Baum gleichsam zum Symbol für dessen Beständigkeit und Lebenskraft. Gegenüber der ausgebreiteten Konfiguration in delikatem Violett schafft das beschränktere Rot durch seine Intensität einen Ausgleich, komplementär zu dem Grün der Herrin, auf die auch die Augen gerichtet sind. Das sonore Blau des Rahmens mit den goldenen Scheiben verstärkt die Wirkung des Rots und verleiht dem fast weißen, an den Wangen nur leicht getönten Inkarnat der Figuren den goût des Vornehmen und Höfischen. Für das Bildschema wird man auf die im Zusammenhang mit dem Schwangauer bereits erwähnte Miniatur aus dem »Willehalm« hinweisen dürfen (Abb. 15).³²⁰ Ihrer Modifikation ins Burleske durch den Grundstockmaler steht hier eine Abwandlung des Schemas ins Kultiviertere und Verfeinerte gegenüber zu einer Contenance, die ihren Ausdruck in der Verinnerlichung der zur Gruppe zusammengeordneten Gestalten findet. Sie wird insbesondere durch die stark hervorgehobene Augenpartie mit der unterschiedlichen Charakterisierung des Blicks – als gegenseitige Versicherung der Verbundenheit und als zuwartende Bereitschaft – fühlbar, aber auch in den fließenden Bewegungen und mittels der »aquarellartig aufgetragenen Halbtöne«,³²¹ deren Handhabung jeden lauten Kontrast vermeidet, wie er

etwa das vergleichbare Mi-parti des Hadlaubgewandes kennzeichnet (Bl. 371r).

Selbst im Kampfgeschehen werden nur partiell grellere Töne angeschlagen: in der Verbindung von Gelb und Rot, die den furor der aus dem Stadttor quellenden Verteidiger in ihrer Stoßrichtung gegen die Reiterschar des Wernher von Honberg (Bl. 43v) betont, oder durch den Verweis des rotgelben Waffenrocks seines Begleiters auf das Rot des zum Schlag ausholenden Ritters unter der Mauer, der den Eindruck des Vorwärtsdrängens in der Darstellung des Grafen unterstützt. Dieser nimmt mit seinem Pferd mehr als die Bildhälfte ein, ausgezeichnet durch das helle Violett mit den dekorativ angeordneten goldenen Schilden als »Kopf« des Angriffs, der die dicht aufgesessenen Reiter mit dem gezogenen Schwert zu einer die Stadt bedrohenden Phalanx verbindet. Auch in der Parallelität zwischen Schneide und zurückwehendem Band der dem Kampfziel entgegengehaltenen Sturmflagge kommt die Bedrohung zum Ausdruck; sie wird dadurch verstärkt, daß die Schräge des anderen Schwerts dem Fahnenstange entspricht, aber mit der Richtung nach unten die Wirkung seines Emporragens über die Faust Wernhers von Honberg in die Zone der Stadt steigert; in ihr erscheint die Fahne als Gegenposition zu den mit Fahnen versehenen Türmen der Belagerten.

Für den Grafen auf seinem Pferd darf man wohl ein Reitersiegel als Vorlage annehmen.³²² Daß trotz der Einbeziehung in ein Kampfgeschehen der Eindruck des Verharrens in der Bewegung bleibt, ist durch die Unwirksamkeit der ausgreifenden Vorderbeine des Rosses infolge der Anordnung von Schild und Kuvertüre hinter ihnen ebenso bedingt wie durch die Ornamentalisierung der beim Vorwärtsstürmen zurückwehenden Tuchzipfel. Die sich einrollenden Tütenfalten in ihrer etwas schlaffen Schönlinigkeit kennzeichnen den dritten Nachtragsmaler. Demgegenüber sind die Verteidiger der Stadt mit größerer Unmittelbarkeit erfaßt: Die Augen weit aufgerissen und mit schreiend geöffnetem Mund stürzen sie sich auf den Feind; auch die Gürtung des Gewandes und die durch die Einschnürung entstandenen Falten verraten die stärkere Berücksichtigung der Wirklichkeit, die sich ebenso in der Durchformung der Beine mit hellen und verschatteten Partien äußert. Das gleiche gilt für die Architektur als Konzeption einer Stadtansicht mit der die Häuser umfassenden Zinnenmauer, aber auch im Hinblick auf die Betonung der kubischen Formen durch die Wiedergabe von hellen und dunklen Flächen. Wie dadurch ein gewisser Konflikt mit der bisher festzustellenden Bildauffassung entsteht, verdeutlicht das Turmpaar links in seinem Verhältnis zueinander und zu der Begrenzung durch den Rahmen. Die mit lebhaften Gesten dem Ausgang des Kampfes folgenden Frauen, auf der Mauerkrone und aus dem Fenster ihrer Behausung herauslehnend,

lassen ebenfalls die Tendenz zu einer lebensnaheren Erfassung erkennen. Das Bild des Gösli von Ehenheim (Bl. 197v), der mit geschwungenem Schwert auf seinen im Stand verharrenden Gegner losprescht, während die Zuschauerinnen, eingezwängt zwischen Galerie und Rahmen, ihre Meinungen tauschen, bestätigt die angeführten Beobachtungen. In ursprünglich hell glänzendem Silber war der Ehenheimer seinem farblich auffallenderen Widerpart an Raffinement durchaus überlegen. Die zurückflatternde Helmdecke zeigt ebenso wie die noch erkennbare Bemalung von Waffenrock und Kuvertüre in Weiß die geschmackliche Qualität des Malers, von der auch die Damen in ihren modisch gemusterten Kleidern profitieren.

Die Federzeichnung Rätselhaft ist immer noch die keinem Autor zugeordnete Federzeichnung eines Speerrennens (Bl. 196r) unmittelbar vor Herrn Gösli, dessen Zimier – ein Papagei – etwas modifiziert als Helmschmuck des linken Ritters verwendet wurde. Verschiedene Charakteristika, vor allem das Faltenarrangement, aber auch die Art der Wiedergabe von Bein und im Steigbügel gekrümmtem Fuß, verweisen auf die Formensprache des dritten Nachtragsmalers. Für das langgestreckte Pferd des lanzenbewehrten Kämpfers bietet das Reittier Wernhers von Honberg eine Parallele (Bl. 43v). Während Oechelhäuser eher dazu tendierte, in der Zeichnung einen ersten, nicht verwendeten Entwurf für die Darstellung Herrn Gösli zu sehen, der später vom Maler selbst in Tusche nachgezogen wurde,³²³ hat K. Martin, durch die Unterschiede veranlaßt, die Vermutung geäußert, es handle sich um einen weiteren Dichter aus dem Geschlecht der von Ehenheim, dessen Ausführung unterblieb.³²⁴ Die Beobachtung, daß es in der Manesse-Handschrift keine in dieser Weise mit der Feder fixierte Unterzeichnung gibt – auf der Rückseite des Gösli-Bildes zum Beispiel (Bl. 197r) ist eine summarisch verfahrenende Anwendung des Graustifts zu erkennen –, läßt die von Oechelhäuser angedeutete Möglichkeit plausibler erscheinen, doch erklären sich gewisse Unstimmigkeiten und Eigentümlichkeiten des Duktus der Feder leichter, wenn man eine andere Hand annimmt, die in späterer Zeit das vom dritten Nachtragsmaler Vorgegebene in eine Federzeichnung umsetzte. Damit endet die Ausstattung der Handschrift; drei Dichter erhielten keine Autorenbildnisse.³²⁵

VII ZEITLICHE EINORDNUNG DER MINIATUREN

Was den französischen Bibliotheksbeamten im 17. Jahrhundert zu seinem Vermerk auf Blatt 3r der Handschrift »Codex scriptus circa annum MCCC« bewogen hat und wie genau er diese Datierung verstanden wissen wollte, entzieht sich unserer Kenntnis.³²⁶ Zuvor war meist die Rede von »einem vralten

Büch vnder keyser Heinrich vnd König Cūnraden dem jungen geschriben«;³²⁷ erst Joh. Jakob Bodmer sah in der Erwähnung der Manesse in Hadlaubs Gedicht einen genaueren Anhaltspunkt gegeben,³²⁸ der mit den Lebensdaten des von ihm vermuteten Auftraggebers die Entstehung des Werkes am Beginn des 14. Jahrhunderts festzulegen schien.³²⁹ Die zeitliche Ansetzung um 1300, die in den germanistischen Abhandlungen des Freiherrn von Laßberg und von der Hagens übernommen und in Relation zu der etwas früher erachteten Weingartner Handschrift gebracht wurde,³³⁰ haben Kugler und Lübke auch für die Miniaturen akzeptiert.³³¹ Rahn wertete die Darstellung Hadlaubs als Indiz, daß die »Miniaturen ältester Classe« seiner Einteilung eher dem 14. als noch dem 13. Jahrhundert angehörten,³³² und ordnete mit seiner Klassifizierung die restlichen Bilder ohne präzisere Angaben als Weiterführung des Begonnenen danach ein; F. X. Kraus dagegen glaubte, die Zusammenstellung des Kodex vor 1330 mit Sicherheit ausschließen zu können.³³³

Buwenburgbild und Datierung nach 1314 In Anbetracht der etwas vagen zeitlichen Festlegung, bei der biographische Nachrichten über die wiedergegebenen Dichter, vor allem der Nachträge, eine Rolle spielten, schien H. Herzogs Identifizierung des Vorgangs auf der Miniatur des von Buwenburg (Bl. 359r) mit der Plünderung des Klosters Einsiedeln durch die Schwyzer 1314 einen willkommenen Fixpunkt für eine sichere Datierung zu bieten,³³⁴ so daß K. Zangemeister und ihm folgend A. v. Oechelhäuser die Auffassung vertreten konnten, der im letzten Viertel der Handschrift dargestellte Viehraub erlaube die Annahme der Vollendung des Grundstocks »vor Abschluß des 2. Decenniums des 14. Jahrhunderts«;³³⁵ die Nachträge hätten sich vermutlich bis in die dreißiger Jahre hingezogen.³³⁶ Um die Überzeugung, mit der man sich auf das Ereignis von 1314 berief, zu erschüttern – nach Baechtold müßte es »mit sonderbaren Dingen zugehen, wenn diese Szene mit jenem Überfalle nicht in Beziehung stünde« –,³³⁷ waren die von A. Haseloff in der Einleitung zur Faksimile-Ausgabe von 1929 angemeldeten Zweifel an der Beweiskraft des Bildes zu unbestimmt.³³⁸ Erst K. Martin hat in der Auseinandersetzung mit E. Jammers den Hinweis auf die ins 13. Jahrhundert zurückreichende Tradition solcher Darstellungen als Argument gegen die Bestimmbarkeit des im Manesse-Kodex geschilderten Geschehens erneut aufgegriffen,³³⁹ freilich ohne die ausschlaggebende Beobachtung, daß – entgegen der bisherigen Ansicht – der Dichter selbst auftritt und zwar als Anführer des Unternehmens.³⁴⁰ So verwundert es nicht, noch in späteren Publikationen den Hinweis auf die Auseinandersetzung zwischen dem Kloster und den Schwyzern zu finden.³⁴¹

Auch bei der stilgeschichtlichen Einordnung der

Miniaturen hat man sich weitgehend an der Jahreszahl 1314 orientiert und dadurch lange Zeit den Blick für die tatsächlichen Gegebenheiten verstellt. Charakteristisch erscheint das Bemühen von R. Kautzsch, die von ihm angenommene Schulgemeinschaft zwischen dem Grundstockmaler und dem Miniator der Weltchronik des Rudolf von Ems in der Vadiana in eine zeitliche Relation zu bringen, mit der Priorität des letzteren um etwa zehn Jahre,³⁴² obwohl er sich bei den Vergleichen wiederholt auf den zweiten Nachtrag beziehen muß.³⁴³ Die Konsequenz ist die Betonung der provinziellen Rückständigkeit des Grundstocks, die zusammen mit der von R. Rahn konstatierten derben Formensprache³⁴⁴ die Klassifizierung A. Stanges bestimmt hat: »Im Vergleich mit der Vadiana-Chronik bleibt dem Grundstockmaler immer etwas Schülerhaftes«. ³⁴⁵ Als Mangel erscheint, daß »die Formen ihre Haltung verlieren und schlaff und müde« werden;³⁴⁶ »die weitausladenden Tüenfalten wirken fast schon anachronistisch«. ³⁴⁷ Seine vorgeschlagene Datierung des St. Galler Codex um 1290 trägt wohl auch der von Sillib und Panzer stärker als von Haseloff artikulierten Tendenz Rechnung, die Heidelberger Liedersammlung unmittelbar mit dem Unternehmen Rüdiger Manesses zu verbinden, so daß zumindest für den Beginn ihrer Ausstattung das erste Jahrzehnt des 14. Jahrhunderts in Frage käme.³⁴⁸ Vermutlich erklärt sich Stanges Kritik, die Bilder zeigten keinerlei Entwicklung, aus der unzutreffenden Annahme einer sich länger – bis 1314? – hinziehenden Ausführung der Miniaturen,³⁴⁹ sicher ist sie mitbestimmt von der falschen Voraussetzung, die im Sinne des Stilwandels fortschrittlichere Weingartner Handschrift sei kurz zuvor oder etwa gleichzeitig entstanden.³⁵⁰

Verhältnis zu anderen Handschriften: Weingartner Liederhandschrift Das bereits erörterte Verhältnis zwischen dem Manesse-Kodex und der Liedersammlung aus Kloster Weingarten hat als weiterer Faktor bei der zeitlichen Einordnung des Grundstocks eine Rolle gespielt,³⁵¹ vor allem in den verdienstvollen Bemühungen von E. Beer, seine Unabhängigkeit von der Vadiana-Handschrift zu begründen, indem sie für diese den unmittelbaren Einfluß der französischen Buchmalerei der Zeit um 1280/90 hervorhob und das stilistische Gepräge des ersteren aus der Umwandlung französischer Formengutes in der elsässischen oberrheinischen Kunst der Jahrhundertmitte und der siebziger und achtziger Jahre ableitete.³⁵² Sie konnte sich dabei ebenso auf Vorarbeiten von H. Wentzel berufen, der – von der Glasmalerei ausgehend – Beziehungen zwischen Straßburg und der Kunst des Bodenseeraumes am Beginn des 14. Jahrhunderts nachgewiesen hatte,³⁵³ wie auf das wiederentdeckte Katharinentaler Graduale von 1312, das den von Wentzel für die folgende Phase behaupteten direkten Kontakt zum Westen bestätigt und in der stilistischen Gemeinsam-

keit mit der Weltchronik von St. Gallen deren Unterschied zum Grundstock als Spezifikum einer Gruppe erkennen läßt. Allerdings werden daraus keine Konsequenzen für die zeitliche Reihenfolge gezogen, da die Fixierung auf 1314 im Einklang zu stehen scheint mit der nach Wentzels Darlegungen sich anbietenden Spätdatierung der Weingartner Handschrift in die zweite Hälfte des zweiten Jahrzehnts und mit ihrer Charakterisierung von K. Martin als Reduktion der im Grundstock vorgegebenen Miniaturen.³⁵⁴

Berliner Weltchronik Die nur fragmentarisch erhaltene Weltchronik in Berlin,³⁵⁵ die schon A. Haseloff und H. Wentzel in Verbindung mit der Vadiana-Handschrift erwähnt haben,³⁵⁶ und die als die jüngere angesehen wird,³⁵⁷ dient wegen ihrer relativ größeren Nähe zum Grundstock, wohl auch unabhängig von der gemutmaßten Provenienz,³⁵⁸ E. Beer als Indiz für die Richtigkeit der Chronologie.³⁵⁹

St. Galler Weltchronik Mit dem Blick auf die Datierung des Katharinentaler Graduales hat Ch. Kratzert die St. Galler Weltchronik ebenfalls um 1310 angesetzt und ihr nur eine geringfügige zeitliche Priorität vor der ihrer Meinung nach den frühen Miniaturen der Manesse-Handschrift stilistisch entsprechenden in Berlin zuerkannt.³⁶⁰ Diese erinnert zwar in manchen Details und in der Haltung einzelner Figuren an den Grundstock,³⁶¹ wie die Gegenüberstellung des Salomonsurteils (Abb. 24) und der Wiedergabe des Spervogel (Bl. 415v) erkennen läßt, aber bei einem näheren Vergleich treten doch Unterschiede hervor, die auf eine spätere Entstehung der alttestamentlichen Szene hinweisen.³⁶² Auch die Gruppe um die ohnmächtige Braut Rolands in der zugehörigen Karlsvita des Stricker (Abb. 27), die in der Anordnung dem Boppo-Bild (Bl. 418r) verwandt erscheint, ist ihrem stilistischen Gepräge nach jünger. Parallelen finden sich dagegen eher im ersten und zweiten Nachtrag, etwa in der ähnlichen Figurenauffassung der vor Moses versammelten Israeliten³⁶³ und des Süßkind von Trimberg (Bl. 355r) oder in modischen Einzelheiten, wie dem aufgesteckten Haar mit dem Haarnetz und dem Gebende der Hagar in der Wüste,³⁶⁴ die unter anderem auf den Darstellungen des Dürner (Bl. 397v) und Herzog Heinrichs von Breslau (Bl. 11v) vorkommen.³⁶⁵ Das ohne Faltenarrangement schlicht auf die Schultern herabfallende Kopftuch wird ebenfalls erst in den Nachträgen verwendet (Bl. 397v).

Eine ungefähre zeitliche Einordnung ergibt sich aus dem nachweisbaren Zusammenhang mit den Initialminiaturen eines Zisterziensergraduales aus Kloster Wonnental bei Kenzingen, das vermutlich nach 1318 entstanden ist.³⁶⁶ Die Frau des Urias vor David (Abb. 23) kommt in Haltung, Gebärde und Faltenschema der heiligen Agnes auf Blatt 147v der liturgischen Handschrift so nahe (Abb. 25), daß man sie kaum sehr

viel später datieren kann.³⁶⁷ E. Beer hat die breisgauische, d. h. oberrheinische Stilkomponente im Figürlichen wie im Ornamentalen betont, aber zugleich auf die enge Verbindung mit der Zierornamentik in einem Zisterzienserantiphonar aus Frienisberg und zwei Handschriften in Kloster Einsiedeln hingewiesen.³⁶⁸ Die sich bei der Lokalisierung der Berliner Weltchronik stellenden Probleme sind vielfältig, so daß die Frage, ob die im Hinblick auf das St. Galler Exemplar getroffene Unterscheidung zwischen einem oberrheinischen und einem hochrheinischen Kunstkreis hier anwendbar ist, einer ausführlichen Erörterung bedürfte.³⁶⁹ Zunächst wäre wohl die den 70er Jahren angehörende Vorlage beider Bilderzyklen zu berücksichtigen, wahrscheinlich vom Oberrhein, wie die gemeinsamen Charakteristika nahelegen, zum Beispiel das starke Ausschwingen der Hüfte des thronenden David,³⁷⁰ das zurückweist auf eine der Muttergottes der Dreikönigsdarstellung im Lichtentaler Psalter entsprechende Figuration.³⁷¹

Über die Umsetzung in den jeweiligen Zeit-Regional- oder Personalstil müßte eine umfassendere Untersuchung Auskunft geben. Man hat den Eindruck, daß bei dem Berliner Fragment die Kenntnis des Grundstockmalers auf der Stilstufe der späteren Bilder des ersten Nachtrags, und vor allem des zweiten, eingebracht wird. Das Sitzschema des Pharao bei der Übergabe des Rings an Joseph (Abb. 28) läßt sich mitsamt dem Faltenarrangement von dem der Dame der Spervogel-Miniatur (Bl. 415v) ableiten. Ein aus dem Grundstock bekanntes Requisit ist der zinnenbekränzte Turm am Bildrand, allerdings dient hier das Tor nicht nur als Rahmenform für die Figuren (Bl. 64r), es wird durchschritten und damit bei aller Flächenbezogenheit als ein raumhaltiges Gebilde in Erinnerung gebracht. Vergleichbar erscheint, wie auf der Darstellung des Kristan von Luppin im ersten Nachtrag das Pferd des heidnischen Gegners im Torbogen verschwindet (Bl. 226v). Zusammenhänge zwischen der Weltchronik in Berlin und dem Katharinentaler Graduale von 1312 sprechen für eine Datierung noch ins erste Viertel des 14. Jahrhunderts.³⁷² Die Vadiana-Handschrift wird, da sie ihrem Stil nach dem Graduale vorangeht, zwischen 1305 und 1310 entstanden sein.

Datierung des Grundstocks Für den Grundstock bedeutet dies in Anbetracht der bereits erwähnten Beobachtungen³⁷³ einen terminus ante quem. Die Annahme seiner Vollendung bald nach 1300 hat K. Martin in den »Minnesänger«-Bänden mit wechselnden Argumenten vertreten, mit dem literarhistorischen der Manesse-Sammlung,³⁷⁴ mit dem Hinweis auf die – freilich irrtümlich – um 1308 datierten Wandmalereien aus dem Haus »Zum langen Keller« in Zürich, die in Verbindung mit den Nachtragsmalern zu sehen sind,³⁷⁵ und unter Berufung auf die von H. Renk festgestellte Übereinstimmung der in ihm verwendeten

Filigran-Initiale mit Züricher Beispielen aus den Jahren zwischen 1295 und 1310.³⁷⁶ Allerdings forderte H. Renk selbst, daß ihr Ergebnis auf einer breiteren Basis bestätigt werden müsse, bevor ihm in der Frage der Provenienz und der Datierung des Manesse-Kodex Verbindlichkeit zukomme.³⁷⁷ Ihrer Meinung nach sind Grundstock und St. Galler Weltchronik fast gleichzeitig entstanden, um 1295/1300 und um 1300.³⁷⁸ Die Vorstellung der kulturellen Einheit des Bodenseeraumes in dieser Zeit mit den Zentren Konstanz und Zürich, durch die A. Stange den alten, um 1900 mit lebhafter Beteiligung des Grafen Zeppelin geführten Streit, welcher der beiden Städte die Große Heidelberger Liedersammlung ihren Ursprung verdanke,³⁷⁹ gegenstandslos gemacht hat,³⁸⁰ wird durch den Nachweis der engen Beziehungen ihrer Adelsgeschlechter untereinander bekräftigt.³⁸¹

Andererseits schien sich durch den Aufenthalt des Hugo Ripelin von Straßburg als Prior des Züricher Predigerkonvents 1232/59 die Möglichkeit anzubieten, in Parallele zu Konstanz eine direkte Vermittlung der oberrheinischen Kunst durch den Dominikanerorden in Betracht zu ziehen,³⁸² zumal Ripelin in einer zeitgenössischen Quelle als »bonus cantor, laudabilis predicator, dictator scriptorque bonus atque depictor« bezeichnet wird.³⁸³ Mit der Aussage können – indem depictor im übertragenen Sinne zu verstehen wäre – ausschließlich die schriftstellerischen Fähigkeiten des Genannten gemeint sein,³⁸⁴ aber selbst, wenn man der Übersetzung mit Maler zustimmt, bleibt das Faktum, daß seine Ausbildungszeit – vor 1232 – zu früh läge, um als Übermittler straßburgischen Formenguts der 50er Jahre in Frage zu kommen; außerdem treten die nach E. Beer für den Grundstock entscheidenden Stilmomente der oberrheinischen Buchmalerei in der Zeit um 1270/80 auf.³⁸⁵ Der dominikanische Einfluß straßburgischen Gepräges wird in der Konstanzer Kunst, wie vor allem H. Wentzel betont hat,³⁸⁶ erst um 1300/1310 in der Glasmalerei wirksam. Trotz der zeitlichen Nähe zu ihrer Datierung – um 1295 – verneint H. Renk den von I. Baier-Futterer behaupteten Einklang zwischen den Miniaturen des Grundstocks und der Ritzzeichnung auf der Grabplatte des um 1280 gestorbenen Ulrich von Regensberg im Schweizerischen Landesmuseum,³⁸⁷ den schon K. Martin abgelehnt hatte,³⁸⁸ und verweist darauf, daß die Singularität des Stücks eine Erläuterung der Zusammenhänge zwischen der Malerei und der Plastik Zürichs in diesem Zeitraum nicht erlaube.³⁸⁹ Meiner Meinung nach beruht die Ähnlichkeit mit den von I. Baier-Futterer angeführten Beispielen (Bl. 120v, 258v, 273r) vor allem auf der Entsprechung des Themas »Junger Ritter mit pelzfüttertem Mantel«.

Für eine genauere zeitliche Fixierung des Grundstocks bieten sich einige erst vor kurzem veröffentlichte oder erneut bekanntgemachte ausgeschnittene Initialminia-

turen an,³⁹⁰ von denen die Wiedergabe der Darstellung im Tempel, ehemals Sammlung Robert von Hirsch (Abb. 26), aus einer, laut überlieferter Notiz, im Jahr 1300 vollendeten Handschrift stammen soll.³⁹¹ Eine weitere Miniatur in Schweizer Privatbesitz mit einer höchst merkwürdigen Ikonographie, was die Zusammenstellung der Themen, aber auch ihre Durchführung anbelangt – die Reinigung der Lippen des Propheten Isaias mit einer glühenden Kohle und Maria, der ein Evangelist von fast mädchenhaftem Aussehen,³⁹² wohl der heilige Johannes,³⁹³ zugesellt ist, – erweist sich in der Anordnung der Figuren, insbesondere aber im Sitzschema und im Faltenarrangement der Gottesmutter den Bildkonzeptionen des Grundstockmalers verwandt (Abb. 29); sie entspricht der Dame auf der Miniatur des Spervogel (Bl. 415v) fast wörtlich,³⁹⁴ allerdings ist der Verlauf der Falten im Bereich der deutlich markierten Unterschenkel durch die etwas unorganisch eingefügte Tütenfalte in einer Weise modifiziert, wie sie beim ersten Nachtragsmaler zum Beispiel am Gewand des Schulmeisters von Eßlingen (Bl. 292v) vorkommt. Die Wimperge über den Figuren sind denen des Rencontre zwischen Regenbogen und Frauenlob (Bl. 381r) vergleichbar. Hier findet sich auch – ins Graphische übersetzt – das spitzwinklige Auseinandergehen der Falten, das ähnlich, aber in einer etwas voluminöseren, dem Grundstock – wie es scheint – näherkommenden Form am Mantel Gottes und des Propheten auffällt. Abgesehen von der Vergrößerung und der Schematisierung besitzt die Haartracht ihre Parallelen auf den Bildern des Burggrafen von Regensburg (Bl. 313r) und Rudolfs des Schreibers (Bl. 381r). Die Evangelistengestalt erinnert dagegen an die Darstellung des Johannes aus einem vermutlich oberrheinischen Dominikanergraduale, noch vom Ende des 13. Jahrhunderts,³⁹⁵ dessen Einwirkung auf einen der am Katharinentaler Graduale von etwa 1312 beteiligten Maler E. Beer festgestellt hat.³⁹⁶

Man wird, ausgehend von diesen Beobachtungen, die Miniatur nach dem Grundstock, aber vor den späteren Bildern des ersten Nachtrags, um 1308/10, einordnen dürfen, das heißt auch noch vor dem Katharinentaler Graduale, zu dem sich durch die etwas manierierte Formensprache eine gewisse Korrespondenz ergeben mag.³⁹⁷ Ob die Darstellung im Tempel tatsächlich ein wenig früher entstanden ist, so daß die überlieferte Jahreszahl 1300 für sie zuträfe, erscheint fraglich. Die kurzärmelige Sukkane, die eine der kleinen Stifterfiguren trägt, kommt im Grundstock ebenfalls vor. Aus ihm wären auch Beispiele für die Gewanddrapierung Marias und der Dienerin mit den Tauben hinter ihr zu benennen, vornehmlich die Dame des Schenk von Limburg (Bl. 82v), aber auch die des Bernger von Horheim (Bl. 178r), die Tochter der Winsbekin (Bl. 212r) oder die spröde Schöne auf der Miniatur des von Stadeck (Bl. 257v). Die kleinen kugeligen Köpfe

entsprechen im Typus und in der Durchbildung erstaunlich genau denen der weiblichen Gestalten auf den Darstellungen des Günther von dem Vorste (Bl. 314v) und des Herrn Niuniu (Bl. 319r); es besteht aber der Eindruck, daß die Formulierungen des Grundstockmalers die ursprünglicheren sind, noch stärker dem 13. Jahrhundert verhaftet, obwohl beide Ausprägungen ihre gemeinsame stilistische Herkunft von Werken in der Art des Lichtentaler Psalters (Abb. 5) und der heiligen Kunigunde von 1276/79 im Kopialbuch von St. Florian (Abb. 12) nicht verleugnen. Für den Grundstock wird man eine Datierung bald nach 1300 durchaus vertreten können: Nach literarhistorischen Erkenntnissen bietet sich die Mitte des ersten Jahrzehnts als Zeitpunkt an.³⁹⁸

Die der Handschrift zu entnehmenden Argumente für ihre Entstehung in Zürich sind längst bei der Auseinandersetzung: »Hie Konstanz!«, »Hie Zürich!« ins Feld geführt worden; sie beziehen sich auf die lokal gebundene Schreibweise, den auffallend reichen Initialschmuck am Beginn der Gedichte Hadlaubs und die in ihnen zu findende Hervorhebung des Namens von Rüdeger Manesse durch den roten Begleitstrich des R.³⁹⁹ Leider ist die mit der Jahreszahl 1300 überlieferte Angabe zu der Miniatur aus der Sammlung von Hirsch, die Handschrift sei von einem Mönch aus Kaisheim vollendet worden, nicht genügend gesichert, um in der Frage der Provenienz weiterhelfen zu können.⁴⁰⁰ Man hat sich deshalb mit dem Hinweis auf die oberrheinische Stilkomponente begnügt⁴⁰¹ oder – wegen der Parallelen zum Katharinentaler Graduale – eine Lokalisierung in die Ostschweiz vorgenommen und dabei das Dominikanerinnenkloster Töss im Kanton Zürich⁴⁰² oder auch Katharinental genannt.⁴⁰³ Auffallend ist die überraschend enge Beziehung zu dem Wandgemälde der Marienkrönung, das in der Kirche von Reichenau-Mittelzell die Nische für den Krug der Hochzeit von Kanaan schmückt (Abb. 30).⁴⁰⁴ Eine Erklärung dafür kann vorerst nicht gegeben werden; ebenso muß offen bleiben, wie der Miniaturenmalers zur Kenntnis von Formulierungen des Grundstocks gelangte. Zwischen diesem und der Konstanzer Malerei der Zeit gibt es – soweit sie bekannt ist – keine Verbindung. Vergleichbares findet sich eher, wenn auch nur noch durch verfälschende Nachzeichnungen des 19. Jahrhunderts faßbar, in Zürich.

Bereits W. Hugelshofer hat Wandgemälde des Fraumünsters und der Marienkapelle des Grossmünsters als »den Miniaturen der Manessischen Handschrift stilistisch beachtenswert nahestehende, zumindest ebenbürtige« Zeugnisse der Züricher Malerei aufgeführt,⁴⁰⁵ denen von E. Beer allerdings lediglich allgemeine Signifikanz für den Kunstkreis des Gebiets Zürich-Schaffhausen-Konstanz auf der Stilstufe des ersten Nachtragsmalers zuerkannt wurde.⁴⁰⁶ Das vordem im

südlichen Querschiff des Fraumünsters vorhandene Wandgemälde mit der Gründungslegende des Konvents und der Reliquienübertragung (Abb. 31), das wohl noch dem Ende des 13. Jahrhunderts angehört,⁴⁰⁷ erinnert besonders in Einzelheiten der rechten Hälfte an den Grundstock; den beiden schreitenden Jungfrauen mit dem hochgerafften Gewand in der Armbeuge lassen sich in der Haltung, der Kopfform mit dem in Wellen bis zur Hüfte herabhängenden Haar und in der Anordnung der Falten Figuren wie die Dame, die Hartmann von Starkenberg verköstigt (Bl. 256v), zur Seite stellen. Bei den Knienden ist das Verhüllen der Füße durch eine Art Glockenfalte zu nennen; man findet es unter anderem auf der Miniatur des Wilhelm von Heinzenburg (Bl. 162v). Daß auch die unräumliche Architekturwiedergabe mit den Öffnungen, in denen eine Figur sichtbar wird, im Grundstock vorkommt – freilich nicht in der Form eines Kirchengebäudes –, bedarf keines besonderen Hinweises. Das Motiv des Glockenlätens erlaubt die Beziehung auf das Hadlaub-Bild (Bl. 371r), dessen Kirchturm mit den gleichen kleinen Rundfenstern versehen ist wie die Vorhalle des rechts stehenden Gebäudes. In der anderen Hälfte des Gemäldes bietet sich der die Prozession eröffnende Kreuzträger mit der deutlichen Hervorhebung des zurückgestellten Beines zum Vergleich mit dem König auf der Miniatur des Litschowers an (Bl. 422r).

Die aus den Pausen von Chr. Schmidt erkennbare Unzulänglichkeit der Hegischen Nachzeichnungen aus dem 19. Jahrhundert hinsichtlich der Überreste an der Nordwand des Chores läßt nur die Vermutung zu, daß hier ebenfalls manche Details, vornehmlich im zweiten Register, Parallelen im Grundstock besaßen,⁴⁰⁸ so die hl. Margarete im Gefängnis und vor ihrem Richter.⁴⁰⁹ Zuverlässiger scheinen die nach 1300 entstandenen Wandmalereien der Marienkapelle am Großmünster überliefert zu sein.^{409a} Die drei Jungfrauen, denen der heilige Nikolaus zu Kapital und damit zu einem ehrbaren Leben verhilft (Abb. 33), sind aus der Kopie ohne weiteres in eine dem Grundstock verwandte Formensprache zu übersetzen: Man könnte beispielsweise die links stehende mit der Geliebten des Heinrich von Morungen (Bl. 76v) vergleichen; ihre von dem Heiligen beschenkte Schwester trägt wie die Schaffnerin der Dame des von Wengen (Bl. 300r) ein grünes Übergewand über einem roten Unterkleid, kommt aber in der mädchenhaften Erscheinungsweise der Tochter der Winsbekin (Bl. 212r) oder der fürsorglichen Beköstigerin des Hartmann von Starkenberg (Bl. 256v) näher. Der Vater entspricht mehr dem Habitus nach als in benennbaren Einzelheiten dem im Bild des Hardegger am Rand sitzenden Zuhörer (Bl. 290r), unter dessen Thronbank sich ebenfalls ein durchbrochenes Podest befindet.⁴¹⁰

Ein weiteres Gemälde an der Südwand des Altarhau-

ses der Kapelle, eine Darstellung der Anbetung der Könige (Abb. 32), verweist in seinem Gepräge auf ein Werk aus der von H. Wentzel als »zweite Gruppe der Konstanzer Schule« bezeichneten Stilphase, für die der unmittelbare Kontakt mit der französischen Kunst charakteristisch ist.⁴¹¹ Die Übereinstimmungen mit der Wiedergabe des Themas auf einem Silberrelief des 1303/1305 entstandenen Markusschreins in Reichenau-Mittelzell betreffen zunächst das Schema der Anordnung,⁴¹² aber auch in den Figuren und ihrer Haltung zeichnet sich eine gewisse Verwandtschaft ab, die unmittelbare Beziehungen – vielleicht durch den mutmaßlichen Stifter des Schreins, Bischof Heinrich II. von Klingenberg, den Klingenberg des Hadlaubgedichts – möglich erscheinen läßt.⁴¹³ Für die Datierung des Wandgemäldes bietet sich deshalb etwa derselbe Zeitraum an. Der Überrock des zweiten Königs erinnert in der Art, wie der weitgeöffnete Ärmel als ornamentales Motiv genutzt wird, an die Kukulle des Heinrich von der Mure im Grundstock (Bl. 75v); in ihm finden sich auch die für den dritten König charakteristischen lang herabhängenden Ärmeldecken (Bl. 73r), – modische Details, die als Indiz für eine annähernd gleichzeitige Entstehung beider Werke angeführt werden können.

Verhältnis zur Konstanzer Kunst und zum Oberrhein
Durch den faßbaren Zusammenhang mit der Konstanzer Kunst erfährt die seit A. Stange immer wiederholte Vorstellung von der kulturellen Einheit des Bodenseeraumes eine nachdrückliche Bestätigung,⁴¹⁴ andererseits wurde aber bereits betont, daß es für den Grundstock und die stilistisch unmittelbar mit ihm in Verbindung zu bringenden Wandgemälde in Zürich keine Entsprechung in Konstanz gibt.⁴¹⁵ Hier muß mit dem Hinweis auf die bisher übersehenen Wandmalereien aus der Zeit kurz vor 1300 im Turm der Pfarrkirche von Kenzingen noch einmal der Oberrhein als direkte Voraussetzung in Betracht gezogen werden. Die heilige Märtyrerin vor Gericht kommt in Schema und Haltung der Dame des Meinloh von Sevelingen (Bl. 120v) sehr nahe, und auch der Richter und der vor dem Götzenbild Kniende lassen Gemeinsamkeiten mit einzelnen Gestalten des Grundstocks erkennen (Abb. 34). Man wird diesen also ganz speziell für Zürich reklamieren dürfen und dabei die offensichtlichen Berührungen zwischen Wand- und Buchmalerei zu beachten haben.⁴¹⁶

Waltensburger Meister Der gelegentlich als Schüler des Grundstockmalers in Anspruch genommene Meister von Waltensburg gehört mit seinem »Frühwerk«, den Wandmalereien im Festsaal von Schloß Brandis in Maienfeld, sicher der späteren Zeit der Nachtragsmaler an,⁴¹⁷ auch wenn manches Detail, etwa der den Philistern mit dem Eselskinnbacken die Schädel einschlagende Simson (Abb. 35) in Konzeption und Ausführung dem Gegner des von Scharpfenberg (Bl.

204r) recht ähnlich erscheint. H. Reichel hat außerdem in ihrer Dissertation über den Meister die Königin an der Südwestwand mit der Tochter der Winsbekin (Bl. 217r) verglichen⁴¹⁸ und Gestalt und Aussehen eines der Mädchen aus der um 1330 zu datierenden Nikolauslegende in Waltensburg mit der Dame des Kürenbergers (Bl. 63r).⁴¹⁹ Sie folgert daraus, daß der Meister »möglicherweise im Stilkreis des Grundstockmalers seine Lehrzeit absolviert« habe.⁴²⁰ Nach Ch. Simonett, dessen Zusammenstellung der Werke einen uneinheitlichen Eindruck vermittelt, käme möglicherweise eine Herkunft aus der Steiermark oder aus Böhmen in Frage.⁴²¹ M. von Claparède-Crola glaubt dagegen, stilistische Beziehungen zum Kreis der St. Galler Weltchronik feststellen zu können, und nennt als Datierung der Bilderfolge in Maienfeld – sicher zu Unrecht – das letzte Jahrzehnt des 13. Jahrhunderts;⁴²² H. Renk verweist auf die beiden Nachtragsmaler,⁴²³ – eine Situation die deutlich macht, daß das Problem des Waltensburger Meisters noch einer genaueren Klärung bedarf.

Haus »Zum langen Keller« Für die zeitliche Einordnung der Nachträge sind die Wandmalereien im Haus »Zum langen Keller« in Zürich seit ihrer Entdeckung 1932 immer wieder herangezogen worden.⁴²⁴ Ihre auf historischen Erwägungen beruhende unterschiedliche Datierung, vor 1308 und um 1320, ließen sie als Ausgangspunkt oder als Abschluß der im ersten Nachtrag faßbaren Stilphase erscheinen.⁴²⁵ Mit der Vermutung, der Urheber der Wandgemälde sei der Lehrmeister der drei Nachtragsmaler gewesen, suchte K. Escher die zum Stil nicht passende frühe Datierung zu erklären.⁴²⁶ Diese hat sich jedoch inzwischen als nicht erforderlich erwiesen, da das Vorkommen der Wappen der an der Ermordung König Albrechts beteiligten Geschlechter Eschenbach und Wart in der Wappenreihe über den Bildern kein Indiz für die Ausführung vor dem Ereignis bedeutet: Mitglieder beider Geschlechter betätigen sich auch nach 1308 noch als Stifter oder nehmen Funktionen wahr, die zeigen, daß sie ihre adeligen Vorrechte nicht eingebüßt haben.⁴²⁷ Falls die Annahme von M. von Claparède-Crola zutreffen sollte, daß die nebeneinander angeordneten Wappen der Ochsenstein und Vaz auf eine 1320 stattgefundene Heirat zu beziehen sind, wäre damit ein terminus post quem gegeben.⁴²⁸ Die perspektivische Darstellung der Gebäude auf einer der beiden Ritterszenen rechtfertigt die spätere Ansetzung,⁴²⁹ ebenso die Haltung der Figuren, die mehr dem zweiten als dem ersten Nachtragsmaler entspricht, auch wenn ein Bewegungsmotiv wie das des nach vorn gebeugten Knaben sich bei dem kleinen kriegerischen Marschalls von Rapperswil (Bl. 192v) in vergleichbarer Weise findet.

Eine gewisse Übereinstimmung ließe sich ebenfalls zwischen der Wiedergabe des deutschen Königs, der

von den sieben Kurfürsten umgeben ist,⁴³⁰ und König Wenzel (Bl. 10r) feststellen,⁴³¹ aber sie bleibt doch im Allgemeinen des Typus und der verwandten Stillage; enger erscheint die Beziehung zum Bild Kaiser Heinrichs in der um 1316 entstandenen Weingartner Handschrift.⁴³² Der zeitliche Abstand zum ersten Nachtrag wird besonders deutlich bei einem Vergleich des Kurfürsten von Mainz zur Rechten des deutschen Königs mit den Paladinen am Thron Wenzels. K. Martin hat bezeichnenderweise für den von ihm behaupteten Zusammenhang mit dem ersten Nachtrag Argumente angeführt, die auch für den zweiten Nachtrag zutreffen, indem er »die Unmittelbarkeit der Erzählung, die gleiche Frische der Darstellung, die hier auf hellem Grund vorgetragen wird, und die übereinstimmende Bedeutung der Linie als Kontur und charakteristische Innenzeichnung« hervorhob.⁴³³ Das letztere ist besonders an der ziemlich abgeriebenen Figur des sog. Wurstsieders wahrzunehmen, der als Auftakt der Monatsbilder in den anschließenden Medaillons gleichsam die »materielle« Grundlage für den Jahresablauf schafft,⁴³⁴ in einer handfesten Vorsorge, die Gottfried Keller in seinen »Züricher Novellen« sicher gewürdigt hätte. Bei genauerem Zusehen beruht die sich vielleicht zunächst einstellende Erinnerung an Johann von Ringgenberg (Bl. 190v) auf einer vagen Ähnlichkeit des Schemas und der Drapierung. Näher kommen der Art der Ausführung der Roßbub auf der Miniatur des Winli (Bl. 231r), bei der Zusammenhänge mit dem zweiten Nachtrag zu beobachten waren,⁴³⁵ und das diesem zugehörige Bild des Kol von Nüssen (Bl. 396r), besonders in der unteren Gewandpartie des Dichters.

Mit dem Jahr 1320 wäre demnach ein ungefährender Anhaltspunkt für den zweiten Nachtragsmaler gegeben. Hinweisen läßt sich auch auf ein kostümliches Detail wie den als Umschlag hochgeknöpften Saum des Gewandes der Begleiterin Rubins von Rüdeger (Bl. 395v). Die modebewußte Schöne mit dem breiten Hutrand auf dem 1967 im Haus »Zum Griesmann« entdeckten Wandgemälde eines Reigens von Rittern und Damen ist entsprechend gekleidet.⁴³⁶ Für die Datierung kommt wegen der stilistisch fortgeschrittenen Formensprache nur ein Zeitpunkt nach der Entstehung der Malereien im Haus »Zum langen Keller« in Frage.⁴³⁷ Erst zwei Jahrzehnte später, in den 40er Jahren, kann der Bildschmuck im Festsaal des Hauses Münstergasse 18 ausgeführt worden sein, den H. Renk im Zusammenhang mit dem des Hauses »Zum langen Keller« nennt und »um oder nach 1300« datiert.⁴³⁸ Bestätigt wird die zeitliche Einordnung des zweiten Nachtrags durch den Vergleich des Fiedlers auf der Miniatur des Frauenlob (Bl. 399r) mit dem zur Hochzeit aufspielenden Musikanten des 1320 vollendeten Exemplars von Wolframs »Willehalm« in Wien.⁴³⁹ Die gemeinsame Stillage ist trotz der unterschiedlichen Spiegelung in der Manier des jeweiligen

Malers offensichtlich, auch in der Präferenz bestimmte Farbverbindungen.

Als weiteres Indiz für die Datierung läßt sich das breite Rautenmuster der Rahmen nennen; es kommt zusammen mit den goldenen Eckstücken als Einfassung von Initialminiaturen aus einem Zisterzienserantiphonar des Bodenseeraumes vor, die E. Beer gegen 1320 angesetzt hat.⁴⁴⁰ Ob die etwas strengere Form als die sich beispielsweise auf dem Blatt des Dürner (Bl. 397v) findende erlaubt, für diesen eine frühere Entstehung anzunehmen, wird schwerlich zu entscheiden sein, aber es fällt auf, daß die im Manesse-Kodex vorhandenen Muster den im Katharinentaler Graduale von 1312 zum Schmuck der Initialbuchstaben verwendeten näherstehen, auch durch die Farbigkeit in ihrer Verbindung von Violett und differenziertem Blau. Eine Beziehung zum ersten Nachtrag ergibt sich aus dem Friesmuster, das Winlis Zeltdach abschließt (Bl. 231r) und sowohl auf einer Miniatur des Antiphonars als auch im Graduale vorkommt,⁴⁴¹ wieder – wie es scheint – in seiner weniger starren Durchbildung der Formulierung in der Liederhandschrift verwandter. Daß Winli zu den späteren Bildern des ersten Nachtrags gehört, ist zuvor schon dargelegt worden.⁴⁴²

Katharinentaler Graduale Schon bald nach dem Bekanntwerden des Katharinentaler Graduales in einer breiteren Öffentlichkeit hat man auf Parallelen zwischen ihm und dem Manesse-Kodex hingewiesen, dabei allerdings eher an den Grundstock gedacht als an die ihm folgenden Miniaturen,⁴⁴³ doch ist die stilistische Verbindung mit dem ersten Nachtrag enger. Seinem Erscheinungsbild nach bietet sich der mit Süßkind von Trimberg (Bl. 355r) disputierende Gefolgsmann des Bischofs von Konstanz zum Vergleich mit den jugendlichen Gestalten der Initialminiatur zum Fest des heiligen Nikolaus an;⁴⁴⁴ zu nennen wäre auch der Mitspieler des Jungen Meißner (Bl. 339r), dessen Schenke ein Hütchen trägt, nicht unähnlich dem der Stifter im Graduale. Die breitrückigen Falten am Mantel des Konstanzer Oberhirten erinnern im Prinzip an die Falten der Dalmatika des heiligen Nikolaus. Für die Art der Marmorierung des Gebäudes durch die Einzeichnung des Geäders gibt es im ersten Nachtrag ebenfalls Beispiele.⁴⁴⁵ Im Hinblick auf das Faltenarrangement sitzender weiblicher Figuren mit der mehr oder minder stark ausschwingenden v-förmigen Falte zwischen den Knien und der v-förmig durchhängenden Falte an der Seite scheint die wehrtüchtige Weberin des Rost von Sarnen (Bl. 285r) den Katharinentaler Miniaturen näherzukommen als die Dame auf der Wiedergabe des Markgrafen Otto von Brandenburg (Bl. 13r) oder die Madonnenstatue auf dem Altar, vor dem Eberhart von Sax kniet (Bl. 48v). Der Unterschied erklärt sich wohl aus den zu vermutenden zeitlichen Abständen bei der Ausführung des ersten Nachtrags.⁴⁴⁶ Wie bereits dargelegt, dürften die

frühesten Bilder, die zu den im Inhaltsverzeichnis in der Reihe stehenden Dichtern gehören, noch vor 1310 ausgeführt worden sein.⁴⁴⁷

Angesichts des Stils, der in seiner graphischen Durchbildung aus dem Grundstock nicht ableitbar ist, fühlt man sich an die Münchner Weltchronik des Rudolf von Ems erinnert.⁴⁴⁸ Sie wurde von A. Stange mit der Datierung 1260/70 am Oberrhein lokalisiert;⁴⁴⁹ neuerdings hat man sich für eine bayerisch-österreichische Provenienz entschieden und gelegentlich eine spätere Entstehung – in den 90er Jahren – angenommen.⁴⁵⁰ Es fällt auf, daß der Gefolgsmann des Bischofs von Konstanz, der sich mit Süßkind von Trimberg in einen Disput eingelassen hat (Bl. 355r), im Bewegungsmotiv und in der linearen Durchführung einem der Hebräer beim Gebet des Moses auf dem Berg Nebo entspricht (Abb. 36). Der Figur Süßkinds ist der gestikulierende Wortführer der Israeliten vor Moses mit der Gesetzes-tafel dem Schema nach ebenso verwandt wie die Juden der zuerst erwähnten Miniatur der Berliner Handschrift in der Figurenauffassung.⁴⁵¹ Möglicherweise bezeichnet die Weltchronik in München den Ausgangspunkt des Stils des ersten Nachtrags; mit Sicherheit hat sie aber der sich in ihm deutlich abhebenden zweiten Gruppe als Vorlage gedient und auf die hier faßbare Gestaltungsweise eingewirkt. Angesichts ihrer Ausführung im bayerisch-österreichischen Raum ist an die engen Verbindungen zwischen Habsburg/Österreich und Zürich zu erinnern. Auch dieser Aspekt müßte bei einer eingehenderen Beschäftigung mit dem Problem »erster Nachtragsmaler« berücksichtigt werden.⁴⁵² Seinen Einfluß hat man in den durch Aquarellkopien überlieferten Wandgemälden der Herrentrinkstube des Hauses »Zur Zinne« in Diessenhofen erkennen zu können geglaubt, das zwischen 1313/30 errichtet wurde.⁴⁵³ Hier war auch eine dem Bild des Jungen Meißner ähnliche Szene von Boccia-Spielenden zu sehen, die ihre Hüte mittels der Hutschnur an der Rahmenleiste zwischen Gemäldezone und Wappenfries aufgehängt hatten, wie der Wurstsieder seine Würste im Haus »Zum langen Keller«.⁴⁵⁴

Dritter Nachtragsmaler: Stil und Datierung Für den dritten Nachtragsmaler ist es bezeichnend, daß sich seine stilistischen Eigentümlichkeiten im Gebiet Konstanz-Zürich-Basel nur an von ihm beeinflussten Werken, zum Beispiel zwei Minnekästchen, nachweisen lassen.⁴⁵⁵ Man hat deshalb immer wieder seine Sonderstellung betont, A. Haseloff, indem er offen ließ, ob das Italianisierende im Bild des Wernher von Honberg (Bl. 43v) auf italienische Anregungen zurückgeht oder durch die Pariser Buchmalerei der 20er Jahre vermittelt wurde.⁴⁵⁶ A. Stange durch die Betonung der englischen Stilkomponenten, die bei ihm mit der oberrheinischen Tradition verbunden seien.⁴⁵⁷ Zunächst vermutete Beziehungen zur Pariser Buchmalerei des Jehan Pucelle und dann – im Band III der

»Minnesänger« – zur ostenglischen Schule haben K. Martin veranlaßt, die Tätigkeit des Malers in die erste Hälfte der 20er Jahre zu verlegen,⁴⁵⁸ abweichend von R. Kautzsch und A. Haseloff, die 1340 als terminus post resp. ante quem annahmen.⁴⁵⁹

Konkretisieren lassen sich die Hinweise auf die künstlerischen Strömungen des Westens und Nordwestens durch eine heute in den Cloisters aufbewahrte Apokalypsenhandschrift,⁴⁶⁰ deren Provenienz aus der Normandie, vielleicht aus Coutances, die auf Blatt 9v erhaltenen Wappen normannischer Adelsgeschlechter und die stilistische Nähe zum Pontifikale des Bischofs der Stadt, Guillaume de Thiéville, anzeigen.⁴⁶¹ Bei der Identifizierung der ausradierten Wappen unter dem letzten Bild hat H. Nickel, ausgehend von der Feststellung, daß eines von ihnen neben einem pikardischen Geschlecht auch das der im Aargau ansässigen Büttikon bezeichnen könne, die Ansicht vertreten, die Handschrift sei wenige Jahre nach ihrer Entstehung in den Besitz eines seiner Mitglieder gelangt, vermutlich Johanns VI. von Büttikon, der 1323/60 Prior des Kollegiatsstifts Zofingen war und außerdem Kanonikus von Beromünster und Domherr in Konstanz.⁴⁶² Die beiden anderen, nur noch in Resten wahrnehmbaren Wappen werden mit dem Kollegiatsstift und mit Beromünster in Verbindung gebracht,⁴⁶³ so daß sich die Annahme einer Aufbewahrung der Handschrift in Zofingen anbietet mit der Möglichkeit, daß Züricher Künstler auf sie aufmerksam geworden sein könnten. Diese Möglichkeit wird durch den Hinweis auf heraldische Entsprechungen im Bild des Wernher von Honberg (Bl. 43v) und am Waffenrock des Gegners von Herrn Gösli (Bl. 197v) zu untermauern gesucht,⁴⁶⁴ ohne daß sich eine völlig überzeugende Evidenz

ergibt;⁴⁶⁵ auch die künstlerischen Beziehungen reichen bei aller Nähe in Einzelheiten, vor allem der Technik und der Mode, nicht aus, ein Abhängigkeitsverhältnis mit Sicherheit zu behaupten.⁴⁶⁶

Bei einem Vergleich des Stifterpaares auf der letzten Seite (Abb. 37) mit der Darstellung des Otto vom Turne (Bl. 194r) überrascht zwar die sich aus der analogen Verwendung von Kopftuch und Gebende der Frau ergebende Ähnlichkeit mit der Dame des Minnesängers, aber bei genauerem Hinsehen gewahrt man neben der anderen Farbigkeit und der unterschiedlichen Durchbildung der Gesichter, daß die Miniatur der Manesse-Handschrift in ihren stilistischen Eigentümlichkeiten fortgeschrittener ist und eine etwas spätere Datierung – in den Anfang der 30er Jahre – erfordert. Die Schilderung eines Kampfes, wie er sich unter Führung Wernhers von Honberg abspielt, verdeutlicht den zeitlichen Abstand zu den Illustrationen der Apokalypse. Mit der Annahme, diese habe in Zürich tätigen Malern als Anregung gedient, versteht man die Bilder des dritten Nachtrags als Ergebnis einer selbständigen Weiterentwicklung des adaptierten Stils im Sinne der ihm eigentümlichen Tendenz, eine nicht recht befriedigende Vorstellung, zumal es Beispiele für das Aufgreifen derselben Phase des westeuropäischen Stils in Deutschland gibt.⁴⁶⁷

Wie beim Grundstock und bei den ersten beiden Nachträgen bleiben auch hier noch Fragen, die Anlaß sein können, sich immer wieder von neuem mit den Problemen der Großen Heidelberger Liederhandschrift zu beschäftigen. Man kann den Kodex aber auch vornehmen aus Freude an der »lichten Bilderwelt, die schon das erste Aufschlagen verkündet«.⁴⁶⁸

ANMERKUNGEN

- 1 Sammlung S. XIV.
- 2 BODMER und BREITINGER S. VI.
- 3 Zuerst erwähnt von LEININGEN-WESTERBURG, Manessische Handschrift S. 53 f., dann von ZANGEMEISTER, Wappen S. V. – Nachforschungen im Fürstl. Leiningenschen Archiv in Amorbach haben ergeben, daß die seitdem immer wieder angeführte Miniatur vermutlich 1894 nicht mehr in der Chronik vorhanden war. Anfragen an die Nachfahren der Billigheimer Linie der Leiningen brachten keine Klärung. Nachträglich fand Herr Dr. Friedrich OSWALD, Fürstl. Leiningenscher Oberarchivrat in Amorbach, eine 25,4 × 33,7 cm große lavierte Federzeichnung in brauner Tusche, die dem Format nach nicht aus der Carolischen Chronik stammen kann, aber in ihrer Formensprache auf das Ende des 16. Jahrhunderts verweist. Die gegenüber dem Vorbild veränderten Maßverhältnisse erlaubten es, den Vorgang unbeschnitten und unbeengter zu präsentieren. Außerdem wurden an Architektur und Kampfausrüstung »Modernisierungen« vorgenommen. Herrn Dr. OSWALD möchte ich auch an dieser Stelle für die Information über das Auffinden des Blattes herzlich danken.
- 4 SCHIESS S. 259.
- 5 Von der HAGEN, Gemälde I S. 444.
- 6 Die ältere Annahme, daß es sich um Heinrich den Vogler handle, hat J. J. BODMER korrigiert, dessen Identifizierung der Miniatur mit Heinrich VI. allerdings auch Widerspruch auslöste, vor allem von seiten M. HAUPTs, bis sie dann von Karl MEYER 1870 (*Germania N. R.* 3=XV, S. 424–31) bestätigt wurde.
- 7 OECHELHAUSER, Miniaturen S. 95.
- 8 JAMMERS, Liederbuch S. 32 ff. Die Frage, wie weit die Bilder biographische Fakten vermitteln, wird in dem Beitrag von KOSCHORRECK S. 107, S. 114 u. S. 116 angesprochen.
- 9 Minnesänger I–III. Außerdem Kurt MARTIN, Zur oberrheinischen Malerei des beginnenden 14. Jahrhunderts, Eberhard Hanfstaengl zum 75. Geburtstag, o. J. (1961), S. 11 ff.
- 10 G. F. WAAGEN, Kunstwerke und Künstler in England und Paris, 3. Teil: Kunstwerke und Künstler in Paris, Berlin 1839, S. 308 ff.
- 11 Franz KUGLER, Handbuch der Geschichte der Malerei seit Constantin dem Großen I, 2. Aufl. unter Mitw. des Verfassers umgearb. und verm. von Jacob BURCKHARDT, Berlin 1847, S. 216 f.
- 12 RAHN, Studien S. 774; ders., Kunst- und Wanderstudien aus der Schweiz, Wien 1883, S. 93 ff. – Nach RAHN, Studien S. 777 ff., schließt die Tätigkeit des dritten Nachtragsmalers chronologisch unmittelbar an den Grundstock an; dann erst wäre – möglicherweise etwa gleichzeitig, eher aber später – der erste Nachtrag entstanden, gefolgt von dem zweiten Nachtrag mit den jüngsten Miniaturen der Handschrift.
- 13 Miniaturen S. 12 b.
- 14 STANGE, Miniaturen.
- 15 HASELOFF, Kunstgeschichtliche Stellung S. 107.
- 16 MARTIN, Minnesänger I S. 16.
- 17 Die Charakterisierung »schlecht« ist im Sinne von schlicht, einfach, zu verstehen.
- 18 Anton SPRINGER, Handbuch der deutschen Kunstgeschichte, Stuttgart 1856, S. 206. Schon WAAGEN (s. Anm. 10), S. 308, hatte allerdings betont, daß in der Entstehungszeit der Handschrift »die Deutschen in der Malerei mit den meisten anderen Nationen nicht Schritt hielten«, und an den Miniaturen die typische Darstellungsweise der Köpfe bemängelt, die »nur bisweilen von individuellen Zügen unterbrochen« werde (S. 309). Andererseits fand er »den Wurf der Gewänder in dem gothischen Schwunge« mitunter »sehr glücklich« und die »Geberdensprache« zum Teil wenigstens »treffend und lebhaft«.
- 19 S. 247. – In der von Wilhelm LÜBKE bearbeiteten 4. Auflage des Handbuchs der Kunstgeschichte von Franz KUGLER, II, Stuttgart 1861, S. 91, wird die besondere Bedeutung der als »künstlerisch ohne Belang« eingestuften Bilder in der »Fülle naiv sinniger Motive, welche darin zur Erscheinung kommen«, gesehen. Ein entschieden positiveres Urteil enthält Die Kunst des Mittelalters (=Grundriß der Kunstgeschichte II) von Wilhelm LÜBKE, 13. Auflage bearbeitet von Max SEMRAU, Stuttgart 1905, S. 399. Hier werden der schmeichelnde Liebreiz der Formen und Glanz und Kraft der Farben hervorgehoben; »aber der leidenschaftliche Pulsschlag der Empfindung ist noch nicht wahrzunehmen.«
- 20 RAHN, Kunst und Wanderstudien (s. Anm. 12), S. 107.
- 21 RAHN, Studien S. 780.
- 22 Alfred STANGE, Studien zur oberrheinischen Malerei um 1300, in Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst, NF 9, 1932, S. 32.
- 23 Alfred STANGE, Deutsche Malerei der Gotik I, Berlin 1934, S. 49.
- 24 Repertorium für Kunstwissenschaft 11, 1888, S. 333.
- 25 OECHELHAUSER, Miniaturen S. 363.
- 26 MARTIN, Minnesänger I S. 16.
- 27 Eine Ausnahme innerhalb des Grundstocks ist die linierte Seite mit der Darstellung des Herrn Pfeffel (Bl. 302r). Die fünf weiteren Seiten mit Begrenzungslinien des vorgesehenen Schriftblocks werden von OECHELHAUSER, Miniaturen S. 352 Anm., erwähnt; vgl. auch Beitrag WERNER S. 17.
- 28 OECHELHAUSER, Miniaturen S. 352 f.
- 29 S. dazu Beitrag WERNER S. 20. – Bei den Miniaturen des dritten Nachtragsmalers (Bl. 43v, 194r und 197v) ist der Titulus immer über dem Bild angebracht, das mit der schmaleren Rahmung auch weniger selbstbezogen erscheint.
- 30 Norbert H. OTT, in: FRÜHMORGEN-VOSS, Text und Illustration, Einl. S. XXVII.
- 31 Hugo STEGER, David rex et propheta, Nürnberg 1961 (Erlanger Beiträge zur Sprache und Kunstwissenschaft), S. 133.
- 32 S. dazu S. 68 ff.
- 33 Zwar sind die an Größe den Manesse-Bildern gleichkommenden Illustrationen der Stricker-Handschrift in der Staatsbibliothek Berlin (Ms. germ. fol. 623), entstanden gegen 1320, mit Goldgrund ausgestattet, aber ihre Zahl betrug etwa 1/5 der Miniaturen des Heidelberger Kodex. FRÜHMORGEN-VOSS, Literatur S. 54, erklärt die prachtvolle Ausstattung der Karls- und »Willehalm«-Handschriften des 13. und 14. Jahrhunderts mit einem besonderen Stoffverständnis, »das den legendenhaften Aspekt in den Vordergrund rückt«.
- 34 JAMMERS, Liederbuch S. 176 ff.
- 35 JAMMERS, Liederbuch Abb. 71. – Die Interpretation, ebda S. 178, der König trage seine Lieder dem Hof vor, übersieht, daß Alfons X. kein »Pergament in seinen Händen« hält.
- 36 In seiner Rezension des Buches von José GUERRERO LOVILLO, Las Cántigas, estudio de sus miniaturas, Madrid 1949, in The Art Bulletin 33, 1951, S. 139–141, hat Harry BOBER darauf hingewiesen, daß die Miniaturen erst im 14. Jahrhundert entstanden sein können.
- 37 JAMMERS, Liederbuch S. 177.
- 38 St. Florian, Stiftsarchiv, Hs. 3, Bl. 1–52v. Gerhard SCHMIDT, Die Malerschule von St. Florian, Graz-Köln o. J. (Linz 1962), S. 51 ff.

- 39 In den Bildern des Grundstocks schwankt das Verhältnis zwischen $3/4$ zu $1/4$ und $2/3$ zu $1/3$.
- 40 OECHELHAUSER, Miniaturen S. 263, betont die gegenüber dem Markgrafenbild bessere Haltung und Bewegung der Figuren.
- 41 Im ganzen fünfmal; außer dem im Text erwähnten Luppin auf den Bl. 10r, 14v, 228r und 399r.
- 42 Das gelegentlich, u. a. von Bert NAGEL, Staufische Klassik, Heidelberg o. J. (1977), S. 3, mit der vom Dichter erwähnten Trauer über das abweisende Verhalten der Geliebten in Verbindung gebrachte Violett des Gewandes erhält seinen Gefühlswert lediglich aus dem Kontrast mit dem heiteren Hintergrund, da die Farbe auch sonst – ohne spezielle Bedeutung – verwendet wurde, z. B. für Kaiser Heinrich (Bl. 6r) und den Burggrafen von Lienz bei seiner sportlichen Veranstaltung (Bl. 115r). Hinweise auf die innere Situation des Dichters sind vor allem die ihn gegen die Frühlingswelt abgrenzenden schwarzen Tiere.
- 43 JAMMERS, Liederbuch S. 79.
- 44 RAHN, Studien S. 775 Anm. 1.
- 45 OECHELHAUSER, Miniaturen S. 198.
- 46 Natürlich kommt es bei dem am Ende vorgenommenen Nachfahren der Konturen mit dem Pinsel ohnedies zu vereinfachenden Zusammenfassungen.
- 47 Bei genauerem Hinsehen stellt man fest, daß die Art der Wiedergabe des Auges manchmal auf derselben Miniatur unterschiedlich gehandhabt wird.
- 48 Das meiner Kenntnis nach in Miniaturen der Zeit sonst nicht übliche Motiv des Rankendekors findet sich auf Goldschmiedarbeiten und Siegeln, z. B. auf dem Siegel des Konvents von Mondsee aus dem Ende des 13. Jahrhunderts; Abb. Paul KLETTLER, Die Kunst im österreichischen Siegel, Wien 1927, Taf. XI Nr. 20. – Blütenranken füllen den Grund der Evangelistenmedaillons am Vortragskreuz in der Überlinger Pfarrkirche, das 1300/1310 entstanden ist. Auch zwei der Grubenschmelze am Sockel des gegen 1294 zu datierenden Armreliquiers der hl. Verena in der Zurzacher Stiftskirche und die Darstellung Marias mit dem Jesusknaben an der Hand am Deckel der Ziboriumskapsel im Chorherrnstift Klosterneuburg sind hier zu nennen; HEUSER (s. Anm. 378), Abb. 491, 493, 494, 467, 469, 284.
- 49 Man möchte hier die Mitarbeit des Grundstockmalers vermuten.
- 50 Die Gruppe des von seiner Dame betreuten Ritters ist besser in der Ausführung.
- 51 Bl. 18 ist an Bl. 28 angenäht, so daß die jetzige Anordnung nicht der ursprünglichen entspricht. Zu der vermuteten Reihenfolge s. den Beitrag WERNER S. 22 f. – Für die zuvor erwähnte Miniatur des Walther von Klingen (Bl. 52r) könnte man statt des ersten Gehilfen auch den Grundstockmaler selbst als Ausführenden in Betracht ziehen. Zur Problematik der Zuweisung s. S. 49.
- 52 Die Handhaltung kommt allerdings gelegentlich auch – meistens in etwas anderer Durchbildung – auf Miniaturen der beiden anderen Gehilfen vor, so daß sie nicht allein als Zuweisungskriterium genügen kann.
- 53 Das Motiv des an seinem Bein herumbißenden Pferdes war auf Bl. 314v vermutlich von Anfang an vorgesehen.
- 54 Das Mißverständnis bei der Ausmalung des zweiten Pferdes läßt die Beteiligung eines Gehilfen vermuten.
- 55 Z. B. auf Bl. 158r, 178r, 302r und 312r.
- 56 S. dazu S. 51.
- 57 Die Kinnpartie sollte der des emporblickenden Begleiters König Konrads des Jungen (Bl. 7r) entsprechen.
- 58 STANGE (s. Anm. 22), S. 32.
- 58a Der Hinweis von OECHELHAUSER, Miniaturen S. 335 und S. 341, daß gegen Ende der Handschrift Vorzeichnungen nicht mit dem Stift sondern mit dem Pinsel in gelber Farbe ausgeführt und bei Veränderungen mit Wasser getilgt wurden, läßt sich nicht verifizieren. Bei Meister Sigeher (Bl. 410r) handelt es sich um eine nachträgliche Korrektur der wohl zu üppig erscheinenden Haarfülle, bei anderen Blättern wäre eher an die Beseitigung von zufälligen Farbspritzern zu denken.
- 59 Paul CLEMEN, Die gotische Monumentalmalerei der Rheinlande, Textband, Düsseldorf 1930, S. 32 f.
- 60 S. S. 85.
- 61 Renate KROOS in Die Weingartner Liederhandschrift (Faksimile-Ausgabe). Einleitung von Wolfgang IRTENKAUF, Kurt Herbert HALBACH und Renate KROOS, Stuttgart 1969, S. 159. Das ist z. B. der Fall bei Notker von St. Gallen, der nach den »Casus s. Galli« Bilder zur Ausstattung der Kirche (in ianu et laqueari ecclesiae) und Miniaturen ausgeführt hat; vgl. St. Gallische Geschichtsquellen, neu hrsg. durch G. MEYER VON KNONAU, III, EKKEHARTI (IV.) Casus sancti Galli (=Mitteilungen zur vaterländischen Geschichte. N. F. 5 und 6), St. Gallen 1877, S. 399.
- 62 SCHMIDT (s. Anm. 38), S. 15. Im Katalog »La France de Saint Louis, Paris, Octobre 1970–Janvier 1971«, wird in Anbetracht der stilistischen Eigentümlichkeiten einer nordfranzösischen Bilderbibel von etwa 1250, Bibl. nat., Ms. Nouv. acq. lat. 2294, die Vermutung ausgesprochen, daß als Wandmaler tätige Künstler die Miniaturen ausgeführt haben könnten; S. 103 Nr. 206.
- 63 Walter HUGELSHOFER, Die Züricher Malerei bis zum Ausgang der Spätgotik I, in Mitteilungen der Antiquarischen Gesellschaft in Zürich, 30, Heft 4, 1928, S. 11 ff.
- 64 Das miniaturhaft kleine Täfelchen aus Bezau mit den beidseitigen Darstellungen der Kreuzigung und der Kreuzabnahme im Kunsthause in Zürich, das A. STANGE (s. Anm. 23), S. 56, bekannt gemacht und als ein Werk aus der nächsten Nähe des Grundstockmalers klassifiziert hat, weist doch auch recht beachtliche Unterschiede auf.
- 65 Zu den Vorlagen s. S. 63 ff. – Die Annahme Hermann DEGERINGS, Das Troßsche Fragment, Berlin 1927, Nachwort S. 2, die Urhandschrift habe z. T. querformatige Bilder enthalten, ist durch nichts zu belegen und wohl unzutreffend.
- 66 S. dazu den Beitrag WERNER S. 22 f.
- 67 OECHELHAUSER, Miniaturen S. 111, bemerkt angesichts der von ihm aufgezählten Mängel: »Es ist, wie wenn der Maler die geschilderten Vorgänge gar nicht verstanden hätte«, schließt aber die Möglichkeit, daß zwei Personen tätig waren, aus.
- 68 Etwa Bl. 82v, 122r, 146r, 412r, 415v. Der Miniatur des von Trosberg (Bl. 255r) läßt sich entnehmen, daß auf der linken Seite der nach der Ausführung des Bildes verbleibende schmale Streifen des Pergamentgrundes zwischen Bild und Rahmen nachträglich mit Rot überdeckt wurde.
- 69 Vermutlich beim Umriss des Tannhäusers (Bl. 264r) oder auch bei Reinmar von Zweter (Bl. 323r).
- 70 RAHN, Studien S. 775 Anm. 1. Auf dem Bild des Hartmann von Starkenberg (Bl. 256v) bringt die Ausführung nicht allein eine Korrektur der Vorzeichnung in der Anordnung des tatkräftigen Minnesängers: Der Hammer, der in der Bewegung des Ausholens zum Schlag über den Kopf geschwungen war, wird jetzt in gesteigerter Größe »präsentiert« zur Verdeutlichung der aus dem Namen gewonnenen Bildvorstellung, eine Pointierung, die für den Grundstockmaler ebenso charakteristisch ist wie der unverhohlene Hinweis auf die »materielle Grundlage« dieser Stärke. – »Pentimenti« finden sich auch in den architektonischen Details. So war zunächst, wie die

- Vorzeichnung erkennen läßt, erwogen worden, über Friedrich von Sonnenburg (Bl. 407r) das baldachinartige Versatzstück anzubringen, das auf dem Spervogel-Bild (Bl. 415v) zur Ausführung gelangte.
- 71 CLAUSBERG, Liederhandschrift S. 156, sieht in der Darstellung »einen mit verteilten Rollen vorgeführten Kraftakt«; die eigentliche Pointe liegt aber wohl doch auf dem durch das Verhalten des Kontrahenten implicite gegebenen Hinweis, daß der Burggraf mit seiner Weite den »Rahmen sprengen« wird. Die Publikation von CLAUSBERG erschien erst, als das Manuskript weitgehend abgeschlossen war.
- 72 Nach OECHELHAUSER, Miniaturen S. 177, ist der Gestus der Linken unverständlich.
- 73 S. S. 55.
- 74 Vgl. den Schreiber des Reinmar von Zweter (Bl. 323r).
- 75 Nach OECHELHAUSER, Miniaturen S. 207, nimmt die Dame die Flasche mit einer »nichtssagenden Bewegung« vom Dichter entgegen.
- 76 OECHELHAUSER, Miniaturen S. 207, sieht in der Darstellung nur eine mehr oder minder direkte Wiederholung des Heinrich von Rugge (Bl. 122r) oder des Walther von Mezze (Bl. 166v), die »zu besonderen Bemerkungen« keinen Anlaß bietet.
- 77 Vgl. den Kommentar der Fides zu diesem Bild in Gottfried Kellers Novelle »Hadlaub«; VETTER, Probleme S. 208.
- 78 S. S. 70 f.
- 79 Auf der Miniatur des Heinrich von Rugge (Bl. 122r) ist das am Lanzenschaft befestigte Spruchband mit schwarzer Farbe ausgeführt. Ursprünglich war es, wie die Vorzeichnung erkennen läßt, in einer anderen Form geplant.
- 80 S. die Argumentation von OECHELHAUSER, Miniaturen S. 154.
- 81 OECHELHAUSER, Miniaturen S. 277.
- 82 JAMMERS, Liederbuch S. 30.
- 83 Z. B. auf den Bildern des Heinrich von Morungen (Bl. 76v) und Reinmars des Alten (Bl. 98r).
- 84 S. die gegensätzlichen Ausführungen von JAMMERS, Liederbuch S. 31 und S. 79, und MARTIN, Minnesänger II S. 7 f.
- 85 FUTTERER, Lokalisierung S. 162. – K. MARTIN, Minnesänger II S. 8, nimmt eine mit dem Grundstock etwa gleichzeitige Entstehung der Handschrift um 1300 an, erkennt diesem jedoch die Priorität zu. Bereits MEYER, Hadlaub S. 201, bezeichnete die Manesse-Handschrift als die altertümlichere, allerdings mit nicht zutreffender Begründung. In ihrer Literaturübersicht über die »Gotische Buchmalerei, 1962–1965«, in Zeitschrift für Kunstgeschichte 31, 1968, S. 332, hat Ellen J. BEER die Spätdatierung des Grundstocks 1314 als Möglichkeit für die zwanglose Einordnung der ihrer Meinung nach parallel dazu entstandenen Weingartner Handschrift in die gesamten seeschwäbischen Stilverhältnisse zwischen 1310/20 gesehen. Für diese zeitliche Ansetzung entschied sich auch R. KROOS (s. Anm. 59), S. 161, die den Grundstock an den Beginn des Jahrhunderts datiert und für beide Handschriften ein illustriertes »Urexemplar« annimmt (S. 156 f.).
- 86 SCHMIDT (s. Anm. 38), S. 51 ff.
- 87 Ob man aus dieser Übereinstimmung für beide dieselbe Vorlage folgern darf, läßt sich kaum entscheiden.
- 88 Von SIEBERT-HOTZ, Bild S. 210, wird der Schlag im Sinne einer Gebärdensprache als Zeichen des Schweigens mißverstanden.
- 89 KROOS (s. Anm. 59), S. 165 Anm. 24, nimmt an, daß diese Darstellungen in der Weingartner Handschrift reduziert wurden.
- 90 Man wird die Verringerung der Größe wohl mit der durch die szenische Gestaltung notwendigen Gleichgewichtung der Figuren in Verbindung bringen dürfen. OECHELHAUSER, Miniaturen S. 158, hielt eine Erweiterung des »in der Weingartner Handschrift enthaltenen Gedankens« durch den Grundstockmaler für unwahrscheinlich und war eher geneigt, »in dem Weingartner Bilde eine vielleicht aus Mangel an Raum hervorgegangene Verstümmelung einer im Manesse-Codex vollständig wiedergegebene Scene« zu sehen. Eine Abhängigkeit vom Grundstock, wie MARTIN sie später konstruierte, schloß er jedoch aus.
- 91 Der Dichter sollte ursprünglich auch barhäuptig wiedergegeben werden, wie der in der Vorzeichnung auf dem Rücken vorgesehene Hut erkennen läßt.
- 92 S. dazu die Ausführungen S. 54 f. und S. 70.
- 93 SIEBERT-HOTZ, Bild S. 244 f. und S. 281.
- 94 SIEBERT-HOTZ, Bild S. 282.
- 95 KROOS (s. Anm. 59), S. 154.
- 96 S. S. 70.
- 97 S. S. 57 f. Gerade diese Häufung »der heraldischen Zierrathen« und den unförmigen Schwan als Helmkleinod hatte OECHELHAUSER, Miniaturen S. 187, als störend empfunden.
- 98 Hans WENTZEL, Die ikonographischen Voraussetzungen der Christus-Johannes-Gruppe und das Sponsa-Sponsus-Bild des Hohenliedes, in Jahrbuch des Kunstvereins der Diözese Rotenburg 1952/53, S. 1–16.
- 99 OECHELHAUSER, Miniaturen S. 192.
- 100 MARTIN, Minnesänger II S. 7.
- 101 Die normale Länge einer Sturmflagge läßt sich den Reitersiegeln entnehmen, etwa dem des Grafen Hugo I. von Werdenberg-Heiligenberg von 1271; Paul GANZ, Geschichte der Kunst in der Schweiz, Basel-Stuttgart o. J. (1960), S. 248 Abb. 171. – Im Wiener »Willehalm« von 1320 umfaßt der aus dem Zelt des Kandris herausreitende, in seinem Typus durchaus vergleichbare Held eine bis zum Boden reichende Lanze: Cod. Vindobonensis 2670; Faks.: Codices Selecti 46, Graz 1974, Bl. 50v.
- 102 Gebhard SPAHR, Weingartner Liederhandschrift. Ihre Geschichte und ihre Miniaturen, o. O. o. J. (Weißenhorn 1968), S. 76.
- 103 PANZER, Lied und Bild S. 75; s. auch den Beitrag KOSCHORRECK S. 103 f.
- 104 S. S. 49 f.
- 105 OECHELHAUSER, Miniaturen S. 376.
- 106 JAMMERS, Liederbuch S. 80. Dem freigelassenen Platz läßt sich entnehmen, daß Wolfram von Eschenbach, Neithart und der Winsbeke dargestellt werden sollten. Für Gottfried von Straßburg, die Winsbekin und den im Manesse-Kodex vom zweiten Nachtragsmaler wiedergegebenen Frauenlob waren keine Bilder vorgesehen.
- 107 OECHELHAUSER, Miniaturen S. 378, und JAMMERS, Liederbuch S. 191.
- 108 Leo WEISZ, Verfassung und Stände des alten Zürich, Zürich 1938, S. 131.
- 109 Zu dem Problem der Abhängigkeit s. die umsichtigen Erwägungen von OECHELHAUSER, Miniaturen S. 378.
- 110 MARTIN, Minnesänger II S. 6. Die Möglichkeit, daß das Stretlingenbild des Naglerschen Bruchstücks eine frühe Kopie nach der Heidelberger Handschrift sein könnte, hat bereits WALLNER, Herren S. 515, in Betracht gezogen.
- 111 Karlsruhe, Landesbibliothek, Cod. Licht. 26, Bl. 54v.
- 112 Karlsruhe, Landesbibliothek, Cod. Licht. 26, Bl. 4v.
- 113 Ms. 281, Bl. 111r; Friedrich NEUMANN, Ewald VETTER, Der Welsche Gast des Thomasin von Zerclaere, Cod. Pal. Germ. 389, Wiesbaden 1974 (auch als Komm. erschienen in: Facsimilia Heidelbergensia 4), Abb. 12.
- 114 MARTIN, Minnesänger II, S. 6.

- 115 Dazu Karl von AMIRA, Die Bruchstücke der großen Bilderhandschrift von Wolframs Willehalm, München 1921, Sp. 9 f.
- 116 Cod. Pal. Germ. 389, Bl. 195v; Abb. in (F. NEUMANN, E. VETTER) Zucht und schöne Sitte, Eine Tugendlehre der Stauferzeit, Wiesbaden 1977, S. 138. Schrägstreifung in Blau und Beige findet sich auch auf Bl. 3a und b der in Anm. 115 genannten Willehalm-Handschrift aus dem 3. Viertel des 13. Jahrhunderts, München, Bayerische Staatsbibl., Cgm. 193, III. S. S. 55.
- 118 Nach PANZER, Lied und Bild S. 63 f., der dieselbe Entstehungszeit annimmt, scheint die Schrift etwas älter als die des Schreibers des Grundstocks.
- 119 Von der HAGEN, Gemälde I S. 437 und S. 443.
- 120 Vgl. die Elfenbeine in Raymond KOEHLIN, Les ivoires gothiques français, Planches, Neudruck Paris 1968, CLXXIX, Nr. 1038 und CCXIX, Nr. 1285.
- 121 KOEHLIN (s. Anm. 120), CLXXXV, Nr. 1090 und CCV, Nr. 1248.
- 122 KOEHLIN (s. Anm. 120), CLXXX, Nr. 1049.
- 123 KOEHLIN (s. Anm. 120), CLXXVI, Nr. 999. Auch die Übergabe des Helms vor dem Turnier ist dargestellt: CCXXI, Nr. 1289.
- 124 KOEHLIN (s. Anm. 120), CXCIV, Nr. 1161.
- 125 KOEHLIN (s. Anm. 120), CLXXXVI, Nr. 1105.
- 126 KOEHLIN (s. Anm. 120), CLXXXIV, Nr. 1080.
- 127 KOEHLIN (s. Anm. 120), CXCIX, Nr. 1219.
- 128 KOEHLIN (s. Anm. 120), CLXXVI, Nr. 993.
- 129 KOEHLIN (s. Anm. 120), CCXX, Nr. 1301 und CLXXVIII, Nr. 1020.
- 130 KOEHLIN (s. Anm. 120), CCXIX, Nr. 1285 und CCXX, Nr. 1290, CCXXVI, Nr. 1312.
- 131 KOEHLIN (s. Anm. 120), CXCII, Nr. 1150.
- 132 KOEHLIN (s. Anm. 120), CLXXXVI, Nr. 1098 und 1094.
- 133 KOEHLIN (s. Anm. 120), CLXXV, Nr. 990.
- 134 Der nicht immer erfreuliche Erhaltungszustand dieser Kästchen erschwerte eine Beurteilung. Das in K. MARTIN, Minnesänger III S. 10, abgebildete Minnekästchen im Schweizerischen Landesmuseum irritiert durch die verschiedenartigen stilistischen Elemente, die mit der angegebenen Datierung um 1320 nicht in Einklang stehen.
- 135 Katalog: Trésors des églises de France, Musée des Arts décoratifs, Paris 1965, Nr. 336, S. 180.
- 136 Abb. Katalog (s. Anm. 135), pl. 100. – Eine Abschiedsszene enthält das um die Mitte des 13. Jahrhunderts entstandene Psalterium-Diurnale der seligen Gertrud von Altenberg; Darmstadt, Landesbibl., Hs. 2230, Bl. 8v. Der im Sattel Sitzende ist der Landgraf Ludwig IV. von Thüringen, der seine Gemahlin, die hl. Elisabeth, verläßt, um zum Kreuzzug aufzubrechen. Studien zur Buchmalerei und Goldschmiedekunst des Mittelalters, hrsg. von Frieda DETTWEILER u. a., Marburg/Lahn 1967, S. 269 Abb. 3. – Mit der Begegnung zwischen einem Reiter, dem sein Knappe folgt, und einer stehenden Dame ist die 1230/40 zu datierende silberne Gürtelschließe im Statens Historiska Museum in Stockholm geschmückt. Katalog: Die Zeit der Staufer, Württembergisches Landesmuseum Stuttgart, Stuttgart 1977, I, S. 478 Nr. 603; II, Abb. 421.
- 137 Katalog (s. Anm. 136), I, S. 388 f. Nr. 532, und II, Abb. 321.
- 138 Wiedergegeben sind: 1. Der Gang zur Geliebten, 2. Die Bitte um Erhörung, 3. Die aufspielende Frau »Venus«, 4. Reigentanz und Fiedler, 5. Frau »Minne« neben der Geliebten, die dem Liebhaber im anschließenden Bildfeld (6) ins Herz schießt, 7. Umarmung, 8. Der Liebhaber am Bett der Geliebten. Der Adler mit der Anweisung »Lis dvrt obin« wirkt wie ein profaniertes Evangelistensymbol, das nicht – wie im Kinderlied – die Mitteilung an den Geliebten im Schnabel, sondern den »Zettel« für die Liebste in den Fängen hält. Auch daß Frau Venus sich aufs Fiedeln verlegt hat, erscheint ungewöhnlich für die Zeit um 1250/60. Ebenso ungewöhnlich sind, wie mir Herr Dr. W. Werner, Heidelberg, freundlicherweise versichert hat, bestimmte Sprachformen.
- 139 MEYER, Hadlaub S. 216.
- 140 MEYER, Hadlaub S. 216.
- 141 S. S. 70 ff.
- 142 Aus dem ehemaligen Zisterzienserkloster Schöntal an der Jagst. Maria Magdalena HARTONG, Willehalm von Orlens und seine Illustrationen, Diss. Köln 1938.
- 143 SIEBERT-HOTZ, Bild S. 245 Anm. 100: Heinrich von Morungen; S. 164 Anm. 12: Walther von Klingen; S. 231 Anm. 41: Hug von Werbenwag; S. 282 Anm. 21: Hiltbolt von Schwangau; S. 234 Anm. 57: Konrad von Alsterten usw.
- 144 WALTHER, Minnesänger IV S. 9–12.
- 145 EHRISMANN, Besprechung S. 118.
- 146 Ellen J. BEER, Die Glasmalerei der Schweiz vom 12. bis zum Beginn des 14. Jahrhunderts, herausgegeben . . . durch Hans R. HAHNLOSER, Basel 1956 (= Corpus Vitrearum medii aevi, Schweiz I), Taf. 17 und S. 43.
- 147 Im Kalender des Fécamp-Psalters von etwa 1180 ist ein wie Ulrich von Gutenberg (Bl. 73r) mit dem Falken auf der Faust ausreitender Ritter als Bild für den Mai verwendet; Den Haag, Königl. Bibl. Ms. 76, F 13, Bl. 5v. Vgl. Studien zur Buchmalerei (s. Anm. 136), S. 214 Abb. 5.
- 148 Auch das Faktum, daß das Hirschgeweih bei dieser Anordnung in die »Wappenzone« hineinragt, wäre zu berücksichtigen; s. dazu S. 46. – Auf einer weiteren Marginalminiatur der Hirschhatz mit dem zum Verfolger umschauenden Tier vom Ende des 13. Jahrhunderts ist der blasende Jäger stehend dargestellt: Cambrai, Bibl. municipale, Ms. 102/3, Bl. 391r. – Abb. Lilian M. C. RANDALL, Images in the Margins of Gothic Manuscripts, Berkeley and Los Angeles 1966, Pl. LXXXI, Nr. 387; s. auch S. 65.
- 149 S. Anm. 83.
- 150 In einem nach 1302 entstandenen Brevier des Britischen Museums, Yates Thompson Ms. 8, Bl. 37v, sind am unteren Rand zwei Boule spielende Männer in einer dem Jungen Meißner und seinem Spielgefährten vergleichbaren Haltung wiedergegeben, und der in einem flämischen Brevier vom Ende des 13. Jahrhunderts zielstrebige mit seiner Schönen auf eine Waldlichtung zusteuende Kleriker, Baltimore, Walters Art Gallery, Ms. 109, Bl. 39r, nimmt die Situation des Rubin von Rüdeger bereits vorweg; Abb. RANDALL (s. Anm. 148), Pl. XX, Nr. 91 und XXV, Nr. 115. Eine etwas später, um 1315/25, zu datierende Bibel in der Bibl. Royale in Brüssel, Ms. 9157, Bl. 1r, verwendet in der Gruppe des Knienden vor einer Dame, die ihm einen Kranz überreicht, vermutlich ein in der kirchlichen Marginalillustration bereits bekanntes Thema, wie es auch beim Truchseß von St. Gallen begegnet. Abb. in: Le livre illustré en Occident du Haut-moyen-âge à nos jours. Catalogue, Bruxelles, Bibliothèque Royale Albert Ier, 1977, pl. 21. – S. auch die S. 65 erwähnten Marginalillustrationen weltlicher Handschriften. Für die Darstellung des von Sachsendorf (Bl. 158r) mit dem das Bein schienenden knienden Arzt und dem ein Gefäß haltenden Gehilfen haben vermutlich Illustrationen aus medizinischen Handschriften wie dem noch dem 13. Jahrhundert angehörende Ms. Sloane 1977 des Britischen Museums als Anregung gedient; s. Bll. 9r, 6r und 4r; Abb. bei Karl SUDHOFF, Chirurgie im Mittelalter I, Leipzig 1914, Taf. IV und III.

- 151 Cividale, Cod. sac. Nr. 7, S. 28 und S. 117. – Heinrich SWOBODA, Miniaturen aus dem Psalterium der heiligen Elisabeth, 54 fotogr. Originalaufnahmen von Josef WLHA, Wien 1898, Tafeln XX und XXIV. – HASELOFF, Liederhandschrift S. 116.
- 152 Vgl. v. HARDENBERG, Geistliches Gedicht des XIII. Jahrhunderts, in *Germania* 25, N. R. 13, 1880, S. 339–344.
- 153 Ms. 1200, Bl. 10r. – Nach HASELOFF, Liederhandschrift S. 116, mit der Signatur Salis 53. Die Handschrift ist laut freundlicher Auskunft der Bibliothèque municipale nicht mehr erhalten. Abb. bei V. LEROQUAIS, *Les Psautiers manuscrits latins, Planches*, Mâcon 1940/41, pl. XCVIII.
- 154 Montpellier, Faculté de Médecine, Ms. 196. Katalog: *Manuscrits à peintures du XIIIe au XVIe siècle*, Bibliothèque nationale, Paris 1955, Nr. 26.
- 155 HASELOFF, Liederhandschrift S. 118.
- 156 D'Arco Silvio AVALLA, Überlieferungsgeschichte der altprovenzalischen Literatur (= Geschichte der antiken und mittelalterlichen Literatur), Zürich 1964.
- 157 HASELOFF, Liederhandschrift S. 118.
- 158 PANZER, Liederhandschrift S. 86.
- 159 Jean BECK, *Corpus Cantilenarum medii aevi I, Les chansonniers des Troubadours et des Trouvères*, Nr. 2, *Le manuscrit du roi*, Fonds fr. 844, Paris, Bibliothèque nationale, 1938.
- 160 JAMMERS, Liederbuch S. 176 f.
- 161 BECK (s. Anm. 159), Bl. 6, 7, 8, 14, 46, 48 usw.
- 162 BECK (s. Anm. 159), Bl. 120v.
- 163 BECK (s. Anm. 159), Bl. 144r.
- 164 Ms. 3142, Bl. 141r ff. – Henry MARTIN, *Catalogue des manuscrits de la Bibliothèque de l' Arsenal III*, Paris 1887, S. 257.
- 165 BECK (s. Anm. 159), Bl. 148. – Die Bilderfolge ist nicht vollständig, da einige der vorausgehenden Miniaturen fehlen.
- 166 J. ANGLADE, *Les miniatures des chansonniers provençaux*, in *Romania* 50, 1924, S. 593, spricht von »simples portraits et petites scènes«, die in Vat. lat. 5232 der Vaticana (Chansonnier A) wiedergegeben sind. Immerhin erklären sich einige Miniaturen durch den Bezug auf den Verfasser, so die Darstellung einer Dame bei den Gedichten der Comtesse de Dié, Bl. 167r, und die eines Gekrönten mit der Harfe bei Roi Richard, Bl. 203r. Auf Bl. 115r hält ein Mönch ein großes mit Buchstaben beschriebenes Spruchband, Gausbert de Puygibot zugeordnet.
- 167 JAMMERS, Liederbuch S. 86.
- 168 S. S. 68.
- 169 *Italian Manuscripts in the Pierpont Morgan Library*, ed. Meta HARSEN & George K. BOYCE, New York 1953, S. 9 Nr. 14 (M. 819). Die in unterschiedlichen Sequenzen an den seitlichen Rändern und am unteren Rand – zum Teil nur in Vorzeichnungen – ausgeführten Miniaturen bedürften einer eingehenden Untersuchung, auch im Hinblick auf ihre Relation zum Text. Auf Bl. 59r zum Beispiel führt ein Kavalier, Rubin von Rüdeger vergleichbar, seine Dame ins Gelände, auf Bl. 64v kniet ein Mann vor seiner »Angebeteten«, und auf Bl. 190r sitzt ein an Händen und Füßen Gebundener vor einer thronenden Dame am Boden.
- 170 S. S. 64.
- 171 Ms. 196, Bl. 111v; vgl. dazu Ulrich von Gutenberg, Bl. 73r. Der Ausritt mit dem Falken findet sich auch als Illustration in »Le jeu de Robin et Marion« von Adam de la Halle; Paris, Bibl. nat., Ms. fr. 25566, Bl. 39r, entstanden um 1300. René NELLI, *Troubadours et trouvères*, o. O. o. J. (1979), Abb. 72. – Herrn Bibliotheksdirektor Dr. W. Werner verdanke ich den freundlichen Hinweis auf diese auch in Anm. 173 zitierte Veröffentlichung.
- 172 Ms. 196, Bl. 23v; vgl. dazu Endilhart von Adelburg, Bl. 181v. Auf einer Marginalminiatur in Robert de Borrons »L'Histoire de graal« vom späten 13. Jahrhundert ist der entsprechende Vorgang dargestellt. Die Frau hält, wie auch gelegentlich in der Manesse-Handschrift, ihr Schoßhündchen im Arm. Paris, Bibl. nat., Ms. fr. 95, Bl. 24v. Abb. M. RANDALL (s. Anm. 148), Pl. LXXXV Nr. 403.
- 173 Ms. 196, Bl. 112r; vgl. dazu Johansdorf, Bl. 179v, bzw. von Wengen, Bl. 300r. Zeitlich früher ist die dem Bild des von Johansdorf ebenfalls recht nahekommende Umarmungszone in einer Handschrift des »Roman de la Poire« (gegen 1275), Paris, Bibl. nat., Ms. fr. 2186, Bl. 4v; NELLI (s. Anm. 171), Abb. 36. Die Darstellung darüber, auf der die Dame dem Verehrer einen Pfirsich reicht, erinnert an die Situation des Minnegesprächs in der Art des von Buchein (Bl. 271r) oder Alrams von Gresten (Bl. 311r). Die verschiedenen Stadien der Auseinandersetzung und der Versöhnung der einander gegenüberstehenden Liebenden sind in einem späteren Manuskript des »Jeu de Robin et Marion« von Adam de la Halle in der Bibl. Méjanes, Aix-en-Provence, wiedergegeben; NELLI, Abb. 73, 74, 75.
- 174 Ms. 196, Bl. 63v.
- 175 S. S. 77. – Auch in den Marginalillustrationen anderer weltlicher Handschriften läßt sich wohl noch die eine oder andere den Miniaturen des Grundstocks vergleichbare Darstellung finden, wie z. B. die dem Bild Konrads von Würzburg ähnliche Szene in der französischen Übersetzung des Falkenbuchs von Friedrich II. aus dem letzten Viertel des 13. Jahrhunderts. Paris, Bibliothèque nat., Ms. fr. 12400, Bl. 1r; Abb. Georg Graf VITZTHUM, *Die Pariser Miniaturenmalerei*, Leipzig 1907, Taf. L.
- 176 HASELOFF, Liederhandschrift S. 118: Anfang 14. Jahrhundert.
- 177 S. S. 45.
- 178 Unter den verschiedenen Datierungen ist die zuletzt von WALTHER, *Minnesänger IV S. 10*, vorgeschlagene »um oder kurz vor 1300« sicher unzutreffend.
- 179 WALTHER, *Minnesänger IV S. 10*; Cgm. 63, Bl. 49r.
- 180 Heinrich von Veldeke, *Die Bilder der Berliner Handschrift*, bearb. von Albert BOECKLER, Leipzig 1939, Bl. XXXVI.
- 181 Paris, Bibl. nat., Ms. fr. 354, Bl. 6r. – Abb. Bernhard DEGENHART und Annegrit SCHMITT, *Frühe angovinische Buchkunst in Neapel*, in *Festschrift Wolfgang Braunfels*, hrsg. von Friedrich PIEL und Jörg TRAEGER, Tübingen o. J. (1977), S. 82.
- 182 Cgm. 63, Bl. 56v.
- 183 S. S. 71 f.
- 184 Cgm. 63, Bl. 12r.
- 185 Cgm. 63, Bl. 53r und 91v.
- 186 Cgm. 63, Bl. 108r.
- 187 Die Überlegungen von CLAUSBERG, Liederhandschrift S. 69, ob in der Szene nicht ein schrittweises Zusammentreffen der Liebenden zu sehen ist, haben das Verständnis des Bildes gefördert, allerdings kommt der im Text gegebenen Erklärung des Geschehens wohl die größere Wahrscheinlichkeit zu.
- 188 Die Unterzeichnung steht in dem »begehrlicheren« Sichzusammenfinden des Dichters und seiner Dame der Vorlage im »Willehalm« noch näher.
- 189 Cgm. 63, Bl. 38v (unten).
- 190 Cgm. 63, Bl. 38v (oben). Hier scheint sich die Möglichkeit zu bieten, die Art der Assoziation, die Auftraggeber und Maler zur Wahl und Gestaltung eines speziellen Themas für einen bestimmten Dichter bewogen hat, zu fassen. Für die Minneklage Morungens in der 63. Strophe (Bl. 79v): »ich bin siech min herze ist wunt« und den Wunsch, daß die Geliebte ihm ihr Antlitz zuwenden möge, konnte die Situation des liebeskranken Willehalm als Bildvorstellung eingesetzt werden. – Eine

- Beziehung zwischen dem Bild und dem Text von Strophe 63 hat auch Ingo F. WALTHER im Begleittext zur 3. Teillieferung erwogen.
- 191 St. Florian, Stiftsbibl., Hs. 3, Bl. 4r.
- 192 Cgm. 63, Bl. 29v.
- 193 Cgm. 63, Bl. 97r.
- 194 Cgm. 63, Bl. 60r und 27v.
- 195 Cgm. 63, Bl. 35v.
- 196 Oxford, Bodleian Library, Ms. Douce 185, Bl. 35v.
- 197 Cgm. 63, Bl. 84r. – Bereits G. SIEBERT-HOTZ, Bild S. 282 Anm. 21, hat diese Darstellung als mögliche Anregung in Betracht gezogen.
- 198 Cgm. 63, Bl. 44v.
- 199 Cgm. 63, Bl. 60r (oben) oder Bl. 24v (oben).
- 200 Cgm. 63, Bl. 81r. – Eine Wurfmaschine ist auch auf einer Randzeichnung eines Pontifikales für den Metzzer Bischof Raymond de Bar (1302/16) zur Eroberung einer Burg im Einsatz. Sie wird allerdings von einem Hasen bedient. Abb. RANDALL (s. Anm. 148), Pl. 74 Nr. 354.
- 201 Cgm. 63, Bl. 76v.
- 202 Auch die Helmzier wurde verändert. Nach der Vorzeichnung sollte sie der des Wildonie (Bl. 201r) gleichen.
- 203 Cgm. 63, Bl. 129r. – FRÜHMORGEN-VOSS, Text und Illustration, Abb. 34, mit dem Hinweis auf Rost von Sarnen (S. 178). Zur Datierung der Handschrift s. Anm. 450.
- 204 SIEBERT-HOTZ, Bild S. 234.
- 205 Cgm. 63, Bl. 81r und Cgm. 51, Bl. 86r (oben).
- 206 FRÜHMORGEN-VOSS, Text und Illustration S. 79. Der Dichter, der den Trupp anführt, ist eindeutig durch die in Gold gemalte Armbrust und den goldenen Sattel gekennzeichnet. Auf die »adeligen Viehräuber« in dem um 1315 zu datierenden Soester Nequambuch hat mich freundlicherweise Herr Dr. W. Werner, Heidelberg, hingewiesen. Abb.: Das Soester Nequambuch, hrsg. von der Historischen Kommission für die Provinz Westfalen, Leipzig 1924, Taf. 4 (Neuausgabe von W. WILKES, mit Erl. von G. KOEHN, Darmstadt 1975). Erst nach Abschluß des Manuskripts wurde mir bekannt, daß bereits WALLNER, Herren S. 486, die Identifizierung der Viehräuber mit den Schwyzer Bauern wegen des goldverzierten Sattels in Zweifel gezogen hatte. MARTIN, Minnesänger III S. 21, Anm. 13, weist darauf hin, daß I. F. Walther einen Ulrich von Buwenburg, dem nach einer Konstanzer Urkunde von 1260 widerrechtlich entzogene Besitzungen von seinen Kontrahenten zurückerstattet werden mußten, mit dem Minnesänger identifiziert. »Auf dieses Ereignis . . . mag der Miniator angespielt haben, als er dem Buwenburger das Viehraubbild gab«. Daß der Minnesänger mit Ulrich von Buwenburg zu identifizieren sei, von dem die Kasseler Handschrift (Ms. jur. fol. 25) weitere Lieder enthält, wurde bereits von E. Stengel festgestellt (Eduard E. STENDEL und Friedrich VOGT, Zwölf Mittelhochdeutsche Minnelieder und Reimreden, Köln-Graz 1956, S. 12 ff.
- 207 Schon seit RAHN, Studien S. 776, wird diese Figur allgemein als Speerknappe bezeichnet.
- 208 Cgm. 51, Bl. 76v (oben).
- 209 Cgm. 51, Bl. 76r (Mitte).
- 210 Cgm. 51, Bl. 104v (Mitte).
- 211 Cgm. 51, Bl. 104v (oben).
- 212 Cgm. 51, Bl. 15v (Mitte). Steinstoßende kommen auch in den Marginalminiaturen vor. Abb.: RANDALL (s. Anm. 148), Pl. CII Nr. 492 und 493.
- 213 Cgm. 51, Bl. 30r (unten).
- 214 Cgm. 51, Bl. 104v (unten).
- 215 Abb. Richard HAMANN und Kurt W. KASTNER, Die Elisabethkirche zu Marburg und ihre künstlerische Nachfolge, II, Plastik, Marburg 1929, S. 65 Abb. 85.
- 216 S. den Beitrag KOSCHORRECK S. 118f.
- 217 S. CLAUSBERG, Manessische Liederhandschrift S. 162. Gemeint sind damit wohl Darstellungen wie die des heiligen Mauritius im Lektionar aus Siegburg von etwa 1140; London, Britisches Museum, Ms. Harley 2889, fol. 66v. Abb. Erwin PANOFKY, Grabplastik, Köln o. J. (1964), Nr. 198.
- 218 Auf vergleichbaren Herrschersiegeln des 13. und des beginnenden 14. Jahrhunderts ist der Mantel allerdings in der Mitte mit einer Schließe zusammengefaßt und bedeckt die linke Körperhälfte oder das linke Knie, z. B. auf den Siegeln Konradins und Heinrichs VII.; Abb. Otto POSSE, Die Siegel der deutschen Kaiser und Könige von 751–1806, I, Dresden 1909, Taf. 33 Nr. 4 und Taf. 47 Nr. 1. Ähnlichkeit besitzt auch das Siegel der Stadt Alsfeld (Hessen) aus dem 2. Viertel 13. Jahrhundert, auf dem der Thronende an Stelle des Szepters das Schwert geschultert hat und in der Linken die Lehensfahne hält. Katalog: Die Zeit der Staufer II (s. Anm. 136), Abb. 73.
- 219 FRÜHMORGEN-VOSS, Text und Illustration S. 63.
- 220 HASELOFF, Kunstgeschichtliche Stellung S. 116 f.
- 221 Vgl. MARTIN, Minnesänger II S. 8 ff.
- 222 Karl FREI, Mittelalterliche Wand- und Deckenmalereien des Schweizerischen Landesmuseums, in Schweizerisches Landesmuseum in Zürich, 42. Jahresbericht 1933 (1934), S. 48 ff. – Erst nach Abschluß des Manuskripts wurde mir das m. W. bisher nicht veröffentlichte Fragment eines Wandgemäldes im Haus »Hohe Eich« (Spiegelgasse 13) in Zürich bekannt, das seinem Stil nach noch vor 1300 entstanden sein dürfte. Über der Zone mit den figürlichen Darstellungen war ein Wappenfries mit schräg geneigten Schilden angebracht. Erkennen läßt sich eine vermutlich Samson wiedergebende Gestalt unter einer Architektur, die an die Miniaturen des Münchner Willehalm-Fragments aus dem dritten Viertel des 13. Jahrhunderts erinnert. München, Bayerische Staatsbibl., Cgm. 193/III. Abb.: von AMIRA (s. Anm. 115), Taf. II.
- 223 Die Medaillons mit den Weiberlisten im Haus »Zur Kunkel« in Konstanz, die JAMMERS, Liederbuch S. 66 f., für früher als die Manesse-Miniaturen hält, können ihrem Stil nach erst um 1340 ausgeführt worden sein.
- 224 MARTIN, Minnesänger II S. 13 Nr. 18.
- 225 Nach SIEBERT-HOTZ, Bild S. 39, war von der Vorlage das Kompositionsschema – Wappenangabe und Darstellung – »noch nicht gelöst, als der Miniaturenmalers der Manessischen Handschrift es konsequent durchzuführen begann«. Dagegen spricht das zumindest seiner Erscheinungsform nach ältere Naglersche Bruchstück mit der Darstellung des Heinrich von Stretlingen (Abb. 2). SIEBERT-HOTZ geht von der Weingartner Handschrift aus, die in diesem Punkt je nach verfügbarem Raum reduziert.
- 226 Berlin, Staatsbibliothek Stiftung Preußischer Kulturbesitz, Ms. theol. lat. fol. 733, Bl. 178v, Evangeliar aus Prüm, um 850: Zimelien – Abendländische Handschriften des Mittelalters, Wiesbaden o. J. (1975), Abb. 52.
- 227 S. dagegen den Matthäus in Cod. Guelf. 16, I Aug. fol., 3. Viertel 10. Jahrh., Wolfenbüttel, Herzog-August-Bibliothek. Abb.: Das erste Jahrtausend, Kultur und Kunst im werdenden Abendland an Rhein und Ruhr, Tafelband, hrsg. von Victor H. ELBERN, Düsseldorf (1962), Taf. 407. In einer Apokalypsenhandschrift vom Ende des 12. Jahrhunderts in der Bibl. nat. in Paris, Ms. lat. 11534, Bl. 341r, ist Johannes als Autor dargestellt, der in einer Vision – mit geschlossenen Augen – die Geheime Offenbarung schaut: Frits van der MEER, Apokalypse, Basel/Wien 1978, Abb. 5.

- 228 JAMMERS, Liederbuch S. 77 f. – Die in der zweiten Hälfte des 11. Jahrhunderts entstandene Miniatur des heiligen Paulus im Kommentar des Drepianus Florus zu dessen Briefen gibt den ein Spruchband haltenden Apostel wieder, zurückgewandt zu Christus in der Arkade neben ihm, den er mit seinen Schriften verkündet: Brüssel, Bibl. Royale, Ms. 9369–70, Bl. 6r. – Abb.: Katalog (s. Anm. 150), Pl. 9. – Auch an die Wiedergabe des diktierenden Verfassers, z. B. des heiligen Hieronymus oder Gregors des Großen, wäre hier zu erinnern. Abbildungen bei Hermann SCHNITZLER, Hieronymus und Gregor in der ottonischen Buchmalerei, in: Kunstgeschichtliche Studien für Hans Kauffmann, hrsg. von Wolfgang BRAUNFELS, Berlin o. J. (1956), S. 11 ff. – Eine andere Variante des Autorenbildes, der ein Spruchband haltende Verfasser mit dem Adressaten, an die er seine Schriften richtet, ist auf Bl. 1v der um 1180 entstandenen Paulusbriefe aus Huysburg zu finden; Berlin, Staatsbibl. Stiftung Preußischer Kulturbesitz, Ms. theol. lat. fol. 192: Zimelien (s. Anm. 226), S. 109 Abb. 50. – In dem etwa zehn Jahre später entstandenen, ebenfalls in Berlin aufbewahrten »Speculum virginum«, Phill. 1701, ist auf Bl. 24r die Unterhaltung des als Peregrinus bezeichneten Autors mit seiner »geistlichen Tochter« dargestellt, die im Grunde das Minnegespräch der nebeneinander sitzenden Liebenden vorwegnimmt (Abb. III).
- 229 JAMMERS, Liederbuch S. 77.
- 230 STEGER (s. Anm. 31), S. 133.
- 231 JAMMERS, Liederbuch S. 89. Zutreffender hat schon OECHELHAUSER, Miniaturen S. 94, von dem Typus des thronenden Herrschers gesprochen, »welcher dem des thronenden Christus parallel geht«. Außerdem sind ausgeprägte Rahmungen von Miniaturen keine Seltenheit. Als Beispiel sei nur auf die in verschiedenen Farben ausgeführten Rahmenleisten mit Eckbetonungen eines Regensburger Psalteriums von 1270/80 in der Österreichischen Nationalbibl. in Wien, Cod. 1939, hingewiesen. Katalog: Die Zeit der frühen Habsburger, Dome und Klöster 1279–1379, Wiener Neustadt 12. Mai bis 28. Oktober 1979, S. 300 Abb. 12a.
- 232 H. FRÜHMORGEN-VOSS, Ein Dokument Habsburgischen Mäzenatentums? Zu Ewald Jammers Einführung in die Ma-



Abb. III: Berlin (Ost), Deutsche Staatsbibl., Ms. Phill. 1701, Bl. 24r.

- nessische Handschrift, in: FRÜHMORGEN-VOSS, Text und Illustration S. 62.
- 233 STEGER (s. Anm. 31), S. 133.
- 234 Katalog: Die Zeit der Stauer II (s. Anm. 136), Abb. 211.
- 235 Die der sog. Werningeroder Weltchronik vorangestellte Miniatur des Rudolf von Ems, der seinem Adlatus diktiert, wurde im letzten Drittel des 13. Jahrhunderts ausgeführt: München, Bayerische Staatsbibl., Cgm. 8345, Bl. I; Ulrich MONTAG, Die Haupthandschrift der Weltchronik des Rudolf von Ems, in Montfort 26, 1974, S. 566–571. – Hans WENTZEL, Die Glasmalereien I, Schwaben von 1200–1350 (= Corpus vitrearum medii aevi, Deutschland I), Berlin 1958, S. 28 Abb. 30. – In einer als deutsch bezeichneten, wohl seeländischen Pliniushandschrift des 12. Jahrhunderts der Laurenziana in Florenz, Plut. 82, 1, Bl. 2v, steht der Verfasser der »Historia Naturalis« mit einem Spruchband, das die Widmung an Kaiser Titus trägt, auf der linken Bildseite, von dem thronenden Herrscher durch einen auf den Inhalt seines Buches hinweisenden Baum getrennt. Emma PIRANI, Miniatura romanica, o. O. o. J. (Mailand 1966), S. 29 Abb. 10.
- 236 Libro de las Estampas, León, Cathedralarchiv, Nr. 25, Bll. 12v, 17v, 21 bis v, usw., Ars Hispaniae XVIII, Jesús DOMINGUEZ BORDONA, Miniatura, Madrid o. J. (1962), S. 61. – Dr. Helmut TENNER, Heidelberg, Auction 109, 4.–5. Mai 1976: Handschriften – Autographen – Wertvolle Bücher, Nr. 1.
- 237 Bl. 41v. – An die Unterweisung König Tyros (Bl. 8r) erinnert die Illustration der Schenkungsurkunde Ramiros I. von 1063, der – auf dem Thron sitzend – sich seinem vor ihm stehenden Sohn Sancho mit einem Redegestus zuwendet (Jaca, Cathedralarchiv); Abb. Jesús DOMINGUEZ BORDONA, Manuscritos con pinturas I, Madrid 1933, S. 170 Fig. 164. – Ein signifikantes Beispiel aus dem literarischen Bereich ist das Autorenbild zu »De consolatione philosophiae« des Boethius. In einer zwischen 1125/50 zu datierenden englischen Handschrift in der Bodleian Library, Oxford, Ms. Auct. F. 6. 5., Bl. 1v, sitzt der Dichter angekettet im Kerker, zu dem die Philosophia herantritt; innerhalb der Gefängnismauer sind zwei Tubabläser dargestellt. PIRANI (s. Anm. 235), S. 117 Abb. 55.
- 238 JAMMERS, Liederbuch S. 90.
- 239 Aus Kloster Weyarn, Bayerisches Hauptstaatsarchiv München, KL Weyarn I; Abb.: J. H. von HEFNER-ALTENECK, Trachten, Kunstwerke und Gerätschaften vom frühen Mittelalter bis Ende des 18. Jahrhunderts . . . II, Frankfurt 1881², Taf. 83. S. S. 46.
- 241 Vergleichbar erscheinen Friedrich von Österreich im Kopialbuch (Bl. 18v) und der Burggraf von Rietenburg oder Bliigger von Steinach in der Weingartner Handschrift (S. 18 und S. 26).
- 242 JAMMERS, Liederbuch S. 86 f.
- 243 S. S. 61.
- 244 Übereinstimmungen und Beziehungen lassen sich bei folgenden Bildern feststellen: Rudolf von Neuenburg (S. 4), Friedrich von Hausen (S. 9), Meinloh von Sevelingen (S. 20), Otto von Bortenlauben (S. 23), Bliigger von Steinach (S. 26), Dietmar von Aist (S. 28), Hartmann von Aue (S. 33), Heinrich von Rugge (S. 45), Heinrich von Veldeke (S. 51), Reinmar der Alte (S. 60), Munegiur (S. 109), von Raute (S. 112), Wachsmut von Künzingen (S. 118), Walther von der Vogelweide (S. 139). Der Typus des Heinrich von Morungen (S. 80) wurde im Grundstock für den von Gliers verwendet.
- 245 STANGE (s. Anm. 22), S. 29 f. – Die flüchtigen Markierungen der erhaltenen Vorzeichnungen hatten bereits OECHELHAUSER, Miniaturen S. 117, zu der Vermutung veranlaßt, »daß unserem Maler für seinen Bilderzyklus ein Vorbild vorgelegen habe, da sonst eine zeichnerische Sicherheit und Gewandtheit

- vorausgesetzt werden müßte, die mit der sonstigen Erscheinung der Bilder in Widerspruch steht«.
- 246 S. dazu S. 59 ff.
- 247 S. S. 81 f.
- 248 STANGE (s. Anm. 22), S. 30.
- 249 JAMMERS, Liederbuch Abb. 20 und 21.
- 250 S. S. 59 ff.
- 251 S. S. 60.
- 252 S. S. 60 f.
- 253 S. Anm. 57.
- 254 Kremsmünster, Stiftsbibliothek, CC 354, Bl. 157v; SCHMIDT (s. Anm. 38), S. 130 und Taf. 41 Abb. 41.
- 255 S. S. 65 ff.
- 256 Bei Reinmar von Zweter (Bl. 323r) dient die Anordnung der Betonung des zwischen dem Helm mit Zimier und dem Wappen thronenden Dichters, beim Schwangauer (Bl. 146r) dagegen entspricht die enge Bogenstellung dem Tanzschritt der gesellig miteinander verbundenen Gruppe.
- 257 Zu nennen wäre als Modifikation im Sinne einer anderen Wirkung des Figurenschemas auch Wilhelm von Heinzenburg (Bl. 162v) in seiner – seitenverkehrten – Zusammenordnung mit der Botin.
- 258 S. S. 49.
- 259 Z. B. Der Schenk von Limburg (Bl. 82v) und der Truchseß von St. Gallen (Bl. 151r), Konrad der Schenke von Landegge (Bl. 205r) und der Taler (Bl. 303r).
- 260 Z. B. von Scharpfenberg (Bl. 204r), Hawart (Bl. 313r) und Geltar (Bl. 320v).
- 261 Ein bestimmter Typus liegt auch bei den Köpfen des Rudolf von Neuenburg (Bl. 20r), Reinmars des Alten (Bl. 98r), des Liutolt von Seven (Bl. 164v) und Neitharts (Bl. 273r) vor.
- 262 STANGE, Manesse-Codex.
- 263 S. dazu STETTINER, Webebild S. 9 f.
- 264 FRÜHMORGEN-VOSS, Text und Illustration S. 87; mit ihrer Erklärung des verwendeten Terminus »heraldischer Darstellungsmodus« hat sich CLAUSBERG, Liederhandschrift S. 64 f., kritisch auseinandergesetzt.
- 265 CLAUSBERG, Liederhandschrift S. 70.
- 266 CLAUSBERG, Liederhandschrift S. 70.
- 267 Beispielsweise S. 57 und S. 58.
- 268 CLAUSBERG, Liederhandschrift S. 68 f.
- 269 CLAUSBERG, Liederhandschrift S. 69.
- 270 S. S. 58 f.
- 271 S. S. 66.
- 272 MARTIN, Minnesänger II S. 22, hat betont, daß der zweite Nachtragsmaler sich vom ersten nicht im Grundsätzlichen unterscheidet, sondern nur im einzelnen und vor allem in der besseren Qualität.
- 273 Z. B. HASELOFF, Kunstgeschichtliche Stellung S. 127.
- 274 Abgesehen von Hadlaubs Strophen, vgl. den Beitrag WERNER S. 19 f. – Die Nachträge der Hände G–K sind hier nicht von Belang, da zwischen ihnen und den Miniaturen keine Relation besteht.
- 275 Der angebotene Pokal kennzeichnet ihn als Erzmundschenk des Reiches, und die Übergabe des weißen Schwertgurts symbolisiert die in seinem Auftrag vorgenommene Erhöhung des Knienden in den Ritterstand.
- 276 Denkbar wäre natürlich auch, daß der Maler des Bildes bei Nebensächlichkeiten weniger sorgfältig gearbeitet hat.
- 277 Es ist zwar nicht auszuschließen, daß sich innerhalb eines bestimmten Zeitraums der »Farbgeschmack« wandeln kann, aber auch im Hinblick auf den qualitativen Unterschied scheint die Vermutung naheliegend.
- 278 Statt der Sterne werden in den Rahmungen der späteren Bilder Blüten (Bl. 226v), herzförmige Blätter (Bl. 231r) und Rundscheiben in Gold verwendet (Bl. 292v), allerdings auf türkisfarbenem Grund.
- 279 S. den Beitrag WERNER S. 18. Das Ergebnis der von WERNER im Anschluß vorgenommenen Untersuchung der Bild- und Textüberschriften des ersten und zweiten Nachtrags ist mit der im folgenden versuchten Aufteilung der Miniaturen im wesentlichen vereinbar.
- 280 Auch im Faksimile ist erkennbar, daß ursprünglich von dem zurückgelegten Kopf Haarsträhnen in Richtung der zupackenden Hand ausgehen sollten, s. dazu auch S. 78.
- 281 OECHELHAUSER, Miniaturen S. 270. Bereits STETTINER, Webebild S. 7, hat die Tätigkeit richtig bezeichnet.
- 282 Nach der von WERNER, S. 20 f., vorgenommenen Gruppierung der Textüberschriften (s. Anm. 279) gehören die Gedichte des von Ringgenberg in der zeitlichen Abfolge ihrer Eintragung zusammen mit denen des Albrecht Marschall von Rapperswil, sodann mit denen des Luppin, des Heinrich Hetzbolt von Weißensee und des Winli. Folgerungen für die Entstehung der Miniatur sind daraus nicht unbedingt abzuleiten, aber die paläographischen Beobachtungen müssen bei weiteren Überlegungen über die Strukturierung des ersten und zweiten Nachtrags einbezogen werden.
- 283 Die deutsche Literatur des Mittelalters, Verfasserlexikon II (1936), Sp. 574 f.
- 284 JAMMERS, Liederbuch S. 93 ff.
- 285 JAMMERS, Liederbuch S. 193.
- 286 STILLIB, Geschichte II S. 24.
- 287 S. den Beitrag WERNER S. 19 f. u. Anm. 25.
- 288 JAMMERS, Liederbuch S. 94.
- 289 Diese Erklärung erscheint sinnvoller als die von OECHELHAUSER, Miniaturen S. 146 f., geäußerte Vermutung, es handle sich nicht, wie zuvor angenommen, um die Künstlersignatur, sondern um das Monogramm Christi (XP).
- 290 Die deutsche Literatur des Mittelalters, Verfasserlexikon IV (1953), Sp. 399 f.
- 291 Zur Individualisierungstendenz auf dem Bild des Frauenlob s. S. 76.
- 292 JAMMERS, Liederbuch S. 192.
- 293 An dieses hat PREISENDANZ, Schicksale S. 54, wohl gedacht, als er davon sprach, daß die »erste Heimat« der Manesse-Handschrift vielleicht ein Züricher Frauenstift gewesen sei. Die Auslegung von RENK, Manessekreis S. 108, er habe »ein Züricher Frauenkloster für ihre Herkunft verantwortlich machen wollen«, ist unkorrekt. Es erscheint auch nicht plausibel, den Lokalisierungsvorschlag von Preisendanz mit seiner genauen Kenntnis des Originals zu begründen. Eher besteht ein Zusammenhang mit der Publikation von L. WEISZ (s. Anm. 108), in der S. 134 die Vermutung geäußert wird, die Stiftung (sc. der Kodex) habe ihren Platz in der Abtei gefunden; höchstwahrscheinlich sei Elisabeth von Wetzikon als Hauptstifterin anzusehen.
- 294 Konrad ESCHER, Die beiden Züricher Münster, Frauenfeld und Leipzig o. J. (1928), Taf. 38 und 39.
- 295 RENK, Manessekreis S. 32.
- 296 VETTER, Probleme S. 216 f.
- 297 S. S. 73. Ellen J. BEER, Beiträge zur oberrheinischen Buchmalerei, Basel und Stuttgart o. J. (1959), S. 111 Nr. 30. – Es ist zu erwarten, daß die angekündigte Faksimile-Ausgabe der Handschrift zur Klärung dieses Problems beitragen wird.
- 298 München, Bayerische Staatsbibl., Cgm. 6406; s. dazu S. 86.
- 299 Z. B. daß Herr Göli (Nr. LXXVIII) im Inhaltsverzeichnis erscheint. Als Erklärung dafür könnte man anführen, daß das Bild sich auf einer Versoseite befindet und der Text mit der

- betonten Eingangsinitiale und dem rubrizierten »H(er) Göli« auf der Rektoseite des folgenden Blattes beginnt, d. h. beim Durchblättern auffallen mußte, während der Text des Buchein fast auf der ganzen Versoseite des Bildes steht und nur mit dem Rest einer Strophe auf Bl. 272r in der Lage vorhanden gewesen wäre.
- 300 SIEBERT-HOTZ, Bild S. 166 ff.
- 301 KOEHLIN (s. Anm. 120), CCXXVI Nr. 1312.
- 302 S. S. 65. Ein weiteres Beispiel in einer ostenglischen Handschrift, um 1315/20; Abb. RANDALL (s. Anm. 148), Pl. LXXIII Nr. 353.
- 303 S. S. 65.
- 304 Vgl. etwa die Miniatur der in Anm. 62 erwähnten Bilderbibel, Bibl. nat. Paris, Nouv. acq. lat. 2294, Bl. 3r. Abb. VITZTHUM (s. Anm. 175), Taf. I. S. auch das Augustbild im Kalender des Fécamp-Psalters der Königl. Bibl. Im Haag, Ms. 76, F 13, Bl. 8v (s. Anm. 136), S. 217 Abb. 8.
- 305 S. dazu S. 86. Der Hinweis in Hanns SWARZENSKI, Die lateinischen illuminierten Handschriften des XIII. Jahrhunderts in den Ländern an Rhein, Main und Donau, Berlin 1936, Textband S. 72 Anm. 3, auf den jüdischen Minnesänger »Süß von Würzburg, der in der Heidelberger Liederhandschrift dargestellt ist«, beruht auf einem Irrtum.
- 306 Der Welsche Gast (s. Anm. 113), Abb. 15.
- 307 BOECKLER (s. Anm. 180), Bll. I und XLVIII.
- 308 SIEBERT-HOTZ, Bild S. 310. S. das Psalterium aus Waldkirch vom Anfang des 13. Jahrhunderts, Stuttgart, Landesbibl., Brev. 40125, Bl. 10v, und das Psalterium vom 2. Viertel 13. Jahrhundert in Liverpool, Free Public Museum, Ms. 12004, Bl. 7r. SWARZENSKI (s. Anm. 305), Tafelband, Taf. 109 Abb. 623 und Taf. 115 Abb. 647.
- 309 WENTZEL (s. Anm. 235), Abb. Nr. 246.
- 310 Stadtbibl. Düsseldorf, Cod. D. 10, Bl. 1v. Illustriert ist die Aussage »Ad te levavi animam meam« durch einen im Meßgewand vor dem Altar knienden Dominikaner, der seine Seele in Gestalt eines Kindes einem oben erscheinenden Engel entgegenhält. Im Chansonier von Montpellier (s. Anm. 171) kniet auf Bl. 64r der dem Dominikanerorden angehörende Autor eines Marienliedes in der Initiale A vor der Madonna mit dem Kind. In den »Coutumes et usages de Beauvoisis« des Philippe de Beaumanoir in der Hamilton-Sammlung der Staatsbibl. Berlin (Ost) vom Beginn des 14. Jahrhunderts ist auf dem ersten Bild der Autor vor der thronenden Madonna dargestellt, auf dem folgenden diktiert er einem sehr viel kleiner wiedergegebenen Schreiber. W. von SEIDLITZ, Die illustrierten Handschriften der Hamilton-Sammlung in Berlin, in Repertorium für Kunstwissenschaft 6, 1883, S. 265 f. Die Angabe von JAMMERS, Liederbuch S. 95, daß Bilder mit Darstellungen des »Ad te levavi« selten seien, ist unzutreffend.
- 311 JAMMERS, Liederbuch Abb. 28.
- 312 MARTIN, Minnesänger III S. 14.
- 313 New York, Pierpont Morgan Library, Ms. 729, Bl. 3r; Abb. The Art Bulletin 59, 1977, S. 162.
- 314 S. S. 73.
- 315 Möglicherweise ist auch eine Wachteljagd gemeint; OECHELHAUSER, Miniaturen S. 322. Ob dem Rebhuhn eine symbolische Bedeutung zukommen würde, ist hier nicht zu erörtern.
- 316 Die Annahme einer Vorlage – »Besuch bei einer Dame, die mit Brettchenweberei beschäftigt ist«, vgl. JAMMERS, Liederbuch S. 65 – besitzt wenig Wahrscheinlichkeit, da alles dafür spricht, daß der Kirchherr, analog dem Meister Teschler, eine Hinzufügung des Nachtragsmalers ist.
- 317 Der Kopf war ursprünglich stärker in den Nacken zurückgelegt, s. zur Erklärung S. 74. Die Erläuterung von CLAUSBERG, Liederhandschrift S. 128 (»Diesem Dichter kamen die Bildattribute hochherrschaftlicher Lebensführung nicht zu. Sein Auftritt ist im niederen Bereich weiblicher Haushaltstätigkeit inszeniert«), erscheint dem in nebensächlichen Dingen bemühten Scharfsinn des Verfassers wenig angemessen.
- 318 OECHELHAUSER, Miniaturen S. 368.
- 319 Im Grundstock z. B. Bl. 120v oder Bl. 252r; s. auch die französische Bilderbibel von 1250/60; Abbildungsnachweis Anm. 304.
- 320 S. Anm. 197.
- 321 MARTIN, Minnesänger II S. 23.
- 322 Zu vergleichen sind Reitersiegel Johanns III. von Lothringen, Brabant und Limburg (1334) und Herzog Ottos des Fröhlichen von Österreich (1337); Abb.: Gerhard SCHMIDT, Die Wiener »Herzogswerkstatt« und die Kunst Nordwesteuropas, in Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte 30/31, 1977/78, Nr. 86 und 89.
- 323 OECHELHAUSER, Miniaturen S. 217; RAHN, Kunst- und Wanderstudien (s. Anm. 12), S. 93 Anm. 1, und KRAUS, Die Miniaturen S. 9 b, rechnet die Zeichnung unter die Bilder des Grundstocks; s. dazu OECHELHAUSER, Miniaturen S. 356.
- 324 MARTIN, Minnesänger III S. 18; MARTIN, Minnesänger II S. 22, mit der Vermutung, durch eine Unterbrechung der Arbeit sei diese nur bis zur Vorzeichnung gediehen. Herr Dr. Werner hat mich freundlicherweise auf eine Miniatur in der aus Nordfrankreich oder dem heutigen belgischen Gebiet stammenden »Vraie ystoire dou bon roi Alexandre«, Brüssel, Bibl. Royale, Ms. 11040, Bl. 30v, hingewiesen, die Ende 13. Jahrhundert datiert wird, aber vermutlich etwas später entstanden ist. Abb.: Le livre illustré (s. Anm. 150), pl. VII. Mit der Federzeichnung vergleichbar sind die beiden Anführer in ihrer Haltung, vor allem der rechte mit dem hinter den Körper genommenen Arm und die Ausbildung des Pferdemauls mit der deutlich markierten Zahnreihe.
- 325 Walther von Breisach (Bl. 295r), Der Alte Meißner (Bl. 342r) und Der Gast (Bl. 385r).
- 326 S. den Beitrag WERNER S. 21.
- 327 Schweytzer Chronick, das ist Beschreyunge gemeiner löblicher Eydgenossenschaft Stetten . . . Erstlich (d. i. 1548) durch Johan Stumpfen . . ., Zürich 1606, Bl. 473v.
- 328 BODMER und BREITINGER, Sammlung S. XIII.
- 329 S. Beitrag KUHN S. 140 ff.
- 330 LASSBERG, Liedersaal II, 1822, S. XLII. – Von Laßberg äußert S. XLIV die Vermutung, die Manesse-Handschrift sei im Auftrag des Bischofs Heinrich von Klingenberg von dem »Scholaster Rudeger Manesse« in Zürich hergestellt worden. Nach von der HAGEN hat dieser das von seinem Vater begonnene Werk fortgeführt: MATHIEU, Minnesänger, Vorwort F. H. von der Hagen, S. VI.
- 331 KUGLER (s. Anm. 11), S. 216. – W. LUBKE/KUGLER (s. Anm. 19), S. 91. WAAGEN (s. Anm. 10), S. 308, nennt ohne weitere Begründung als Entstehungszeit das Ende des 13. Jahrhunderts.
- 332 RAHN, Studien S. 780.
- 333 KRAUS, Miniaturen S. 13 b. – Seiner Meinung nach lag ein bestimmter Plan vor, der »im Laufe von vielleicht ein oder zwei Jahrzehnten« – ohne größere Zeitabstände – »allmählich zur Verwirklichung gelangte« (S. 12 b).
- 334 HERZOG, Liederhandschrift S. 178 Nr. 46.
- 335 OECHELHAUSER, Miniaturen S. 350.
- 336 ZANGEMEISTER, Geschichte S. 328, rechnet mit der Beendigung der Arbeit »bis 1330 oder auch bis 1340«.
- 337 Jakob BAECHTOLD, Geschichte der deutschen Literatur in der Schweiz, Frauenfeld 1892, S. 159.

- 338 HASELOFF, Kunstgeschichtliche Stellung S. 122 f. und S. 131.
- 339 MARTIN, Minnesänger III S. 5 ff.
- 340 S. S. 67.
- 341 RENK, Manessekreis S. 117 f.
- 342 Rudolf KAUTZSCH, Ein Beitrag zur Geschichte der deutschen Malerei in der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts, in Kunstwissenschaftliche Beiträge, August Schmarsow gewidmet zum 50. Semester seiner akademischen Lehrtätigkeit, Leipzig 1907, S. 90 f.
- 343 KAUTZSCH (s. Anm. 342), S. 90.
- 344 RAHN, Kunst- und Wanderstudien (s. Anm. 12), S. 107.
- 345 STANGE (s. Anm. 22), S. 28. Gänzlich anders urteilte, trotz kritischer Bemerkungen, OECHELHAUSER, Miniaturen S. 372, indem er erklärte, weder die St. Galler Handschrift noch der Kasseler »Willehalm« könnten sich, »was Schönheit, Reichtum und Größe der Bilderfolge anbelangt, dem Manesse-Codex auch nur annähernd an die Seite stellen . . .«.
- 346 STANGE (s. Anm. 22), S. 28.
- 347 STANGE (s. Anm. 22), S. 28.
- 348 STANGE (s. Anm. 22), S. 22. – Das von JAMMERS, Liederbuch S. 61 f., angeführte Zitat von STANGE (s. Anm. 23), S. 48: »Stilistisch spricht nichts dagegen, daß der Grundstock schon im letzten Jahrzehnt des 13. Jahrhunderts mit Bildern versehen worden ist . . .«, findet sich bei P. GANZ (s. Anm. 101), S. 211.
- 349 STANGE (s. Anm. 22), S. 32.
- 350 STANGE (s. Anm. 22), S. 36.
- 351 S. dazu S. 59.
- 352 Ellen J. BEER, Gotische Buchmalerei, Literatur von 1945 bis 1961, in Zeitschrift für Kunstgeschichte 28, 1965, S. 137, und 1968 (s. Anm. 85), S. 328 f.; sie verweist (1965) darauf, daß schon K. MARTIN in dem 1953 erschienenen Bildband »Minnesänger«, S. 11, die behauptete enge Verbindung zwischen Grundstock und St. Galler Weltchronik in Zweifel gezogen habe, indem er von »stilistischem Allgemeingut einer in ihrer künstlerischen Art eigenbestimmten Landschaft« sprach.
- 353 Hans WENTZEL, Das Mutziger Kreuzigungsfenster und verwandte Glasmalereien der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts aus dem Elsaß, der Schweiz und Süddeutschland, in Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte 14, 1953, S. 168 ff.
- 354 MARTIN, Minnesänger II S. 7 f.
- 355 Berlin, Staatsbibliothek, Cod. germ. fol. 623. – Hans WEGENER, Beschreibendes Verzeichnis der Miniaturen und Handschriften der Preußischen Staatsbibliothek zu Berlin, 5. Bd.: Die deutschen Handschriften bis 1500, Leipzig 1928, S. 7–10.
- 356 HASELOFF, Kunstgeschichtliche Stellung S. 108; WENTZEL (s. Anm. 235), S. 31.
- 357 WENTZEL (s. Anm. 235), S. 31.
- 358 BEER (s. Anm. 352), S. 136 f., und (s. Anm. 85), S. 332.
- 359 BEER (s. Anm. 85), S. 332.
- 360 Christine KRATZERT, Die illustrierten Handschriften der Weltchronik des Rudolf von Ems, Diss. phil. Berlin FU, 1974, S. 30 f. Die sachkundige Besprechung dieser Dissertation von Lieselotte STAMM in Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte 32, 1975, S. 235–38, wurde mir erst bei Drucklegung der Arbeit bekannt.
- 361 BEER (s. Anm. 85), S. 332. Hier ist z. B. auf Bl. 6v der am Rand stehende Turm mit dem Zinnenkranz zu finden, s. S. 82.
- 362 WEGENER (S. Anm. 355), S. 7, datiert die Handschrift ins zweite Viertel des 14. Jahrhunderts. Auffallend sind die andere Proportionierung des Salomon und die Veränderung der Form seines Pelzkragens, die eher an das Heinrichsbild der Weingartner Handschrift (S 1) erinnern.
- 363 Cod. germ. fol. 623, Bl. 11v.
- 364 Cod. germ. fol. 623, Bl. 3r; s. auch Putiphars Weib; Bl. 5r.
- 365 Die Haartracht läßt sich, wie WENTZEL (s. Anm. 235), S. 131, in anderem Zusammenhang angemerkt hat, in Frankreich bereits im dritten Viertel des 13. Jahrhunderts nachweisen. Ein Beispiel im »Roman de la Poire«, Paris, Bibl. nat., Ms. fr. 2186, Bl. 71r, ist abgebildet in VITZTHUM (s. Anm. 175), Taf. XXI. Meines Erachtens wären aber Unterschiede im Detail zu beachten. Vgl. auch die Dame auf der Galerie des Scharfberg-Bildes (Bl. 204r) mit Bl. 231r. – Die Verwendung des Haarnetzes in Verbindung mit dem Gebende, wie sie auf der Hagardarstellung der Berliner Weltchronik (Bl. 3r) vorkommt, findet sich in einer französischen Bibel aus dem zweiten Jahrzehnt des 14. Jahrhunderts im Musée Condé in Chantilly, Nr. 4; Abb.: VITZTHUM, Taf. XXXV.
- 366 BEER (s. Anm. 297), S. 94 Nr. 23.
- 367 BEER (s. Anm. 297), S. 43, erwägt eine Datierung ins zweite Viertel des 14. Jahrhunderts. Zustimmung Erwähnung bei STAMM (s. Anm. 360), S. 238.
- 368 BEER (s. Anm. 297), S. 103.
- 369 BEER (s. Anm. 352), S. 136, und (s. Anm. 85), S. 328 und S. 332.
- 370 Cod. germ. fol. 623, Bl. 18r. – Vergleichbar ist der thronende Salomon der Vadiana-Handschrift; MARTIN, Minnesänger II S. 16 Abb. 30.
- 371 WENTZEL (s. Anm. 235), S. 30 Abb. 16.
- 372 Der Kopf des letzten Israeliten beim Durchzug durch das Rote Meer (Bl. 10v) ist dem des kreuztragenden Heilands im Katharinentaler Graduale verwandt; Atlantis 31, 1959, S. 584. – Ebenso besteht Ähnlichkeit zwischen der Mutter Jakobs beim Segen Isaaks (Bl. 4v) und der Muttergottes der Geburtsdarstellung (ebda S. 576).
- 373 S. S. 81.
- 374 MARTIN, Minnesänger I S. 7.
- 375 MARTIN, Minnesänger II S. 19. – Im dritten Band, S. 24 Anm. 55, hat MARTIN sich auf Grund der Darlegungen von Melanie von CLAPARÈDE-CROLA, Profane Wandmalereien des 14. Jahrhunderts zwischen Zürich und Bodensee (Diss. phil. Basel 1973), S. 37, für die Datierung um 1320 ausgesprochen.
- 376 MARTIN, Minnesänger III S. 16. – RENK, Manessekreis S. 133 ff. – Die von RENK, S. 135, angekündigte Veröffentlichung des Materials ist meiner Kenntnis nach bisher noch nicht erfolgt. Nach BEER (s. Anm. 298), S. 23 f. Anm. 32, übernimmt die Manesse-Handschrift den Typus des französischen Filigraninitials, der in einer wenig qualitätvollen Weise verwendet wird. Eine Revision der Erklärung, daß »der allgemeine Charakter dieser Initialornamentik keine Handhabe für eine Lokalisierung« biete, erfolgte 1968 (s. Anm. 85), S. 131, mit der Zustimmung zu der von MARTIN, Minnesänger II S. 5, im Anschluß an L. WEISZ vertretenen Annahme einer Entstehung in einem Züricher Scriptorium, vermutlich dem Chorherrenstift.
- 377 RENK, Manessekreis S. 135.
- 378 RENK, Manessekreis S. 123. Für eine noch frühere zeitliche Ansetzung hat sich Hans-Jürgen HEUSER, Oberrheinische Goldschmiedekunst im Mittelalter, Berlin o. J. (1974), S. 98 Anm. 235, ausgesprochen, indem er »mehr denn je dazu neigt, die Datierung in das vorletzte Jahrzehnt des 13. Jahrhunderts zu rücken«. Der als Begründung gegebene Hinweis auf den Zusammenhang mit dem Besançonpsalter (um 1260), von dessen Illuminator der Grundstockmaler gelernt habe, war mir nicht nachvollziehbar. Der ungedruckte Aufsatz des Autors »Zur oberrheinischen Malerei zwischen 1250 und 1310«, Werner Noack, Freiburg/Br., zum 70. Geburtstag gewidmet, konnte nicht eingesehen werden.

- 379 ZEPPELIN, Ursprung S. 35–51. – VOGT, Heimat S. 373–381. – KIEFER, Localisierung S. 491–499.
- 380 STANGE (s. Anm. 23), S. 56.
- 381 RENK, Manessekreis S. 36 ff.
- 382 RENK, Manessekreis S. 123.
- 383 Georg BONER, Über den Dominikanertheologen Hugo von Straßburg, in *Archivum fratrum praedicatorum* 24, 1954, S. 269.
- 384 Dictator kann in der Terminologie der mittelalterlichen Rhetorik den Briefsteller bezeichnen. Ripelin würde demnach als Sänger, Prediger, Briefschreiber, Schriftsteller und Erzähler (Schilderer) gerühmt. – Für dieses Verständnis der Stelle spricht auch ihr weiterer Wortlaut: »vir in omnibus graciosus, summam fecit theologicis veritatis«.
- 385 BEER (s. Anm. 352), S. 137.
- 386 WENTZEL (s. Anm. 353), S. 159 ff.
- 387 Ilse BAIER-FUTTERER, Die Bildwerke der Romanik und Gotik, Katalog des Schweizerischen Landesmuseums in Zürich, Zürich 1936, S. 21.
- 388 MARTIN, Minnesänger II S. 20.
- 389 RENK, Manessekreis S. 130.
- 390 Erwin ROSENTHAL, Illuminations from a Dominican Gradual of about 1300, in *Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte* 33, 1976, S. 60–66.
- 391 ROSENTHAL (s. Anm. 390), S. 64.
- 392 Die ikonographischen Probleme der Miniatur werden in einem anderen Zusammenhang erörtert.
- 393 ROSENTHAL (s. Anm. 390), S. 60, sieht in dem Evangelisten den heiligen Lukas, der die Gottesmutter malt. Das Thema ist jedoch erst zu einem späteren Zeitpunkt ausgebildet worden. In dem kurz nach 1271 entstandenen *Legendarium der Dominikanerinnen zum heiligen Kreuz in Regensburg* (Oxford, Keble College) ist der Maria gegenüberstehende Evangelist eindeutig als Lukas gekennzeichnet (Bl. 229r): SWARZENSKI (s. Anm. 305), Tafelband Taf. 66 Nr. 376; jedoch bestätigt der Vergleich zwischen den beiden Darstellungen die abweichende Interpretation der hier behandelten Miniatur.
- 394 Im Zusammenhang mit dem seiner Meinung nach für beide Handschriften charakteristischen Blau-Rot-Kontrast hat ROSENTHAL (s. Anm. 390), S. 61, bereits auf die »Dame Spervogel« hingewiesen. Seine Aussage, der Typus der Madonna habe seine Parallelen in den jungen Frauen der Manesse-Handschrift, ist auf die S. 83 genannten Beispiele zu beschränken.
- 395 SWARZENSKI (s. Anm. 305), Tafelband, Taf. 103 Nr. 588.
- 396 BEER (s. Anm. 297), S. 122. – Das Datum 1312 ist, wie BEER (s. Anm. 352), S. 142, betont, nur ein Anhaltspunkt für die Miniaturen, deren Entstehung auch noch um 1315 möglich wäre. Dieser zeitliche Spielraum erscheint wichtig im Verhältnis zur St. Galler Weltchronik.
- 397 S. den Hinweis von ROSENTHAL (s. Anm. 390), S. 61; BEER (s. Anm. 146), S. 114, hat diese Miniatur und die wohl aus derselben Handschrift herausgeschnittene Gefangennahme Christi in der Graphischen Sammlung in München (Inv. 40230) nach 1290 datiert und als oberrheinisch bezeichnet.
- 398 S. dazu den Beitrag WERNER S. 25. Ein zeitlicher Anhaltspunkt ergibt sich auch aus der Datierung des 1298 entstandenen Siegels der Elisabeth von Spiegelberg, das unter den Siegeln der Äbtissinnen von Fraumünster dem Grundstock in Figurenauffassung und Faltenarrangement am nächsten kommt; HEUSER (s. Anm. 378), Abb. 659. Zu vergleichen wären etwa Burkhart von Hohenfels (Bl. 110r) oder der von Stadelck (Bl. 257v).
- 399 Zuerst hervorgehoben von KROOS (s. Anm. 59), S. 158.
- 400 ROSENTHAL (s. Anm. 390), S. 64.
- 401 SWARZENSKI (s. Anm. 395), Textband S. 53 f.
- 402 ROSENTHAL (s. Anm. 398), S. 65.
- 403 Lucas WÜTHERICH in der redaktionellen Anmerkung zu dem in Anm. 390 genannten Aufsatz, S. 66.
- 404 SPAHR (s. Anm. 102), Abb. 24. – Herta WIENECKE, *Konstanzer Malereien des 14. Jahrhunderts*, Diss. Halle-Wittenberg, Halle 1912, S. 28 ff.
- 405 HUGELSHOFER (s. Anm. 63), S. 10 ff.
- 406 BEER (s. Anm. 85), S. 328.
- 407 J. Rudolf RAHN, *Geschichte der bildenden Künste in der Schweiz*, Zürich 1876, S. 618, nennt als Datierung das beginnende 14. Jahrhundert; J. Zemp nimmt eine Entstehung im Zusammenhang mit der Erneuerung der Gräber Hildegards und Berthas in der Zeit Elisabeths von Wetzikon an: Das Fraumünster in Zürich, begonnen von J. R. RAHN und H. ZELLER-WERDMÜLLER, 4. Heft: Baugeschichte, von Josef ZEMP, in *Mitteilungen der Antiquarischen Gesellschaft in Zürich* 25, 1914, S. 162. – Die Inschrift »Agnesa« hatte Georg von WYSS, *Geschichte der Abtei Zürich*, in *Mitteilungen der Antiquarischen Gesellschaft in Zürich* 8, 1851–58, Zusätze und Anmerkungen S. 33 Anm. 63, dazu veranlaßt, Elisabeth von Matzingen, die spätere Äbtissin, und ihre Schwester Agnes, die 1291 als Mitglieder des Konvents erscheinen, als Stifterinnen in Betracht zu ziehen. Konrad ESCHERS Angabe »wohl 1272 entstanden«, in *Die Kunstdenkmäler des Kantons Zürich IV, Die Stadt Zürich 1. Teil (= Die Kunstdenkmäler der Schweiz)*, Basel 1939, S. 191, orientiert sich an der zu diesem Zeitpunkt ausgeführten Erneuerung der genannten Gräber. GANZ (s. Anm. 101), S. 87, nennt 1276 als »urkundlich überlieferte Zeit der Entstehung«. Die Übertünchung des vorzüglich erhaltenen Gemäldes bald nach seiner Aufdeckung wurde gerechtfertigt mit der Erklärung: »erstens sei das Bild katholisch und zweitens wüst und alt« (s. RAHN, *Geschichte* S. 617 Anm. 1).
- 408 Abb. ZEMP (s. Anm. 407), S. 163.
- 409 ZEMP (s. Anm. 407), S. 164.
- 409a Im Augenblick der Drucklegung erschien der Aufsatz von Daniel GUTSCHER über »Die Wandmalereien der Marienkapelle im ehemaligen Chorherrengebäude am Züricher Fraumünster« (*Unsere Kunstdenkmäler* 30, 1979, S. 164–179), dessen sofortige Kenntnis ich der Freundlichkeit von Herrn Dr. Peter Kurmann, Bern, verdanke. Höchst verdienstvoll ist die Wiederentdeckung der den Aquarellen Franz Hegis als Grundlage dienenden Bleistiftskizzen durch den Verfasser, der ebenfalls die Beziehungen zur Manesse-Handschrift betont, aber mit der Angabe um 1320 eine, wie mir scheint, zu späte Datierung vertritt.
- 410 S. auch den Thronsockel auf der Marienkrönung dieser Kapelle. Es besteht auch eine Verwandtschaft zwischen der Marienfigur und einzelnen weiblichen Gestalten des Grundstocks; Abb. W. HUGELSHOFER (s. Anm. 63), Taf. I, 1. Das neben dem heiligen Nikolaus stehende Mädchen läßt sich mit der Dame des Schenk von Limburg (Bl. 82v) vergleichen.
- 411 WENTZEL (s. Anm. 353), S. 169. – Entsprechende Darstellungen gibt es im Pucelle-Umkreis, s. beispielsweise die Miniatur in Ms. 11.053–54, Bl. 15r, Brüssel, Bibl. Royale; Abb. Katalog (s. Anm. 149), pl. VIII.
- 412 HEUSER (s. Anm. 378), Abb. 370.
- 413 HEUSER (s. Anm. 378), S. 163.
- 414 STANGE (s. Anm. 23), S. 56. Schon HUGELSHOFER (s. Anm. 63), S. 12, hatte betont, daß die Frage Zürich/Konstanz irrelevant sei, und den Manessischen Kodex als ein Werk des Konstanzer Kunstkreises bezeichnet, »zu dem als eine Nebenfiliale von untergeordneter Bedeutung damals auch Zürich gehörte«.

- 415 S. dazu S. 83.
- 416 S. dazu S. 55 und S. 83 f. – Für die Angabe des Faltenschemas der Marienkrönung ließe sich auf die Dame Reinmars des Alten (Bl. 98r) verweisen.
- 417 Erwin POESCHEL, *Das Bergbuch von Graubünden*, Zürich und Leipzig o. J. (1930), S. 159, datiert um 1300.
- 418 Helga REICHEL, *Der Meister von Waltensburg*, Diss. phil. Basel (Marburg 1959), S. 167.
- 419 REICHEL (s. Anm. 418), S. 167.
- 420 REICHEL (s. Anm. 418), S. 167.
- 421 Christoph SIMONETT, *Der Meister von Waltensburg*, in *Unsere Kunstdenkmäler* 14, 1963, S. 110.
- 422 Von CLAPARÈDE-CROLA (s. Anm. 375), S. 10.
- 423 RENK (s. Anm. 293), S. 130. – REICHEL (s. Anm. 418), S. 115, nimmt als Entstehungszeit »die ersten Jahrzehnte des Jahrhunderts« an.
- 424 S. den Bericht von Karl FREI, in *Neue Züricher Zeitung* 1933, Nr. 83 und 91.
- 425 Zur Datierung vor der Ermordung König Albrechts I., 1308, s. Karl ESCHER, *Die Wandgemälde aus dem Haus zum Langen Keller in Zürich*, in *Anzeiger für Schweizerische Altertumskunde*, NF 35, 1933, S. 263.
- 427 BEER (s. Anm. 85), S. 328.
- 428 Von CLAPARÈDE-CROLA (s. Anm. 375), S. 37.
- 429 Der Vergleich mit den Bauten auf dem Bild des Düring (Bl. 229v) macht dies deutlich: Abb. ESCHER (s. Anm. 427), Taf. Xd und Taf. XI, außerdem GANZ (s. Anm. 101), S. 240, mit der irrtümlichen Datierung »Ende 13. Jahrhundert«.
- 430 MARTIN, *Minnesänger II* S. 13 Abb. 18.
- 431 ESCHER (s. Anm. 425), S. 267.
- 432 Auf sie hat u. a. MARTIN, *Minnesänger II* S. 8, hingewiesen. SPAHR (s. Anm. 102), S. 68, erwähnt die Darstellung ebenfalls als Parallele zu Kaiser Heinrich, lokalisiert sie aber im Haus »Zum langen Loch«.
- 433 MARTIN, *Minnesänger II* S. 19.
- 434 MARTIN, *Minnesänger II* S. 13 Abb. 17.
- 435 S. dazu S. 75.
- 436 Gerhard Schmidt verdanke ich den freundlichen Hinweis, daß der hochgeknöpfte Rock in dem vom Herausgeber zwischen 1325/30 datierten »*Speculum humanae salvationis*« von Kremsmünster, CC 243, vorkommt, z. B. als Kleidung der Famula, Bl. 15r, und der Frau des Lamech, Bl. 26r, aber auch Michol hat sich damit »herausstaffiert«, Bl. 41r und 44r. – Abb.: *Speculum Humanae Salvationis*, Faksimile und Kommentar, Graz 1972 (*Codices selecti* 32). Die Datierung wird S. 20 f. von O. GAMBER mit Eigentümlichkeiten der Tracht und der Rüstung belegt. G. SCHMIDT, *Die Chorschrankenmalerei des Kölner Domchores und die europäische Malerei* (in *Kölner Domblatt* 44/45, 1979/80, S. 336 Anm. 28), vertritt allerdings, auch aus kostümgeschichtlichen Erwägungen, eine – spätere – Entstehung gegen 1340.
- 437 Von CLAPARÈDE-CROLA (s. Anm. 375), S. 36, datiert die Wandgemälde noch ins zweite Jahrzehnt, jedoch mit unzutreffenden Vergleichen.
- 438 RENK, *Manessekreis* S. 129.
- 439 *Cod. Vindobon. 2670* (s. Anm. 101), Bl. 56r.
- 440 Ellen J. BEER, *Ein Beitrag zur Buchmalerei des Bodenseeraumes*, in *Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte* 33, 1976, S. 250 Abb. 1 und S. 253 Abb. 4.
- 441 BEER (s. Anm. 440), S. 254 Abb. 5, und *Atlantis* (s. Anm. 372), Abb. 576.
- 442 S. dazu S. 75.
- 443 BEER (s. Anm. 297), S. 45, und GANZ (s. Anm. 101), S. 207.
- 444 *Atlantis* (s. Anm. 372), S. 587.
- 445 Vor allem Bl. 226v und 229v.
- 446 S. S. 72.
- 447 S. S. 74.
- 448 München, Bayerische Staatsbibl., Cgm. 6406.
- 449 STANGE (s. Anm. 23), S. 4 f. – Während Stange noch von der »Nähe des Bodensees« sprach, haben spätere Autoren, wie CLAPARÈDE-CROLA (s. Anm. 375), S. 6, die Entstehung kurzerhand in den Bodenseeraum verlegt.
- 450 Vgl. dazu die Darlegungen von SCHMIDT (s. Anm. 38), S. 108, mit Hinweisen auf verwandte Handschriften im südöstlichen Raum, die KRATZERT (s. Anm. 360), S. 25 ff., ebenfalls heranzieht und zu dem Schluß kommt, man müsse über Schmidts »Vermutung« einer Ausführung in derselben Werkstatt wie Cgm. 6406 im positiven Sinne »hinausgehen«. Nun hatte aber bereits Schmidt betont, daß die Handschriften »zweifelloos aus dem gleichen Atelier stammen«. Seine berechtigten Bedenken gegen die bisherige zeitliche Einordnung blieben dagegen ohne Resonanz. KRATZERT, S. 29, datiert um 1270, der Katalog der Staufer-Ausstellung I (s. Anm. 136), S. 245 Nr. 342, 1255/70. Ich möchte einer späteren Arbeit von Gerhard Schmidt nicht vorgreifen und beschränke mich deshalb auf die Zustimmung zu der späteren Datierung. STAMM (s. Anm. 360), S. 238 Anm. 10, fordert in ihrer Auseinandersetzung mit den Ausführungen von Kratzert eine Neudatierung der Handschrift mit dem Hinweis auf den »paläographischen Befund, der ins späte 13. oder gar ins frühe 14. Jahrhundert für die Schrift weist«. Inzwischen hat G. Schmidt in dem Anm. 231 genannten Katalog (1979), S. 416 ff., die dem Meister der Münchner Weltchronik zuzuordnende Handschriftengruppe um 1300 datiert.
- 451 Vgl. die Abb. in STANGE (s. Anm. 23), Nr. 3 (München SB, Cgm. 6406) und Berlin, *Cod. germ. fol. 623*, Bl. 11. – Als weitere verwandte Züge mit solchen in Cgm. 6406 sind anzumerken: Die Einzeichnung der Bodenformation (z. B. Bl. 18r), die gestrichelten Umrisse der von Efeu umwundenen Bäume, die auf ansteigendem Gelände stehen oder, wie in *Absalons Tod* (Bl. 203v), mit ihrem Wuchs und den herzförmigen Blättern an das Bild des Jakob von Warte erinnern, ferner der »schaukelpferdartige Typus« der Reittiere (s. Abrahams Kampf auf Bl. 9v). Angesichts der Bl. 58r nebeneinandersitzenden Israeliten kann man sich an die Darstellung der Minnesänger auf dem Klingsor-Bild (Bl. 219v) erinnert fühlen.
- 452 Natürlich ist die Frage, in welchem Umfang damals Buchmaler als Wanderkünstler tätig waren, ein weites und nicht recht überschaubares Feld. Es wäre in diesem Zusammenhang auch noch einmal zu bedenken, ob die im ersten Nachtrag erkennbaren Unterschiede sich in einigen Fällen nicht aus der Benutzung stilistisch voneinander abweichender Vorlagen und aus der – infolge der längeren Entstehungszeit – möglichen verschiedenartigen Beeinflussungen erklären ließen.
- 453 RENK, *Manessekreis* S. 129.
- 454 Robert DURRER und Rudolf WEGELI, *Zwei schweizerische Bilderzyklen aus dem Anfang des XIV. Jahrhunderts*, in *Mitteilungen der Antiquarischen Gesellschaft in Zürich* 24, Heft 6, 1899, Taf. VIIA, und MARTIN, *Minnesänger II* S. 13 Abb. 17.
- 455 STANGE (s. Anm. 23), S. 59, und MARTIN, *Minnesänger II* S. 24.
- 456 HASELOFF, *Kunstgeschichtliche Stellung* S. 130 f.
- 457 STANGE (s. Anm. 23), S. 58 f.
- 458 MARTIN, *Minnesänger II* S. 23, und MARTIN, *Minnesänger III* S. 19.
- 459 KAUTZSCH (s. Anm. 342), S. 91. – HASELOFF, *Kunstgeschichtliche Stellung* S. 132.

- 460 *The Cloisters Apocalypse*. An Early fourteenth-century-manuscript I. Facsimile, II. Commentaries by Florens DEUCHLER, Jeffrey M. HOFFELD, Helmut NICKEL, o. O. o. J. (Zürich 1971). Vom Herausgeber um 1320 datiert.
- 461 *The Cloisters Apocalypse* (s. Anm. 460) I, Bl. 9v, und II (F. DEUCHLER), S. 14. In dem Anm. 436 genannten Aufsatz hat G. SCHMIDT, S. 336 Anm. 28, mit dem Hinweis auf die Kostümformen eine Datierung frühestens um 1330 vertreten.
- 462 H. NICKEL (s. Anm. 460), S. 23, und ders., A Theory about the early history of the *Cloisters Apocalypse*, in *The Metropolitan Museum Journal* 6, 1972, S. 64.
- 463 In der Einleitung zur Faksimile-Ausgabe (s. Anm. 460), S. 23, hatte H. NICKEL das letzte Wappen als österreichischen Bindenschild bezeichnet. Anlaß für die Entfernung aller Wappen sei der Haß gegen die Habsburger gewesen: Nach der von Herzog Leopold 1386 verlorenen Schlacht von Sempach veränderte Zofingen sein ursprüngliches Wappen, das dem der Grafen von Habsburg entsprach. Wenn die neuerdings vorgenommene Identifizierung mit dem Wappen von Beromünster zutrifft, wäre dieses dem »demokratischen Eifer« grundlos zum Opfer gefallen.
- 464 Von den auf Bl. 9v zu findenden Wappen sollen in der Belagerungsszene des Nachtragsmalers zwei verwendet worden sein: NICKEL (s. Anm. 460), S. 23. Das eine mit dem fleur-de-lis auf dem Schild des Fußsoldaten erklärt sich ohne weiteres als Kennzeichnung der dem Kaiser Heinrich in Italien sich entgegenstellenden Anjou, das andere, dessen Aufteilung und Farbe den Waffenrock des Ritters hinter dem Grafen schmückt, ist in der Apokalypsenhandschrift unvollendet, so daß man sich fragen muß, auf welche Weise der Maler Kenntnis der Tinkturen erlangt haben sollte. In dem Anm. 462 genannten Aufsatz, S. 67 f., wird das Gold/Rot des Waffenrocks mit den heraldischen Farben des im Pays de Vaud behimateten Geschlechts der von Wippingen (de Vuippens) in Zusammenhang gebracht, für die diese Zusammenstellung allerdings erst im 16. Jahrhundert bezeugt ist (sonst Silber/Rot). Girard de Vuippens war 1309/1325 Bischof in Basel; sein Onkel Otho von Grandson (1238–1328), ein bedeutender Diplomat, hielt sich 1323 in Coutances auf zu Verhandlungen mit Bischof Guillaume von Thiéville, dessen Pontifikale von etwa 1315 enge Beziehungen zu der *Cloisters Apokalypse* aufweist. Über eine Verbindung zwischen dem Neffen, dem Basler Bischof, und der Anm. 465 genannten Familie Bütikon ist bisher nichts bekannt. Eine spätere Datierung der Handschrift, wie G. SCHMIDT sie vorschlägt (s. Anm. 461), entzöge diesen Überlegungen die Grundlage.
- 465 Am Waffenrock des Gegners von Herrn Göli und an der Kuvertüre seines Pferdes treten in der Tat Motive auf, die sich im heraldischen Repertoire des Geschlechts der Bütikon nachweisen lassen, allerdings nie in der hier vorkommenden Zusammenstellung, auch nicht in der Schrägteilung von Rot und Blau. Der Vater Johanns VI. siegelte mit einem Wappen, das von einem Sternenkranz umgeben ist, sein Bruder Ulrich Lieblos mit dem Wappen und einem Stern; ein weiterer Bruder, Johann V., hatte als Helmzier ein Schirmbrett mit Kugeln.
- 466 DEUCHLER (s. Anm. 460), S. 17. – Auffallend sind vor allem die Behandlung des Inkarnats mit dem weißen Teint und den rot angehauchten Wangen sowie die Kinnbinde der Frau mit dem darübergelegten Kopftuch auf der Darstellung des Otto vom Turne, doch bestehen auch in diesen modischen Details Unterschiede. Die Wiedergabe des Bodens mit den hellen Strichen auf dunklem Grund und den dazwischen eingestreuten Pflanzen erinnert an Miniaturen der »*Vie de Saint Denis*«, die 1317 dem französischen König Philippe le Long überreicht wurde, beispielsweise Bll. 44r und 58r (Paris, Bibl. nat., Fr. 2092). Abb. Henry MARTIN, *Légende de Saint Denis*, Paris 1938, pl. LXVI und LXX.
- 467 Etwa im Kasseler »*Willehalm*« von 1334, Ms. poet. fol. 1; vgl. dazu Helmut REINECKE, *Der Wandermeister des Kasseler Willehalm*, in *Wallraf-Richartz-Jahrbuch* 10, 1938, S. 43–64.
- 468 Ludwig Uhland, in *Uhlands Schriften zur Geschichte der Dichtung und Sage*, V, Stuttgart 1870, S. 270.

Walter Koschorreck †
DIE BILDMOTIVE

DER GRUNDSTOCK

Jener Künstler, der mit der Arbeit an den Miniaturen beginnen sollte, war vor die schwierige Aufgabe gestellt, für mindestens 110 Dichter den Bildschmuck zu entwerfen. Ob für ihn die Zahl der Bilder damit von vornherein begrenzt war oder ob erst durch später eingetretene, zunächst nicht voraussehbare Umstände ein Malerwechsel veranlaßt wurde, wissen wir nicht. Jedenfalls hatte er im Rahmen eines an Variationsmöglichkeiten, wie es scheinen mag, nicht sehr reichen Generalthemas, »Autoren des Minnesangs«, ein möglichst abwechslungsreiches Programm zu erarbeiten; seine Ausgangsbasis bildete eine große Sammlung lyrischer Gedichte, die nicht ohne weiteres anboten, was der Maler unmittelbar Gestalt werden lassen konnte. Damit wurden an seinen Einfallsreichtum, seine literarischen Kenntnisse sowie auch an seinen Überblick über den Formenbestand der zeitgenössischen Kunst hohe Anforderungen gestellt. Sehen wir uns nachträglich sein Konzept genauer an, so stellen wir fest, daß er sich von einer – gemessen an dem Umfang der Aufgabe – gar nicht sehr großen Anzahl von Gesichtspunkten leiten ließ, aus denen er seine Motive und Bildtypen entwickelte, wobei zu bemerken ist, daß sich diese Gesichtspunkte in den einzelnen Bildern vielfältig überschneiden und ergänzen können.

Es soll im folgenden der Versuch gemacht werden, den Wegen, die seine Phantasie dabei gegangen ist, nachzuspüren, um so die Bilder, soweit dies heute überhaupt noch möglich ist, zum Sprechen zu bringen. Sofern sich Deutungen finden lassen, sind diese – einzeln genommen – meist unbeweisbar; einen mehr oder weniger hohen Grad an Wahrscheinlichkeit kann man nur für das Prinzip beanspruchen, das hinter den vielen ähnlichen Fällen sichtbar werden mag. Das gilt für die hier angebotenen Erklärungen ebenso wie für die früher gefundenen Deutungen. Dieser Sachlage versucht die meist bewußt vorsichtige Formulierung gerecht zu werden.

I ANREGUNGEN AUS DEN STROPHEN
DER HANDSCHRIFT

König Konrad der Junge Einen erheblichen Teil seiner Anregungen holte sich der Maler, wie es trotz der Sprödigkeit des Stoffes am nächsten lag, aus den Strophen des Dichters, dem das Bild zugeordnet werden sollte. Hierfür sei als erstes Beispiel die Miniatur genannt, die in der Handschrift überschrieben ist: *Künig Chuonrat der Junge* (Bl. 7r). Während sich für die wenigen Strophen, die auf das Bild folgen, noch Meinungsverschiedenheiten bezüglich der Person des Autors ergeben haben, hat man in dem Dargestellten immer fraglos den letzten Staufer Konradin gesehen. Daß das Bild seinem doch ebenfalls

noch in jugendlichem Alter verstorbenen Vater, Konrad IV., zugeordnet gewesen sein könnte, ist wohl nie in Erwägung gezogen worden. Das hat gewiß seinen Grund nicht zuletzt in dem Begleiter des Königs. Er ist in gleicher Größe wie dieser selbst dargestellt, während in der Regel standesungleiche Nebenpersonen viel kleiner erscheinen. Daraus hat man mehrfach geschlossen, in dem Begleiter sei hier Konradins Freund und Schicksalsgefährte Friedrich von Baden zu erkennen, und der Maler selbst habe somit Konradin für den Dichter der nachfolgenden Strophen gehalten.

Eine dieser Strophen¹ ist wohl Anlaß gewesen, dem Namen des Königs in der Bildüberschrift das Attribut »der Junge« hinzuzufügen: »mich lat diu liebe engelten vil, daz ich der jare bin ein kint« (Mich läßt die Geliebte sehr dafür büßen, daß ich noch so jung an Jahren bin). Ein anderer Vers mag ein Detail zu dem Bild beigesteuert haben.² Darin bittet er seine »frouwe«, ihm »hohen muot« zu geben, damit er sich des Sommers und der hellen, langen Tage freuen könne. Man denkt an die seit Reinmar³ geläufige Gedankenverbindung zwischen dem zur Freude sich aufschwingenden Gemüt und dem in die Luft aufsteigenden Falken, wie ihn das Bild König Konrads zeigt.⁴

Konrad von Kilchberg (Bl. 24r) Steine und Kräuter, so sinniert der dichtende Graf,⁵ seien reich an heilsamen Eigenschaften; über sie aber wolle er preisend die Gewalt des Wortes stellen. Seine Herrin, »diu vil minnecliche«, möge ihm mit ihren Worten ihre herzliche Liebe zeigen. Das Bild ist eine recht genaue Illustration dieser Verse: Die Dame läßt ihn ihre Worte vernehmen, indem sie ihm als deren sichtbaren Ausdruck einen Schriftzettel hinabreicht, den Inhalt mit der Redegebärde der rechten Hand unterstreichend.

Otto von Bottenlauben (Bl. 27r) fertigt einen Boten an die Geliebte ab, indem er ihm ein großes Schriftband übergibt, das meist lediglich den Dichter kennzeichnet, hier aber wohl konkret sein Werk verkörpert. Der erste Anlaß zu der Botenszene ist zweifellos dem Namen des Dichters entnommen. Hinzu aber kommt ein Anstoß aus seinen Gedichten:⁶ »des valde ich die hende min . . ., ob ich genenden und ihr senden disen sang«.

Heinrich von Veldeke (Bl. 30r) zeigt die typische Haltung eines Trauernden. Anlaß dazu ist, daß er die Huld seiner »frouwe« verloren hat; so kann er an der Freude, die die Jahreszeit mit ihrem Vogelsang und dem Sprießen der Blumen allgemein hervorbringen sollte, nicht teilnehmen.⁷ Das Bild kommt auch in der Weingartner Liederhandschrift vor (S. 51): Der Dichter sitzt in derselben Haltung wie in C, jedoch nicht vor einem von mutwilligen Vögeln durchschwirrten und von bunten Blumen durchrieselten Hintergrund,

sondern an einem Baum, in dem nun statt der lustigen Singvögel ein paar grämlich dreinschauende Greifvögel herumzuflattern scheinen. Bei den Diskussionen um dieses Bild ist noch ganz unberücksichtigt geblieben, daß Wolfram an einer Stelle Heinrichs von Veldeke »boum« erwähnt, wohl ein verlorengegangenes Werk des Dichters,⁸ von dem wir sonst nichts wissen. Eine weitere Einzelheit ist erwähnenswert: In B hält Veldeke das Spruchband, das ihn als Dichter kennzeichnet, an einem Stock, in C ist der Bezug durch den Zeigegestus hergestellt.

Kristan von Hamle Das oft belächelte und gewiß auch als Karikatur gemeinte Bild des Kristan von Hamle (Bl. 71v) könnte durch einen Vers aus dem Wächterlied Kristans angeregt sein:⁹

»Wahtaer, wie mag dich so kurzer wile erlangen.
sit ich han den lieben man zuo mir gevangen . . .«
(Wächter, wie kann dir ein so kurzer Augenblick schon lang vorkommen, wie er vergangen ist, seit ich den geliebten Mann »zuo mir gefangen« habe.) Der Maler übersetzt dies als »zu mir heraufgezogen«: Zum Minnesang, jedenfalls zum hohen Minnesang, gehört es wesensmäßig, daß die besungene »frouwe« im Verhältnis zu dem ritterlichen Sänger eine sozial höherstehende Dame ist – sie steht hier auf ihrem Turm ja ganz buchstäblich höher als der Dichter! Damit ist aber die Herkunft des Motivs noch nicht vollständig dargestellt. Als erster hat Friedrich Panzer auf die Verwandtschaft der Szene mit der mittelalterlichen Sage vom Zauberer Virgil hingewiesen.¹⁰ Natürlich sollte mit diesem Bild nicht die Sage illustriert werden: Die Dame beabsichtigt sicherlich nicht, ihren dichtenden Liebhaber zum Gespött der Leute zu machen, und es liegt auch keine Abwertung des Dichters darin, daß der Maler ihn nicht, wie es in der Virgilsage heißt, in einen »Korb«, sondern in einen Kübel gesetzt hat. Solche Kübel wurden in Bergwerken als Förder»körbe« benutzt, das war dem Maler offenbar bekannt. So hat er denn, technisch durchaus vertretbar und ohne Hintergedanken, den geflochtenen Korb, wie er auf manchen Illustrationen zu Enekels Chronik erscheint, durch den stabileren Holzkübel ersetzt.

Heinrich von Morungen Das Bild zu den Gedichten Heinrichs von Morungen (Bl. 76v) ist bisher mit dem Hinweis auf die Strophe MF 145, 9 ff. interpretiert worden, in der er schildert, wie er im Traume seine Dame erblickt. Er beschreibt die hohe Vollkommenheit des Traumbildes, beklagt gleichzeitig aber seine Vergänglichkeit, die Trennung von der Geliebten und die Hoffnungslosigkeit seines Werbens. Aus den nachfolgenden Versen voller Angst und Kummer (MF 145, 17 ff.) erkläre sich auch der »Trauergestus« des Sängers. So sei es gemeint, wenn sich die Dame auf dem Bilde von dem träumenden Sänger abwendet; das Traumbild gleite vorüber, bald werde es ganz ent-

schwunden sein. – In die Bildaussage werden auch Wappen und Helmzier mit einbezogen. Das Wappen zeigt auf nachtblauem Grund drei silberne Monde mit je zwei Sternen. Das Zimier besteht aus einem Kissen, auf dem sich ebenfalls ein silberner Mond mit zwei Sternen befindet. All diese Requisiten könnten zur Verdeutlichung der Situation dienen, in der sich der Dichter befindet: Es ist Nacht, Schlafenszeit. – Dabei wurde allerdings nicht beachtet, daß die Verse in C gar nicht überliefert sind, sondern nur in e. Will man nicht annehmen, das Gedicht, von dem lediglich die erste Strophe in C vorliegt (80vb Str. 100), sei dem Maler vollständig aus einer anderen Überlieferung in Erinnerung gewesen, so muß man nach einer anderen Strophe suchen, zu der das Bild vielleicht paßt. Es bietet sich die Strophe MF 137, 10 an (Bl. 79va Str. 63), in der sich der Dichter als einen Liebeskranken schildert (»ich bin siech, min herze ist wunt«); bei diesem Sachverhalt überrascht es dann nicht, daß als Vorlage offensichtlich ein Bild aus einer illustrierten Epenhandschrift gewählt wurde, das den minnesiechen Willehalm zeigt (vgl. Beitrag Vetter S. 66).

Gedichte Morungen sind auch in der Weingartner Liederhandschrift überliefert. Auch dort werden sie von einem Bild eingeleitet (S. 80). Aber dieses Bild hat keine Ähnlichkeit mit jenem, das der Manesse-Maler in der Handschrift C den Liedern Morungen vorangestellt hat. Dagegen gleicht es, abgesehen von Wappen- und Helmzier, dem Bilde zu den Gedichten des »von Gliers« (Bl. 66v). Der Manesse-Maler hat also offenbar, wo sich ihm Gelegenheit dazu bot, die Vorlage durch ein spezifischeres Bild ersetzt und das freigewordene Motiv anderweitig verwendet, um so sein Repertoire zu strecken. Eine solche Möglichkeit hatte er allerdings nur dort, wo der Maler der Vorlage *BC sein Bildmotiv nicht auf besondere Weise an den betreffenden Dichter gebunden hatte, sei es, daß er es mit dessen Namen, sei es, daß er es mit einem nur in seinen Liedern vorkommenden poetischen Bild oder Ausdruck verknüpfte. Dabei wird auch deutlich, daß es nicht die Absicht des Manesse-Malers ist, die für ihn imaginären Persönlichkeiten der Minnesänger gleichsam zu porträtieren. Nur so konnte er Bild und Namen beliebig vertauschen, ohne eine individuelle Schöpferpersönlichkeit, die durch Verbildlichung bereits Gestalt angenommen hatte, wieder preiszugeben.

Der Schenk von Limburg Das Bild zu dem Schenken von Limburg (Bl. 82v) stellt eine Abschiedsszene dar. Sie entspricht dem dritten Lied des Dichters in der Handschrift.¹¹ Der Falke auf der Miniatur, Sinnbild des Geliebten, fliegt davon, während der bunte Pfau, der für die Geliebte steht, ihm nachschaut. Der Ritter bricht, wie viele der Helden in den großen höfischen Epen, zu einer Aventure-Fahrt auf. Er trägt auf seinem Waffenrock ein mehrfach wiederkehrendes »A«, das wohl hier wie auf anderen Bildern »Amor« bedeutet.

Friedrich von Hausen Das Bild Friedrichs von Hausen (Bl. 116v), das ähnlich auch in B wiederkehrt, bezieht sich nach Oechelhaeuser¹² auf den Kreuzzug, an dem der Dichter teilgenommen und auf dem er sein Leben verloren hat. Natürlich ist, was auf dem Bild dargestellt ist, kein konkretes Erlebnis Hausens. Das Bild veranschaulicht allgemein die Gefahren einer mit dem Kreuzzug verbundenen Seefahrt, symbolisiert in dem Kampf der beiden Meeresungeheuer, wie sie vergleichbar auf dem Bilde Ulrichs von Lichtenstein (Bl. 237r) erscheinen. Veranlaßt ist Hausens Darstellung durch sein Kreuzzuglied.¹³ Darin schildert er, wie sein Herz und sein Leib miteinander in Widerstreit liegen. Während der »lib«, sein personales Ich, gegen die Heiden kämpfen wolle, habe sein Herz eine Frau erwählt. Beide seien im Begriff, sich voneinander zu trennen. Auch an diesen Streit mag der Maler bei der Kampfszene im Meere gedacht haben.

Heinrich von Rugge Das Bild des Heinrich von Rugge (Bl. 122r), auf dem der Dichter als Reiter ohne die Attribute des Ritters – Helm und Schwert – erscheint, wurde von Friedrich Grimme¹⁴ zu Rugges Leich¹⁵ in Beziehung gesetzt, in welchem sich dieser mehrmals einen »tumben man« nenne. Grimme hat darunter einen jungen Mann verstanden, der noch nicht zum Ritter geschlagen ist. Doch will der Dichter sich damit wohl eher als einen Laien bezeichnen, der sich – ohne theologische Bildung – zu geistlichen Fragen äußere. Abgesehen davon aber ist der Leich in C gar nicht überliefert!

Nun konnte es für den Maler als Literaturkenner keine Bedenken geben, in seinem Bildwerk auch einen Ritter einmal ohne Helm und Harnisch zum Turnier reiten zu lassen.¹⁶ Ihm mochten die Verse 2501 ff. aus Hartmanns »Erec« einfallen, in denen geschildert wird, wie Erec zum Erstaunen und zur Bewunderung aller nach der Frühmesse »ane wafen bloz ze velde kam« (ohne Harnisch, ungerüstet auf dem Kampfplatz erschien), um »ze rehter tjost« anzutreten. Das Spruchband, das der Maler dem ritterlichen Dichter wie eine Fahne an den Speerschaft geheftet hat, dient auch hier wieder der Kennzeichnung des Dichters.

Wolfram von Eschenbach Ähnlich wie dann bei Hartmann von Aue (s. unten S. 107) gibt es in Wolframs erzählendem Werk einen besonderen Anlaß für die Wahl des Bildmotivs (Bl. 149v): Am Ende des zweiten Buches seines »Parzival« (115, 11 ff.) wendet sich der Dichter mit recht rauen Worten gegen das zarte intellektuelle Werben des Minnesangs, dem er seine ritterliche Mannhaftigkeit entgegensetzt:

»schildes ambet ist min art:
swa min ellen si gespart,
swelhiu mich minnet umbe sanc,
so dunket mich ir witze kranc.
ob ich guotes wibes minne ger,
mag ich mit schilde und ouch mit sper

verdienen niht ir minne solt,
al dar nach si sie mir holt.«

(Zum Ritterdienst bin ich geboren. Wenn mein Kampfesmut geschont werden soll, wenn mich eine um meiner Dichtkunst willen liebt, so kommt sie mir recht einfältig vor. Wenn ich um die Liebe einer edlen Frau werbe, und ich kann nicht mit Schild und Speer den Lohn ihrer Minne erlangen, so soll das Maß ihrer Zuneigung auch danach sein.)

Von Singenberg Das der Darstellung des Schenken von Limburg sehr ähnliche Bild des Ulrich von Singenberg (Bl. 151r) hat dennoch einen ganz anderen Inhalt. Hier handelt es sich nicht um einen Abschied. Anlaß zur Wahl des Motivs ist vielmehr das Lied SMS II, 23, Verse 37–42 (=Bl. 154rb Str. 76). Der Dichter jubelt über die ihm zuteilgewordene Erfüllung seines Liebeswerbens. Der Kranz, den die Dame auf dem Bild ihm reicht, drückt als Symbol das gleiche aus.

Der von Sachsendorf Auf dem Bilde des von Sachsendorf (Bl. 158r) bemüht sich ein Arzt um einen Verletzten, der offenbar ein Bein gebrochen hat. Er hat den Knochen wieder eingerichtet und den Bruch geschient. Ein Freund des Kranken hält ihn fest, um zu verhindern, daß die Schmerzen den Patienten zu einer unbedachten Bewegung veranlassen. Ein Diener trägt eine Flasche, die wahrscheinlich ein warmes alkoholisches Getränk enthält: Es sollte bei dem Verwundeten eine gewisse narkotische Wirkung entfalten und ihm helfen, die Schmerzen besser zu ertragen.

Dieser ganze szenische Aufwand ist verursacht durch einen einzigen Vers im Werk des Dichters, in dem er in dichterischer Übertreibung vorgibt, er habe sich im Dienst der Geliebten Bein und Fuß »ab« gebrochen.¹⁷

Wachsmut von Künzingen Es hat sich schon an mehreren Bildern zeigen lassen, daß zuweilen ganz wenige Wörter oder gar nur ein einziges Wort in den Versen des Dichters genügte, um die Phantasie des Malers zu entfalten und ihr den Anstoß zu einem Bild zu geben. Das mag auch für die Darstellung des Wachsmut von Künzingen gelten (Bl. 160v). Bei ihm kommt nur ein einziges passendes Wort vor, und dies wäre dann vom Maler in einem anderen als dem ihm vom Dichter zugeordneten Sinne aufgefaßt – auch das nichts Überraschendes! Im Gegenteil! Gerade auf solchen bewußten Umdeutungen beruht die Wirkung vieler Bildaussagen. Das Wort begegnet in dem Vers: »Waz hilfet daz ich kriege dar und krenke minen lip?«¹⁸ »Kriegen« kann »kämpfen«, »Krieg führen« heißen. Hier aber meint der Sänger »streben nach etwas«. Der Dichter will sagen: »Was hilft es mir, wenn ich nach ihrer Liebe (friuntschaft) strebe und mich krank mache? Sie beachtet mich ja doch kaum«. Hat der Maler das Wort »kriegen« mit seinem Anklang an »kriec« aufgegriffen, dann erklärt sich gut

der gewappnete Ritter mit der Sturmflagge in der Hand. Dieser Auffassung widerspricht auch nicht die mehrfach vertretene Ansicht, daß ein Wappen,¹⁹ ein Siegel- oder ein Teppichbild²⁰ als Vorlage gedient habe. Im Widerspruch dazu, daß hier ein zum Kampf gerüsteter Ritter vor uns stehen soll, befinden sich allerdings die beiden Hunde. Sie sind jedoch spätere Zutaten. In der Handschrift B fehlen sie, und auch auf unserem Bild sieht man, durch deutliche Spuren angezeigt, daß sie erst nachträglich ergänzt worden sind: Der Fahnenstange reichte ursprünglich bis zum unteren Bildrand. Er wurde beim Einfügen des rechten Hundes verkürzt, dessen hinteren Teil die getilgten Spuren der Stange noch deutlich sichtbar durchschneiden.²¹

Wilhelm von Heinzenburg Das Bild zu Wilhelm von Heinzenburg (Bl. 162v) wurde bisher immer zu den »Botenbildern« gezählt, wobei man gelegentlich hervorhob, daß diesmal – gewissermaßen zur Abwechslung – die Botenrolle einer Frau übertragen sei. Genau besehen aber ist die Frau, die vor dem Ritter kniet, wohl eine »Werberin«, eine jener meist gewerbmäßigen Kupplerinnen, wie sie beispielsweise in der Schwankerzählung »Von der meirin mit der geiz«²² oder »Der wibe list«²³ begegnet. Die Aufgabe einer solchen »vüegerin« war es, gegen ein entsprechendes Entgelt ihrem Auftraggeber Gelegenheit zu einem heimlichen Stelldichein zu verschaffen. Oft mußte sie die Begehrte dem Auftraggeber erst geneigt machen; hierzu war es notwendig, daß er ihr einige wertvolle Geschenke für die Dame anvertraute. Das ist die Szene, wie sie das Bild zeigt, wobei der Ritter der Kupplerin zu den in dem goldgewirkten Beutel enthaltenen Geschenken auch noch ein Blatt mit seinen Gedichten überreicht. Verdeutlicht wird die Situation durch den Falken, der am »Luder«, der Lockspeise, nagt, und der im Zusammenhang der Bildaussage die Maxime veranschaulicht, die Johann von Konstanz (Heinzelin von Konstanz) in seiner »Minnelehre« in folgende Verse gefaßt hat:²⁴

»den sperwer unt daz hebechlin
mit blozer hant mac niemen van
er müeze ein luoder drinne han:
sam muoz der minnende man
ein luoder in der hende han
(daz heizet silber unde golt,
e im die frowen werden holt . . .)«.

Anlaß für die Wahl dieses Motivs gaben sicher die Verse im ersten Lied des Sängers,²⁵ die genau in die Situation passen, in der nach den einschlägigen Schwankerzählungen die Werberin in Anspruch genommen wird: Der von den Reizen der Dame überwältigte Liebhaber kann es nicht mehr erwarten, sie zu sehen. Ihm ist vor Ungeduld ganz elend zumute. »Ich habte es gerne guoten rat, wie ich zer schoenen solte komen . . .« Dieser Wunsch ist es, mit dem der Liebhaber sich an die Kupplerin wendet.

Liutolt von Seven Auf dem Bild vor den Liedern des Liutolt von Seven (Bl. 164v) sitzt die besungene Herrin auf einem Turm, während der Sänger, durch den Falken auf der Faust als Bote ausgewiesen,²⁶ heranreitet und der Dame seine Botschaft in Gestalt eines Zettels mit seinen Liedern überreicht. Den Anstoß zu diesem Motiv sehe ich in den Versen gegeben: »Wünschet daz min niuwez werben baz verende dan daz alte habe getan!«²⁷ In dem Tätigkeitswort »werben« (=bestellen, sich bemühen um, streben) klingt immer auch die Vermittlung durch einen Boten mit an. So erscheint der Sänger hier auf dem Bild gewissermaßen als sein eigener Bote. Eine weitere Aussage erhält das Bild durch die Gestalt des Falken. Der Dichter führt aus: Wenn sein neuerliches Werben nicht einen besseren Erfolg habe als sein vorangegangenes, dann sei dies das Ende seiner Lebensfreude; früher sei er frei gewesen, jetzt aber habe sein Herz sich dieser Dame in die Knechtschaft ergeben, er werde künftig in Abhängigkeit von ihr als Unfreier (als ihr Eigenmann) leben.

Diesen Status des unfrei gewordenen edelen Ritters symbolisiert der gefesselte Falke. Die Dame gibt dieser Tatsache dadurch Ausdruck, daß sie sehr auffällig auf den Falken hinzeigt.

Bernger von Horheim Die Handgebärde des Paares auf dem Bild des Bernger von Horheim (Bl. 178v) stellt den – altem germanischem Rechtsbrauch entsprechenden – Vertragsritus dar, wie er häufig in den Bilderhandschriften des Sachsenspiegels vorkommt.²⁸ In unserem Falle liegt in der Gebärde allerdings keine eigentlich rechtsrituelle Handlung. Gelegenheit zur Anknüpfung könnte der Maler in Berngers Versen²⁹ gesehen haben, in denen von strit die Rede ist, was auch »Rechtsstreit« heißen kann: der Dichter hofft, daß »min reht si so guot, daz si ein vil liebez ende mir git der grozen swaere, so sis dünket zit«. Hier könnte bei dem Maler die Vorstellung eines mit einem Erfüllungsversprechen beendeten Rechtsstreites aufgekommen sein.

Endilhart von Adelburg In dem Bild des Endilhart von Adelburg (Bl. 181v) begegnet uns der seltene, aber nicht einzige Fall, daß der Maler sich die Anregung für das Bildmotiv aus den Versen eines benachbarten Dichters geholt hat. Wachsmut von Mülnhausen (Bl. 183r) dichtete:³⁰ »diu liechten ougen din ein strale hant geschozzen in das herze min; des muoz ich vil unverdrozzen din endelicher dienst sin« (Deine klaren Augen haben einen Pfeil in mein Herz geschossen; seitdem muß ich ganz unermüdlich dein eifriger Diener sein). Das Adjektiv »endelich« hat mit seinem Anklang an den Namen »Endilhart« dem Maler die Möglichkeit geboten, sein Repertoire an Bildvarianten in gewünschter Weise zu erweitern und ein an sich zu dem Minnethema ganz besonders gut passendes Motiv zweimal anzubringen, ohne sich zu wiederholen.

Wachsmut von Mülnhausen Mit diesen Ausführungen ist das Erforderliche auch zu dem Bild des Wachsmut von Mülnhausen (Bl. 183r) bereits gesagt. Der Maler hat die oben zitierten Verse auch für dieses Bild zum Anlaß genommen, hier aber den Vorgang in mehr zurückhaltender Andeutung dargestellt.

Hartmann von Aue Auf der Suche nach Motiven, die sein Gesamtbildprogramm abwechslungsreicher gestalten sollten, stieß der Maler auch auf einfache, formale Bildthemen, die dem Generalthema einen spezifischen Ausdruck gaben. Zu diesen Formalthemen gehört das einfigurige Ritterbild, wie wir es z. B. vor den Liedern des Hartmann von Aue finden (Bl. 184v). Wenn er gerade ihn für ein solches Bildmotiv auswählte, so schwebte dem Maler vermutlich die sehr einschlägige Beschreibung eines Ritters zu Pferde in Hartmanns »Gregorius« (bes. V. 1606 ff.) vor, aber auch die Tatsache, daß Hartmann selbst sich in seinen epischen Dichtungen nachdrücklich einen Ritter nennt.³¹

Reinmar von Brennenberg In der Diskussion um den biographischen Gehalt der Bilder in der Manesseschen Liederhandschrift hat die Miniatur zu den Liedern des Reinmar von Brennenberg (Bl. 188r) lange Zeit eine irreführende Rolle gespielt. Schon von der Hagen³² hatte auf Regensburger Urkunden verwiesen, die aussagten, daß der Bischof von Regensburg 1276 dem Bruder eines von Regensburger Bürgern erschlagenen von Brennenberg das Versprechen gab, ihm für den Mord Buße und Ersatz zu verschaffen, und äußert zu dem Bild in der Manesseschen Liederhandschrift: »Hier ist sichtlich ein Überfall und Mord dargestellt, wie er oben von den Regensburger Bürgern 1276 gesühnt werden sollte.« Den ersten Widerspruch erfuhr diese These von Wallner.³³ Er fand es auffallend und verdächtig, daß in der ganzen Reihe bisher von ihm untersuchter Bilder, in denen »sonst keine Spur biographischen Wissens sich zeigt«, hier diese einzige Ausnahme vorkommen solle, und er fragt, wie wohl der alemannische Maler über »einen unberühmten fränkischen Dichter auf einmal Bescheid wissen sollte«. Er findet die Lösung in der Annahme, daß auf dem Bild das Schicksal des »Brennbergers« aus der gleichnamigen Ballade³⁴ dargestellt ist. Entschiedener und mit besserer Begründung widerspricht neuerdings Joachim Bumke³⁵ der Ansicht von der Hagen. Er weist darauf hin, daß die von von der Hagen zitierte Urkunde den Namen des erschlagenen Brennenbergers nicht nenne. Zwar habe es damals einen Reinmar in der Familie gegeben, aber »daß dieser es war, der erschlagen wurde, folgern die Historiker daraus, daß auf der Brennenberg-Miniatur der Heidelberger Liederhandschrift die Ermordung des Dichters dargestellt ist. So wird die Urkunde mit Hilfe des Bildes gedeutet und das Bild wieder aus der Urkunde interpretiert«. Dieser Zirkelschluß wäre aber bei genauerer Durch-

sicht der Lieder des Sängers vermeidbar gewesen: Ähnlich wie Morungen, der seine Geliebte »Vil süeziu senftiu toterinne« (MF 147, 4) apostrophiert, nennt Brennenberg sie »ia si reine süeze senfte morderin«,³⁶ und von dieser Vorstellung, seitens der Geliebten gewaltsam vom Leben zum Tode gebracht zu werden, spinnt er diesen Gedanken als poetisches Bild dahin weiter, daß die Gescheiten ihm seinen Zustand anmerken: Er sei zwar ganzen Leibes, aber dennoch auf eine wunderliche Art entzweit. Wo er nur ein Teil von sich sei, da glaube man, ihn in seiner Gänze zu sehen. Dabei sei der beste Teil von ihm, nämlich sein Herz, im Besitz der Geliebten. So erwecke er bei den Leuten den Eindruck, körperlich vollständig zu sein, er sei aber leider weder dort noch hier ganz. In diesem Zusammenhang sagt er mit einem gewissen Nachdruck: »nu sprechet an, wer wart alsus geteilet ie?« Da der Maler es gewöhnt war, viel leisere Anklänge dichterischer Übertreibungen, die sich im Bild scherzhaft verdeutlichen ließen, zu vernehmen, ist es nicht überraschend, daß ihm diese Worte als für seinen Illustrationszweck geeignet auffielen und ihm eine passende Idee zu ihrer Verbildlichung eingaben: den Vorgang der am Dichter vollzogenen Teilung.

Von Raute Soweit Interpreten das Bildmaterial nach gewissen Formalkategorien (Autorenbilder, einfigurige Ritterbilder, Gesprächsbilder usw.) gliederten, wurde meistens eine als »Botenbilder« bezeichnete Gruppe herausgestellt, zu der immer auch die Miniatur des »Von Raute« (Bl. 248v) dazugerechnet wurde. Bei den übrigen Botenbildern kann angenommen werden, daß der Sänger den Boten zu seinem Botengang abfertigt, damit er der Geliebten sein durch das Schriftband symbolisch angedeutetes Dichtwerk überbringe. Da mußte es denn rätselhaft sein, warum Raute seinem Boten eine Maultschelle appliziert. Maßgebend für die Auffassung, auch auf diesem Bild sei der Bote gerade im Aufbruch begriffen, war sicherlich die Körperstellung, die er hier einnimmt. Er hat sich von seinem Auftraggeber halb weggewendet, so als wolle er gerade fortgehen.

Anders das von der gemeinsamen Vorlage her verwandte Bild in der Weingartner Handschrift (S. 112): Dort ist er in einer Haltung gezeigt, die ebenso gut für den gerade eingetroffenen Boten passen würde. Der Schlag, den der Sänger ihm versetzt, findet seine Erklärung in einem Lied Rautes.³⁷ Darin klagt der Sänger über seinen Kummer, den ihm niemand nehmen könne als die entfernte Geliebte, wenn sie selber käme oder wenigstens ihren Boten sende, »dem ich erwartet han vor menger zit« (auf den ich schon so lange warte). Der Bote erhält seine Maultschelle, weil er, wenn auch ohne eigene Schuld, den Dichter allzu lange hat warten lassen. Wie auf dem Bild zu Friedrich von Hausen bedeutet das große Schriftband in den Händen des Boten, daß die Szene dem Werk des Dichters entnommen ist.

Konrad von Altstetten »Ein umbevanc mit armen blanc, des wünscht dem der den reigen sanc«³⁸ (Umfangen zu werden von weißen Armen, das wünscht dem, der das Tanzlied dichtete). Diese Verse des Konrad von Altstetten (Bl. 249v) werden von dem Bilde, das seine Gedichte einleitet, illustriert. Der Falke dient hier als Attribut des ritterlichen Herrn.

Bruno von Hornberg »Miner frouwen minnestricke hant gebunden mir den lip, unde ir liechten ougen blicke«, singt Bruno von Hornberg (Bl. 251r) vor seinen Hörern³⁹ und fährt, an seine Dame gewandt, fort: »du hilf mir von minen sorgen, die min herze hat verborgen . . .« (Die »Minnestricke« meiner Herrin und die Blicke ihrer leuchtenden Augen haben mir Fesseln angelegt . . ., . . . hilf du mir aus meinen Sorgen, die mein Herz verborgen hält . . .). Der Maler schildert ganz wörtlich die Situation des poetischen Bildes: Die Herrin, die an den Turm heranreitet, in dem sie das Herz des Dichters (=den Dichter selber) verborgen hat, fesselt ihn an den Händen mit »den Stricken ihrer Minne«.

Von Stadeck Als erster hat Hans Naumann⁴⁰ das Bild des von Stadeck (Bl. 257v) richtig aus dessen Versen gedeutet. Es zeigt ein Benehmen des Minnesängers, das aus dem üblichen Verhaltensschema ganz herausfällt: Hier begegnet uns nicht der liebend ergebene, langmütig hoffende, hoffnungslos schmachtende oder resigniert dem Tod sich verfallen sehende Anbeter einer gnadenlosen Gebieterin seines Herzens, sondern einer, dem der Geduldsfaden gerissen ist. Ganz und gar unhöfisch zerrt er die spröde Dame an den Haaren und gibt ihr eine schallende Ohrfeige, deren Verklingen er offenbar tief befriedigt und etwas versonnen nachlauscht, während sich in Miene und Haltung der also schnöde Behandelten Überraschung, Verwirrung und entsetzte Abwehr kundtun. Das Bild bezieht sich auf die nachstehend wiedergegebene Strophe:⁴¹

»Wer gap iu so schoenen lip
daz er iu gap niht güete me?
zware ir sit ein müelich wip,
daz ir den liuten tuot so we.
ir mügt den toren twingen alse ir twinget mich,
daz er vergizzet siner zuht
und alse unschone richtet sich.«

(Wer gab Euch eine so schöne Gestalt und gab Euch doch nicht mehr Güte? Wahrlich, Ihr seid eine Frau, mit der schwer umzugehen ist, da Ihr den Menschen so weh tut! In der Art, wie Ihr mich plagt, könntet Ihr einen unverständigen Menschen dazu bringen, daß er seine gute Erziehung vergißt und sich in höchst unfeiner Weise an Euch rächt.)

Brunwart von Ougheim Auch für das Bild vor dem Werk des Brunwart von Ougheim (Bl. 258v) ist eine Anregung aus seinen Liedern anzunehmen. Auffallend

ist, daß hier der Sänger größer dargestellt ist als die nach der Ordnung des Minnesangs so hoch erhabene Herrin und daß er sich zu ihr herabneigt und nicht umgekehrt sie sich zu ihm. Dieser ungewöhnliche Umstand erklärt sich gut aus folgenden seiner Verse:⁴²

»Solde ich ir vil rotem munde
nigen so, daz mich ir gruoz
gar von herzeleide enbunde . . .«

(Wenn ich mich ihrem tiefroten Munde so zuneigen dürfte . . .!)

In den Versen ist es die Herrin, der die Gewährung zusteht, auch die Gewährung der Gunst, sich ihr zuzuneigen. Dieses Vorrecht der Dame wird im Bild nicht als solches sichtbar.

Neithart Das Bild vor Neitharts Strophen (Bl. 273v) hat bislang ganz widersprechende Erklärungen gefunden: »Er steht inmitten einer Gruppe von Freunden, die ihn lächelnd bedrängen, doch wieder etwas zu singen«, sagen die einen;⁴³ »Neithart, von Bauern umringt und bedroht«, die andern.⁴⁴ Die kurzen Röcke, die schrägen Binden um die Unterschenkel und die größeren Gesichter lassen in der Tat keinen Zweifel daran, daß es Bauern sind, die auf die zentrale Figur des edler gezeichneten ritterbürtigen Dichters von rechts und links eindringen. Die Szene ist auf grüner Wiese dargestellt, aber dies tuchnahe Gedränge erinnert doch mehr an das Gewimmel in den Tanzstuben der Winterlieder, und in der (vom Beschauer aus) rechten Gruppe glaubt man an den großen Schwertern der beiden, den hohen Stiefeln des einen und den geckenhaft roten Schuhen des anderen die beiden Kumpane Limizûn und Holerswam⁴⁵ zu erkennen, in Verbindung gebracht mit der im selben Gedicht (Str. 7) zitierten Bitte: »Guter Mann, singt etwas. Laßt uns mit Euch singen. Verhelft uns zu unserem Vergnügen«. Diese Bitte wird von den beiden mit freundlichem Grinsen vorgebracht und von dem Mann im gelben Rock mit einer Gebärde der Begeisterung noch unterstrichen. Der Sänger wehrt jedoch ab. Anders die linke Gruppe: Hier denkt der Maler wohl eher an das Winterlied »Owe sumerzit, daz dir niemen hilfe git!«,⁴⁶ in dem Neithart erzählt, wie ihm dreißig Jahre lang die Bauernlummel immer in die Quere gekommen sind, ihn von den Mädchen weggeschubst und den Erfolg seines Werbens verhindert haben. Dazu paßt der drohend erhobene Finger der Figur ganz links und auch die Art, wie der Bursche im blauen Rock den Sänger anfaßt. Der aber droht: »daz doch nimmer wird verkorn, des ich tiuwer han gesworn«, er werde diese schlechte Behandlung nie vergessen, das habe er hoch und teuer geschworen.

Der Taler Nicht leicht darstellbar ist der gedankliche Hintergrund zu dem Bild, das mit »Der Taler« überschrieben ist (Bl. 303r). Wenn man alle Miniaturen der Handschrift vergleicht, auf denen eine Bildfigur eine Krone trägt, so stellt man fest, daß es sich

bei den Gekrönten immer um wirkliche oder dem Werk des Dichters entstiegene Herrscherfiguren handelt (Kaiser, Könige, Fürsten usw.). In den Liedern des Taler sucht man jedoch vergebens nach einem entsprechenden Motiv. Es scheint, als ob der Maler hier in Abweichung von seinem sonst so streng gehandhabten Verwendungsschema für die Krone selber einen Kronenträger geschaffen habe: In seinem Botenlied⁴⁷ bittet der Taler das »Küenzlin«, seiner »minneclichen frouwen« sein dichterisches Werk zu überbringen. Aber Küenzlin will nicht und verweist den Sänger an »Heinzlin«. Wenn der auch nicht wolle, so gebe er ihm den Rat, dem Heinzlin zu Füßen zu fallen. Ein Fußfall auf einem Bild ist aber in jener Zeit, wo nicht vor der Dame, so wohl nur vor einem Herrscher einleuchtend. So kam denn das Heinzlin zu seiner Krone. Übrigens – auch das Heinzlin will den Auftrag nicht annehmen und verweist seinerseits wieder auf das Küenzlin zurück, gerade so, wie es der Maler auf dem Bild mit dem Zeigegestus des Kronenträgers andeutet, während er die rechte Figur, das Küenzlin, mit einer Abwehrgebärde ausgestattet hat.⁴⁸ Wenn der Sänger den Brief aus den Händen des Gekrönten entgegennimmt, so bedeutet dies nur, daß jener das ihm bereits zur Beförderung übergebene Schriftstück wieder an den Taler zur Weitergabe an Küenzlin zurückreicht.⁴⁹

Steinmar Bei dem Bild vor Steinmars Liedern (Bl. 308v) ist der Bezug zu seinem herbstlichen Schlemmerlied^{49a} kaum je in Zweifel gezogen worden:

»Herbest, nu hoer an min leben.
Wirt, du solt uns vische geben
me dan zehen hande,
gense hüener vogel swin
dermel pfawen sunt da sin,
win von welschem lande«. –

Aram von Gresten Das Bild zu Aram von Gresten (Bl. 311r) hat durch Helmut Salowsky eine überzeugende Interpretation erhalten:⁵⁰ Es zeigt den Dichter und seine Dame im lebhaften Gespräch. Die Thematik wird durch die Inschrift im Schrägbalken des Schildes angedeutet: »Amor«. Die Dame verweist mit der Rechten auf ein Buch, in dem man die ersten Worte eines Versromans, des »Lanzelet« Ulrichs von Zazikhoven, liest:

»Swer recht wort merchen kan
der gedenche wie« [ein wise man
hi vor bi alten ziten sprach
dem sit diu welt der volge jach;
in duhte der niht wol gemuet,
der aller der lut willen tuet].

Sie antwortet mit diesem Zitat auf die vom Dichter allzu kühn ausgesprochene Erwartung eines Minnelohns:⁵¹

»Wolde sich diu guote
noch bedenken nach dem dienste min!

funde ichs in dem müote
daz si mir den willen taete schin!«

Reinmar von Zweter Die Deutungsgeschichte des Bildes vor den Liedern Reinmars von Zweter (Bl. 323r) ist merkwürdige Wege gegangen. Zunächst⁵² bezog man es auf den Reinmar-Spruch (Ausg. G. Roethe, Lpz. 1887, Nr. 180; Bl. 328vb Str. 76)

»In miner abentzit ich bin
unt trage doch jungen liuten
gar junclichen morgen schin:
ich lege mich uf minen arm
unt spanne doch nach eren wol.«

(Ich stehe am Abend meines Lebens und zeige doch den jungen Leuten taufischen Morgen. Ich lege mich zwar auf meinen Arm – wie um zu ruhen – und bin doch eifrig auf Ehre bedacht.)

Einen neuen Gesichtspunkt zur Deutung des Bildes lieferte die Entdeckung einer Sammelhandschrift des Rudolf Losse, die u. a. auch einige Strophen Reinmars enthält. Übersrieben ist die Stelle mit den rätselhaften Worten: »Reinmarus caecus nacione dux«. F. Vogt bezog dies auf das Bild zu Reinmar von Zweter in der Manesseschen Liederhandschrift.⁵³ Die frühere Deutung wurde aufgegeben, fortan sah man auf dem Bild den blinden Dichter, der, in sich versunken, seine Verse zwei jungen Bediensteten in die Feder diktiert. Der erste Widerspruch kam schon wenige Jahre später von Anton Wallner.⁵⁴ Trotz seiner guten Argumente hielt sich die Blindheitsthese auch weiterhin.⁵⁵ Erst kürzlich hat J. Bumke jene Theorie erneut abgelehnt.⁵⁶ Wir kehren also zu der früheren Auffassung zurück, daß der Maler sein Bildmotiv der oben zitierten Strophe entnommen hat, wobei die geschlossenen Augen, sofern dieses Detail bei dem nicht ganz einwandfreien Erhaltungszustand des Bildes überhaupt auszumachen ist, die »abentzit« bedeuten, die Zeit, in der man sich zur Ruhe begibt. Der Kinnbart kennzeichnet ihn gleichzeitig als den Alten gegenüber den zu seinen Füßen sitzenden »jungen liuten«, denen er »gar junclichen morgen schin« bietet, und zwar mit seinem dichterischen Werk, wie das Spruchband andeutet, auf welches die junge Dame die in Verse gekleideten Monita paterna Reinmars in Reinschrift überträgt, nachdem der junge Mann sie nach Diktat des Autors in einem Diptychon aufgezeichnet hat.

Von Obernburg Wenn die Szene des Brunwart von Ougheim als eine Umkehrung der Ordnung des Minnesangs empfunden werden mußte, so ist diese Ordnung auf dem Bilde zu Obernburg (Bl. 342v) wieder hergestellt: Der Ritter kniet vor der ihn überragenden Herrin, die mit einem leichten Neigen des Hauptes gnädig sein ihr gewidmetes Opus in Empfang nimmt, wie er es in seinen Versen⁵⁷ hoffend zum Ausdruck bringt: Sein beständiger Dienst an ihr und seine laute Klage über das Leid, das sie ihm durch ihre Sprödigkeit antue, möchten sie ihm geneigt machen.

Johannes Hadlaub Das vielbesprochene zweigeteilte Bild zu Johannes Hadlaub (Bl. 371r) zeigt zwei verschiedene Szenen aus seinen Liedern. Im unteren Teil ist abgebildet, wie der Dichter in Gestalt eines Pilgers vor der Kirchentür einen Minnebrief am Gewand der Geliebten befestigt. Ihr erstaunter Blick nach rückwärts und die Redegebärde ihrer linken Hand machen ihre Gedanken sichtbar: »ist daz ein tobic man?«. ⁵⁸ Die Szene im oberen Teil des Bildes spielt sich im Innern einer Burg ab. Das besagen die Mauerzinnen. Dargestellt ist der wesentliche Inhalt des Liedes: »Ich dien ir sit daz wir beidiu waren kint«. ⁵⁹ Darin erzählt Hadlaub, wie er von »hohen herren«, die sein Minneleid erbarmte, zu seiner Dame geführt wurde, die er schon von Kindheit an verehrte. Sie aber wandte sich kalt von ihm ab. Da schwanden ihm vor Schmerz die Sinne. Die Herren trugen ihn zu ihr und legten ihre Hand in die seine. Bestürzt sah sie, was sie angerichtet hatte; sie ließ ihm die Hand und sprach freundlich zu ihm. Vor Freude wollte er sie nun gar nicht mehr loslassen. Da beugte sie sich nieder und biß ihn in seine Hand. – Soweit die Geschichte, wie sie in dem Bild dargestellt ist: Rechts der halb ohnmächtig auf ein Knie gesunkene Hadlaub, gestützt von zwei der »hohen herren«, die er alle in seinem Gedicht aufzählt.

Im linken Teil des Bildes wird die junge Dame, die mit ihrer Rechten eine abwehrende Bewegung macht und offenbar im Begriff ist, von ihrer Bank aufzuspringen, von dem hinter ihr stehenden Herrn auf ihrem Sitz festgehalten.

Die Beißszene hat der Maler etwas anders dargestellt als der Dichter: Das Beißen wird im Bild von dem Schoßhündchen besorgt, das die Dame, wie viele andere vornehme Frauen in der Manesseschen Handschrift, im unteren Bild auf dem Arm trägt. Ob freilich das Hündchen wirklich beißt oder ob es den Fremden verbellt, in dem es den falschen Pilger vor der Kirchentür wiedererkannt hat, ⁶⁰ ist wohl nicht mit Sicherheit zu entscheiden.

Sigeher Beim Bild für Meister Sigeher (Bl. 410r) scheint allenfalls eine Erklärung der Vorgänge auf dem Söller aus den Versen des Sängers möglich. In seinem ersten Liede ⁶¹ zählt der Dichter das Instrumentarium auf, das zum Lobe der Jungfrau Maria sich vereinigt. In der Darstellung möchte man jene »schuole in musica«, jene »psalteria«, vielleicht auch der »wunnen tanz« und der »tugenden schuol« wiedererkennen. Ungeklärt muß die Szene im unteren (Haupt-) Teil des Bildes bleiben. Vielleicht ist sie durch das Lied III, 1 veranlaßt: ⁶²

» . . . min muot stuont e:
nu rit ze hofe balde;

wil man da geben, wan git auch dir . . .«

Doch jetzt, so bekennt er, sei er darauf nicht aus. Weitere Überlegungen bringen ihn dann aber offenbar zu einer besseren Einsicht: Weil er sich von der

Freigebigkeit des Hofes fernhalte und lieber in den Wald reite (»daz ist herren site an mir«), deshalb sei er arm, liebe aber gleichwohl höfisches Gebaren. Am Ende dieser Betrachtungen steht die Einsicht: »armiu hübscheit, waen ich, selten sanfte tuot« (Höfisches Auftreten, gepaart mit Armut, führt, glaube ich, selten zu etwas Gutem).

Die beiden Männerfiguren unten mögen die Pole sein, zwischen denen sich der oben geschilderte Gedanken-gang entwickelt (rechts der Dichter, links der Vertreter des Hofes). In der Szene ist der Augenblick festgehalten, in dem der Dichter unter dem Einfluß der mit eindringlichem Redegestus vorgebrachten Argumente seines Gesprächspartners zu der Erkenntnis gelangt ist, »armiu hübscheit selten sanfte tuot«, und jetzt, zu seiner früheren Haltung zurückgekehrt (»hie bi vor da waz ich sur al nach gewinne«), einen reich gefütterten Pelzrock als Geschenk annimmt, nicht ohne seine »herren site« zu vergessen und dem Schenker mit höflicher Verbeugung zu danken.

Litschower Auf dem Bild des Litschower (Bl. 422r) sieht man eine gekrönte Figur mit Szepter, ihr gegenüber den Sänger mit zwei Knaben, denen er schützend oder ermahmend die Hand aufs Haupt bzw. auf die Schulter legt. Der Gekrönte ist ein regierender Fürst, das zeigt das Szepter in seiner Hand an. Weder er noch die beiden Jünglinge erscheinen in den in C überlieferten Strophen des Litschower. Sie kommen aber merkwürdigerweise alle in den Liedern vor, die in der Jenaer Handschrift von ihm enthalten sind. ⁶³ Dort heißt es an einer Stelle (Str. 6), der Dichter habe sich mit seiner Wahrheitsliebe, die er immer ungeschminkt zum Ausdruck bringe, »von hohen fürsten« Zorn und Haß aufgeladen; und von den »jungen herren« sagt er (Str. 1), sie hätten das Streben nach Ehre zugunsten der Liebe zum Reichtum aufgegeben. Für die drei Figuren des Bildes trifft also gleichermaßen zu, daß sie vom Sänger moralisch gemäßregelt worden sind. Die beiden »jungen herren« zeigen in ihrer Haltung und Gebärden-sprache an, daß noch nicht die Hoffnung auf Besserung aufzugeben ist, so daß die »Maßregelung« einer Belehrung und Ermahnung gleichkommt, die darauf abzielt, die beiden zur Umkehr zu bringen. In diesem Sinne kann man auch die Worte der zitierten Strophe auffassen.

Kanzler Für das Bild vor den Gedichten des Kanzlers (Bl. 423v) ergibt sich eine Deutungsmöglichkeit aus einer seiner Strophen. ⁶⁴

»Ich hab mich underwunden
ze singen ob ich mac.
ze tihten truwe ich vinden:
des wisent mich diu buoch . . .«

Den Rest der Strophe füllt die Erzählung von Noahs Trunkenheit (Gen. 9, Vers 21 ff.). Die beiden Musikanten mit ihren Musikinstrumenten mögen das »Singen« verbildlichen. Die Weinkanne unten rechts

könnte eine Anspielung auf Noahs Rausch sein, das Buch, auf dem sie steht, läßt an »diu buoch«, d. h. die Bücher der Heiligen Schrift denken, die ihm, wie er oben sagt, als Quelle für sein dichterisches Schaffen dient.

II ANREGUNGEN AUS DEM CHARAKTER DES GESAMTWERKS

König Tyro von Schotten Wo sich dem Maler keine Gelegenheit bot, aus einer bestimmten, abgegrenzten Stelle im Werk des Sängers eine Anregung für die Gestaltung des Bildes zu schöpfen, nahm er gelegentlich auch den Charakter des Gesamtwerkes zum Vorwurf. Dies trifft beispielsweise auf das Bild zu, dessen Überschrift »Künig Tyro von Schotten und Fridebrant sin sun« (Bl. 8r) lautet. Auf das Bild folgt zunächst ein geistlich-gelehrtes Gedicht, das theologisches Wissen in Rätselform vorbringt, sodann – abgetrennt durch die Zwischenüberschrift »Der künig Tyrol leret sinen sun« – eine Regentenlehre in Versen, in der ein fürstlicher Vater seinem Sohn die Pflichten eines Herrschers auseinandersetzt. Dies bringt das Bild zum Ausdruck: Der Vater, als (sagenhafter) König durch eine Krone, als der Ältere gegenüber dem Sohn wie gewöhnlich durch einen Vollbart bezeichnet, zählt mit leicht verständlichen Handgebärden die Pflichten des Herrschers auf, während sein Sohn, der als Königssohn gleichfalls eine Krone trägt, seine Stellung als Unterweisungsempfänger durch eine Gebärde kundtut, die in der mittelalterlichen Buchmalerei öfter dem »Schüler« zuteilt wird.⁶⁵

Der Winsbeke Nahe verwandt mit diesem Bilde, was Anlaß und Ausführung betrifft, ist die Miniatur zu Winsbeke (Bl. 213r). Auch sein Werk gibt sich als gereimte Tugendlehre für seinen Sohn.

Die Winsbekin Gleichfalls in diese Reihe gehört die Darstellung zu den Strophen der »Winsbekin« (Bl. 217r), der gereimten Tugendlehre einer Mutter für ihre Tochter. Doch während der junge Fridebrant, der Sohn des Königs Tyro, und ebenso des Winsbeke Sohn aufmerksam lauschend vor dem Vater stehen, deuten hier die Gebärden der Tochter an, daß auch sie redet; und in der Tat, anders als bei den einseitigen Reden der Väter vollzieht sich im Dichtwerk der Winsbekin die Unterweisung in der Form eines Zwiegesprächs zwischen Mutter und Tochter.

Kraft von Toggenburg Zu den Bildern, die nicht nur auf eine Stelle im Werk des Dichters bezogen sind, gehört das des Grafen Kraft von Toggenburg (Bl. 22v). Es dürfte wohl zunächst an eine bewußt eigenwillige Namensdeutung von seiten des Malers anknüpfen. Er hat, um ein Motiv zu finden, das auf den Minnesänger anwendbar war, aus der Namensform To(c)kenburg

eine »Mädchenburg« (von tocke, eigtl. »Puppe«, aber auch »junges Mädchen«) herausgelesen. Das übrige entspricht, deutlich karikiert, dem Schema des Toggenburgschen Minnesangs, im Bilde dargestellt: Auf der Mädchenburg steht, hoch über ihm, »diu vil here«, so hoch, daß er eine Leiter braucht, um sich ihr zu nähern. Dabei fleht er mit erhobenen Händen, wie in vielen seiner Strophen, um ihre Minne: »wand ich mit staete nach ir minne ringe«.⁶⁶ Daß er bei diesem halbrecherischen Balance-Akt Kopf und Kragen riskiert, kümmert ihn nicht, denn: »Ich . . . diene ir ouch, swaz mir geschieht«.⁶⁷ Doch umsonst: »mich hilfet niht swaz ich der guoten singe, si tuot als si sich niht verste«.⁶⁸ Sie tut deutlich, als verstünde sie nichts, die Dame auf dem Turm. Aber er gibt die Hoffnung nicht auf: »ich dinge, ir minne werde mir ze solde«.⁶⁹ Und in der Tat, sie gewährt ihm den Minnelohn in Gestalt eines Goldreifs, der mit den in einem seiner Lieder (Nr. 1) in vielen Wendungen besungenen Rosen zu einem Kranz gebunden ist.

Gottfried von Neifen Auf dem Bild vor seinen Liedern (Bl. 32v) steht Gottfried von Neifen mit dem »Trauergestus« seiner Dame gegenüber, die sich von ihm abgewendet hat und eine zurückweisende Handgebärde macht. Diesen »Trauergestus« fanden wir bereits auf dem voranstehenden Bild des Heinrich von Veldeke, wo er aus einer seiner Liedstrophen klar ableitbar war, und wir finden ihn auch bei Walther von der Vogelweide, wo er umstritten,⁷⁰ aber tatsächlich ebenfalls erklärbar ist.

In Neifens Gedichten nun hätte der Maler mehrmals einen Anlaß gefunden, diese Gebärde darzustellen: Nicht nur, daß der Autor mehrfach seinen Gemütszustand mit Ausdrücken der Trauer bezeichnet,⁷¹ er bekennt auf Schritt und Tritt, in Sorgen zu leben, und spricht von »minem senden pin« (aus Liebesschmerz geborener Qual).⁷² An diesem ganzen Liebesweh, an allem, was seinen Trauergestus rechtfertigt, ist die Geliebte schuld, weil sie sich unzugänglich zeigt, weil sie, die einzige, die hier abhelfen könnte, ihre Hilfe versagt, wie es ihre ablehnende Haltung auf dem Bild zeigt. Das Spruchband, das der Dichter in der rechten Hand hält, stellt wieder die Verbindung zwischen der Bildaussage und dem Werk des Sängers dar.

Der von Kürenberg In seinen Versen⁷³ hält der von Kürenberg (Bl. 63r) mit seiner Dame in der Weise Zwiesprache, daß er ihr die Strophen, die, formal gesehen, nur zum Teil direkte Entgegnungen auf seine Worte sind, in den Mund legt, so daß der Eindruck entsteht, ein Mann und eine Frau sprächen miteinander bzw. übereinander. Diesem Eindruck hat der Maler damit Rechnung tragen wollen, daß er dem Ritter wie der Dame je ein eigenes Spruchband zuzuteilen beabsichtigte, was dann jedoch nicht zur Ausführung kam. Daß er die Dame mit einer Krone darstellt, geht auf die folgenden Verse zurück: »Nu

brinc mir her vil balde min ros, min isengewant, wan ich muoz einer frouwen rumen diu lant« (Bringt mir schnellstens mein Pferd, mein Eisenkleid her, denn ich muß einer Dame das Land räumen).

Der Maler hat sie offenbar so ausgedeutet, daß die Herrin, die »frouwe«, eine Landesfürstin ist, deren Herrschaftsgebiet der Ritter schleunigst zu verlassen beabsichtigt.

Wernher von Teufen Auch die Miniatur vor den Liedern des Wernher von Teufen (Bl. 69r) ist nicht die Illustration nur einer bestimmten Stelle, sondern sie spiegelt manche Bilder daraus wieder. Der ritterliche Sänger reitet mit seiner Dame über die grüne Heide, die öfter in seinen Versen die Szenerie für seine Minneklagen abgibt. Er ringt mit seinen Gebärden um die Huld der Dame, die sich ihm deutlich versagt, und ist dennoch durch ihre Minne gebunden wie der Falke mit den roten Riemen an die Hand der Herrin – ganz so, wie er es in einem seiner Lieder ausdrückt.⁷⁵ Wenn er den Ritter auf den Mund der Dame zeigen läßt, so spielt der Maler gleich auf zwei Stellen an: Der rote Mund bringe dem Dichter Tod und Schmerzen⁷⁶ und: auf »mundes minne« gebe er nichts, das Herz müsse dabei sein.⁷⁷ Aber der Maler will Minnenot und -schmerzen, die Klagen um die Herzenskälte der Dame und die Beschwörung des Todes bei Wernher von Teufen doch nicht so bitterernst nehmen. Er sieht wohl mehr ein konventionelles Formenspiel darin. Deshalb hängt er der Szene einen kleinen spaßhaften Schnörkel an: Die Pferde wiederholen das Spiel ihrer Reiter in komisch genauer Nachahmung.

Meinloh von Sevelingen Ähnlichkeit mit dem Bild des Kürenbergers hat das Bild zu Meinloh von Sevelingen (Bl. 120v). Auch hier findet ein Gespräch zwischen Ritter und Dame statt, denn auch Meinlohs Dichtungen enthalten Männer- und Frauenstrophen. Im Gegensatz aber zu dem Bilde des Kürenberger hat der Maler hier nicht den Eindruck erwecken wollen, als seien Ritter und Dame die Dichter der ihnen jeweils in den Mund gelegten Strophen; deshalb hat er von vornherein nur ein einziges Spruchband ins Bild gebracht und dies dem Sänger in die Hand gegeben.

Die Dame kehrt sich nicht eigentlich spröde von Meinloh ab, vielmehr mahnt sie mit dem Redegestus ihrer Rechten und dem – Aufmerksamkeit fordernden – erhobenen Zeigefinger der Linken zur Vorsicht vor den »merkaeren«, den Aufpassern, die ihr übel mitgespielt und sie schuldlos in großes Gerede gebracht haben:⁷⁸ »sie waenent mir in leiden, so si so runent under in« (Sie glauben, daß sie ihn mir verleiden, wenn sie so untereinander tuscheln). Die Stellung ihres Körpers drückt Zurückhaltung gegenüber dem poetischen Werben des Ritters aus, das dieser mit seinem Zeigegestus auf das Spruchband betont.

Der von Johansdorf Das Bild zu Johansdorf (Bl. 179v) ist eine Illustration zu des Dichters Auffassung von der hohen Minne, wie sie in seinem ganzen Werk vorherrscht, insbesondere aber in einem seiner Lieder zum Ausdruck kommt:⁷⁹ »Ich vant ane huote die vil minneclichen eine stan«. Hier wird im Zwiegespräch zwischen dem Sänger und seiner Dame die Gegenseitigkeit der hohen Minne herausgestellt und ihr ausschließlich sittlicher Lohn, den die Dame mit den Worten beschreibt: »daz ir deste werder sit und da bi hochgemuot« (»daß Euer sittlicher Wert sich erhöht und damit in Euch das erhebende Bewußtsein der Teilhabe an der höfischen Daseinsform«). Für den komplexen Sinngehalt jenes Liedes hat der Maler eine Chiffre gefunden, die in ihrer Einfachheit fast genial wirkt: Die Füße der Liebenden schreiten aufeinander zu, die Häupter finden sich, die Gegenseitigkeit der Minne ausdrückend, in liebender Vereinigung, aber in der Sphäre der niederen Sinnlichkeit fliehen sich die Leiber, im ganzen eine harmonisch gerundete Einheit bildend.⁸⁰

Bruder Wernher Aus mehreren Elementen, die durch verschiedene Verse des Dichters veranlaßt wurden, ist das Bild von Bruder Wernher (Bl. 344v) zusammengesetzt. Der Sänger steht in Reisekleidung vor einem vornehmen jugendlichen Paar, dessen männlicher Teil durch das Pelzbaret als Ritter gekennzeichnet ist. Der Sänger ist als alter, bärtiger Mann, auf seinen Stock gestützt, dargestellt. Das erinnert an jenen Spruch,⁸¹ in dem der Sänger darauf hinweist, es gebe in der Tierwelt einige Gattungen, die sich immer wieder verjüngen. Nur der Mensch verjünge sich nicht. Wer mit noch blondem Haar und ohne Stab auf die Achtzig zugehe, der könne von Glück sagen. Dem Sänger ist das Glück offenbar nicht so hold gewesen, daß es ihm den Stab erspart hätte; dagegen ist sein Haar noch blond. Die Pilgerkleidung Wernhers ist auf einen anderen Spruch zurückzuführen.⁸² Dort spricht der Dichter davon, daß jedesmal, kaum daß er sich von Akers her nach Deutschland gewandt habe und seine Kunst, d. h. seine kritischen Sprüche, im Lande erschallen, mancher gerne abschwören möchte, was der Dichter von seinen Schandtaten verkündet. Dieses Abschwören hat der Maler dem jungen Ritter, rechts im Bild, übertragen, indem er ihn mit einer Schwurgebärde ausstattete. Die junge Dame kommt gleichfalls vor.⁸³ Die Stelle lautet in Übersetzung: »Eine intelligente Frau soll ihren Mann an diesem Vorzug teilhaben lassen, indem sie ihm mit weiblicher Güte wohlmeinenden Rat erteilt«.

III ANLEHNUNG AN DEN NAMEN

Wie der Maler – die voranstehenden Beispiele zeigen es – sich von einzelnen Versen, manchmal sogar von

einzelnen Wendungen im Werk des Dichters zur Gestaltung seiner Bilder anregen ließ, so versuchte er auch, sich den Namen oder die Amtsbezeichnung des Sängers oder beides für seinen Zweck nutzbar zu machen. Er bemühte sich, aus dem ganzen Namen oder aus Namensteilen in der Form, in der sie in den Überschriften der Handschrift erscheinen, eine gegenständliche Bedeutung herauszulesen, die sich bildlich darstellen ließ. Daß an seine etymologischen Versuche nicht die Maßstäbe moderner philologischer Forschung anzulegen sind, versteht sich von selbst. Seine Deutungen sind ganz vordergründig, beruhen häufig genug auf bloßen Klangassoziationen.

Herzog von Anhalt Ein solches vom Namen abgeleitetes Motiv sieht Anton Wallner⁸⁴ auf dem Bilde des Herzogs von Anhalt (Bl. 17r). Er hält es für einen »Namensrebus« und sieht die gedankliche Verbindung zwischen Bild und Namen in dem Wort Anhalte: »Drei im Turnier an der Partei des Anhalters vorbeispringende Ritter werden von diesem und seinen zwei Genossen angehalten, indem jeder einen Gegner am Kopf packt und zurückreißt«. C. v. Kraus⁸⁵ scheint dieser Auffassung zuzustimmen, obwohl das Verbum mhd. »anehalten« in der von Wallner gebrauchten Bedeutung in den Wörterbüchern nicht vorkommt. Dagegen denkt Schulz⁸⁶ an Einflüsse aus Konrads von Würzburg »Turnier von Nantes«. ⁸⁷

Dietmar von Aist Einen sehr spaßigen Namensbezug hat sich der phantasiereiche Maler für das Bild zum Werk des Dietmar von Aist (Bl. 64r)⁸⁸ ausgedacht. Da das Bild in C gegenüber seiner ursprünglichen Fassung erheblich erweitert ist, so daß man Mühe hat, den eigentlichen Scherz noch herauszufinden, ist zunächst das Bild in der Handschrift B zu behandeln, das im Großen und Ganzen die ursprüngliche Form ziemlich rein erhalten zu haben scheint, jedenfalls in den Aussageelementen, auf die es dem Erfinder des Motivs ankam.

Das Bild in B zeigt außer dem Wappen, das dem in C – abgesehen von den Tinkturen – im wesentlichen gleicht, den Ritter neben einem Esel, der auf seinem Rücken ein Gefäß mit undefinierbaren zugespitzten Stecken trägt. Der Ritter, als solcher wie auf den Bildern in C durch das Pelzbarrett gekennzeichnet, trägt in der linken Hand den Treiberstock für den Esel, mit der rechten hebt er einen unregelmäßigen, also offenbar nicht weiter bearbeiteten kurzen Knüppel ostentativ in die Höhe. Gegenüber dem Bilde in C fehlen die Dame, der Turm sowie die waagrecht sich über das Bild ziehende Stange, auf der die Waren ausgehängt sind.

Der Holzknüppel, auf den der Sänger durch die Art, wie er ihn in die Höhe hält, offenbar besonders aufmerksam machen will, hat keine andere Funktion als den Namensteil »Ast« zu verkörpern.

Der Name »Dietmar« klingt mit seinem ersten Teil,

»diet«, an den mittelhochdeutschen Begriff für das Volk allgemein, auch »die Leute«, gelegentlich die Masse des Volkes im Gegensatz zur höfischen Gesellschaft, an. Die Silbe »mar« in Dietmar erinnert an »marc«, das Pferd, insbesondere auch das Streitross, wie in marschalch, »Pferdeknecht«, »Marschall«. Das Ganze ergäbe dann ein »Pferd des gewöhnlichen Volkes« (im Gegensatz zu dem eines höfischen Ritters), und für ein solches »Volkspferd« schien dem Maler der Esel als Bildchiffre geeignet. Der Manesemaler hat nun, indem er das einfache Bild der Vorlage *BC mit einer Menge Details ausstattete, die ihm für die Kaufmannsszene wichtig erschienen, den Witz in dem ursprünglichen Bild ziemlich verwischt. Der Ast in der Hand des Sängers ist völlig verschwunden. Man könnte ihn allenfalls in der Stange, auf der der reisende Kaufmann seine Waren ausgehängt hat, wiedererkennen. In einem Punkt aber hat er seinen Vorgänger *BC richtig verstanden und, was jener sagen wollte, in seinem Bild zutreffend weitergegeben! Nicht nur, daß er den Esel als »Volkspferd« in sein Bild aufgenommen hat: damit er vom Betrachter nicht lediglich als Tragtier für die Waren gehalten wird, läßt der Maler den Kaufmann auffällig mit dem Zeigefinger auf das Eselchen hindeuten! Dabei läßt die Haltung der Hand gar keinen Zweifel zu, daß es der Esel und nicht etwa das von ihm getragene Gefäß oder dessen Inhalt ist, was er herausstellen will. Am Rande sei noch vermerkt, daß die feilgebotenen Gegenstände (Gürtel, Schnallen, Taschen) der erotischen Symbolik zugehören.

Der Burggraf von Rietenburg Das Bild des Burggrafen von Rietenburg (Bl. 119v) bietet keine besonderen Auslegungsschwierigkeiten. Es ist ein »Botenbild«. Der Burggraf übergibt dem reisefertigen Boten ein Schriftband, wiederum die Bildchiffre für sein dichterisches Werk. Die Anregung dazu könnte aus dem Abschiedslied⁸⁹ genommen sein. Auffallend ist das große Schwert, das vor dem Burggrafen steht. Solche Schwerter verwendet der Maler gerne dort, wo er die Kennzeichnung einer Bildfigur als Ritter für erforderlich hält. Das wäre beim Burggrafen schon von seiner Amtsbezeichnung her überflüssig. Vielmehr ist das Schwert hier wohl ein Relikt aus der Vorlage *BC. In der Weingartner Liederhandschrift (S. 18) ist Rietenburg sitzend und ein blankes Schwert über der Schulter tragend dargestellt. Das Schwert über der Schulter kennzeichnet oft, z. B. in den Sachsenspiegel-Illustrationen,⁹⁰ den Inhaber der Gerichtsgewalt. Dies traf bei dem Burggrafen von Rietenburg zu.⁹¹ So ist das Bild in B ein »Namensbild«, wenn man die Amtsbezeichnung dem Namen zurechnet, in C dagegen beruht das Motiv auf einer Stelle im Werk des Dichters.

Der Burggraf von Regensburg Direkter auf sein Amt bezogen ist das Bild zu den Liedern des Burggrafen von Regensburg (Bl. 318r). Hier ist tatsächlich eine

Gerichtsszene dargestellt, in der der Burggraf als Richter fungiert. Die Verhandlung endete offenbar mit einer Stadtverweisung für den alten Mann im Vordergrund, was durch den weißen Wanderstab in seiner Hand angezeigt wird.⁹²

Hiltbolt von Schwangau Der Ritter in voller Rüstung, wenn auch ohne Schwert und Schild beim Tanz dargestellt (B. 146r), hat schon viel Rätselraten verursacht. Die Tanzszene als solche wurde früh auf Hiltbolts Tanzlied⁹³ bezogen, sicher mit Recht. Die beiden jungen Damen, die der Ritter rechts und links an den Händen führt, wären dann die im Refrain des Liedes auftretenden »Elle und Else«. Rätselhaft schien nur, daß der Sänger in voller Rüstung, das Gesicht unter dem Topfhelm verborgen, zum Tanz schreitet. Nun darf man aber weder bei diesem noch bei irgendeinem anderen Bilde der Handschrift dem Maler die Absicht unterstellen, ein Abbild der Wirklichkeit geben zu wollen. Hier dominiert die Aufgabe, dem Betrachter des kostbaren Buches ein abwechslungsreiches Bildprogramm vorzusetzen. Das Bild des Hiltbolt von Schwangau sollte wieder ein »Namensbild« werden: »Hilt-bolt« übersetzt der Maler als »der im Kampf Kühne«.

Der von Wildonie Der von Wildonie (Bl. 201r) reitet, jagdmäßig ausgestattet, an einen Turm heran, auf dem die Geliebte sich befindet, und reicht ihr ein Blatt mit seinen Gedichten hinauf. Der (Herzens-)Turm und die Übergabe der Gedichte des Minnesängers als Liebesbekenntnisse an die den Turm besetzt haltende Geliebte sind ein mehrfach sich wiederholendes Bildthema, das, aus den Gedankengängen des Minnesangs erwachsen, eigentlich immer in diesen Rahmen paßt, auch dort, wo sich in den Versen eines Minnesängers keine noch so entfernte Anspielung findet. Daß Wildonie und sein Begleiter hier für die Jagd gerüstet auftreten, hängt gewiß mit dem Anklang des Namens an »wildenaere« = Jäger zusammen.

Konrad der Schenke von Landegge Ein aus der Amtsbezeichnung in der Namensüberschrift entstandenes Bild ist das des Konrad Schenken von Landegge (Bl. 205r), der eben sein Schenkenamt vor dem Abt von St. Gallen ausübt.⁹⁴ Das große Ritterschwert mit dem weißen Schwertgurt, das an dem Pflock hinter ihm hängt, soll ihn als Ritter ausweisen.

Hug von Werbenwag Hug von Werbenwag (Bl. 252r) wird als Werbender dargestellt. Das Ziel der Werbung wird durch das große, prächtig ausgestattete Bett hinter dem Paar und die beiden bunten Kopfkissen angedeutet, der Stand der Dinge durch die Körperhaltung der beiden Liebenden, die an die Haltung des Paares auf dem Bild des Johansdorf erinnert.

Reinmar der Fiedeler Als Namensbild ohne weiteres verständlich ist die Miniatur zu »Reinmar dem Fiedeler« (Bl. 312r). Doch sollte der Hinweis von Hans Naumann⁹⁵ auf eine Szene in Gottfrieds »Tristan« nicht unbeachtet bleiben: Tristan (V. 7812 ff.) spielt als Spielmann Tantris vor Mutter und Tochter Isolt auf. Zwar wäre dann die Szene nicht unerheblich verändert, aber es wird sich noch öfter zeigen, daß der Maler, wo er Anstöße nicht aus dem Minnesang, sondern aus anderen Werken der zeitgenössischen Literatur – etwa aus illustrierten Epenhandschriften – empfing, seine Aufgabe nicht darin sah, im Zusammenhang seines Bildwerkes eine genaue Illustration zu der Dichtung zu übernehmen, die ihn angeregt hatte. Er begnügte sich vielmehr mit einigen Zügen, die er für wesentlich hielt und die zu seinem speziellen Thema in der Manesseschen Handschrift paßten. Im übrigen überließ er es dem Betrachter, zu erraten, aus welcher Dichtung das Bild stammen könnte. Außerdem: Tantris spielt auf der Harfe. Das hätte nicht zum Namen des Fiedlers gestimmt.

Günther von dem Vorste Ganz vordergründig ist der Namensbezug bei dem Bild vor den Liedern Günthers von dem Vorste (Bl. 324v). Der »Vorste« ist durch zwei Bäume angedeutet. Die beiden Pferde zeigen mit ihrem Liebesspiel den Zweck des Ausflugs in den Wald an.

Von Buwenburg Das Bild zu den Gedichten des von Buwenburg (Bl. 359r) hat lange Zeit als die Darstellung eines historischen Ereignisses gegolten, das, da datierbar, gleichzeitig als terminus post quem für die Entstehung der Manesseschen Liederhandschrift betrachtet wurde: Man sah auf dem Bild einen Überfall wiedergegeben, den Schwyzer Bauern im Jahre 1314 auf das Kloster Einsiedeln verübten. Sie haben dabei neben den Klosterleuten auch das Vieh weggetrieben. Unter einigen Klosterinsassen, die nicht in die Gefangenschaft fortgeführt wurden, befand sich auch der Kantor Konrad von Buwenburg, den die Räuber wegen seines Alters zurückließen. Deshalb, so schloß man, sei er nicht mit in das Bild aufgenommen.⁹⁶ Widersprüche hat es mehrfach gegeben.⁹⁷ Panzer drückte Zweifel aus.⁹⁸ Wallner hatte schon vorher entschieden widersprochen und das Motiv auf den Namen des Dichters zurückgeführt: »Der Name »Buwenburg« vermittelt dem Maler einen »büwaere« oder »büwemann«, der ein paar Stück Vieh und eine Henne zu Markte bringt«. Der Hinweis führt auf den »Meier Helmbrecht« von Wernher dem Gartenaere. Auch darin geht es um »gebuwer« und »buwaere«, und auch von Rinderraub ist die Rede (V. 1125 ff.; 1135 ff.; 1175 ff.; 1210 ff.). Zu den Rinderraubszenen im »Meier Helmbrecht« paßt besonders die beschwörende Gebärde des linken der drei gewappneten Reiter: V. 1204 ff. erzählt der junge Helmbrecht seinem Vater von seinem räuberischen Komplizen

»Wolfsdrüzzel«, dem sich alle Schlösser und Eisenriegel öffneten, wenn er nur von ferne darauf zuing. Der Bauer mit der Henne auf der Hand, die er wie einen Sperber trägt, hat gleichfalls ein literarisches Vorbild in der Kleinepik.⁹⁹ Ein reicher Grundbesitzer hatte einen besonders zahmen Hahn, der ihm auf seinen Ruf hin auf die Hand flog. Eines Tages, als der Mann zu seinen Teichen ging, sah er am Ufer einen Reiher stehen. Er stieß den Hahn, dessen Gefieder dem eines Falken ähnelte, in die Luft, und der Hahn stürzte sich auf den Reiher; dieser hielt ihn für einen Falken und duckte sich nieder, so daß der Mann ihn fangen konnte.

Auch eine erotische Anspielung fehlt diesem Bild nicht: Der rote Stier im Vordergrund praktiziert zum offenkundigen Entzücken der von ihm Erwählten »niedere Minne«.

Heinrich von Tettingen Eine ausgezeichnete Deutung hat Anton Wallner dem Bilde des Heinrich von Tettingen (Bl. 361r) gegeben.¹⁰⁰ Er leitet es vom Namen ab und kommt zu folgender Reihe: Tettingen <Dettingen, auch »dettigen« oder »têtigen« ist gleich »tagedingen« oder »teidingen« = über jemanden Gericht halten. Unter Berufung auf Jakob Grimm¹⁰¹ führt er aus: »Es ist (sc. der Ritter auf dem Bild) ein Verurteilter: Ein ehrloser Ritter sollte Stiefel ohne Sporen tragen, ein Pferd ohne Hufeisen, ohne Sattel und mit bastenem Zaum reiten«. Die Ausführungen von Wallner sind insofern nicht ganz korrekt, als der Maler hier »teidingen« (usw.) im Sinne von »vor Gericht laden« genommen hat. Die beiden Reisigen haben den Auftrag, den Ritter als bereits ehrlos gewordenen erst vor Gericht zu bringen. Dazu haben sie ihn gefesselt. Im übrigen aber entspricht die bildliche Darstellung genau der Mitteilung Grimms in seinen »Deutschen Rechtsaltertümern«.

Rudolf der Schreiber Bei dem Bild zu Rudolf dem Schreiber (B. 362r) war es gewiß der Beiname, der den Maler zur Darstellung einer Kanzlei veranlaßt hat.

Friedrich von Sonnenburg Das Bild zu Friedrich von Sonnenburg (Bl. 407r) wurde von Wallner¹⁰² recht ansprechend aus der im Manesse-Kodex verwendeten Namensform »Suonenburg« gedeutet, und zwar aus dem ersten Namensbestandteil »suonen«/»suone« (= Sühne, Versöhnung). Diese ist es, die auf dem Bild gezeigt wird: Die beiden Knaben, die sich bei dem Sänger befinden, hatten sich offenbar entzweit; er versucht nun, sie miteinander auszusöhnen. Der zu seiner Linken scheint, wie seine Gebärde ausdrückt,¹⁰³ gehorsam zur Wiederherstellung des Friedens bereit. Sein Kontrahent zögert noch und versucht darzutun, daß er im Recht sei; aber Sonnenburg will sich auf diese Diskussion nicht einlassen. Er hat die rechte Hand des Jungen umfaßt und zieht ihn zu dem anderen hinüber, dem er als Anerkennung für seine

Friedensbereitschaft lobend die Hand auf den Scheitel legt.

Der Wilde Alexander Das Bild des wild einhersprengenden »Wilden Alexander« (Bl. 412r) hat zuerst Oechelhaeuser¹⁰⁴ von dem Attribut »wild« im Namen des Dichters hergeleitet. Vor ihm hatte von der Hagen¹⁰⁵ gemeint, das Bild bezeichne zusammen mit den Liedern nur den fahrenden Minnesänger. Wallner war der Auffassung, das Attribut »wild« könne nicht bestimmend gewesen sein, da es lediglich »unstät, nicht seßhaft« bedeute.¹⁰⁶ Er möchte deshalb für die Interpretation vom Namen Alexander ausgehen. »Auf einem schwarzen Roß mit glühenden Augen, das sich wiehernd bäumt, sitzt ein Knabe, der stolz zur Zuschauergalerie empor grüßt. Es ist der junge Alexander, der den Bukephalos bändigt. Der Mann in Meistertracht auf dem Söller links, Aristoteles, scheint durch Handgebärde auszudrücken, er habe diesen Erfolg vorausgesehen. König Philipp gibt lebhaftes Erstaunen kund... die Mittelfigur der Galerie ist Schablone: die öfters wiederkehrende musizierende Frau«.

Für diese Deutung spricht, daß der stürmische Reiter ein Knabe zu sein scheint; es wäre sonst ganz unverständlich, warum der Maler dem Sänger Knabengestalt verliehen hätte. Dagegen spricht, daß »wilt« keineswegs nur »unstät«, »ohne festen Wohnsitz« meinte. Es hatte vielmehr auch bereits die heutige Bedeutung »ungezähmt, ungezügelt«. Aber das braucht einer Beziehung zu Alexander dem Großen, wie er dem Mittelalter aus den deutschen Alexanderromanen bekannt war, nicht im Wege zu stehen, zumal der Dichter selber diese Beziehung mit der bewußten Wahl seines »Künstlernamens« bereits hergestellt hatte. Zwar stimmt das Bild mit der im Alexanderlied des Pfaffen Lamprecht enthaltenen Schilderung von der Zähmung des Hengstes »Buzival« in nichts überein, trotzdem paßt es seinem geistigen Gehalt nach eher dazu als zur Namensillustration für einen Dichter, der sich »Der Wilde« nannte. So mag es also der junge Alexander sein, der da wild und ungestüm durch das Bild reitet.

Rumsland Das Bild des Meisters Rumsland (Bl. 413v) ist schon bisher als Namensillustration gedeutet worden.¹⁰⁷ Die Szene auf der Galerie wurde dabei als bloßes Beiwerk behandelt, das Ganze als »Abreise während des Festes« bezeichnet.¹⁰⁸ Das Bild erhielt den Titel »Der Hausherr gibt ihm – nämlich dem Dichter – das Geleit, während drinnen Spiel und Tanz ihren Fortgang nehmen«. ¹⁰⁹ Man kann jedoch aus den Sprüchen des Rumsland eine Erklärung ableiten, die das Oben und Unten sinnvoller verklammert. Es handelt sich um den Spruch HMS III, S. 54, Nr. II 2. Hierin wird Luc. 14, 8–11 als Mahnung nacherzählt: Wie Jesus zu seinen Jüngern gesagt habe: »Wenn ihr in einer Wirtschaft oder bei einer Hochzeit (!) seid,

dann dürft ihr euch nicht zu weit oben ansetzen . . .«. Auf dem Söller ist mit Musik und Reigentanz die Hochzeit angedeutet. Das Gedicht fährt dann im Sinne der Bibel fort: Der Wirt werde demjenigen, der sich selber oben angesetzt habe, zu seiner Schande den Befehl erteilen: »Stet uf und rumet deme die stat« (Steht auf und macht jenem den Platz frei). Nun ist hiermit zwar keine Landesverweisung ausgesprochen; das Vorkommen des Verbums »rumen« im Namen wie in dem fraglichen Vers hat jedoch für eine Art Namensillustration genügt, obwohl der Maler damit den logischen Zusammenhang der Bibelstelle ebenso wie des Spruches verläßt.

Spervogel Der Spervogel (Bl. 415v) hält als Namensschiffre eine Speerstange in der Hand, an der wie an einer Leimrute Vögel haften.¹¹⁰

Herzog von Anhalt (siehe auch oben S. 113)/ *Herzog Johann von Brabant* Der Grundstockmaler hat für zwei Sänger Bilder geschaffen (Bl. 17r, Bl. 18r), denen in der Namensüberschrift der Titel »Herzog« beigelegt ist. In beiden Fällen hat er Schlachtenbilder gewählt, auf denen, soweit sich dies auf dem engen Raum darstellen ließ, größere Kriegermassen aufeinanderprallen. Es lohnt sich daher, den Gedanken weiter zu verfolgen, den Siebert-Hotz in die Debatte über diese Bilder eingebracht hat.¹¹¹ Sie fragt, ob nicht der Begriff »Herzog«, eine alte Wortgleichung für den lateinischen »dux exercitus« bzw. seine griechisch-byzantinische Entsprechung, bei der Motivwahl bestimmend mitgewirkt haben könnte. Das wird man wohl bejahen dürfen, allerdings nicht unter Rückkehr zur ursprünglichen Bedeutung, sondern bei unmittelbarer Anknüpfung an die Elemente des deutschen Wortes: »her« = Heer, »zoc« oder »zog« = der Kriegszug. Eben dies zeigen die Bilder: Kriegszüge in Heeresformation. Es sind also »Namensbilder«, wenn man in diese Bezeichnung auch den Amtstitel mit einschließt, auf keinen Fall aber biographische Bilder,¹¹² die wirkliche Erlebnisse derjenigen darstellen würden, denen sie gewidmet sind.

Hartmann von Starkenberg Mit dem Bild des Hartmann von Starkenberg (Bl. 256v) ist auf dessen Geschlechtsnamen angespielt: Der riesige Speer läßt an Goliaths Speiß denken: »Und der Schaft seines Speißes war wie ein Weberbaum« (1. Sam. 17, Vers 7). Auch der gewaltige Hammer in seiner Rechten ist ein Zeichen von Kraft. Nicht zur bildlichen Verschlüsselung von »Stärke« paßt die junge Dame, die Speise und Trank herbeibringt.

Der Marner Zu dem Bild des Marner (Bl. 349v) hat Ehrismann¹¹³ die Vermutung geäußert, es sei ein »Monatsbild«, und zwar das für den Januar. Unbeantwortet ist jedoch die Frage geblieben, wieso ein solches Motiv mit dem Marner in Verbindung

gebracht wurde. Leider kann diese Frage auch hier nicht beantwortet werden.

IV MOTIVE DURCH ANDERE WERKE DER MITTELALTERLICHEN LITERATUR

Eine nicht geringe Anzahl von Bildern erinnert lebhaft an Szenen oder Figuren, die in anderen Werken der mittelalterlichen Literatur geschildert sind. Es muß nicht unbedingt angenommen werden, daß dem Maler immer illustrierte Handschriften jener Werke zur Verfügung gestanden haben; es ist durchaus nicht ausgeschlossen, daß er diese Bilder nach den verbalen Schilderungen selber zu schaffen in der Lage war. Auch hierbei ist es oft schwierig – zuweilen unmöglich – festzustellen, warum jene Motive gerade diesen bestimmten Dichtern zugewiesen wurden.

Friedrich von Leiningen Friedrich von Leiningen (Bl. 26r) schlägt vor einer Burg seinem Gegner, dessen Schild die Aufschrift »HEID« trägt, eine tiefe Kopf-wunde. Diese Aufschrift und die Verwundung des Heiden führen hin zu dem Gedicht von der Kreuzfahrt des Landgrafen Ludwig V. von Thüringen; dort heißt es (Vers 3135 ff.): »grave Friderich von Liningen . . . teten mit strite den heiden we«. ¹¹⁴ Diesen Zusammenhang hat bereits von der Hagen entdeckt und mitgeteilt.¹¹⁵

Ulrich von Gutenberg Dieser hat ein Bild erhalten (Bl. 73r), das »auffallend der Beschreibung ähnelt, die Wolfram im Parzival (Vers 605) von dem romanhaften König Gramoflanz gibt«. ¹¹⁶ Die Stelle im Parzival lautet:

»Der küneec unwerliche reit.
doch vuorte der degen maere
einen muzer sparwaere,
der stuont uf siner klaren hant
. . . phaewin von Sinzester
ein huot uf sinem houpte was.
von samit grüne als ein gras
der küneec einen mantel vuorte
daz vaste uf die erden ruorte
iewederthalp die orte sin.
diu veder was licht hermin.«

Man sieht, mit welcher Freiheit der Manesse-Maler Gr die literarischen Vorbilder behandelt. Dies wird noch öfter zu beobachten sein.

Hesso von Reinach Das Bild zu Hesso von Reinach (Bl. 113v) erinnert an die mittelalterliche Vorstellung von den Werken der Barmherzigkeit. Offen bleibt aber auch hier die Frage, wie diese mit Hesso von Reinach in Verbindung zu bringen sind. Seine Gedichte bieten jedenfalls keinen Anknüpfungspunkt. Von der Hagen¹¹⁷ weist darauf hin, daß die Familie der Rinach von den »Frangipani« herkommen soll, was

für den Maler, falls er davon wußte, sicher genügend Grund gewesen wäre, dieses Motiv zu wählen. Noch näher liegt, was Bartsch¹¹⁸ berichtet: daß in Beromünster am 27. Juni das Andenken eines Hesso von Rinach, Angehörigen einer Aargauer Familie, durch die Austeilung eines Malters Spelt an die Armen geehrt wurde. Der Züricher Maler konnte von diesem Brauch durchaus Kenntnis haben.

Der Burggraf von Lienz Ihn zeigt das Bild (Bl. 115r) beim Steinstoßen mit zwei ritterlichen Partnern, wie sich daraus ergibt, daß der Maler ihnen als Kennzeichen das Barett mit dem Pelzrand verliehen hat. Das literarische Vorbild für diese Szene findet Richard M. Meyer¹¹⁹ gewiß mit Recht im »Tristrant« des Eilhart von Oberg,¹²⁰ Vers 7815 ff.:

»Er hate daz cleid vaste an
den hut er nicht abe nam;
dar an er gar rechte tete.
do ging der here dar zu stete
und warf so verre den stein,
daz abir ir nichein
so grozen wurf ni vornam.«

Von Suonegge In dem Bild des Suonegge (Bl. 202v) haben sich offenbar ganz verschiedenartige Einflüsse geltend gemacht. Da ist zunächst der gelbe Hirsch mit dem großen goldenen Geweih und – vor allen Dingen – der Mähne, die deutlich zwischen den Stangen auf dem Scheitel beginnt und in Wellen über den Nacken hinabfließt. Sie weckt sogleich die Erinnerung an den »vremeden hirc« in Gottfrieds Tristan (Vers 17291 ff.), der gleichfalls »reht alse ein ors gemane« war. Was ihn jedoch von jenem »vremeden hirc« unterscheidet, ist einmal die Farbe – Gottfrieds Hirsch ist weiß, dieser gelb – und zweitens das riesige goldene Geweih: bei dem Hirsch im Tristan ist es ganz kurz. Was die Farbe betrifft, so wird man darauf kein allzu großes Gewicht legen dürfen. Wir haben oben gesehen (Ulrich von Gutenberg), wie frei der Maler mit seinen literarischen Vorlagen umgeht. Denkbar ist freilich auch, daß das Gelb nach seinem Symbolwert gewählt ist.¹²¹ Was aber das Geweih angeht, so gab es für den Maler des Suonegge-Bildes keinen Grund, das Gehörn angesichts seiner bekannten erotisch-symbolischen Bedeutung zu verkürzen. Im Gegenteil! Mit der Anwendung des Goldes hat er sie sogar noch unterstrichen: Es bedeutet die erlangte Gewährung.¹²² Für den Maler ist Suonegges Werk offenbar – weitab von den Idealen des hohen Minnesangs – ein Gedankenspiel mit dem Ehebruch.

Auf die Frage, warum der Maler diese Jagdszene aus dem Tristan für Suonegge ausgewählt hat, läßt sich wohl eine Antwort finden: Wiederum ist es der Name, der die Klammer abgibt, und zwar gleich in seinen beiden Elementen: »suon« (= Versöhnung) und »egge« (= u. a. Schneide des Schwertes, hier das Schwert als Ganzes).

Um die Klammerfunktion des Namens deutlich zu machen, muß mit der Nacherzählung der Tristanstelle etwas weiter ausgeholt werden. König Marke, mit Isolde verheiratet und von ihr mit seinem Neffen Tristan wiederholt betrogen, hatte schließlich die Geduld verloren und beide des Landes verwiesen. Sie begaben sich in die Wildnis, wo Tristan eine Höhle wußte, die einst Riesen als Unterschlupf bei ihren Liebesabenteuern gedient hatte. Nach einiger Zeit veranstaltete Marke, um sich zu zerstreuen und über den Kummer, den ihm der Verlust der geliebten Isolde bereitete, hinwegzuhelfen, eine Jagd, die ihn zufällig in die Nähe der Liebesgrotte führte. Dort erschien der wundersame Hirsch, bei dessen Verfolgung die Grotte entdeckt wurde. Die beiden Liebenden hatten, gewarnt vom Jagdlärm, Vorkehrungen getroffen, um Marke erneut hinters Licht zu führen: Sie legten sich Rücken an Rücken auf das Bett (»reht alse man unde man, niht alse man unde wip«, Vers 17 408 f.), Tristans bloßes Schwert zwischen sich. Gerade dieser Umstand ist es, der Marke an ihrer Schuld wieder einmal zweifeln läßt. Einstweilen spielt also das Schwert hier tatsächlich eine Versöhnerrolle (suon-egge). Doch gleich folgt eine zweite Anknüpfungsmöglichkeit an den Namen, die der Maler auch genutzt haben könnte. Marke faßt, nachdem er die beiden Liebenden in der beschriebenen Lage beobachtet hat, neue Hoffnung. Doch quälen ihn dabei Zweifel. Zwischen den Gedanken: »Sie sind schuldig«, und »Sie sind unschuldig«, wird er hin-und hergerissen. Aus dieser Not befreit ihn die Minne: »Minne diu suonaerinne diu kam da zuo geslichen . . .« (Vers 17 536) und bekräftigt das »Nein« zur Schuldfrage. Ein weiterer Einfluß auf die Gestaltung des Bildes ging von der Jagdszene als solcher aus. Literaturgeschichtlich ist sie zum Ausgangspunkt einer ganzen Literaturgattung geworden, der Minne-Jagdallegorie.¹²³ Aus dieser wiederum scheint der Maler die Anregung zur farblich differenzierten Gestaltung der für die Jagd verwendeten Hunde empfangen zu haben. In den allegorischen Jagdgedichten erscheinen die Hunde als Canifizierungen guter oder schlechter menschlicher Charaktereigenschaften wie »staete«, »triuwe« und ihres Gegenteils, also gerade derjenigen Qualitäten, die von dem wahren Minner verlangt bzw. bei ihm getadelt werden. Eine Einzelheit von geringerer Bedeutung ist zu erwähnen. Das Wappen zeigt ein Kissen auf blauem Grund, ebenso ist die Helmzier ein Kissen. Damit hat sich der Maler ein Wortspiel erlaubt. Im zweiten Lied¹²⁴ sagt der Dichter: »Wolte si zeiner stunde noch ein lieblich küssen geben von ihr roeselethem munde . . .«, wobei »küssen« sowohl »Kissen« als auch »Küssen« bedeuten kann. Dieses Wortspiel ist keine Erfindung unseres Malers; es kommt vielmehr schon bei Walther vor (54, 7): »Sie hat ein küssen, das ist rot, gewünne ich daz für minen munt, so stüende ich uf von dirre not«.

Von Scharpfenberg Die Kampfszene auf dem Bilde des von Scharpfenberg (Bl. 204r) steht gewiß in einer Beziehung zu dem ersten Teil seines Namens: »scharpf« = scharf, schneidend (auch von der Schärfe des Schwertes). Auffallend ist nur, daß es sich nicht um einen ritterlichen Kampf handelt. Ausrüstung und Kleidung lassen eher vermuten, daß hier ein gerichtlicher Zweikampf dargestellt werden sollte, der als Gottesurteil nach dem Sachsenspiegel bekannt war und zur Durchsetzung eines rechtlichen Anspruchs diente.¹²⁵ Im Werk des Dichters findet sich hierfür kein Anhalt. Allenfalls könnte man sich, wenn auch nur bedingt, an eine Episode aus der Familiensage der Scharfenberg erinnern fühlen:¹²⁶ Der Scharfenberger wird eines Tages von einem Zwergenkönig gebeten, für ihn gegen eine reiche Belohnung einen Zweikampf mit einem stärkeren Gegner um ein ansehnliches Landgebiet auszufechten. Dies wäre nun ein solcher rechtlich begründeter Zweikampf, wie er zu dem Bild passen könnte. Bedenken, ihn für eine Bildinterpretation in Anspruch zu nehmen, ergeben sich allerdings daraus, daß der Zweikampf nach der Sage gar nicht stattgefunden hat. Der Scharfenberger wurde vielmehr von seiner Frau und seinen Freunden daran gehindert, sein bereits gegebenes Versprechen zu halten. Dennoch darf der Gedanke an eine Verbindung zwischen Bild und Sage nicht mit allzu großer Entschiedenheit von der Hand gewiesen werden: Der Maler war nun einmal durch den ersten Namensbestandteil des Dichters auf ein Kampfmotiv verwiesen. Wenn ihm nichts Passenderes einfiel und da er den Nichtvollzug eines geplanten Kampfes doch kaum bildlich darzustellen vermochte, konnte er wohl leicht auf den Gedanken verfallen, angesichts der Ernsthaftigkeit, mit der in der Sage die Zweikampfab sicht seitens des Scharfenbergers geäußert wurde, darauf zurückzugreifen und den bloßen Vorsatz für die Tat zu nehmen. Die Damen auf der Zinne mögen mit ihren lebhaften Redegebärden das Für und Wider dieses Kampfes erörtern.

Püller Auf dem Bild für den Püller (Bl. 253v) glaubt man die Verfolgung des Brunnenritters durch Iwein zu erkennen, doch ist nicht zu ersehen, warum ein solches Motiv den Versen des Püller vorangestellt sein sollte. Weder in Hartmanns Iwein (Vers 1081 ff.) noch in den Strophen des Püller finden sich irgendwelche wechselseitigen Anklänge.

Von Trosberg Der Name des von Trosberg¹²⁷ (Bl. 255r) bezeichnet mit seiner ersten Silbe ein im Minnesang überaus häufig angesprochenes Wunschziel. »Trost« und »fröide«, ihre Wiederherstellung oder Bewahrung bilden den Inhalt der ständig wiederkehrenden, an die Geliebte gerichteten Forderungen in den zahlreichen Minneklagen. In der Regel aber ist es der Mann, von dem sie ausgehen. Die Dame, sei es die Geliebte, sei es Frau Minne selber, hält sich im Felsenschloß »Minneburg«, wie es der auf einem

Felsen stehende Turm andeutet, verschanzt. Im vorliegenden Fall hat der Maler das Verhältnis umgekehrt, wahrscheinlich unter dem Eindruck der Tatsache, daß hier der Namensträger – Trostberg – im Besitz des Trostes und – der zweite Namensteil – daß dieser »trost« »geborgen« sei. Bei Überlegungen, wo die Bergung stattgefunden haben soll, stieß er leicht auf die zweite Silbe des Dichternamens, und sie mag ihn wohl eher dazu inspiriert haben, den Turm auf einen Felsen zu setzen, als die literarischen oder bildlichen Schilderungen des Felsenschlosses »Minneburg«. ¹²⁸ So ist es also der Sänger, der auf dem Turm verschanzt ist. Seine Angreifer oder Belagerer können dann nur Kriegersleute der Geliebten sein, die den Auftrag haben, ihr den »trost« zu verschaffen. Daß dabei im Hintergrund auch die Freude als erwünschtes Ergebnis der angestrebten Eroberung der Burg eine Rolle spielt, zeigt die Belagerungsmaschine, eine sogenannte »Blide«;¹²⁹ »blide« ist im Mhd. nicht nur der Name für eine Steinschleuder dieser Art, wie sie das Bild vorführt, sondern es bedeutet auch »Freude«. Der »Stern« im Wappen ist übrigens ein technischer Bestandteil der Blide.¹³⁰

Während der Belagerung des Turmes hält der Dichter die Verbindung mit der Dame aufrecht, indem er ihr durch einen der Kriegersleute als Boten seine Verse übermittelt. Sie sind auf Blätter aufgezeichnet und werden vom Sänger mit der Armbrust aus der Burg hinausgeschossen. Dieser friedvolle Zug dämpfte ein wenig den kriegerischen Ernst der Szene.

Der Tannhäuser Das Bild des Tannhäuser (Bl. 264r) hat häufig Anlaß zu der Frage geboten, wieso der Maler ihm den Mantel des Deutschordensritters gegeben habe. Irgendein Zeugnis dafür, daß der Tannhäuser dem Deutschen Ritterorden angehört habe, gibt es nicht. Die Entscheidung des Malers erklärt sich jedoch aus einer literarischen Quelle: Wohl schon um 1300 mag jenes Lied vom Tannhäuser entstanden sein, in dem die historische Persönlichkeit unseres Dichters als die bekannte Sagenfigur des Ritters vorgeführt wird, der ein Jahr lang der Frau Venus gedient hat; mit dem Beistand der Jungfrau Maria gelingt es ihm, sich von ihr zu lösen. Der Papst verweigert ihm die Vergebung der Sünden mit dem Hinweis auf einen dünnen Stab: »Als wenig das steblin gronen mag kumstu zu gottes hulde«. Als der Stab nach drei Tagen dennoch zu grünen beginnt, ist der Tannhäuser bereits wieder in den Venusberg zurückgekehrt: Die Kunde von seiner Erlösung erreicht ihn nicht mehr.

Der Maler hat – ohne Rücksicht auf den pessimistischen Schluß der Sage – das Erlösungsmotiv seinem Titelbild zugrundegelegt: Maria war es, die dem sündigen Ritter die Gnade Gottes erwirkt hatte. Ihr also war der Erlöste – wie es auch das Lied ausspricht – zugehörig. Um dies bildlich darzustellen, wählt der Maler für die Dichterfigur eine Ordenstracht, und zwar die Tracht eines Ordens, mit dessen Wesen als

Ritterorden sich die Zugehörigkeit des Dichters zum Ritterstande und mit dessen ursprünglichem Namen sich die Verbindung zur Gottesmutter darstellen ließ: Er trägt den weißen, mit dem schwarzen Kreuz versehenen Mantel der Deutschordensritter, der »Herren vom Deutschen Hause von S. Marien« (Ordo domus Sanctae Mariae Teutonicorum). Die Blätterranken zu beiden Seiten der Dichtergestalt erinnern an das Wunder des verdorrten Stabes, und es ist vielleicht kein Zufall, daß die Zweige auf dem Bild die Blätter der dämonenabwehrenden Eiche tragen, übereinstimmend mit der abwehrenden Gebärde der linken Hand des Tannhäuser.

Pfeffel Herrn Pfeffels Bild (Bl. 302r) erinnert an eine Szene in Wolframs »Titurel«. Diese Beobachtung hat schon von der Hagen gemacht.¹³¹ Gemeint ist Titurel 154: Während Sigune die Inschrift auf dem Brackenseil liest, steht Schionatulander im Bach und angelt Fische. Grund, dieses literarische Motiv mit Herrn Pfeffel in Verbindung zu bringen, konnte der Maler in Pfeffels Lied¹³² finden: »mich vienc ir minnen stric«.¹³³

Friedrich der Knecht In dem Bild zu Friedrich dem Knecht (Bl. 316v) gibt es wiederum mehrere Elemente verschiedener Herkunft, die nur scheinbar einen gemeinsamen logischen Gesamtzusammenhang bilden. Die Einflüsse stammen einmal aus dem Werk Friedrichs selbst, zum andern aus einem Gedicht Geltars, in dem Friedrich in einer passiven Rolle vorkommt. Das Bild vermittelt den Eindruck, als ob hier ein Mädchenräuber von Leuten verfolgt werde. Das Mädchen kommt in den Liedern Friedrichs vor; dort ist gesagt, daß sie noch ein Kind sei, ein kindliches Gemüt habe.¹³⁴ In dieser Mädchenhaftigkeit hat der Maler sie auch dargestellt. An Raub und Verfolgung klingt dort aber nichts an. Dafür könnte man schon eher bei Geltar etwas heraushören.¹³⁵ Des ewigen heimlichtuerischen Anhimmeln fremder verheirateter Frauen überdrüssig, das nur zu unliebsamen Verdächtigungen führe, wettet er gegen seine Dichtergenossen: Wenn er einen Knecht hätte, der so leichtfertig von seiner Herrin sänge, der müßte sie ihm deutlich mit Namen nennen, damit nicht jemand glaube, es sei seine (Geltars) Ehefrau. Und dann redet er einige der aufs Korn Genommenen direkt mit Namen an: »Alram, Ruprecht, Friederich, wer sollte euch glauben, daß ihr die Herren von Mergersdorf auf diese Weise nur zum besten haben wollt?«. Im nächsten Lied schneidet er am Schluß das Thema noch einmal an und läßt dabei seinem Ärger über das Getue seiner Kollegen freien Lauf:¹³⁶ »slahen uf die minnesenger die man runen siht« (Schlagt drauf los auf diese Minnesänger, die man tuscheln sieht). So schlagen auf dem Bild die Verfolger (die Herren von Mergersdorf?) auf jenen in das verdammende Urteil Geltars einbezogenen Friedrich ein.

Geltar In dem Bild zu Geltar (Bl. 320v) kann man den soeben behandelten literarischen Streit Geltars sich noch einmal spiegeln sehen. Er ist der Jäger, seine bekämpften Dichtergenossen sind das Wild, Niederwild natürlich, denn so paßt es zu Geltars Abneigung gegen das aristokratische Gebaren der Fahrenden.

Gottfried von Straßburg Bezüglich des Bildes zu Gottfried von Straßburg (Bl. 364r) wurde öfter die Frage gestellt, ob nicht die fünf Personen, die Gottfried umgeben, jene Dichter sind, die er im Tristan preisend besingt (4620 ff.). Die Zahl stimmt; links von Gottfried – ohne Rücksicht auf die Reihenfolge der Sitzordnung –: Hartmann von Aue, Bliigger von Steinach, Heinrich von Veldeke; rechts – etwas abseits stehend – die Lyriker Walther von der Vogelweide und Reinmar »der Alte«. Diese »nahtegalen«, wie Gottfried sie nennt, hat der Maler deshalb ein wenig in den Hintergrund gestellt, weil Gottfried selber mit Bezug auf sie sagt: »sin hoerent niht ze dirre schar« (Vers 4753), d. h. zu den erzählenden Dichtern wie die drei zuerst Genannten. Mit diesen scheint er Teile seines epischen Werkes zu besprechen, das er aus einem Buche – hier nur chiffrehaft durch ein Diptychon angedeutet – vorträgt.

Boppo Die Miniatur des Boppo (Bl. 418r) ist bereits von Rahn richtig gedeutet worden.¹³⁷ Wie in manchen anderen Fällen, so ist jedoch auch diese Beobachtung und Deutung in Vergessenheit geraten; schon Oechelhaeuser kam zu einer zweifellos falschen Auffassung, indem er das Bild als Darstellung einer Schwertleite erklärte.¹³⁸ In Wirklichkeit ist der Gegenstand, den Boppo in den Händen hält, ein Hufeisen.¹³⁹ Anlaß, ein solches Motiv zu wählen, waren für den Maler chronikalische Berichte, in denen »der starke Boppe« erwähnt wird.¹⁴⁰ Als solcher tritt er in dem Bild auf. Er versucht, vor ritterlichen Zuschauern mit bloßen Händen ein Hufeisen zu biegen. Die ihn umstehenden Herren sind durch Schwert und Pelzbaret als Ritter gekennzeichnet.

V DICHTERBILDER

Nur zwei, allenfalls drei Bilder sprechen den ritterlichen Sänger als den an, als der er in die Manessesche Liedersammlung eigentlich Eingang gefunden hat: als Dichter. Der Maler bedient sich dafür einer ganz rationalen Aussageform: Er stellt den Ritter beim Diktieren dar, wobei daran zu denken ist, daß lateinisch dictare auch »dichten« heißt.

Bliigger von Steinach Das erste dieser Bilder ist das des Bliigger von Steinach (Bl. 182v). Er sitzt, durch das Schwert, das er zwischen den Knien hält, als Ritter gekennzeichnet, auf einem großen, mit einem Teppich behängten dreistufigen Kasten und diktiert einem

jungen Mann – seiner Kopfbedeckung nach zu urteilen offenbar von vornehmer Herkunft – seine Verse in die Feder.

Konrad von Würzburg Das Diktat Meister Konrads von Würzburg (Bl. 383r) wird von einem am Schreibpult sitzenden jungen Lohnschreiber aufgenommen, der die Verse in einen Pergamentkodex einträgt.

Reinmar von Zweter Das dritte hierher gehörende Bild wäre dann das zu Reinmar von Zweter, das bereits oben (S. 109) behandelt worden ist.

DER ERSTE NACHTRAG

Zum ersten Nachtrag (N 1) gehören 20 Bilder. So verschieden diese in künstlerischer Hinsicht von denen des Grundstockmalers auch sind, so stimmen sie doch hinsichtlich der Prinzipien und Methoden, die bei der Suche nach geeigneten Motiven angewendet wurden, völlig mit jenen überein.

Markgraf Heinrich von Meißen Zu den Motiven, für die der Anstoß aus dem Werk des Dichters kam, gehört das für den Markgrafen Heinrich von Meißen (Bl. 14v). Wie schon bei König Konrad dem Jungen symbolisieren die aufsteigenden Greifvögel das in Freude und Glücksgefühl sich erhebende Gemüt. Der Markgraf sagt es selbst in seinem dritten Lied:¹⁴¹

» . . . dem wird so froidenrich der muot,
daz herze und ouch der sine lip
hoh uf gen den lüften var.
sin muot der fliuget also ho
alsam der edel adelar.«

Nun sind hier die aufsteigenden Raubvögel zwar keine Adler; die würden auch schlecht in das Jagdbild hineinpassen, aber die Greifvögel, irgendeine Falkenart, bedeuten als Symbole dasselbe. Doch das Hochgefühl ist nicht beständig. In seinem Lied VI klagt der Dichter, daß gleich der erste Anblick der Geliebten sein Herz entzündet und ihn in langwährendes Leid gestürzt habe. Im Bild ist das an dem Falken dargestellt, der, vom scharfen Schnabel des Reihers schwer verwundet, mit seiner Jagdbeute zu Boden gegangen ist.

Albrecht von Haigerloch Zu dem Bild für den Grafen Albrecht von Haigerloch (Bl. 42r) bemerkt von der Hagen,¹⁴² es entspreche sehr genau der Schilderung Ottokars in seiner Reimchronik¹⁴³ von der Schlacht bei Lintstetten, in der der Graf von Haigerloch fiel. Der Chronist fordert besonders die Frauen auf, um ihn zu klagen. Diese Klage hat der Maler sehr eindrucksvoll in den Gesten der drei Damen auf der Burgzinne dargestellt. Allerdings wurde die Klage wohl etwas zu früh angestimmt, denn der Graf lebt noch und schlägt im Kampfgewühl kräftig drein. Die

Klagegebärden der Damen nehmen also ein künftiges Ereignis vorweg.

Albrecht Marschall von Rapperswil Auf dem Bild für Albrecht Marschall von Rapperswil (Bl. 192v) wollte man bisher immer in dem siegreichen Ritter auf dem Pferd mit der gelben Kuvertüre den Dichter abgebildet sehen.¹⁴⁴ Zweierlei wurde allerdings als auffallend vermerkt: einmal, daß der vermeintliche Marschall das Wappen der Grafen von Rapperswil, ihrer Dienstherren also, trägt (weiße Rose im schwarzen Feld), und zweitens, daß der hier in einer Tjost Besiegte mit einem eigenen Wappen gekennzeichnet ist. Es nötigt aber nichts zu jener Auslegung. Man kann ebenso gut auch in dem Besiegten, der den Raben im Wappen führt, den Sänger sehen. Dann muß man allerdings noch weiter nach dem Sinn des Bildes suchen, der ja nicht allein darin bestehen kann, den Dichter als im ritterlichen Zweikampf Unterlegenen für alle Zeiten festzuhalten. Beobachtet man die Szene genau, dann stellt man zunächst fest, daß der Sieger nicht die Haltung einnimmt, die er unmittelbar, nachdem er den Gegner vom Pferd gestochen hat, einnehmen müßte.¹⁴⁵ Er sitzt nicht leicht vorgebeugt im Sattel, der rechte Arm hält die Lanze nicht eingelegt und mit der Spitze auf den Gegner gerichtet, sondern er schwingt wie zum Schlag den Rest der zersplitterten Stange.¹⁴⁶ Dem entspricht genau die Abwehrhaltung des gestürzten Gegners. Mit seinem Lanzenstumpf scheint er die Schläge, die er von seinem siegreichen Kontrahenten erwartet, parieren zu wollen. Sucht man nach dem Grund für diese recht unritterliche Prügelei, so fallen einem die erbosten Verse ein, die Geltar gegen einige seiner Dichtergenossen schleudert:¹⁴⁷

»Hete ich einen kneht der sunge liht von siner
frouwen
der müeste die bescheidenliche nennen mir,
daz des nieman wande ez waer min wip . . .«

Im vorliegenden Fall hatte der Graf von Rapperswil noch besonderen Grund, auf die Benennung der vom Marschall vor allem in seinem dritten Liede besungenen frouwe zu dringen. Es heißt darin u. a.:

»zuo ir kan ich niht gemezzen,
diu mir ie so nahe lac«.

Hieraus geht jedenfalls soviel hervor, daß es sich um eine sehr hochstehende Dame handelt, die dem Sänger einmal »so nahe lag«. Hierüber wird offensichtlich auch oben unter den Damen diskutiert. Die Dame links, schon von Oechelhaeuser als die Vornehmste erkannt, wird, wie es scheint, von der Dame rechter Hand beschuldigt, der Anlaß der unten stattfindenden Auseinandersetzung zu sein. Sie weist diesen Verdacht aber mit ihren ausdrucksvollen Handgebärden entschieden zurück. Die beiden kleinen Figuren im Vordergrund versuchen, die Bildaussage zu verdeutlichen: Der im Hemde (!) wird von dem anderen mit einem keulenartigen Knüppel geprügelt. Er hat bereits eine Wunde am Kopf davongetragen.

Der Düring Das Bild für den »Düring« (Bl. 229v) zeigt eine erstaunliche Übereinstimmung mit der Schilderung vom Sturm der Minne auf die Burg »Freudenberg« in dem allegorischen Gedicht »Die Minneburg« – das in der heute vorliegenden Gestalt allerdings erst um 1340 entstanden sein dürfte.¹⁴⁸ Auf einem Spaziergang gelangen das Kind »Minne« und die Jungfrau »Cupido«, »begirde«, zur Burg Freudenberg, die von Riesen, Löwen und Hunden geschützt wird. Cupido treibt das Kind an, die Burg zu erstürmen. Das Kind setzt sein Gesinde, die Untugenden Ungebührlichkeit (unsitikeit), Unmäßigkeit (unmaze), Verwegenheit (geturstikeit), Unbesonnenheit und Unüberlegtheit (snellikeit) ein, während die Burg von den Tugenden Maße (maze), Gerechtigkeit (rehte synne), Mannhaftigkeit (menlich sterk) und Weisheit sowie der Jungfrau »Sitikeit«¹⁴⁹ verteidigt wird. Vergleicht man diese Schilderung mit dem Bild des Düring, dann ergeben sich folgende Übereinstimmungen:

1. Die Burg liegt auf einem schroffen Felsen. 2. Ihr Eingang wird von einem Riesen geschützt. Die Rolle des Riesen ist dem Sänger selber zugewiesen. 3. Es sind fünf Angreifer, die die Burg bestürmen. Einer von ihnen, der bereits gefallen ist, hat auf seinem Schild einen Hundekopf, der vielleicht als Anspielung auf die die Brücke bewachenden Hunde gedacht ist. 4. Die Verteidiger stimmen zwar an Zahl nicht mit dem Gedicht überein, es sind nur vier statt fünf. Aber die Jungfrau »Sitikeit« ist mit dabei. 5. Noch eines weiteren Details ist zu gedenken: Als der Angriff an der heftigen Gegenwehr der Verteidiger zu scheitern droht, schleudert das Kind »ein furig mynnen strol« in die Burg, dessen Glut mit Wasser nicht zu löschen war. Zwar ist es kein brennender Pfeil, den das Bild zeigt; aber es kann wohl kein Zweifel bestehen, daß die Fackel, die der Zweite in der Reihe der Angreifer trägt, den feurigen Minnepfeil vertreten soll.

Bleibt noch die Frage, warum dem Düring gerade dieses Bild zugeteilt wurde. Zwar ist es nicht sonderlich auffallend, daß in einer so großen, bildgeschmückten Sammlung von Minnelyrik auch ein Bild der Minneburg seinen Platz findet, und man würde es dem Maler nicht einmal verargen, wenn er ganz willkürlich einen Sänger mit einem derartigen Motiv bedacht hätte; in seinen Liedern ist ein einleuchtender Anknüpfungspunkt nicht zu finden. Vielleicht hat Wallner also recht, wenn er wieder vom Namen ausgeht:¹⁵⁰ »Die Feinde berennen die Tür, über der zur Verteidigung der Held des Bildes steht«.

Heinrich Teschler Durch das Bild für Heinrich Teschler (Bl. 281v) wird man an eine Szene in Ulrichs von Liechtenstein »Frauendienst« erinnert:¹⁵¹ Ulrich erhält von seiner frouwe die Nachricht, daß sie ihm unter bestimmten Bedingungen gestatten wolle, sie auf ihrer Burg zu besuchen. Er dürfe sich aber keine Hoffnung machen, »daz si in welle bi ir lan ligen«.

Ulrich gelangt schließlich auf abenteuerlichem Wege mit seinem Begleiter in das Schlafgemach der Dame. Dort trifft er auch seine »niftel« an, die im Dienst der Dame steht und ihm mehrfach beim Zustandekommen des Besuches geholfen hat, sowie acht weitere Frauen.¹⁵² Die »frouwe« selber sitzt auf ihrem Bett, allerdings, im Gegensatz zu dem Bild, bekleidet. Ulrich bestürmt nun die Dame trotz ihrer vorangegangenen Mahnung mit Wünschen. Je mehr sie sich sträubt, desto heftiger beschwört er sie, auf den Knien vor ihrem Bett liegend. Seine Niftel dringt heftig in ihn, auf ihre Herrin zu hören. Die Gebärden der kleinen, blau gekleideten weiblichen Figur am Bett ließen sich gut als bildlicher Ausdruck solcher beschwörenden Bitten deuten.

Die Frage, warum diese Episode aus Ulrichs von Liechtenstein Roman gerade mit dem Meister Heinrich Teschler in Verbindung gebracht wurde, läßt sich vielleicht mit dem Hinweis darauf beantworten, daß die Tasche, die als »redendes Wappen« auf dem Bild erscheint, ein handfestes erotisches Symbol ist und daher eine so stark mit erotischer Spannung geladene Szene wie die von Ulrich geschilderte als Interpretation verträgt.

Rost von Sarnen Rost von Sarnen hat (Bl. 285r) ein Bild erhalten, auf dem verschiedene Einflüsse erkennbar sind. Auf den Namen spielt das Wappen an und vielleicht auch der rostartige Webrahmen, durch den die Fäden der Borte laufen.¹⁵³ Das Messer, das die Dame über dem Haupt des Sängers schwingt – oder ist es ein Weberschwert? –, sieht Wallner mit Rost bedeckt,¹⁵⁴ so daß der namensbezügliche Begriff »Rost« gleich in zweierlei Bedeutung vorkomme: »frixorium« (im Wappen) und »ferrugo« (auf dem Messer: es ist freilich eindeutig mit Gold belegt). Ein anderer Einfluß ging von der zeitgenössischen Literatur aus: Der Griff, den Rost unter das Kleid der Dame wagt, ist ein in der mittelalterlichen Literatur weit verbreitetes Motiv.¹⁵⁵ Wenn schließlich die Dame dem Dichter einen Haarschopf abschneidet, so geht das zunächst auf einen Vers im 4. Liede Rosts zurück:¹⁵⁶

»ez zimt niht ir tugende

daz si hat

mich getan unmugende«.

Dieses Wort vom Raub der Kraft des Dichters durch die Dame hat den Maler auf die Geschichte von Simson und Dalila (Jud. 16, 17 ff.) hingewiesen.¹⁵⁷

Regenbogen Regenbogen wird (Bl. 381r) als Schmied in seiner Werkstatt gezeigt. Die Kunde von seiner Beziehung zum Schmiedehandwerk stammt von ihm selbst. In einem Gedicht, das in der Colmarer Handschrift überliefert ist, erzählt er mit Nennung seines Namens, er sei ein Schmied gewesen, habe aber mit diesem Beruf nicht genug für seinen Lebensunterhalt erwerben können und sei deshalb zum fahrenden Sänger geworden.¹⁵⁸ In Regenbogens Schmiede hat

sich, wie der Kranz aus grünen Reiserhalm auch auf seinem Haupt aussagt, ein Dichtergenosse eingefunden.^{158a} Beide disputieren lebhaft über ihre Kunst. In dem redenden Wappen erinnern Hammer und Zange an den einstigen Beruf, die grüne Schlange, die wohl eigentlich ein Regenwurm sein soll, an den Namen des Sängers.

Auch der erste Nachtragsmaler leitet gelegentlich Motive von Namen oder Amt des auf dem Bild Dargestellten her.

König Wenzel von Böhmen Er sitzt (Bl. 10r) mit Szepter und Krone auf seinem Thron. Als König von Böhmen und Mähren hat ihm der Maler die Wappen beider Reichsländer beigegeben: links das böhmische, rechts das von Mähren. Linker Hand vom König steht ein Hofbeamter, der ihm einen großen goldenen Pokal übergibt, Symbol seines Erzschenkenamtes. Mehr im Vordergrund kniet ein anderer Vornehmer, der dem König eine goldene Kugel hinreicht. Mit der von Friedrich I. als vererblich anerkannten Königswürde des böhmischen Herrschers »war auch der Anspruch auf einen Reichsapfel gegeben«.^{158b} Die beiden Spielleute zu seinen Füßen verkünden mit ihren emphatischen Gebärden sein Lob als eines rühmewerten Minnesängers. Nicht kann hier die Bedeutung der Figur des zur rechten Hand des Königs stehenden Ritters geklärt werden, der ein Schwert geschultert trägt und einem knienden Ritter einen weißen Schwertgurt reicht.

Jakob von Warte Ein einfaches »Namensbild« mit ganz vordergründigem Bezug auf den Namen ist das des Freiherrn Jakob von Warte (Bl. 46v): Dem Dichter wird im Bade aufgewartet. Es finden sich jedoch auch einige Anspielungen auf den Inhalt seiner Lieder: Das Bad findet auf der mehrfach besungenen Aue statt. Im abgebildeten Baum (links über dem Haupt des Dichters) sitzt die Nachtigall,¹⁵⁹ die gleich im ersten seiner Lieder vorkommt.¹⁶⁰ Die Betreuung des Badenden durch junge Damen und die über das Bad ausgestreuten Rosen könnten ihr Vorbild im Parzival haben (166, 21 ff.).¹⁶¹

Ein anderer, oft als biographisch mißverständlicher Zug ist das Alter des Sängers.¹⁶² Er geht zurück auf einen Vers im 5. Liede Jakobs: Seiner obligaten Minneklage fügt er (Vers 27) die Bemerkung an: »owe, si lat mich in den sorgen alten . . .«. Wie bei König Konrads Jugendlichkeit (s. o. S. 103), so handelt es sich bei Wartes Alter nicht um ein biographisches, sondern um ein literarisches Attribut.

Johann von Ringgenberg Der Name (Bl. 190r) klingt mit seinem ersten Teil an »ring«, »ringen« an und konnte daher vom Maler leicht den Bedeutungen dieser Wörter bildlich angepaßt werden: »ring« ist

unter anderem die Gerichtsversammlung oder das Gericht; »ringen« bedeutet »kämpfen«. Hier liegt die Gedankenverbindung zum gerichtlichen Zweikampf sehr nahe, und um einen solchen handelt es sich auch auf diesem Bilde (vgl. oben S. 118 von Scharpfenberg). Wieder entsprechen Anzug und Ausrüstung der Kämpfer annähernd den Vorschriften des Sachsenspiegels, Landrecht I 63 § 4, bis auf die bloßen Füße und die Kopfbedeckung des einen Kämpfers. Doch ist zu berücksichtigen, daß die Kampfvorschriften nicht in allen deutschen Landschaften die gleichen waren. Dem Namen entspricht auch das Wappen; es enthält eine Schnalle (ringge) und fünf Berge.

Kristan von Luppin Für das Bild (Bl. 226v) hat wieder Wallner¹⁶³ scharfsinnig die passende Erklärung gefunden, die leider gleichfalls in Vergessenheit geraten war. Er leitete das Bildmotiv vom Namen ab. Der Name erinnere an luppen = vergiften, luppe = Vergiftung. Er führt sodann eine Stelle aus Wolframs Willehalm an (324, 4 u. 5): »ja sint der Sarrazine geschoz / gelüppet sam diu natern biz«. Damit zeigt er einen weiteren Einfluß aus einem Werk der zeitgenössischen Literatur auf, der auf das Bild eingewirkt hat: Der Maler hat dem Pfeilschützen in der Absicht, ihm das Aussehen eines Sarazenen zu geben, aus Versehen oder aus Unkenntnis oder weil ihm der Unterschied zwischen einem arabischen und einem abendländischen Gesicht nicht deutlich genug darstellbar erschien, asiatische Gesichtszüge verliehen.

Heinrich Hetzbolt von Weißensee Das Bild (Bl. 228r) ist ein großangelegter Namensrebus, in welchem der Name »Hetzbolt« mehrfach umschrieben ist. Einmal im ganzen: der »hetzebold« ist ein Jagdhund. Zwei Exemplare davon fallen den Eber an. Sodann wird der Namensbestandteil »hetze« durch die Jagdszene, die »Sauhatz«, ausgedrückt. Die Silbe »bolt« ist mhd. »balt«, was »kühn« bedeutet. Daß zu dieser Jagd Kühnheit gehört und daß der Namensträger seinen Namen (»kühn auf der Jagd«) zu Recht trägt, ist auf verschiedene Weise augenfällig gemacht: Der gelbe Hund, dem der Eber mit seinen mächtigen Gewehren den Leib aufgeschlitzt hat, zeigt, wie gefährlich das Wild ist. Die Kühnheit der auf dem blauen Hengst reitenden Namensträgerfigur läßt sich ferner daran erkennen, daß einer der beiden Knechte sich aus Angst auf eine Eiche geflüchtet hat, während der andere, der Mutigere, sich nur von hinten an den Eber heranwagt. Der Namensträger dagegen greift kühn von vorn an.

Winli Der Name Winli ist vom Maler als Diminutivum zu »win« (=Freund, Geliebter) aufgefaßt. Das Bild (Bl. 231r) zeigt den Dichter zwischen zwei Damen. Der geschnürte und dem Pferd aufgeschnallte Mantelsack deutet an, daß Winli sich im Aufbruch befindet. Es ist ein Abschied, über den er in zweien seiner Lieder klagt.¹⁶⁴ Die Dame zu seiner Rechten

reicht ihm zum Abschied einen Ring; das Mädchen linker Hand will anscheinend den Helm vor ihm verbergen, den er zur Fahrt braucht, jenen Helm vielleicht, unter dem er sie sich erkämpft hat (»ervoh-ten under helme und under schilte«). Zu fragen bliebe noch, warum die Szene im Zelt stattfindet. Möglicherweise hat wiederum eine illuminierte Epenhandschrift als Vorlage gedient.

Der Schulmeister von Eßlingen Er erscheint (Bl. 292v) entsprechend dem Namenszusatz als Lehrer während des Unterrichts.

Der Junge Meißner Aus Hugos von Trimberg »Renner« wissen wir, daß es ein Kinderspiel gegeben hat, welches »mize« genannt wurde.¹⁶⁵ Leider erfährt man dort nichts Genaueres über die Art dieses Spiels. Man kann also nur vage vermuten, daß es ein Spiel mit runden, durchbohrten Holz- oder Steinscheiben war, im Freien zu spielen, und daß seine Darstellung auf dem Bild des Jungen Meißner (Bl. 339r) mit der Klangverwandtschaft zwischen der Bezeichnung des Spiels und dem Namen des Dichters (»der Jung Misner«) zusammenhängt.

DER ZWEITE NACHTRAG

Für seine vier Bilder hat der zweite Nachtragsmaler (N II) Anregungen aus dem Werk des Sängers und aus dessen Namen empfangen und verwertet.

Rubin von Rüdeger Schon gegen Ende des 16. Jhds. entdeckte Melchior Goldast, daß das Bild vor den Strophen des »Rubin von Rüdeger« (Bl. 395r) versehentlich an die falsche Stelle geraten ist. Er hat diese Entdeckung mit einer Randbemerkung neben dem Bild festgehalten: »Diese figur gehört zu dem nachfolgenden lied«. Gemeint ist eine Strophe im Werk des Kol von Nüssen:¹⁶⁶ »Er nam si bi der wizen hant / er fuortes in den walt«. Das Bild zeigt alle für die Illustration des Textes wesentlichen Elemente: Ein Jüngling hat ein Mädchen bei der Hand ergriffen und weist auf das Ziel, zu dem er es führen will: einen durch wenige stilisierte Bäume angedeuteten Wald.

Kol von Nüssen Schwierig ist es, das irrtümlich bei Kol von Nüssen (Bl. 396r) stehende Bild zurückzutauschen und in eine Beziehung zu Rubin von Rüdeger zu bringen. Die Miniatur zeigt auf einem Baum einen Wanderfalken, umstellt von Elstern und Eichelhähern, die ihn mit ihrer Geschwätzigkeit bedrängen. Am Fuße des Baumes legt ein Schütze auf die Schimpfvögel an. Eine Begleitperson zeigt ihm, welchen er aufs Korn nehmen soll. Schimpfvögel wecken beim Betrachter ohne weiteres die Vorstellung der »Melder«, »Merker« und »Neider«, die den Minnesängern oft zu schaffen machen und ihnen deshalb verhaßt

sind. Der edle Falke in ihrer Mitte kann niemanden anders vorstellen als den Dichter, der auf dem Bild demnach in zweierlei Gestalt erscheint: Als Falke und als Schütze, der auf die gefiederten Schwätzer zielt. Wie seine Armbrust auf die Vögel, so ist aber die zweite in der Handschrift überlieferte Strophe Rubins von Rüdeger¹⁶⁷ auf seine Kritiker und Feinde gerichtet:

»Die gemuoten umbe niht
die wellen daz ich nu verderbe:
die besorgent swaz geschicht
und swaz man in der werlte werbe
Wer sol si aller maere zende bringen?
nu vervahent si aber die mine langen bite
niht gar ze guoten dingen.
si sprechent, ich ensinge¹⁶⁸ niht: ouwe,
gebiutet siz, jo wirt es me
sol ich so lange singen.«

(Die, die mich für nichts und wieder nichts angreifen, die wollen, daß ich jetzt verderbe: Sie kümmern sich um alles, was geschieht und um alles, was man in der Welt tut. Wer kann ihnen denn das alles vollständig berichten? Jetzt fassen sie wieder mein langes Zögern nicht gerade zu meinen Gunsten auf.)

Der Dürner An eine Anregung durch den Namen denkt Wallner¹⁶⁹ bei dem Bild des »Dürner« (Bl. 397v), indem er das Wort mit »Turnier« in Verbindung bringt. Das könnte man gelten lassen, erklärt ist der Bildvorgang damit allerdings noch nicht. Rätselhaft erscheint es insbesondere, welche Rolle die Dame spielt, die offenbar einem der beiden Ritter den Speer weggenommen hat und ihn mit ihrer beschwichtigenden Handgebärde von dem Zweikampf abzuhalten versucht, während er mit der Geste seiner gepanzerten Rechten augenscheinlich energisch die Waffe zurückverlangt. Die Auflösung des Rätsels dürfte sich in einer Erzählung finden, die von der Hagen unter der Überschrift »Die Heidin« in seinen »Gesamtabenteuern« veröffentlicht hat.¹⁷⁰

Darin versucht eine Heidenkönigin, ihren Gemahl von der Tjost mit einem deutschen Grafen abzuhalten, was der König zunächst zornig ablehnt. Allerdings zeichnet der Maler die Episode nicht Wort für Wort nach. Er bringt vielmehr das Wesentliche des erzählten Vorgangs mit angemessenen bildnerischen Mitteln zum Ausdruck: Obwohl in der Erzählung nicht davon die Rede ist, daß die Königin auf den Kampfplatz ritt und dem König den Speer aus der Hand nahm, drücken die Details des Bildes in ihrem Zusammenhang das aus, was der Erzähler mitgeteilt hat.

Frauenlob Das Bild zu Meister Heinrich Frauenlob (Bl. 399r) ist weder nur aus dem Namen noch von einzelnen Stellen in seinem Werk, noch aus einer anderen zeitgenössischen Dichtung abgeleitet; der gesamte Bildinhalt ist vielmehr eine breit angelegte Huldigung für den zur Entstehungszeit der Hand-

schrift besonders geschätzten Dichter. Im Hintergrund thront über allen anderen Personen ein Mann, dessen prächtiges Kleid, dessen Hermelinkragen und -mütze ihm den Anschein einer fürstlichen Persönlichkeit geben. Ganz vorn breiten zwei Männer einen Teppich aus. Aus der Gruppe der übrigen Personen ragt eine deutlich heraus: der Fiedler im Vordergrund. Wer er ist, sagt uns der Thronende, indem er mit der einen Hand auf das Frauenbildnis in dem »sprechenden« Wappen und mit seinem Stab auf den herausgestellten Sänger weist: Dieser ist »Frauenlob«. Wo aber spielt sich diese Szene ab und wer sind die übrigen? Daß die sechs Figuren, die den Sänger umgeben, alle etwa die gleiche Größe haben wie er, zeigt, daß sie ihm gleichgeordnet sind, und auch die Musikinstrumente, die einige von ihnen in Händen haben, deuten darauf hin, daß sie Sänger sind wie er. Das gilt auch für die beiden Männer im Vordergrund, die vor dem Fiedler den Teppich ausbreiten. Sie sind seine Dichtergenossen und erweisen ihm mit ihrer dienenden Handlung eine besondere Ehrerbietung. Die große Schar von Sängern zu Füßen einer hochgestellten Persönlichkeit läßt an einen Fürstenhof denken, an dem die Sangeskunst besonders gepflegt wurde, wo sich Dichter jener Zeit um einen literarisch aufgeschlossenen Fürsten versammelten. Einen solchen Hof gab es in der Tat: Es war der Hof Markgraf Heinrichs III., des Erlauchten, von Meißen (1221–1288). Dort hat auch der junge Frauenlob seinen fürstlichen Gönner gefunden. Ob er schon damals eine herausragende Rolle gespielt hat, ist allerdings fraglich. Aber wenn der Maler in der Rückschau gerade diesen markgräflichen Hof als Szenarium für sein Titelbild zu Frauenlobs Liedern gewählt hat, so mag nicht zuletzt auch der Name eine wichtige Rolle gespielt haben: Fürst und Dichter hießen Heinrich von Meißen, und diese Namensgleichheit mag dem Maler Anlaß gewesen sein, bei den Betrachtern seines Bildes den Gedanken aufkommen zu lassen, daß auch der Dichter seiner Zeit als Fürst im Reiche der Dichtkunst galt. So sind wohl auch die Zeigegesten der den Dichter umstehenden Personen-Gruppe zu deuten. Einige weisen auf ihn, um ihn herauszuheben; der im grün-weiß gestreiften Kleide macht dazu die Gebärde ergriffenen Lauschens und drückt so das allgemeine Urteil über die vollendete Kunst des Sängers aus. Zwei der Figuren aber deuten nach oben, die eine auf das Frauenbildnis im Schild und auf dem Helm, die andere auf den thronenden Fürsten; beide stellen auf diese Weise die Beziehung zwischen dem Sänger und seinem Namenssymbol einerseits und zwischen Sänger und Fürst andererseits her.

Noch ein Wort zu dem gekrönten Frauenbildnis im Wappen: Wenn der Dichter nach der Darstellung seines (erst 1774 zerstörten) Grabsteins im Mainzer Dom von Frauen zu Grabe getragen wurde, so brachte man seinen Namen mit denjenigen seiner Dichtungen in Verbindung, in denen er die Frauen preist, wie etwa

in seinem Streit mit Regenbogen über die Frage, ob der Bezeichnung »wip« oder »frouwe« für die Weiblichkeit der Vorzug gebühre.^{170a} Frauenlob setzte sich für »frouwe« ein. Doch meint die gekrönte Dame im Wappen und auf dem Helm offenbar eine bestimmte Frau, die Himmelskönigin, die »frouwe aller frouwen«. Der Maler sah eine Beziehung des Namens »Frauenlob« zu dem großen Marienleich, der mit den Versen beginnt:

»Ey, ich sach in dem trone
eine vrowen diu was swanger.
diu truog ein wunder krone«.

DER DRITTE NACHTRAG

Von dem dritten Nachtragsmaler stammen nur drei voll ausgeführte Bilder und der Entwurf zu einem dieser Bilder, eine zu schmale Basis für ein Urteil darüber, nach welchem Prinzip er seine Bildmotive gesucht und gefunden hat.

Otto vom Turne Anlaß zu der Szene seines Bildes (Bl. 194r) hat der Maler wohl im ersten Lied gefunden.¹⁷¹ Otto singt darin das Lob des hochgemuten Ritters, der um seiner Ritterwürde willen auf Abenteuer auszieht und sich – im Gegensatz zu den »ungemuoten lätzen« – so die Minne reiner Frauen mit Recht verdient. Dazu paßt, daß zwei Frauen den Ritter zur Abenteuerfahrt mit Helm und Schild ausrüsten.

Gösl von Ehenheim Das Bild (Bl. 197v) bezieht sich auf die erste Strophe seines zweiten Liedes:¹⁷²

»Nust der blüenden heide voget
mit gewalte uf uns gezoget.
hoeret wie mit winde er broget
uf walde und in gevilde.«

(Der Zwingherr der blühenden Heide, der Winter, ist mit feindlicher Macht gegen uns geeilt.) Man sieht den »Vogt« von links auf »uns«, die zwei Ritter rechts am Bildrand, im Galopp heranstürmen und drohend sein Schwert schwingen. Er wütet mit Sturm, wie an dem Tuch, das von seinem Helm flattert, zu erkennen ist. Wie scharf sein wildes Gehabe ist, das wird sichtbar an den »wonnevollen Auen«

»unde an kleiner vogel we.
die esingent uns niht me,
sus twingt si der kalte sne.«

Je einen Vogel erkennt man auf dem Helm des Ritters und auf dem kleinen Helm zwischen den Ohren des Pferdes: Auf einem dicken Schneeklumpen sitzt jeweils ein Papagei. Daß der Maler zur Illustration des Verses, in dem vom Verstummen der Singvögel die Rede ist, ausgerechnet Papageien gewählt hat, hat seinen Grund darin, daß der grüne Papagei damals der Wappenvogel der Elsässer Herren von Ehenheim war, denen der Maler den Dichter zurechnete.

ANMERKUNGEN

- 1 KLD 32 II, 3 = Bl. 7va. – Die Zitate folgen jeweils der Ausgabe, nicht dem Wortlaut der Handschrift; sie werden daher nicht kursiv, sondern in Anführungszeichen gesetzt.
- 2 KLD 32 II, 2, Vers 5.
- 3 MF 156, 12 f. = Bl. 99rb Str. 25: »ze fröiden swinget sich min muot als der valke enfluge tuot.«
- 4 Vgl. SIEBERT-HOTZ, Bild S. 256.
- 5 KLD 33 I, 2 = Bl. 24va Str. 2.
- 6 KLD 41 XI, Verse 74–76 = Bl. 28rb unten.
- 7 MF 56, 1 ff. = Bl. 30va Str. 1.
- 8 Parz. 292, 18/19.
- 9 KLD 30 VI, 2 = Bl. 72va Str. 19; eine gewisse gedankliche Verbindung zwischen dem Wächterlied und unserem Bild hatte bereits NAUMANN, Minnesinger I S. 41, hergestellt.
- 10 Lied und Bild S. 81. – Die Sage findet sich in Jansen Enenkels Weltchronik; daraus abgedr. GA II S. 509 ff.: In Rom lebte der heidnische Zauberer Virgil, der sich einst in eine schöne römische Bürgerin verliebte; diese wollte ihre eheliche Treue nicht verraten, ging aber zum Schein auf seine Werbung ein und bestellte ihn für die Nacht zu ihrer Wohnung. Dort fand Virgil vor dem Turm ihres Hauses einen Korb stehen. Die Dame bedeutete ihm, sich hineinzusetzen, sie werde ihn zu sich hinaufziehen. Der Zauberer gehorchte, aber die Dame ließ ihn auf halber Höhe hängen, bis es Tag wurde und die Vorübergehenden seine Schande sahen. – JAMMERS, Liederbuch S. 66, verweist auf ein Bild zur Geschichte vom Zauberer Virgil im Haus »Zur Kunkel« in Konstanz. Dort sitzt Virgil »recht unwürdig«, wie J. meint, auf einem Brett. Aber auch diese Vorstellung ist, wie die des Kübels, dem Bergbau entnommen; vgl. G. AGRICOLA, Zwölf Bücher vom Berg- und Hüttenwesen, München 1977 (dtv 6068), Abb. S. 184; zum Kübel Abb. S. 124.
- 11 KLD 34 III = Bl. 83rb Str. 9 ff.
- 12 Miniaturen S. 179.
- 13 MF 47, 9–32 = Bl. 117vb Str. 25 ff.
- 14 Geschichte I S. 29.
- 15 MF 96, 1 ff., überliefert in München, Clm. 4570 (N).
- 16 In B trägt der Ritter übrigens zwar gleichfalls keinen Helm, wohl aber ist er mit einem Schwert umgürtet.
- 17 So Bl. 159ra Str. 17; vgl. KLD 51 VI, 3, Vers 9, mit geänderter Lesart.
- 18 KLD 60 V, 3, Vers 1 = 161rb Str. 17.
- 19 OECHELHAUSER, Miniaturen S. 192.
- 20 PANZER, Lied und Bild S. 61.
- 21 Vgl. dazu den Beitrag VETTER S. 61.
- 22 GA II S. 283 ff. (Nr. 40).
- 23 In zwei verschiedenen Fassungen überliefert: »Schampiflor«, NGA Nr. 10, und »Der arme Konrad«, hrsg. LASSBERG, Liedersaal II S. 637 ff. (Nr. 166).
- 24 Weingartner Liederhandschrift (B) S. 263; Johann von Konstanz, Minnelehre, hrsg. F. E. SWEET, Paris 1934.
- 25 KLD 67 I, 1 ff., bes. 5–10, vgl. Bl. 163ra Str. 1.
- 26 Alwin SCHULTZ, Das höfische Leben zur Zeit der Minnesinger, Bd 1, Leipzig 1879 (2. verm. Aufl. 1889, Neudr. 1965), S. 176.
- 27 KLD 35 III, 2 = Bl. 165ra Str. 9.
- 28 Karl von AMIRA, Die Handgebärden in den Bilderhandschriften des Sachsenspiegels, in Abhd. d. Bayer. Ak. d. Wiss., 1. Kl., 23, Abt. 2, 1905, S. 161–263 (S. 239): »die Handreichung«. – Walter KOSCHORRECK, Der Sachsenspiegel in Bildern, Frankfurt 1976 (it 218) Bild Nr. 67 (S. 78).
- 29 MF 114, 17 u. 18 = Bl. 179ra Str. 14.
- 30 KLD 61 IV, 1 = Bl. 184ra Str. 7.
- 31 Der Arme Heinrich, V. 1–5; Iwein, V. 21–29. – Vgl. auch die Bildwahl zu Wolfram von Eschenbach (s. oben S. 105).
- 32 HMS IV S. 279 f.
- 33 Herren S. 520 f.
- 34 Balladen I, hrsg. John MEIER, Leipzig 1935, Nachdr. 1970 (Deutsche Literatur . . . in Entwicklungsreihen, R. X, 1), S. 82 ff.
- 35 Ministerialität und Ritterdichtung, München 1976, S. 28 f.
- 36 KLD 44 IV, 7, V. 9 = Bl. 189rb Str. 17.
- 37 MF 116, 1 ff. = Bl. 249ra Str. 2. [Herr Dr. Mittler, Heidelberg, wies mich gesprächsweise auf die Möglichkeit hin, die Ohrfeige in ihrer Funktion als »Gedächtnisstärkung« zu verstehen; vgl. z. B. den Artikel »Ohrfeige« im Handwörterbuch des dt. Aberglaubens VI, 1934/35, Sp. 1217 f.-W. W.]
- 38 SMS XXIV, 3, Verse 28–30 = Bl. 250rb Str. 13.
- 39 KLD 3 I, 4 = Bl. 251va Str. 4.
- 40 NAUMANN, Minnesinger I S. 41; wie hier, so ist auch in manchen anderen Fällen eine bereits vorliegende einleuchtende Deutung nachmals völlig in Vergessenheit geraten.
- 41 KLD 54 I, 3 = Bl. 258ra Str. 3.
- 42 KLD 4 I, 3 = Bl. 259ra Str. 3.
- 43 Edmund WIESSNER, in LNW, Einl. S. 9.
- 44 Etwa HMS IV S. 436, ähnlich auch JAMMERS, Liederbuch S. 72 und 92.
- 45 LNW 88, 23/24 (Winterlied 30 VIII).
- 46 LNW 75, 15 (Winterlied 25).
- 47 SMS IV, 3 = Bl. 304rb Str. 10 ff.
- 48 Von der HAGEN sah in dem Kronenträger »den deutschen König, und zwar einen der Söhne Friedrichs II., Heinrich oder Konrad, worin das enge Verhältnis des Dichters zum Hofe zum Ausdruck kommt« (HMS IV S. 101); zustimmend auch BARTSCH, SMS SXLVIII.
- 49 [Unerklärt bliebe so allerdings das Briefsiegel mit dem schwarzen Reichsadler, das auch am Gürtel der rechten Figur wiederkehrt; vgl. dazu den Begleittext zur 9. Lieferung von I. F. WALTHER. –W. W.]
- 49a SMS XIX, 1, Verse 21 ff. = Bl. 309ra. – Vgl. auch den Begleittext zur 9. Lieferung von I. F. WALTHER.
- 50 H. SALOWSKY, Ein Hinweis auf das Lanzelot-Epos Ulrichs von Zazikhoven in der Manessischen Liederhandschrift. Zum Bilde Alrams von Gresten, in Heidelberger Jahrbücher 19, 1975, S. 40–52.
- 51 KLD 64 I, 2 = Bl. 311va Str. 2.
- 52 So von der HAGEN, Bildersaal S. 268.
- 53 Reimarus Caecus und der Kasseler Fund, in PBB 48, 1924, S. 124 ff.
- 54 Eine Hampfel Grübelnüsse, in ZfdA 64, 1927, S. 81–96.
- 55 Vgl. PANZER, Lied und Bild S. 79; NAUMANN, Minnesinger I S. 44; MARTIN II zu Tafel 20; JAMMERS, Liederbuch S. 107.
- 56 Ministerialität (s. Anm. 36) S. 23 f.; BUMKE weist darauf hin, daß Caecus als Familienname bzw. Beiname gut bezeugt ist; das heißt aber, daß einer, der Caecus genannt wurde, nicht auch blind sein mußte. Dennoch wäre sehr wohl denkbar, daß der Maler, wäre ihm Caecus als Beiname des Dichters bekannt gewesen, ihn für das Bild verwendet hätte ohne danach zu fragen, wie die Namensgebung motiviert sei; doch ist mit BUMKE (S. 24) und WALLNER (s. Anm. 54, S. 85) zu bezweifeln, ob auf dem Bilde wirklich ein Blinder dargestellt ist.
- 57 KLD 40 I, 1 u. 2 = Bl. 343ra.
- 58 SMS XXVII, 1 = Bl. 371va Str. 2.

- 59 SMS XXVII, 2 = Bl. 371vb Str. 8.
60 Vgl. Beitrag VETTER S. 59.
61 HMS II S. 260 = Bl. 410va Str. 2 ff. – Vgl. OECHELHAEUSER, Miniaturen S. 334.
62 Bl. 410vb Str. 11 ff. – Den Gedanken eines Zusammenhangs mit diesem Lied äußerte gleichfalls schon OECHELHAEUSER, Miniaturen S. 334.
63 HMS III S. 46 f.
64 KLD 28 I, 1 = Bl. 424ra Str. 1.
65 Vgl. AMIRA, Handgebärden (s. Anm. 28), S. 231 f., wo die Gebärde »Unfähigkeitsgestus« genannt wird; vgl. auch KOSCHORRECK, Sachsenspiegel (s. Anm. 28), Nr. 8: dort findet sich die Gebärde beim Schüler des Lehnrechts.
66 SMS VI, 2, Vers 20 = Bl. 23rb Str. 7.
67 SMS VI, 2, Vers 32 = Bl. 23rb Str. 9.
68 SMS VI, 2, Vers 17/18 = Bl. 23ra Str. 7.
69 SMS VI, 3, Vers 20 = Bl. 23rb Str. 12.
70 Vgl. H. FRÜHMORGEN-VOSS, Bildtypen S. 57. – Der »Trauergestus« hat sich im Laufe seiner Bedeutungsentwicklung von der Bezeichnung echter »Trauer« (z. B. Johannes unter dem Kreuz) entfernt und dient schließlich wie in den Bilderhandschriften des Sachsenspiegels auch als Ausdruck fast an der Peripherie des Bedeutungsfeldes von »Trauer« liegender Gemütsbewegungen bis hin zum Kummer um den Verlust materieller Güter oder um einen Rechtsverlust, vgl. auch KOSCHORRECK, Sachsenspiegel (s. Anm. 28), S. 23.
71 KLD 15 I, 5, Vers 4 = Bl. 33ra Str. 5; III, 1, Vers 13 = Bl. 33rb Str. 11; IV, 5, Vers 6 = Bl. 33vb Str. 20.
72 KLD 15 II, 2 = Bl. 33rb Str. 7.
73 MF 7, 10–10, 21.
74 MF 9, 29 f. = Bl. 63vb Str. 12.
75 SMS III, 4, V. 35, 42 = Bl. 70ra Str. 15 u. 16.
76 SMS III, 3, V. 37 ff. = Bl. 69vb Str. 9.
77 SMS III, 5, V. 4 ff. = Bl. 70r Str. 17.
78 MF 13, 14 ff. = Bl. 121rb Str. 10.
79 MF 93, 12 ff. = Bl. 181ra Str. 29.
80 Ähnlich hat schon H. NAUMANN, Minnesinger II S. 38 f. das Bild beurteilt: »Wenn sich J. und seine Freundin nur mit Wange, Hand und Fuß berühren, aber leise gebeugt auseinander sich haltend, beileibe nicht »da enzwischen« . . ., so atmet das schöne Bild den gleichen zarten und keuschen Duft, den auch die Lyrik dieses Dichters atmet«.
81 HMS II S. 230, 16 = Bl. 347va Str. 38.
82 HMS II S. 235 Nr. VII = Bl. 347ra Str. 30.
83 HMS II S. 231 Nr. II 2 = Bl. 345va Str. 10.
84 Herren S. 508.
85 KLD II S. 17 f.
86 Typisches S. 44.
87 Hrsg. Edw. SCHRÖDER, Kleinere Dichtungen K's von Würzburg, II, ¹1959 (Nachw. L. WOLFF).
88 Namensform in B und C »von Ast«.
89 MF 19, 27–36 = 120ra Str. 7.
90 Vgl. zum Beispiel KOSCHORRECK, Sachsenspiegel (s. Anm. 28), Nrr. 133/134.
91 Richard SCHRÖDER/Eberhard von KUNSSBERG, Lehrbuch der deutschen Rechtsgeschichte, 6. Aufl., Leipzig 1919, S. 551.
92 Vgl. R. SCHRÖDER in ZRG, Germ. Abt., 30, 1909, S. 437 Anm. 2.
93 KLD 24 X = Bl. 146vb Str. 11.
94 Vgl. OECHELHAEUSER, Miniaturen S. 226; PANZER, Lied und Bild S. 72; SCHULZ, Typisches S. 76.
95 NAUMANN II S. 33.
96 So bereits OECHELHAEUSER, Miniaturen S. 307.
97 Neuerdings von BUMKE, Ministerialität (s. Anm. 36), S. 24, der sich WALLNER, Herren S. 486, anschließt; zuletzt E. VETTER in seiner Besprechung von H. FRÜHMORGEN-VOSS, Text und Illustration, in Erasmus 29, 1977, Sp. 519.
98 Lied und Bild S. 81 f.
99 Vgl. die Verserzählung »Der Reiher«, GA II S. 153 ff.
100 Herren und Spielleute S. 509.
101 Jacob GRIMM, Deutsche Rechtsaltertümer, Bd 2, 4. Ausg. bes. von Andreas HEUSLER u. R. HÜBNER, Leipzig 1899, S. 304. Vgl. dagegen die andere Deutung bei VETTER, Probleme S. 208.
102 Herren S. 509.
103 Nach K. v. AMIRA, Handgebärden (s. Anm. 28), S. 231, der »Unfähigkeitsgestus«, hier als Gestus der Ehrerbietung gemeint.
104 Miniaturen S. 335 f.
105 HMS IV S. 669.
106 Herren S. 509 f.
107 OECHELHAEUSER, Miniaturen S. 337; WALLNER, Herren S. 510; PANZER, Lied und Bild S. 80.
108 WALLNER a.a.O.
109 OECHELHAEUSER a.a.O.
110 »Spervogel« ist in Wirklichkeit der Sperling.
111 Bild S. 182 Anm. 79.
112 Etwa »Herzog Johann I. von Brabant als Sieger in der Schlacht bei Wörlingen« (1288), vgl. OECHELHAEUSER, Miniaturen S. 114; ähnlich von der HAGEN, HMS IV S. 42.
113 ZfdPh 35, 1903, S. 118 ff.
114 Vgl. KLD II S. 74 Anm. 1.
115 HMS IV S. 60.
116 NAUMANN, Minnesinger II S. 42.
117 HMS IV S. 148 Anm. 9.
118 SMS S. LXXVI.
119 Hadlaub und Manesse S. 216.
120 Hrsg. Franz LICHTENSTEIN, Straßburg & London 1877 (Quellen und Forschungen z. Sprach- u. Culturgeschichte 19).
121 Otto LAUFFER, Farbensymbolik im deutschen Volksbrauch, Hamburg 1948, S. 27: Gelb, der Minne Sold.
122 LAUFFER a.a.O.
123 R. GRUENTER, Der vremede hircz, in ZfdA 86, 1955/56, S. 231 ff., bes. S. 237.
124 KLD 57 II, 2, V. 7 ff. = Bl. 203ra Str. 5.
125 Vgl. die Vorschriften des Sachsenspiegels, Landrecht I 63 § 4.
126 Brüder GRIMM, Deutsche Sagen Nr. 29; auch mitgeteilt durch von der HAGEN, HMS IV S. 305 f.
127 Die Bildüberschrift lautet »Von Trosberg«, als Textvorschrift und im Inhaltsverzeichnis liest man »von Trostberg«.
128 Dazu Walter BLANK, Die deutsche Minneallegorie, Stuttgart 1970 (Germanist. Abhh. 34), S. 172 f.
129 Vgl. Alwin SCHULTZ, Das höfische Leben zur Zeit der Minnesinger, Bd 2, Lpz. 1880 (2. verm. Aufl. 1889, Neudr. 1965), S. 380 ff.
130 Vgl. A. SCHULTZ (s. Anm. 129), S. 383.
131 Bildersaal S. 45.
132 SMS V, V. 41 = Bl. 302va Str. 3.
133 So auch OECHELHAEUSER, Miniaturen S. 278. Vgl. dagegen die Deutung des Bildes im Beitrag VETTER S. 58.
134 KLD 11 Ia, 1 u. 2; II = Bl. 317rb Str. 9.
135 KLD 13 I = Bl. 321ra.
136 KLD 13 II, V. 10 = Bl. 321ra Str. 2.
137 J. R. RAHN, Kunst- und Wanderstudien aus der Schweiz, Wien 1883, S. 104.
138 Miniaturen S. 339.
139 Von PANZER, Lied und Bild S. 79, richtig gesehen, offensichtlich ohne Kenntnis RAHNS. Als Bild des »starken Boppe«

- richtig gedeutet auch von WALLNER, Herren S. 510 f., JAMMERS, Liederbuch S. 288, FRÜHMORGEN-VOSS, Text und Illustration S. 67.
- 140 Vgl. I. F. WALTHER im Begleittext zur 12. Teillieferung; früher SCHULZ, Typisches S. 101; zum »starken« Boppe vgl. auch WALLNER, a.a.O.
- 141 KLD 21 III, 3 = Bl. 15rb Str. 8.
- 142 HMS IV S. 87.
- 143 MGH, Deutsche Chroniken V, 1. 2, hrsg. Jos. SEEMÜLLER, Hannover 1890–93.
- 144 OECHELHAEUSER, Miniaturen S. 211 ff.; HMS IV S. 290; SCHULZ, Typisches S. 34.
- 145 Vgl. dagegen die Bilder des Walther von Klingen (Bl. 52r) oder des Heinrich von Frauenberg (Bl. 61v).
- 146 Auch SIEBERT-HOTZ, Bild S. 166, hat diese Beobachtung vermerkt.
- 147 KLD 13 I, vgl. oben zu Friedrich dem Knecht, S. 119.
- 148 Hrsg. Hans PYRITZ, Berlin 1950 (Dt. Texte des Ma's 43).
- 149 Moralitas; hier personifizierter Begriff der höfischen Ethik.
- 150 Herren S. 507.
- 151 Hrsg. R. BECHSTEIN, Teil 1. 2, 1888 (Dt. Dichtungen des Mittelalters 6. 7) Str. 1101 ff.
- 152 Diese erscheinen nicht im Bilde: sie hätten dessen erotischen Gehalt nur abgeschwächt.
- 153 Im Hinblick auf diesen Rahmen muß ein Irrtum berichtigt werden. OECHELHAEUSER, Miniaturen S. 271, sieht ihn von schwarzen Drähten leierartig durchzogen. So auch noch I. F. WALTHER im Begleittext zur 9. Lieferung. Der Rahmen ist jedoch, wie bereits STETTINER, Webebild, angemerkt hat, mit schmalen, eng nebeneinanderliegenden weißen Stäben ausgefüllt, die in der Mitte durchbohrt sind. Die Fäden laufen durch die Bohrlöcher.
- 154 Herren S. 507.
- 155 Vgl. R. SCHNELL, Andreas Capellanus, Morungen und Herborg von Fritzlar, in ZfdA 104, 1975, S. 137 und S. 142.
- 156 SMS XXXII, 4, Verse 20 ff. = Bl. 285vb Str. 11.
- 157 Nach Mitteilung von MEYER, Hadlaub S. 217, hat bereits E. SCHRÖDER an diese biblische Erzählung gedacht, ohne jedoch, soweit ich sehe, die Beziehung zu Rosts zitiertem Vers herzustellen.
- 158 HMS III, 126 II, 1.
- 158a Zur möglichen Identifizierung mit Frauenlob vgl. VETTER, Probleme S. 217.
- 158b Percy Ernst SCHRAMM, Sphaira, Globus, Reichsapfel, Stuttgart 1958, S. 134 f.
- 159 Die Bestimmung der in den Bildern vorkommenden Vögel und sonstigen Tiere verdanke ich Herrn Oberbibliotheksrat Dr. W. WILLER, Universitätsbibliothek Heidelberg.
- 160 SMS XXII, 1, 4 = Bl. 47ra Str. 1.
- 161 So schon HMS IV S. 97 und NAUMANN, Minnesinger II S. 40.
- 162 R. M. MEYER, Hadlaub S. 219 f.; HMS IV S. 97.
- 163 Herren S. 507.
- 164 In SMS XV, 3 = Bl. 231vb Str. 9 ff., und in dem Tagelied (8) Bl. 232rb Str. 24.
- 165 V. 14864: »di kintlicher spil sich wellent flizen, zölle tripkugeln und mizen«.
- 166 KLD 29 I, 2 = Bl. 396va Str. 2.
- 167 KLD 48 = Bl. 395va Str. 2.
- 168 So in C; KLD I 48 stattdessen »ensorge« (mit A); vgl. dazu KLD II S. 430. Versteht man aber V. 6 »mine langen bite« als »mein langes Zögern« (nicht »mein langes Bitten«), dann gibt es wohl keinen Grund, »ensinge« in »ensorge« zu verändern.
- 169 Herren S. 512.
- 170 GA I S. 383 ff.; in neuhochdeutscher Übersetzung in: Deutsche Erzählungen des Mittelalters, ... übertr. von Ulrich PRETZEL, München 1971, S. 135 ff.
- 170a Vgl. oben Anm. 158a.
- 171 SMS XXXI, 1 = Bl. 194va Str. 1 ff.
- 172 KLD 14 II, 1 = Bl. 198ra Str. 4.

Hugo Kubn †
DIE LIEDERSAMMLUNG

I DER ZUGANG¹

Das Buch Was sieht derjenige, der das Buch, auch in dieser Reproduktion eines der kostbaren Bücher der Welt, vor sich liegen hat? Zunächst einmal nicht das, was er im Zeitalter des Buchdrucks zu erwarten gewohnt ist: kein Titelblatt mit Titel, Verfasser oder Sammler, Verlag, Erscheinungsjahr, kein Vorwort. Dieses Buch ist stumm, ist noch nicht Ware im Büchermarkt, noch nicht öffentlich und vor einem anonymen Publikum verantwortetes Produkt. Es ist, wie alle mittelalterlichen Handschriften, auch Reproduktion von Texten, aber in einem und für einen engen Kreis von persönlichen Besitzern und Benutzern; ist zwar auch für immer produziert, geradezu als Luxusware produziert, aber mit dem Anspruch eines mittelalterlichen Gebrauchskunstwerks: zum Wandern von Schatzkammer zu Schatzkammer bestimmt, bestenfalls mit einem versteckten Hinweis auf seine Stifter versehen (s. u. S. 140 ff.), selten mit Marken für die Schreiber und Bild-Künstler, die Planer und Ordner, etwa in einem Kolophon am Ende, das hier ganz fehlt.

Das Einmalige dieser Handschrift ist, daß sie auf so kostbare Weise Laienkunst reproduziert – nicht liturgische Kunst für den Kult, als Stiftung und zum Besitz auch von fürstlichen Herren und Königinnen, wie entsprechende Schatzstücke schon seit Jahrhunderten; daß sie ein Schatzbuch ist für Gesänge in der Volkssprache der Laien, von dessen Gebrauchsrealität, den Bestellern, Besitzern, Benutzern, wir praktisch nichts wissen.

Das alte Buch beginnt mit einem Verzeichnis der Namen. Aber auch dies ist nicht einfach ein Inhaltsverzeichnis, ganz abgesehen von seinem allmählichen Zusammenwachsen. Es ist ein Repräsentationskatalog, eine stolze Summe all derer vom Kaiser bis zum Bettelmann, die man als Diener der edlen Gebrauchskunst des Laienliedes vorweisen kann. Dieser Repräsentation dienen all die einzelnen Elemente, die die erstaunliche Planung des Buches zusammengebracht hat, die es in seiner Ausführung mit erstaunlicher Qualität vereinigt.

Da sind die Namen, den einzelnen Bildern und Textsammlungen nochmals und nochmals vor- und übergeschrieben. Sie sollen, sie müssen historisch sein, nach Rang geordnet vom Kaiser Heinrich am Anfang über bekannte Fürsten und freie Herren des 12. und 13. Jahrhunderts zu den »Herren« Ministerialen, zu den geistlichen und Laien-»Meistern« und noch zu fahrenden Leuten. Die den Bildern hinzugegebenen Wappen weisen das geradezu pedantisch aus: sie sind sozusagen die Reisepässe der Zeit. Aber Name, Rang und Wappen müssen nicht unbedingt stimmen;² ihre Summe bedeutet dem Buch mehr als ihre historische Richtigkeit im neuzeitlichen Sinn. Dazu die Bilder: sie spielen, in vorgegebenen Mustern, mit Beziehungen zu den Texten. Daß sie einmal auch historische Ereignisse darstellen (z. B. für Buwenburg), ist recht

unwahrscheinlich.³ Aber sie stellen vor allem und in allen Variationen die mit Namen Genannten als Autoren von Liedern vor.

Den Umfang und den eigentlichen Zweck und Inhalt des Buches aber macht die Schrift aus, auch sie schon vom Duktus her so repräsentativ wie damals möglich. Sie vermittelt die Lieder, für die Plan, Sammlung und Gesamtanlage eintreten, und hier bleibt es dennoch am fraglichsten in vielen verwirrenden Einzelheiten, wieviel davon der historischen Person gehört, unter deren Namen, Wappen und Bild sie gesammelt sind. Am sichersten dürfen wir sein für die großen *Ceuvres*, nicht nur von Berufs-Sängern wie Walther von der Vogelweide oder Konrad von Würzburg, sondern auch von hochgestellten Dilettanten wie Friedrich von Hausen oder Ulrich von Lichtenstein – obwohl es auch hier von Verwerfungen, Verwechslungen, Zufügungen vor allem am Ende der *Ceuvres* wimmelt, für deren Unterscheidung die germanistische Philologie heute bei weitem nicht mehr die Sicherheit behauptet, die sie noch vor einer Generation zu haben glaubte. Auch kleinere Textgruppen, z. B. unter Namen aus der landschaftlichen Nähe zu Zürich, können historische Authentizität in Anspruch nehmen. Andererseits gibt es eine ganze Reihe von Namen, die mögen entweder überhaupt erfunden sein, um einer Textgruppe einen Namen oder einem Namen Lieder zu geben, oder sie mußten Kleinsammlungen unbestimmter Herkunft mit decken. Hier verbindet sich mit dem Prinzip der Autorennamen ein zweites Prinzip der Sammler unserer Handschrift: sie wollten nichts »län zergân«, nichts umkommen lassen, was in ihre Hände gekommen war, und ordneten solche schwebenden Liedtraditionen ohne Skrupel unter dem Repräsentanz-System der Namen ein, wie es eben ging.

Was also enthält das Buch, in seiner Gesamtanlage und vor allem in seinen Texten? Gewiß: fast die ganze uns bekannte Liedkunst vor allem des Minnelieds in der Volkssprache der Laien in Deutschland bis um 1300. Aber auch wer es damit direkt beim Wort nehmen wollte, sähe sich nicht nur oft genug betrogen über Namen, Rang und *Ceuvre* der Autoren. Er hätte auch dieses Ganze verfehlt. Einmal, weil das ganze Leben dieser gesungenen Lieder, ihr Erklängen in der Aufführung, bei aller sonstigen geradezu totalen Umsichtigkeit der Lied-Repräsentanz hier überhaupt nicht vorkommt, wie sonst gelegentlich wenigstens in Musik-Noten.^{3a} Das ist wie ein Operntextbuch ohne Musik und Aufführung. Und auch wenn man versucht, wie es die Forschung zu Recht getan hat und noch tut, die Lücken, die Irrtümer und Fraglichkeiten sonst zu korrigieren und das Ursprüngliche und Ganze dieser Liedkunst zu rekonstruieren, auch mit Hilfe der anderen uns überlieferten Liederhandschriften – auch dann verfehlt der Leser den mittelalterlichen Buchtyp. Das Buch sieht sich selbst eben nicht als fertiges, als endgültiges Editions-Werk, als »opus perfectum«, sondern als ein »opus imperfectum«, ein

mit der Reichweite der Sammler, mit der Erschöpfung des Impulses nur abgebrochener Vorgang produktiver Reproduktion: einer Verwandlung der freien Liedkunst der Laien in ein allumfassendes Lesebuch von Gedicht-Autoren. Hier vor allem liegen die Ursachen auch für die Irrtümer und Fraglichkeiten, die man insofern eben nicht nur korrigieren wollen darf, sondern zuerst einmal als Lebensprozeß des Buches – in ihm und mit der ganzen Liedkunst des Mittelalters zusammen – sehen muß.

Die Rezeption Der Zugang gerade zu den Texten muß heute noch von einer anderen Seite her neu bedacht werden: innerhalb der Kulturgeschichte ihrer neuzeitlichen Rezeption.^{3b} Seitdem 1601 und 1604 Melchior Goldast Proben, 1758/59 Johann Jacob Bodmer den größten Teil der Handschrift im Druck veröffentlicht hatten, fanden ihre Gedichte und Bilder durchs 17., 18., 19. und bis tief ins 20. Jahrhundert und ins Zeitalter der Photographie hinein – trotz aller tiefreichenden Verwandlungen der neuzeitlichen Literatur-, Geschichts- und Wissenschaftsszene in Deutschland – ein merkwürdig einhelliges Echo: die antiquarischen, literarischen, politischen und philologischen Interessen flossen immer wieder zusammen zu einer Vorstellung, die fast unverändert in die jeweilige zeitgenössische Kulturszene eingehen konnte. Literarisch geriet die Handschrift, gesehen als Lieder- und Bilder-Buch von Blümlein und Vögelein, d. h. einer idyllischen Natur, und von liebesüchtigen mädchenhaften Jünglingen und kapriziösen Mädchen-Damen, sogleich in den weltliterarischen Strom der Anacreontik, der seit der griechischen und römischen Antike immer neu, und nun umgedeutet als Rokoko oder Romantik bis zur Spätromantik, das Rollenspiel von Natur und natürlichem Liebesverlangen ausspielt gegen die Entfremdungen durch Zivilisation, Technik, soziale Erstarrung. So gesehen, brauchte man diese Gedichte gar nicht zu übersetzen, brauchte sie nur umzusetzen in die Sprachform und Formensprache der Gegenwart. Als Beispiel sei eine der frühesten Umdichtungen des »Uner der linden« von Walther von der Vogelweide (La. 39, 11) zitiert – erschienen 1779, gedichtet von Gleim:

»Uner der linden an der heide,
dâ unser zweier bette was,
dâ mugt ir vinden schöne beide
gebrochen bluomen unde gras.
vor dem walde in einem tal, tandaradei,
schône sanc diu nahtegal.«

Unter'n Linden,
Wo sie mir zur Seite saß,
Könnt ihr finden,
Blumen und gebrochenes Gras,
Vor dem Walde, Dal de Dall,
Schön sang uns die Nachtigall!

Diese intrikate Laut-Nähe der mittelhochdeutschen Wörter zu den neuhochdeutschen – bei doch grundsätzlicher Veränderung ihres Horizonts – hat es bewirkt, daß seither und zum großen Teil bis heute der anacreontische Klang aus den Übersetzungen und aus dem Verständnis der Lieder nicht zu verbannen war – für die Bilder hat da die Kunstgeschichte schon ein breiteres Neu-Verständnis vorbereitet. Dieses Textverständnis bezeugt noch Gottfried Keller in der realistischen zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Seine Novelle »Hadlaub«, erschienen 1878, baut das Wissen des Zürichers vom Bild des Manessekreises, wie es in drei Liedern von Hadlaub erscheint (s. u. S. 140 ff.), gewissenhaft historisch aus. Nur zwei Liebesgeschichten hat er in dieses Material hineingedichtet: eine Jugend-Affäre zwischen dem »Fürsten«, dem Konstanzer Bischof Heinrich von Klingenberg, und der »Fürstin«, einer erfundenen Vorgängerin der Fürstäbtissin des Fraumünsters in Zürich, Elisabeth von Wetzikon, deren Frucht das ernsthafte Kind Fides ist – historisch nicht einmal unwahrscheinlich. Fides aber macht er zur »frowe«, zur Dame der Minnelieder Hadlaubs. Und Kellers Moral von der Geschicht': eben dieses Minnewesen, noch ebenso anacreontisch aufgefaßt wie im Rokoko und bei den Romantikern, wird von der ernsthaften Fides so klug wie verschmitzt schließlich umgelenkt – in eine bürgerliche Ehe! Für die literarische Moderne war dann dieser anacreontische Minnesang nicht mehr interessant. Den Weg der politischen Aneignung des Buches: von der liberalen und demokratischen Reichs-Sehnsucht des Vormärz, rückwärts personifiziert vor allem in Walther von der Vogelweide,⁴ zum europäischen Imperialismus des Bismarck-Reiches und noch einmal mißbraucht im Totalitarismus der Nationalsozialisten, bis schließlich heute das deutsche Mittelalter aus den Universitäten und Schulen zu verschwinden beginnt – diesen Weg brauche ich hier nicht nachzuzeichnen.

Die germanistische Wissenschaft schließlich hat zwar, vorbildlich für alle neueren Philologien schon seit Karl Lachmanns Edition von Walther von der Vogelweide 1827, die Texte philologisch zu sichern gewußt, dazu die erreichbaren Fakten und ihre mittelalterliche Atmosphäre. Gewiß, Verquickung auch der gelehrten Arbeit mit der jeweiligen literarischen und politischen Szene blieb dabei nicht aus; gerade in den letzten Jahren hat man sie ihr – oft ahistorisch einseitig – nachgerechnet. Schwerer wiegt, daß auch die gelehrte Forschung, obwohl sie sich aus biographisch-naturalistischen Mißverständnissen der »Minne« schließlich befreite, dem anacreontisch verfälschten Klang der mittelhochdeutsch-neuhochdeutschen Wortgleichungen nur schwer sich entziehen konnte. Der unbestrittene Meister der Minnesangforschung der letzten Generation, Carl von Kraus, verstand die Lieder schließlich als lebensfernes Spiel mit dennoch persönlich-erlebnisartigen Liebes-Fiktionen.

Besonders die Übersetzungen, auch die besten, konnten und können bis heute dem nicht entgehen. Nur allmählich breitet sich ein Neuverständnis aus, das der Erweiterung unserer Kunstbegriffe durch die literarische Moderne zu verdanken ist. Paradox gesprochen: wer heute die Lieder Walthers von der Vogelweide nicht so liest wie etwa die Gedichte von Paul Celan, liest sie immer noch wie Gleim 1779. Allerdings gilt es bei der höfischen Liedkunst des Mittelalters nicht, wie bei Celan, die persönlichen Metaphern und das subjektive Erleiden von Weltdeutung als zweite, verdeckte Sprachschicht aufzudecken. Sondern gerade umgekehrt: die konventionellen Gebrauchsmuster, die artistische Brillanz der Formensprache, die Topoi einer generellen Rhetorik der Huldigung und der Zeitkritik sind hier die verborgene Sprachschicht, auf deren Hintergrund erst die persönlichen Nuancen und inhaltlichen Ausfüllungen der Muster verständlich werden.

II DIE SAMMLUNG

Mündlichkeit Was also sieht der, der das Buch vor sich hat? Er sieht, wie wir wissen, kein literarisches Dokument, keine Edition des Minnesangs, sondern eine literarische Dokumentation: eine denkwürdige Station in jenem Prozeß, der Entstehung, Leben und Überlieferung der Gebrauchskunst des deutschsprachigen Lieds im 12. und 13. Jahrhundert in ein großartiges Buch gerettet hat.

Gebrauchskunst der Laien: sie entstand und lebte noch im Hochmittelalter in einer vorwiegend mündlichen Laienkultur – in vielfältiger Symbiose freilich mit der lateinischen Kultur der schriftgelehrten Kleriker. Denn diese vermittelten damals ja auch, am Rand ihrer lateinischen Kirche, Schule und Wissenschaft, was im Königs- und Fürstendienst der Schriftlichkeit bedurfte – lateinisch. Daß aber in dieser Schriftwelt die mündliche Gebrauchskunst, die Gesellschaftskultur der Laien, daß gerade das volkssprachliche Lied kaum ein Echo fand, ist kein Wunder; es teilt solche Verschweigung bis ins 13. Jahrhundert mit dem »gesprochenen« und nur mündlich tradierten Laienrecht u. v. a.

Als einzige zeitgenössisch-urkundliche Dokumentation, die ein volkssprachlicher Liedautor als solcher gefunden hat, ist die Aufzeichnung eines ansehnlichen Geldgeschenks an den »cantor« Walthar von der Vogelweide überliefert: »für einen neuen Pelzrock«, eingetragen am 12. November 1203 unter der Station Zeiselmauer an der Donau oberhalb Wiens in eine Reisekosten-Aufstellung des Bischofs Wolfer von Passau – lateinisch¹⁵ Wolfer, als späteren Patriarchen von Aquileja, hat Walthar in einem erhaltenen Spruch gepriesen (La. 34, 34), charakteristischerweise, denn »êre umbe guot geben« war geradezu Berufsbezeichnung für Berufssänger.

Für alle anderen Liederdichter, für ihre Zeit, ihre

Heimat, gar für ihre Biographie, können wir nur die Autor- und sonst erwähnten Namen, dazu die Wappen unserer Handschrift, kombinieren mit denselben Namen in historischen Dokumenten, Wappenbüchern, Urkunden, hier meist unter Zeugenreihen versteckt – sofern sie da überhaupt zu finden sind, und oft zweifelnd, ob es sich auch um den Liedautor handelt. Daß eine dieser historischen Personen jemals ein Lied gedichtet oder gesungen hat, wird urkundlich nirgends erwähnt. Nur eine literarische Öffentlichkeit, und nur in volkssprachlicher Literatur, hat einige Namen, Zitate, freundliche und polemische Beziehungen registriert – mündlich und schriftlich.

Diese literarische Öffentlichkeit und die Funktion, den sozialen Ort der Liedkunst in ihr – soweit er sich aus den Texten erschließen läßt – müssen wir heute anders, vielleicht richtiger, beurteilen als die ältere Forschung, auch dank neuer sozialgeschichtlicher Perspektiven (sofern diese nicht eine geduldige Beobachtung, aus der allein Schlüsse gezogen werden können, durch voreilige Abstraktionen mehr behindern als fördern).

Das Wichtigste: diese Liedkunst ist nicht Kunst in dem Sinn, der sich vom 18. durchs 19. Jahrhundert bis noch in die Gegenwart hinein entwickelt hat. Gewiß, auch Walthar von der Vogelweide ist durch die Länder gezogen »von der Elbe unz an den Rîn und her wider unz an Ungerlant«, nicht anders als heute ein Virtuose: weit gerühmt und kritisiert, und hat sein Honorar gefordert, das er ebenso in gesellschaftlichen Rang umzumünzen verstand wie jener: »Ir sult sprechen willekomen . . .« (La. 56, 14) – bis ihm schließlich ein Lehen des Kaisers, Friedrichs II., beides von höchster Stelle bestätigte.

Aber diese Kunst wurde nicht dargeboten wie heute: im Konzertsaal, vor einem auf Kunst gestimmten, sie als Bildungsbesitz gebrauchenden Publikum. Sondern eher vorgetragen wie die »songs« auf den »festivals« der Jugend-Freizeitkultur der sechziger Jahre: vor aktuell engagierten, diskutierenden, sich bekämpfenden Gebrauchergruppen – schwebend zwischen kollektiver Belustigung und Aufreizung zur Praxis – in engen Konventionen, aber jedes Lied »neu« – unerschöpfliches Thema: Liebe in jeder Variante, aber auch politischer Kampf – Autoren, Komponisten, Sänger in labilen Übergängen und Moden weit gestreut von Dilettanten-Könnern bis zu beruflichen Könnern mit Spitzeneinkommen – Sprachgrenzen werden ohne Schwierigkeiten übersprungen. Der Vergleich ist nur in einer Hinsicht überzogen. Diese heutige ist »underground«-Kunst einer, trotz erstaunlicher Wirkung fast tragisch isolierten, Subkultur-Gruppe. Die Liedkunst unserer Handschrift war die einer elitären, einer »höfischen« Spitzenkultur-Gruppe, Hofkunst als Statussymbol für Feste der Fürsten, mit Kunstansprüchen an Texte und Melodien, die denen der geistlichen Liedkunst gleichkamen. Themen aber auch hier: Liebe und politisches Engagement – die Liebe, zunächst

gegenwärtig in allen, auch derbsten Nuancen (gerade bei den Anfängen in der Provence und später in Deutschland: Wilhelm IX. und Kürenberg), bald aber fast ausschließlich stilisiert zur »edlen«, zur »hohen Minne« – das religiöse, gesellschaftskritische, politische Engagement in Personalunion mit dem Minnesang seit Walther von der Vogelweide. Die Autoren-Komponisten-Sänger, in der Regel in einer Person, sind auch hier sowohl Dilettanten bis zum höchsten Adel hinauf als auch Berufssänger in labilen Übergängen von festen Hofdiensten bis zum Fahrenden. Und Sprachgrenzen werden auch hier ohne Schwierigkeit übersprungen. Auch hier eben: Gebrauchskunst einer Gruppe – keineswegs alle Höfe und Fürsten der Zeit schlossen sich ihr an –, die sich darin erkennt, fixiert, hintergründig artikuliert.

Vermittlung An dieses Milieu müssen alle Überlegungen anknüpfen, die den Weg vom mündlich vorgetragenen Laien-Lied zu unseren Liederhandschriften begreiflich machen wollen. Dieser Weg aber, diese Vermittlung zwischen Mündlichkeit und Schrift, zwischen den Anfängen der Liedkunst mit ihrem bald als klassisch geltenden Höhepunkt um 1200 und den erhaltenen Liederhandschriften um 1300, ist eine Dunkelzone, aus der wir kaum etwas wissen.

Wir können sicher sein: es gab von Anfang an sowohl mündliche Traditionen wie Niederschriften von Liedern. Das eine kann sich berufen auf die erstaunlichen Gedächtnisleistungen, die es in der Kunst jeder mündlichen Kultur gibt, auch hier unterstützt von der Einprägsamkeit der Melodien. Das andere bezeugen Figuren wie z. B. der »meister« Heinrich von Veldeke: er war, gleich bedeutend als erster Epiker wie erster Liederdichter des »neuen Stils« der Volkssprache seit etwa 1170, ziemlich sicher Kleriker; und von dem bekannten Spruchsänger Marner bewahren u. a. die Carmina Burana in Nachträgen auch lateinische Gedichte auf.

Die Vermittlung von der Mündlichkeit bis in unsere Handschriften hinein hat sich die ältere Forschung etwa so vorgestellt, wie es am klarsten Carl von Kraus für die »Kleine Heidelberger Liederhandschrift« (A) beschrieben hat:⁶ »1. Stufe. Aufzeichnung des einzelnen Liedes auf einem losen Blatte; 2. Stufe. Eine Anzahl solcher Einzellieder wird, mit teilweise ungenügender Bezeichnung der Autorschaft, in einem losen Heft vereinigt; 3. Stufe. Mehrere solche Hefte werden zu einer Handschrift zusammengefügt, in der die Lieder jedes einzelnen Dichters (mit allerlei Irrtümern) unter seinem Namen beisammenstehn...« Strittig blieb nur der Ansatz der zweiten Stufe, der »losen Hefte«: ob auch schon beim Autor selbst, ob erst in »Vortrags«- oder »Repertoire«-Heften reproduzierender Sänger. Die Liedergruppen, deren Spuren in unseren Handschriften man dafür in Anspruch nahm – nach formalen, thematischen, womöglich auch biographisch-chronologischen Ordnungs-Gesichts-

punkten –,⁷ ergaben sich aus den Dichtungs- und Forschungsbegriffen seit dem 19. Jahrhundert.

Nun: dieser Vermittlungsweg hat sich in der Tat erhalten: vom Autor-Einzelblatt des Gedichts zum »losen Heft« seiner Gedichte bis schließlich zum gedruckten Gedichtband im 18. Jahrhundert. Gedichte und Stücke von Goethe lebten in der Weimarer Gesellschaft in all diesen Formen, und manche, die er aus verschiedenen Gründen nicht in seine Werke aufnahm, tauchten so erst viel später auf: Briefgedichte an Frau von Stein, sogar der Urfaust. Für die Liedkunst des Mittelalters aber ist dieser Vermittlungsweg, wie man heute sehen kann, anachronistisch. Die Hintergründe ihrer Mündlichkeit wie ihrer Schriftlichkeit sind erst zu erfragen. Und auch die so erschlossenen Liedgruppen verdecken eher das zu erfragende Kunst-Bewußtsein dieser Zeit.

Wie noch bis zur ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts Mündlichkeit und Schriftlichkeit der volkssprachlichen Laienkunst ineinandergreifen, dafür nur zwei Beispiele.

Der steirische Standesherr Ulrich von Lichtenstein (urkundlich 1227–1274) erzählt unbefangen, daß er nicht lesen konnte.⁸ Das hat ihn nicht gehindert, seine rund 60 Lieder aus 30 Jahren in offenbar chronologischer Ordnung aufzubewahren und 1255 um sie herum eine – im Fiktiven sehr reale – Liebesleben-Biographie zu dichten, eine »Vita nova«: »Frauendienst«. Und darin läßt er einmal einen Boten, der von seiner Minne-Dame zurückkehrt, seine Botschaft einleiten mit Walthers »Ir sult sprechen willekomen« – als anzügliches Zitat aus frei verfügbarer Mündlichkeit? Ein andermal aber sagt Ulrich von seinem »Leich«, der »gut war zum Singen wie für Instrumente«, daß die »schönen Frauen« ihn gerne »lasen«, und seiner Dame schickt er Lieder als Briefe, also schriftlich zum Lesen oder Vorlesen, wie er auch sonst Briefe und Briefgedichte einflücht, einmal sogar ein paar schnippische Verse, die er von der Dame zur Antwort erhalten haben will.

Das zweite Beispiel kommt aus der deutschsprachigen Epik, deren Schriftlichkeit schon im 12. Jahrhundert fast ohne Bruch von geistlichen Stoffen und Autoren in die Laienkunst überging. Nun sagt einmal Wolfram von Eschenbach von sich mit Stolz: »ine kan decheiden buochstap«. Schon vor ihm aber hatte Hartmann von Aue ebenso ausdrücklich sich als »lesegelehrten Ritter« vorgestellt. Der Gelehrtenstreit, ob Wolfram die Wahrheit sage oder nur so tue, als ob er nicht lesen könne, ist müßig.⁹ Denn hier steht gar nicht Können gegen Nicht-Können. Vielmehr stehen zwei Haltungen, zwei Selbststilisierungen von Autoren, beide in der gleichen höfischen Kultur, gegeneinander: der gelernte Kleriker als Hof-Mann und Autor, Veldeke, Hartmann – und der ungelernete Weise als Hof-Mann und Autor, wie gerade Wolfram in der Nachwelt fortlebt: »leien munt nie baz gesprach«, ein Laie hat niemals Weiseres gesagt. Im Grunde kämpft hier die

Autorität der mündlichen Laienkultur gegen die in der lateinischen Schriftkultur: »schildes ambet ist mîn art«, so stellt Wolfram die seine gegen die der anderen (hier sogar auf den Minnesang sich beziehend) – beide allerdings gleichermaßen verflochten in das neue Werte-System der neuen Laienkunst. Für die Niederschriften aber, die Wolfram wie auch Ulrich von Lichtenstein brauchten, hatten sie Kanzleien zur Hand, ob sie nun selbst lesen und schreiben können wollten oder nicht.

So ist also die Situation: über das mündliche Fortleben der Laien-Liedkunst, über den Vortrag nicht-eigener Lieder durch Kollegen, Dilettanten oder Berufssänger, oder durch Fahrende, Spielleute u. ä., über die komplizierte Ausbildung zum Sänger – über all das wissen wir, sind wir ehrlich, nichts. Sänger wie Publikum haben es nicht für nötig gefunden, sich darüber zu äußern, weil es in der Gebrauchswelt ihrer Gebrauchskunst fest eingebettet war. Und ebensowenig wissen wir von einer frühen, auf den Autor zurückführenden Schriftlichkeit, von »Einzelblättern« oder »losen Heften«: nichts davon ist erhalten, und das kann, lange vor dem Zeitalter des rascher verbrauchten Papiers, nur bedeuten, daß es – auch alle Zufälle der Aufbewahrung eingerechnet – den Zeitgenossen das Pergament kaum wert war. Es gibt keine kontinuierliche Vermittlung vom Liedvortrag in die Schrift, von der Liederpraxis in die Liedersammlung, vom Autor zu den Autorentexten und -bildern unserer Handschrift. Wann, wie und warum den Nachfahren das Pergament für Liedersammlungen wert war oder vielmehr wurde, können wir nur aus den erhaltenen Lieder-Sammelhandschriften selbst erschließen.

Schriftlichkeit: Die Liederhandschriften Neben unserer, der »Manesseschen« oder »Großen Heidelberger Liederhandschrift« (C) sind es noch drei, die hier, in Verbindung mit ihr, vor allem interessieren:¹⁰ die »Kleine Heidelberger« (A), noch vor 1300 geschrieben, vielleicht aus Straßburg,¹¹ die »Weingartner«, heute in Stuttgart (B), um 1300, vielleicht aus Konstanz,¹² und das »Hausbuch« des Würzburger bischöflichen Protonotars Michael vom Löwenhof (E) um 1350, heute in der Universitätsbibliothek München.¹³ Schon seit langem weiß die Forschung, daß diese Handschriften bei gemeinsamen Liedautor-Gruppen Zusammenhänge aufweisen, die für die umfassendste, eben C, die Benutzung je gemeinsamer, uns verlorener Liedersammlungen bezeugen: *BC, *AC und *EC, in dieser Reihenfolge. Durch die Vorstufe *BC stehen sich am nächsten B und C, auch mit ihren Bildern und mit »Kaiser Heinrich« an erster Stelle. *AC ist in C zweimal und anscheinend in verschiedenen Zuständen benutzt, E hat, unter deutschen und lateinischen Texten sonst, auch ein Walther-Reinmar-Corpus, das schon in der von C benutzten Vorstufe *EC, also schon im 13. Jahrhundert, eine durch weitere Textzeugen belegte, im Text und Bestand erweiterte »recensio

communis« zeigt, einen schriftlichen Text, der später – vor allem in Mitteldeutschland – allgemein verbreitet war. Schließlich hat C, wie besonders aus seinem Walther-Corpus ersichtlich, neben diesen auch noch eine oder einige, uns ganz verlorene Vorlagen für die alten Meister benutzt.¹⁴ Und die Liedkunst der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts, die C zum größten Teil allein aufgenommen hat mit etwa 100 seiner insgesamt 140 Liederdichter, kam aus Vorlagen zusammen, die oft von weither geholt waren, wie noch der Nachtrag eines Liederbuchs ostdeutscher Fürsten beweist, der standesgemäß in die erste Lage eingeflickt wurde (Nr. 4–7).

Hypothesen Die Erforschung dieser Textgeschichte – innerhalb unserer Liederhandschriften, in ihren Vorlagen und bis in deren dunkle Vorstufen hinein – ist durch geistreiche Argumente und Kombinationen gefördert worden, besonders in letzter Zeit.¹⁵ Dabei wurde aber auch das Gewebe der Beobachtungen, die die Argumente und Hypothesen stützen müssen, immer dichter und immer komplexer.

Die Beobachtungen, Vergleiche, historischen Kombinationen: zur Schrift und den Schreibern, zur Zusammensetzung der Handschrift aus »Lagen« ineinandergefalteter Pergamentblätter und deren späteren Änderungen, zum Textbestand, zu den Namen, den Bildern, den Wappen, den Waffen, den Kostümen, Architekturen – diese Beobachtungen und Kombinationen könnten zu einem Kombinations-Versuch mit dem Computer reizen – wenn nur die einzugebenden »Daten« feststünden. Aber schon die beteiligten Fachgebiete: Schrift- und Buch- und Bibliotheksgeschichte, Literaturgeschichte, politische, soziale und Kulturgeschichte, Kunstgeschichte, sind methodisch schwer zu kombinieren, und gerade für die Zeit um 1300 sind ihre Fakten fast überall nur auf Vermutungen gebaut.

Die speziellen Hypothesen, die aus derartigen Kombinationen bisher entwickelt wurden, brauchen hier nicht referiert zu werden. Text- und literaturgeschichtlich wichtiger sind andere Ergebnisse der gegenwärtigen Forschung.

Autorfrage Gerade was noch für Carl von Kraus so selbstverständlich schien, daß er es vom Anfang der Liedüberlieferung an voraus- und höchstens »Irrtümer« ansetzte: die Autornamen unserer Handschriften – gerade sie liefern uns einen ersten Ansatz, um an das Entstehen und an die Motivation dieser Sammlungen heranzukommen.

Gewiß, unsere Liederhandschriften A B C E und ihre Vorlagen sind ganz auf Autor-Namen und -Texte ausgerichtet, in B und C sogar mit Autor-Bildern, aber ohne Melodien; während die Jenaer, eine hochherrschaftliche, ausdrücklich auf Autoren nur des kunstmeisterlichen Spruchsangs beschränkte Handschrift, mit Noten ausgestattet ist – statt der Bilder von B und

C! Daneben aber verläuft, auch schon seit dem 13. Jahrhundert, eine Tradition anonymer Liedersammlungen. Greifen wir als Beispiel nur die Lieder und Sprüche Walthers von der Vogelweide heraus: sie waren im Mittelalter am weitesten verbreitet und der Name am längsten bekannt, aber mehr als die Hälfte der erhaltenen Überlieferungen ist anonym.

Die differenzierte Überlieferungsgeschichte des deutschen Liedes bis ins Spätmittelalter hier auszubreiten, ist natürlich unmöglich – ja, es ist dazu auch fachwissenschaftlich noch fast alles zu tun. Aber noch im weit besser dokumentierten 15. Jahrhundert, als eine zweite Welle von Liedersammlungen das Dunkel der Liedüberlieferung, das nach den Handschriften um 1300 eingetreten war, wieder lichtet, stehen solche Überlieferungstypen nebeneinander.

Einerseits im Auftrag des Autors angelegt (wie wohl schon bei Ulrich von Lichtenstein, s. o. S. 134 f.) sind jetzt hochherrschaftlich ausgestattete Einzelsammlungen der persönlichen Liedkunst fürs Familienarchiv, wie von Hugo von Montfort († 1423), mit Melodien, kostbaren Initialen und Prachtwappen,¹⁶ oder von Oswald von Wolkenstein († 1445), mit den Noten ein- oder mehrstimmiger Tonsätze und den ersten authentischen Porträts eines deutschen Autors.¹⁷

Auch streng autorbezogen, aber ganz anders motiviert ist z. B. die sog. Kolmarer Handschrift von etwa 1470. Ihre umfassende Sammlung, konsequent auf »Meister«- und »Töne«-Namen von Spruchsängern vom 13. bis ins 15. Jahrhundert samt ihren Melodien ausgerichtet, orientiert sich schon an einem regulierten Meistertum.¹⁸

Daneben aber stehen Handschriften der gleichen Zeit, die ihre Lieder ausgesprochen als anonymes Liedgut sammeln, wie neben vielen anderen z. B. einerseits das Lochamer-Liederbuch aus Nürnberg vor 1460, das Lieder mit Melodien und Tonsätzen enthält, die wohl in einem musikantischen Liebhaberzirkel um den Orgelmeister Paumann herum lebten;¹⁹ andererseits z. B. eine reine Text-Handschrift, wie die heute in Prag liegende, geschrieben als reines »Gebrauchsbuch« um 1470 in Augsburg von Klara Hätzlerin für den Bürger Jörg Roggenburg.²⁰

Wenn nun in solchen anonymen Sammlungen auch Lieder auftauchen, die anderwärts unter Autornamen gesammelt sind (sog. Konkordanzen), so besagt das ganz und gar nicht, daß in den anonymen die Namen etwa vergessen waren, die Lieder etwa als »Volkslieder« u. dgl. aufgefaßt wurden. Vielmehr bezeugen die verschiedenen Sammlungen verschiedene Gebrauchsweisen der Lieder, unterscheidbare Gebrauchsrealitäten – wobei vier Typen sich, immer anders, überschneiden. Zum einen steht Aufzeichnung mit Musiknotation, also einem Musizieren verpflichtet, gegen bloße Textaufzeichnung, also zum Lesen und Vorlesen von »Gedichten«. Zum andern steht autorbezogene Sammlung, als Repräsentation von Kunstmeistern aus persönlichen oder genossenschaftlichen

Interessen, gegen am Autor uninteressierte, rein sachbezogene Sammler-Interessen, sei's ein musikalisches wie im Lochamer-Liederbuch, sei's ein textliches von lesenden und zuhörenden Liebhabern der Inhaltswelt der Lieder wie in der Hätzlerin-Handschrift.

Natürlich dürfen wir die literarischen und gesellschaftlichen Gebrauchs- und Überlieferungs-Bedingungen des volkssprachlichen Liedes im 15. Jahrhundert nicht einfach zurückübertragen ins 12. oder 13., auch nicht ins 14. Jahrhundert. Aber es gibt ohne Zweifel gattungstypische Parallelen, und es gibt auch Belege dafür.

Carmina Burana Die früheste schriftliche Sammlung deutscher Liedstrophen findet sich in den *Carmina Burana* (M), der berühmten Handschrift lateinischer Lieder und geistlicher Spiele, geschrieben vielleicht schon um 1230, und zwar, nach Bernhard Bischoffs Annahme, an einem Bischofssitz in der Steiermark, vielleicht in Seckau, aufwendig ausgestattet mit neumierten Melodien und Sach-Bildern.²¹ Die deutschen Strophen sind hier angehängt an lateinische Gedichte, vor allem in einer Abteilung der Liebeslieder – ähnlich wie sonst in der Handschrift kurze lateinische Stücke, oft antike Zitate, zwischen den Liedern stehen: als eine Art Devisen, die die Lieder trennen. Bei den deutschen Strophen spielen auch formale und inhaltliche Parallelen zu den lateinischen Liedern eine Rolle, gelegentlich scheint sogar das deutsche Lied, aus dem meist nur die Anfangsstrophe dasteht, Vorbild des lateinischen zu sein.

Alle Lieder, lateinisch wie deutsch, sind hier anonym. Von den deutschen Strophen ergeben zehn, die auch in unseren Autor-Liederhandschriften vorkommen, die Namen-Reihe: Otto von Bottenlauben, Dietmar von Aist, Walther von der Vogelweide, Reinmar, Heinrich von Morungen, Neithart. Die anderen sind oft recht flüchtig aus Formeln zusammengesetzt, ein paar Strophen scheinen sogar herunterzugreifen in Brauchtümliches. Die lateinischen Lieder zeigen die gleiche Mischung von andernorts mit Autornamen bekannten, oft weit in ganz Europa berühmten, mit schwächeren, nur hier anonym überlieferten Texten, und mit vielen der letzteren gerade stehen die deutschen Strophen zusammen.

Die Forschung über unsere deutschen Liederhandschriften hat sich nur wenig um die *Carmina Burana* gekümmert – bedauerlicherweise, denn es können weitreichende Schlüsse aus deren Sachverhalten gezogen werden. Da ist erstens ein fast kameradschaftliches produktives Miteinander lateinischer und deutscher Liedkunst. Lateinisch gelehrte Kenner haben nicht nur die klassische lateinische Autoren-Liedkunst Europas und dazu Strophen einer ebenfalls klassischen deutschen Autoren-Liedkunst (dazu u. S. 138) gekannt und gesammelt, beides aber eben anonym und oft in schlechter Erhaltung; sondern auch eine anonym bleibende Produktion oder Tradition bis ins

frühe 13. Jahrhundert in beiden Sprachen. Was hier elitär ist, ist es für die Sammler also nicht durch Namen, Rang oder Stand – sondern eben nur durch seine kunstmeisterliche Qualität! Da ist zweitens als Hintergrund der Sammlung zu erkennen ein für beide Sprachen gemeinsamer, kennerhafter Musizierbetrieb. Denn die linienlosen Neumen der Handschrift konnten nur für Praktiker etwas besagen, die gewohnt waren, in den Neumen vorwiegend liturgische einstimmige Melodien zu erkennen. Jedenfalls hatten die Schreiber auch Melodievorlagen, wiegestalt auch immer; über die Aufführungspraxis, eventuell mit Beteiligung von Instrumenten oder in habitueller Mehrstimmigkeit, wissen wir nichts und können auch die Neumen ohne Parallelüberlieferung in anderer Notation nicht übertragen. Und drittens: Der lateinische Bestand der Handschrift hatte wohl durchweg schriftliche Vorlagen. Ihre deutschen Strophen, auch die anonym bleibenden mit ihren häufigen Natureingängen, verstehen sich in der Regel offenbar als Zitat von Liedanfängen; es würden also auch mehrstrophige Lieder dahinterstehen, und ihre Qualitäts- und Typenmischung ließe am ehesten auch an schriftliche anonyme Vorstufen denken. Obwohl natürlich allerhand Liedchen, lateinische und deutsche, sogar selbstgedichtete, von den Sammlern auch direkt aus dem Gebrauch, aus ihrer Praxis dazugenommen sein mögen.

Kleine Heidelberger Liederhandschrift Was die Carmina Burana gattungstypisch demonstrieren – trotz vieler Fraglichkeiten im einzelnen –, bestätigt die älteste unserer Liederhandschriften, die Kleine Heidelberger (A), in anderer, aber auch überraschender Weise.²² Äußerlich ist sie, wie die Weingartner (B), die Manessesche (C) und die Würzburger (E), ganz auf das Textprinzip, ohne Melodien, und auf das Autorprinzip gestellt. Aber gerade bei den Autornamen zeigt sie einen solchen Wirrwarr, daß auch die ältere Forschung nicht mit schriftlichen Verwerfungen, Irrtümern und Verwechslungen allein auskam, sondern noch andere Sammlungsprinzipien ansetzen mußte. Wir sind hier einer Liedersammlung »in statu nascendi« auf der Spur, deren Textvorlagen z. T. sehr gut waren, deren Zusammensetzung aber auf halbem Weg zur Autorenammlung steckengeblieben war.

Es finden sich hier nebeneinander: sozusagen authentische *Ceuvre*-Sammlungen anerkannter Meister, die bis etwa 1230 wirkten (Nr. 1–6), dann – stark – fragmentarische Sammlungen unter bekannten Namen früherer und späterer Autoren – zwischen diesen aber stehen drei Sammlungen bunt gemischten und fragmentarischen Inhalts unter »Autor«-Namen, die offensichtlich willkürliche Zufallsprodukte sind (Nr. 8 Niune, in C als Niuniu und unter Niunzen; Nr. 9 Gedrut, in C als Geltar; Nr. 31 unter dem Namen des auch in B und C, aber mit anderen Liedern überlieferten Liutolt von Seven). Mindestens diese »Autor«-

Gruppen dürften ursprünglich anonyme Liedersammlungen repräsentieren.

Dieses Bild der Vorstufen von A, vor allem die Mischung von Liedern klassischer Meister- und Schüler-Autoren bis etwa 1230 mit einer Unterschicht von peripherer, vielleicht sogar lokaler Liedproduktion aus anonymer Gebrauchstradition, kommt sehr nah heran an das Überlieferungsbild, das aus den Carmina Burana zu gewinnen war: klassische und lokale Liedtradition vereinigt in anonymer schriftlicher Sammlung. Die Vorlage *AC selbst aber folgte schon dem Impuls, den bereits ihre Reinmar-Walther-Morungen-Singenberg-Sammlung am Anfang (Nr. 1–6) verwirklichte, den B und, in anderer Weise, E dann durchführt und dem C mit ihrer ständischen Anordnung eine neue Wendung gab: dem Drang, die ganze verfügbare Liedtradition dem Autorprinzip zu unterwerfen.

Weingartner und Würzburger Liederhandschrift Die Weingartner Liederhandschrift (B) steht, wie wir wissen, unserer Handschrift C am nächsten: mit ihren Bildern, mit »Kaiser Heinrich« an der Spitze. Aber gleich vom zweiten Namen, Rudolf von Fenis, an verwirklicht sie – in anderer Namensfolge als C! – das auch schon in A, Gruppe 1, geltende literarisch-klassische Autorprinzip am reinsten, auch am kompetentesten, wenn auch nicht am vollständigsten, wie schon C erkannte, indem diese ihre Abschriften fast immer mit der Vorlage *BC begann. Sie vereint die meisten Liederdichter von »Minnesangs Frühling« mit Walther von der Vogelweide und Wolfram von Eschenbach als Schlußgipfel des Grundbestands, dem noch Neithart nachgetragen wird, weitet aber ebenso wie A diese auch für uns klassische Gruppe aus auf Namen, die für das 13. Jahrhundert ohne Unterscheidung dazu zählten, als Literaten datierbar bis spätestens um 1230. Ob – und wo – die verlorene Vorlage *BC erst später durch das Vorbild von C (oder einer Vorlage *C) überformt wurde?

Unsere Manessesche Handschrift (C) hat das Autorprinzip konsequent zur ständischen Rang- und Reihenfolge umgeformt. Davon sogleich (s. u. S. 142 f.).

Das Würzburger Hausbuch des Michael vom Löwenhof schließlich hat eine Walther-Reinmar-Sammlung (E) aufgenommen dank den lateinisch- und deutsch-literarischen und lokalpatriotischen Textinteressen des so deutlich profilierten Sammlers. Die Lieder, ohne Melodien, gelten hier eher als Minne-Lehrtext denn als Lied-Überlieferung. Und zweimal, lateinisch Bl. 212va, und deutsch, unmittelbar nach der Walther-Reinmar-Sammlung nachgetragen Bl. 191va, steht hier die Nachricht von Walthers Grab im »Grashof« des Kreuzgangs von Stift Neumünster, eben in Würzburg. Auf die letztere folgt in des Marners »Langer Weise« Lupold Hornburgs »lobelich rede von allen singern«. Das ist schon Vorspiel der »meistersingerischen Schulkünste«! Schon die Vorlage *EC aber faßte die großen

Meister Walther und Reinmar zusammen, so wie sie bereits um 1210 Gottfried von Straßburg zusammenfaßte, und zwar schon in der nach Mitteleuropa führenden, erweiterten »recensio communis«.²³

Ordnungsprinzipien der Lieder Ein anderer Komplex von Beobachtungen führt in dieselbe Richtung: die Reihung der einzelnen Lieder innerhalb der Autoren-Corpora unserer Handschriften bzw. ihrer Vorlagen.

Als der kunstsinnige Hermann Schneider 1923 darauf kam, daß in den verschiedensten Text-Corpora der Vorlage *BC die einzelnen Lieder nach einem Prinzip der »concatenatio« gereiht sind, das etwa der Strophenbindung der »coblas capfinidas« bei den Troubadours entspricht: der Anfang jedes folgenden Liedes nimmt Wendungen vom Schluß des vorhergehenden auf²⁴ – da nahm die Forschung dieses Ordnungsprinzip mehr anekdotisch auf unter die biographisch-chronologischen, thematischen, formalen Autor-Ordnungsprinzipien, die sie weiter suchte. Aber der Forschungsanstoß: daß nicht kontinuierliche Vermittlung vom Autor bis zu den Handschriften, sondern erst die konsequente Redaktortätigkeit von Sammlern in den Vorlagen unserer Handschriften auch die Reihenfolge der Lieder hergestellt haben könnte, besteht weiter. Neben dem von Schneider entdeckten mochte es noch andere Ordnungsprinzipien derart gegeben haben, manche sind schon beobachtet, aber das meiste bleibt noch im Gang befindlichen weiteren Forschungen vorbehalten.²⁵ Das methodisch Wichtigste: mit ihnen kämen ganz neue Liedkriterien – für uns mit unseren Mitteln sonst kaum erreichbar – zum Vorschein, die im 13. Jahrhundert selbst in Gebrauch waren.

»Meister«-Rezeption seit 1230 Diese Beobachtungen an unseren Liederhandschriften – oft auch nur Kombinationen und Vermutungen – münden nun aber in Ergebnisse ein, die von der entgegengesetzten Seite her möglich werden: aus der Geschichte der ganzen volkssprachlichen Literaturszene in Deutschland, wieder vor allem durch die Überlieferungsgeschichte. Ihr allgemeinsten Horizont ist die Tatsache, daß alle europäischen Volkssprachen an der Wende zum Spätmittelalter, in Deutschland seit rund 1230, einen neuen kulturellen, geradezu kulturpolitischen Status der Schriftlichkeit sich erobert haben. Sie dominieren noch keineswegs gegenüber dem Latein, wie erst mit der Kulturwende am Beginn der Neuzeit. Aber sie dringen nun ein in die Schriftlichkeit aller kulturellen Funktionen: nicht nur der Literatur, auch der Institutionen, auch des praktischen Lebens.²⁶ Auf die Ursachen dieser Entwicklung einzugehen, auch auf den – nicht geringen – Anteil der volkssprachlichen Kunstliteratur dabei, ist hier nicht möglich.

Die deutsch-literarische Gebrauchskunst der Laien jedenfalls: Epik, Spruchsang, Minnelied, differenziert

sich jetzt stärker, aber auf der gemeinsamen Basis eines neuen Kunstbewußtseins mit neuer soziologischer Funktion: des Meistertums. Bis dahin lebten alle drei noch ganz in der oben beschriebenen Welt der Mündlichkeit: für die »Aufführung« durch, wohl singendes, Vorlesen der Epen und die Melodie-Kunst der Sänger. Die Aufführung bestimmte nicht nur ihren kolloquialen Stil, die direkte Bezugnahme auf die gegenwärtigen Zuhörer, sondern auch ihre soziale Aufgabe: vor den Laien ein nicht mehr ausschließlich religiöses Heil zu diskutieren, sondern auch – in lockerem, aber nie ausdrücklichem Gegensatz zu ihm – ein irdisches Heil für das irdische Laienleben, zunächst für die ritterlich-höfischen Spitzengruppen. Es fand sich im kollektiven »Staats-Heil« und im kollektiv-personalen »Minne-Heil«. Die Autoren sahen sich als Sprecher, als Fürsprecher und Kritiker in dieser Diskussion eines aktuellen Selbstbewußtseins ihrer Gesellschaft.²⁷

Was, seit etwa 1230, nach dem Aufhören der Meister-Künstler Gottfried von Straßburg, Wolfram von Eschenbach, Walther von der Vogelweide sich ändert, hat man seit je auf die Formel von den »Epigonen« als Gegensatz zu den »Klassikern« gebracht. Übersetzt man den Anachronismus ins Mittelalter, dann ist es in der Tat ähnlich wie etwa im 19. Jahrhundert: ganze Künstler-Generationen empfinden sich als Nachfolger, als »Nachmeister«, und statuieren eben damit erst ihre Vorbilder zu Autoritäten, zu Klassikern, zu »Meistern«. Der Begriff Meister verbindet sich mit jenen, aber er wird in anderer Situation neu gesehen und gestaltet, sei's eigenständig, sei's manieriert. Wir müssen uns nur darüber klar sein, daß die Zeitgenossen mit den Klassikern bzw. Epigonen andere, jedenfalls viel breitere Vorstellungen verbanden als unsere Literaturgeschichten, vor allem eher kunstmeisterliche als neuzeitlich ästhetische.

Zugleich ändert sich die soziale Situation der literarischen Laienkunst. Nicht ihre ständische Zusammensetzung – das Verhältnis von adligen Dilettanten und von adligen und freien Berufsliteraten bleibt etwa gleich. Und nicht ihr sozialer Hintergrund, ihre »Basis«, ihr »Geist«, etwa ins Bürgerliche hinüber, wie man oft lesen kann. Gerade die großen Höfe, später auch die Städte, spielen jetzt eine neue Rolle für die neue Literaturszene. Aber nicht sie haben sie provoziert, sondern umgekehrt: Die neuen, kunstmeisterlichen Literaten haben sich und den klassischen Meistern die Höfe und die Städte neu, d. h. jetzt schon schriftlich erobert, zuhöchst die Familien der staufischen Verwaltung in Deutschland unter den Söhnen Kaiser Friedrichs II., Heinrich (VII.) und Konrad IV., und später auch die Städte, wie neben anderem unsere Liederhandschriften zu zeigen scheinen.

Was in der literarischen Laienkunst selbst seit etwa 1230 sich ändert, ist sowohl ihre Mündlichkeit als solche, ihre Öffentlichkeit, ihre Funktion, als auch deren Verhältnis zur Schriftlichkeit. Auf die schon

immer schrift-nähere Epik ist hier nicht einzugehen, zu bemerken nur: die neue Tendenz zur Sammlung der Meister (St. Gallen Cod. 857, aus Adelsbesitz?), zur stofflichen Vervollständigung ihrer Fragment gebliebenen Werke (Wolframs Willehalm, Gottfrieds Tristan), die nach dem Elsaß weisenden illustrierten Prachthandschriften von Wolfram und Gottfried samt dem »Wilhelm« des Rudolf von Ems (in München: cgm 19, 51, 63), und bald die Legendenbildung vor allem um Wolfram von Eschenbach: der Fortführer seiner Titul-Fragmente um 1270 gibt sich in leicht durchschaubarer Fiktion als Wolfram aus, und in der Literatur-Sage vom Wartburgkrieg tritt Wolfram auf als Laien-Weiser gegen seine eigene Romanfigur Klingsor.²⁸

In der Liedkunst treiben Spruchsang und Minnelied wieder mehr und mehr auseinander, die erst Walther von der Vogelweide, als Berufs-Sänger par excellence, vereinigt hatte. Der Spruchsänger wird zum »gernden meister«, zum »fürtreter«, wie es später heißt: er tritt als kritischer, von Gott und seines Wissens Gnade berufener Verkünder geltender Grundsätze vor sein Publikum, oft auch polemisch gegen Berufskollegen. Bei den größeren, im Spruchsang ja auf wenige »Töne« beschränkten Œuvres hätten wir einen relativ frühen Beleg für Schriftlichkeit vom Autor her – wenn Gustav Roethes Hypothese stimmt, daß die Heidelberger Handschrift Cpg. 350 (D) eine 1241, schon zu seinen Lebzeiten gesammelte Teil-Ausgabe des berühmten adligen Spruch-Sängers Reinmar von Zweter bewahrt.²⁹ Den neuen sozialen Status der Spruch-Meister und seine stärkere Gebrauchsnähe bezeugt die prachtvolle Jenaer Liederhandschrift (J) mit ihren Melodie-Noten. Auch hier gibt es bald Literatur-Sagen, eine Legendenbildung: Im »Fürstenlob« des eben erwähnten Wartburgkriegs tritt der (wohl erfundene) Heinrich von Ofterdingen an mit einer Haupteswette, also auf Tod und Leben, gegen Walther von der Vogelweide und andere: in einem Wettkampf der Meisterkunst, wer den besseren Fürsten am »richtigsten« lobe. Im 15. Jahrhundert (wenn auch erst im 16. gut bezeugt) entsteht dann die Sage von den »12 alten Meistern« – mit wechselnden Zahlen und Namen, die aber noch die Kontinuität mit dem Spruchsang des 13. Jahrhunderts bewahren wie auch die Kolmarer Handschrift – und von ihrer »Einsetzung« durch Kaiser Otto im Jahr 962. Wir werden sie noch für unsere, die Manessesche Handschrift brauchen.

Das Minnelied scheint im 13. Jahrhundert äußerlich am wenigsten verändert:³⁰ bei einer immer breiteren Zahl von Sängern die immer gleichen Formeln und Typen der Liebes-Entbehrungsklage, bereichert nur durch artistische Kunststücke und wenige frechere Wendungen. Die engagierte Gebrauchskunst des Minnelieds wird jetzt zum adligen Brauchtum in allen Landen. Ihr einigendes Band aber ist jetzt auch das Meistertum; gleich nach der Wende tritt es geradezu als Artistik in den Vordergrund, vor allem in den

umfangreichen Œuvres: bei Otto von Bottenlauben, bei Ulrich von Singenberg, der den Tod seines Meisters Walther von der Vogelweide beklagt, bei Ulrich von Lichtenstein, bei den von etwa 1220 bis 1260 sich ablösenden Schwaben Burkhart von Hohenfels, Gottfried von Neifen, Ulrich von Winterstetten, die dem Hof König Heinrichs (VII.) nahestanden.

Wenn nun von diesen die bis etwa 1230 datierbaren Namen, z. B. Otto von Bottenlauben und Ulrich von Singenberg, dazu Rubin, Wachsmut von Künzingen u. a., zusammen mit den Klassikern vor Walther von der Vogelweide und Walther selbst und Neithart ihren Platz im Grundstock aller unserer Liederhandschriften haben, andere, meist später zu datierende dagegen wie Ulrich von Lichtenstein, Burkhart von Hohenfels, Gottfried von Neifen, Ulrich von Winterstetten sich nur in der planmäßig umfassendsten Sammlung C finden, wenn weiter etwa dieselben Grundstock-Namen schon unter den Carmina-Burana-Strophen und durch Namenlisten in Sprüchen der Sänger Reinmar von Brennenberg, des Marners, des späteren Spruchmeisters Hermann Damen bezeugt sind³¹ – dann zeigt uns das zunächst nur eine Kanonisierung von »alten Meistern« bis etwa 1230 an, die um die Mitte des 13. Jahrhunderts Allgemeingut geworden sein muß.

Ob noch mündlich – ob schon schriftlich? Jammers weist darauf hin, daß um 1250 auch die erhaltenen französischen »chansonniers« einsetzen,³² und wir könnten die schriftlichen Vorlagen unserer Liederhandschriften, *AC, *BC und *EC, auch bis in diese Zeit zurückdatieren. Aber das bleibt Vermutung. Die Zufälle lassen sich nicht kalkulieren, durch die mittelalterliche Handschriften bis zu uns gerettet wurden; diese Vorlagen z. B. könnten noch zu wenig repräsentativ ausgestattet gewesen sein, um – gerade als volkssprachliche – in geistlichen oder fürstlichen Bibliotheken zu überleben. Wichtiger ist etwas anderes: von der noch mündlich lebenden Liedkunst, der beruflich statuierten Gebrauchskunst des Spruchsangs wie dem auf ein Adelspublikum ausgerichteten Brauchtum des Minnelieds, führt – anders als beim Epos – noch um die Mitte des 13. Jahrhunderts kein direkter, kein zwingender Weg in die neu geltende Schriftlichkeit; diese Reproduktion bleibt hier noch immer abseits von der weiter im mündlichen Gebrauch lebenden Lied-Produktion. Es war ein mühsamerer Weg als in der Epik, der unsere Liederhandschriften hervorbrachte. Und es brauchte eigene Anstöße, damit sie so wurden, wie sie jetzt daliegen.

Anstöße Nach allgemeiner Annahme sind die drei Liederhandschriften A, B und C vor und nach 1300 im Umkreis des oberdeutschen Städtedreiecks Straßburg-Konstanz-Zürich entstanden. Wenn allein aufgrund dieser – nicht einmal sicheren – Beobachtung geschlossen wird, diese Sammlungen hätten nichts mehr mit dem adlig-höfischen Sang zu tun, sie seien

»städtisch«, aus sentimental-retrospektiven »bürgerlichen« Interessen gesammelt – dann ist das nur ein, leider häufiger, Zirkelschluß aus literarischen Indizien auf soziologische und aus ihnen wieder zurück auf die Literatur.

Straßburg:

Kleine Heidelberger Liederhandschrift Für A und für ihre Vorlage *AC haben wir, außer sprachlichen, auch literarische Indizien, die in der Tat nach Straßburg, jedenfalls ins Elsaß weisen. Schon um 1210 gibt der, sicher auch lateinisch-gelehrte, »meister« Gottfried von Straßburg in seinem Tristan einen literaturkritischen Autoren-Katalog, worin er nach seiner Auseinandersetzung mit den Epikern die Minnesang-»Nachtigallen« lobt: die schon gestorbene »leite-vrouwe« von Hagenau, das ist Reinmar, und ihre jetzige »meisterinne von der Vogelweide« – also die beiden Spitzen auch fast aller Lieder-Namenskataloge und -sammlungen des 13. Jahrhunderts, so verbunden bis hin zum Würzburger Hausbuch des Michael de Leone (E). Um 1235 (?) rühmt der, wieder auch lateinisch-gelehrte, höfische, im Dienst Konrads IV. gestorbene »Epigonen«-Meister Rudolf von Ems in einer Gottfried nachgeahmten Literaturkritik die Fürsorge eines »meister Hesse« in Straßburg für die Dichtung, also vielleicht auch die klassischen Epiker. Um 1250 und später entstanden im Elsaß die ersten uns erhaltenen vollständigen, auch illustrierten Handschriften von Wolfram, Gottfried, Rudolf von Ems (s. o. S. 139). Der Straßburger Bischof in den Jahren 1273 bis 1299, Konrad von Lichtenberg, war ein Gönner des berühmten, wieder auch lateinisch-gelehrten epischen und Lied-»meisters« Konrad von Würzburg, von dem Michael de Leone sonst unbekannte Werke in seinem Hausbuch bewahrte, gestorben am 31. 8. 1287 als Basler Bürger. Und in die siebziger Jahre und ins Elsaß setzt man die Liederhandschrift A.

Das gemeinsame Interesse all dieser Bemühungen in Straßburg um die literarische Kunst der Volkssprache über Jahrzehnte hinweg ist nicht bürgerlich, selbst wenn »Bürger« beteiligt waren (nachgewiesen nur für Konrads von Würzburg Basler Jahre!) – es ist kunstmeisterlich, ja gelehrt! Nur in diese Richtung wiesen auch unsere Beobachtungen zu A. Wenn noch die Handschrift A sich als Autoren-Sammlung in statu nascendi darstellt, zusammengefügt aus einer kompetenten Sammlung »alter Meister« bis etwa 1230 und fragmentarischen oder anonymen Gebrauchssammlungen von Liedern, mit z. T. bekannten, z. T. ganz fraglichen Autornamen überdeckt – dann spiegelt sie die Anfänge desselben kunstmeisterlichen Interesses auch für die Liedkunst. Nur daß es in der Minne-Liedkunst nicht nur viel mehr »alte Meister«, Berufs- und Dilettanten-Autoren gab, sie waren auch, wie gezeigt, viel schwerer aus dem breiteren Gebrauch, sei's noch mündlich oder schon schriftlich, herauszuholen als die Epiker. Es ist ja bezeichnend, daß Rudolf von

Ems, anders als Gottfried von Straßburg, in seinen zwei Literaturkatalogen keinen Liederdichter mehr nennt. War ihm das Lied schon zu sehr Gebrauchskunst, ja Brauchtum geworden? Wie es schon bei den klassischen Epikern sich andeutete: Sie alle haben, mehr oder weniger nebenher, auch Lieder gedichtet: Heinrich von Veldeke und Hartmann von Aue ganze Euvres, Wolfram von Eschenbach Tagelieder in seiner typischen Manier, und für Gottfried von Straßburg bemühen sich A und C etwas zu überliefern, alles allerdings sicher nicht von ihm, während andererseits für ihn Rudolf von Ems eine Spruchstrophe anführt (in C unter Ulrich von Lichtenstein, Bl. 247ra). Von den Liedmeistern aber hat keiner ein Epos gedichtet! Auch das zeigt deutlich sowohl die freiere Handhabung der Minne-Liedkunst wie ihre unzuverlässigere und breitere Autoren-Streuung im 12./13. Jahrhundert, die es auch für Kenner so viel schwieriger machen mußte, unter kunstmeisterlichen Prinzipien eine Liedmeister-, eine Liedautoren-Sammlung anzufangen. Daß es zum erstenmal soweit gelang, ist wohl den »Meistern von Straßburg« seit etwa 1250 zu verdanken.

Manesse Die Städte Konstanz oder Zürich weisen keine derartigen Anhaltspunkte aus als mögliche Heimat für B und C. Die Vorlage *BC war, wie wir wissen, eine gegenüber A bereits viel kompetentere Sammlung von Liedmeistern. Wie sie zustande kam, darüber gibt es nicht einmal Vermutungen. Die Handschrift B selbst steht schon in Zusammenhang mit C, vermittelt möglicherweise über den Bischof von Konstanz 1293–1306, Heinrich von Klingenberg, den Hadlaub in seiner Züricher Minne-Gesellschaft so betont als »den Fürsten« darstellt. Aber auch darüber gibt es nur Vermutungen.

In C aber stehen unter dem Namen des »meister« Johannes Hadlaub,³³ ziemlich am Ende als Nr. 105, die berühmten »Manesse«-Strophen (Bl. 372rb, Str. 21–23, Lied 8), die Bodmer veranlaßten, ihr den »zuvor nimmer gehörten Namen der Manessischen Handschrift« zu geben – den sie trotz des Widerspruchs vieler Philologen auch in diesem Buch trägt. Der Streit ist bis heute nicht geschlichtet.

Die wichtigste erste Strophe lautet (mit revidiertem Text und einer nicht geschönten, sondern allein auf Präzision bedachten Übersetzung):

»Wâ vunde man sament so manic liet?
man vunde ir niet im künicriche
als in Zürich an buochen stât.
Des prüevet man dicke dâ meister sanc:
der Maness ranc dar endeliche,
des er diu liederbuoch nu hât.
Sim hove mechten nîgen die singære,
sîn lop hie prüeven und anderswâ,
wan sanc hât boum und wûrzen dâ,
und wisse er, wâ guot sanc noch wære,
er wurbe vil endelich darnâ.«

(Wo fände man zusammen [=vereinigt, gesammelt] so viele Strophen? Man fände davon nichts [=nicht so viele zusammen] im [ganzen deutschen] Königreich, als [wie hier] in Zürich in Büchern [aufgeschrieben] steht.

Darum prüft man [beurteilt und ordnet man nach Regeln] da oft Sang der Meister: Der Manesse bemühte sich in dieser Richtung bis zum Erreichen des Ziels, weshalb er die Lieder-Bücher jetzt besitzt.

Vor seinem Hof könnten [=dürften, sollten] die Sänger sich verneigen, sein Lob hier und [überall] anderswo prüfen [=nach den Regeln als höchstes beurteilen], denn Sang hat [schriftlich aufbewahrt] den Baum und die Wurzeln [=Ursprung und Ausbreitung] da, und wenn er [Manesse] wüßte, wo noch guter Sang [aufbewahrt zu finden] wäre, er würde sich bis zum Erreichen des Ziels darnach umtun.)

Die drei Manesse-Strophen 21–23 klingen wie Preisstrophen eines Spruchtons. Aber sie haben ähnliche Form und stehen zusammen mit einem, nur Hadlaub eigenen, Lied-Typ von sentimental Minneszenen, die den Anfang und Schluß der Sammlung seiner Lieder in C bilden. Es sind die Szenen, die Gottfried Keller biographisch in seiner Hadlaub-Novelle auskostete: Der Sänger heftet z. B., als Pilger verkleidet, seiner im Dunkel von der Morgenmette heimkehrenden Dame einen Brief voll »tiefer rede von der minne« mit einer Angel an ihr Kleid (Str. 1–7), oder er liebkost ein Kind an den gleichen Stellen, wo sie es vorher liebgehabt hat (Str. 29–32, Lied 4). Zwei dieser Lieder (2 und 5) aber bevölkern diese Minneszenen mit dem »Beistand« von namentlich genannten, historisch in Verbindung mit Zürich wohl bekannten Personen, zusammengefaßt als »edel frouwen, höhe pfaffen, ritter guot« (Str. 15), und hier (in Str. 16) ist auch »her Ruedger Maness« noch einmal mit dabei. Der Stoff, die Motive, auch der Typ dieser Szenen lassen sich aus dem Typen-Vorrat des Minnesangs belegen, wie mehrfach nachgewiesen. Neu ist ihre Verbindung mit einer Züricher historischen Szene um 1300 – so neu wie in den »Manesse«-Strophen die Verbindung von Liederbüchern mit dem Ritter und Züricher Patrizier Rüdiger (II.) Manesse († 1304) und mit seinem Sohn Johannes († 1297), 1296 als Kustos am Großmünster bezeugt, dem »Küster« als Helfer bei der Lieder-sammlung. Was sind das für Liederbücher? Wie verhalten sie sich zu dem uns erhaltenen Liederbuch? Zweifel an beider Verbindung hat immer wieder die Mehrzahl bei Hadlaub erregt: da sind es mehrere (viele?, wenige?) Liederbücher – das uns erhaltene ist ein, und ein einzigartiges, Buch. Solange diese Differenz nicht aufzuklären ist, muß man mit zwei verschiedenen Unternehmungen kurz vor und nach 1300 rechnen: mit der von Hadlaub gepriesenen Lieder-Bibliothek der Manesse in Zürich – und der Planung, Sammlung, Ordnung und Ausführung unserer Hand-

schrift, die auch nach Zürich weist, obgleich nur aufgrund von Indizien. Sekundäre Verbindungen zwischen beiden sich auszumalen bleibt der Phantasie überlassen.

Prüfen wir statt dessen genau, was die »Manesse«-Strophen Hadlaubs sagen. a) Das ganze Gewicht legt Str. 21 auf die umfassende, auf Vollständigkeit zielende Bemühung der Manesse um den »Sang«. b) Die Lieder sind schriftlich aufgezeichnet: in »Büchern«; von Melodien ist nicht die Rede. c) Es ist »Sang« von »Meistern«, der bei ihnen »geprüft« wird: das entspricht schon dem »Merken«, dem Urteilen über Form und Inhalt von Liedern nach Regeln wie dann bei den Meistersingern; ob es sich auch auf die Ordnung der Autoren und der Lieder erstreckt, ist nicht gesagt; der Stand der Autoren bleibt außer Betracht. d) Sie haben »Baum und Wurzeln« dieses Sings beisammen: die Entfaltung und die Grundlagen des Minnesangs, das meint doch: sowohl die »alten Meister« (wie in M, in A und B und E) und die in C fast hundert weiteren Lieder und Lied-Œuvres von zum größten Teil neuen, nach ihnen gekommenen Liederdichtern. e) Die »Ehre« dieses Sammelns, den Manesse »angeboren« (Str. 22), ist der Preis der »Frauen-Wonne« (Str. 23) in Minneliedern. f) Sie wollten diesen Sang »nicht lân zergân« (Str. 22), nicht vergehen lassen; er wäre also ohne ihr Sammeln in Gefahr, vergessen zu werden. Das kann nicht bedeuten, daß es zu ihren Zeiten keine Minne-Liedkunst mehr gab, also eine sentimentale Rückblicksklage auf den Lied-Sang überhaupt – schon die Sammlung von späten Autoren in C wie deren Nachtrag z. B. in A und B spricht dagegen, und wir haben genug Zeugnisse über die Produktion von Minneliedern, wenn auch veränderter Art, im 14. Jahrhundert. Es wird allerdings gerade den Großteil des früheren Minnesangs betreffen, der, mündlich und auch schriftlich, in der Tat schon in Vergessenheit geriet, wie die Zeugnisse des 14. und 15. Jahrhunderts verraten.

Das alles entspricht so genau der Planung und Anlage unserer Handschrift, daß man sich kaum vorstellen kann, es wären zwei Unternehmungen so gleicher Art in Zürich nebeneinanderher gelaufen.

Bei Hadlaub nicht erwähnt ist allerdings die Ausstattung von C mit Bildern, Wappen, Initialen usw. Das dürfte für die Zeitgenossen, anders als für uns, ein Akzidens gewesen sein, eine zwar kostbare und prächtige, aber vor der eigentlichen Leistung, der umfassenden Sammlung und Ordnung der »Meister« und ihrer Lieder zurücktretende, dekorative Nebensache.

Nicht erwähnt ist weiter eben »das« Buch, wie wir es haben. Es kann aber zu Lebzeiten der beiden Manesse noch gar nicht fertig gewesen sein – soweit es überhaupt fertig ist. Daß die Liederbücher der Manesse eine Bibliothek von Einzelexemplaren, z. B. *AC, *BC und *EC samt weiteren alten, dazu von lauter Einzel- oder Teil-Sammlungen der Späteren waren, ist sowieso unwahrscheinlich. Sie werden sich viel eher

das Material zum Abschreiben in einem Band von überall her ausgeliehen haben, wie es im Mittelalter üblich war, als daß sie es einzeln gekauft oder abgeschrieben hätten. Und »die Bücher« könnten so durchaus auch schon einzelne, nach Plan eingeteilte und angefangene Lagen unserer Handschrift gewesen sein. Zum Fort- und Zuendeführen müßten dann allerdings noch andere Instanzen dagewesen sein.

Aber da ist noch die Anordnung: Hadlaub sagt nichts von der streng ständischen Reihung der Autoren in C! Sie aber gilt ja als ihr literarisch-soziologisches Signum: ein »königliches« Liederbuch, eine hierarchische soziale Selbstbestätigung von Auftraggebern oder Sammlern, wo, wann und wie immer man den Anlaß dafür ansetzen mag. Hadlaub dagegen betont fast überschwinglich nur das meisterliche »prüeuen« der Manesse – und die »ëre«, die sie im »edlen« Sang von Frauenwonne suchen und finden! Des Rätsels Lösung ergibt sich, wenn wir auch hier den oben erwähnten literatursoziologischen Zirkelschluß vermeiden. Die Ehre der Sammler kommt nicht vom Stand der gesammelten Sänger, sondern vom »meisterlichen Sang«. Auch die, mehr oder weniger richtige, ständische Anordnung unserer Handschrift, auch die Sorge um die historische Wirklichkeit all ihrer Sänger mit Namen und Wappen könnte für Hadlaub – und für die Planer der Handschrift – nur ein Akzidens zum Meistertum und seiner »Ehre« gewesen sein. Ein Akzidens freilich von höchstem Repräsentationswert!

Entsprechende Statuierungen dieses Repräsentationswerts kennen wir schon für den Spruchsang: die Literatursage vom Sängerkrieg auf der Wartburg, ausgetragen am Hof und unter dem Vorsitz des Landgrafen und der Landgräfin von Thüringen, und die Literatursage von den »12 alten Meistern«, als Institution gestiftet von Kaiser Otto dem Großen! Für die Anordnung unserer Handschrift gibt es aber noch eine weit ältere und näherliegende Analogie. König David, der Psalmendichter, galt schon seit langem als der Gründerheros der geistlichen Liedkunst und steht so, auch im Bild als König *und* Sänger, am Anfang vieler Sammlungen und Abhandlungen.³⁴ Im gleichen Typ – und in gleicher Funktion! – steht Kaiser Heinrich am Anfang unserer Handschrift (und der Handschrift B – nachträglich?). Gerade den »höhen pfaffen« der von Hadlaub inszenierten Züricher Gesellschaft konnte diese Analogie nicht verborgen sein. Womöglich geht die Idee dieses Anfangs auf sie zurück, und damit weiter die Idee der ganzen ständischen Anordnung, auch der weiteren Bilder, ausgehend von dem, auch in den Evangelistenbildern liturgischer Handschriften schon alten Grundtyp des Autorenbilds.³⁵ Daß auch hier dem »meister Hadlaub« für seine Preis-Strophen auf die Manesse das Meistertum der gesammelten Texte wichtiger war als die Anordnung, ließe sich verstehen.

Umso dringlicher werden die konkreten Fragen. Welche Interessen lassen die Manesse – die selbst offenbar

keine Liedautoren waren, denn sonst stünden sie auch in C? – den »Sang der Meister« so umfassend sammeln? In welcher Funktion preist sie Hadlaub? In welcher Funktion läßt er eine hochadlige und patrizische Gesellschaft zu seinen Minneszenen, in Zürich präzise lokalisiert, »Beistand« spielen? Und wie verhält sich das alles konkret zur Planung und Ausführung dieser unserer Handschrift? Wer konnte die Schreiber und die Maler finden und beauftragen? Wer konnte den Aufwand bezahlen?

Die Forschung hat die verschiedensten Antworten vorgeschlagen. Als bisher letzte hat Herta Renk ein farbiges Bild des »Manessekreises« entworfen: die Lebensumstände der von Hadlaub in den Minneszenen und den Manesse-Strophen genannten Personen, ihre Herkunft, Verwandtschaft, Rang und Stellung in der Politik der Stadt Zürich, zu den Klöstern, zum Haus Habsburg, ihre ökonomischen Aktionen, angereichert mit Analogien zu den italienischen Städten, zum »Dolce stil nuovo«, zur zeitgenössischen Mystik.³⁶ Aber auch dieses Bild kann die fehlende Verbindung zwischen den Dokumentationen historischer Realität der Züricher Szene, der literarischen Dokumentation der Szene durch Hadlaub – so sprechend beide in sich sind – und beider zu unserer Handschrift nicht herstellen. Auf diese schon methodisch so schwierigen Fragen bleibt unsere Handschrift, wie wir wissen, stumm. Verantworten lassen sich höchstens ein paar vorsichtige Schlüsse aus der literarischen Situation.

Wenn Hadlaub in den drei – in seinem Œuvre auffälligen – »Manesse«-Strophen (21–23) die beiden Manesse persönlich als zielstrebige, auf die »Ehre« des »Meister-Sangs« bedachte Sammler preist, dann braucht das andere Beteiligte nicht auszuschließen: es ist nur die typische Haltung von Preisstrophen. Und wenn er eines seiner Minneszenen-Lieder (2) ganz darauf abstellt, den Beistand einer hohen Gesellschaft zu inszenieren, so ist auch das sicher ein Preisgedicht; vielleicht spielt »der Regensberger«, der mit Gefolge noch einmal in einer zweiten Minneszene auftritt (Bl. 380va, Str. 230–234, Lied 5), für Hadlaub eine besondere Rolle. Die erste Szene, unter dem Vorsitz eines diesmal geistlichen Fürstenpaares, des Bischofs von Konstanz und der Fürstäbtissin von Zürich, klingt mindestens typologisch an die Sage vom Wartburgkrieg an, nur statt auf den Spruchsang hier ganz auf den Minnesang hin stilisiert und – zeitgenössisch inszeniert! Da nun auch Rüdiger Manesse in dieser Gesellschaft nochmals auftritt, hat jedenfalls Hadlaub sie mit den »Manesse«-Sammlungen in Verbindung gebracht – als Stifter und Förderer? Der »meister« Hadlaub selbst brauchte auch das nicht näher zu verantworten als durch die Preisstrophen: »ëre umbe guot«! Wie sich die Lebenszeit dieser Personen mit der Entstehungszeit der Handschrift verträgt, kann angesichts der Fraglichkeiten ihrer Datierung hier offenbleiben.

Das Interesse des Unternehmens ist kein anderes als die »ère« des »Meister-Sangs« von »Frauenwonne«. In Zürich haben wir nicht, wie in Straßburg, greifbare literarische Indizien für dieses Interesse. Nur die Beteiligung hoher und höchster Geistlicher ließe auch hier auf einen lateinisch-gelehrten Hintergrund schließen. Auch im Basel Konrads von Würzburg, eine Generation vorher, ist die Szene anders. Konrads weitverbreitete literarische Fähigkeiten dienten in den verschiedensten Gattungen den verschiedensten Interessen seiner Gönner. Für die Züricher »Manesse-Gesellschaft« läßt sich nur ihr Interesse am Minnesang statuieren – alle weiterführenden Hypothesen verlieren sich im Dunkeln.

Im hellsten Licht scheint aber der Repräsentationswert, den unsere Handschrift diesem Meistertum zumißt, ebenso wie auch bei Hadlaub in seinem Gönnerlob. Wollen wir den oben erwähnten literatursoziologischen Zirkelschluß vermeiden, dann bleibt dazu soviel zu sagen: Es gehört zum mittelalterlichen Sozialgestus, zu seiner Symbolik sozusagen, daß soziales Selbstbewußtsein, sozialer Rang und Wert weit mehr durch Zeremoniell sich bestätigt als durch reale Faktoren; durch kirchliche und weltliche Feste z. B., und auch hier gerade durch ihre Ausstattung mit

jeder Art von mittelalterlicher Gebrauchskunst. Das gilt ja, mit veränderter Bewußtheit, noch bis ins Zeitalter des Barock und Rokoko, auch für die Funktion der Künste.

Solch zeremoniellen Repräsentationswert hat nun offenbar auch die volkssprachliche Liedkunst in unserer Handschrift, daraufhin ist sie geordnet und ausgestattet. Aber die soziale Rangfolge gibt nicht den Liedern ihren Wert. Oder, um es nochmals pointiert zu sagen: nicht der Kaiser, nicht die Höfe und nicht der Adel machen oder machten einmal diese Lieder wertvoll. Sondern umgekehrt: diese Liedkunst machte und macht hier diesen Adel wertvoll; ihr elitärer Kunstwert ließ – und läßt in unserer Handschrift überdeutlich – bestimmte Adelsgruppen die Liedkunst wählen als Repräsentationswert einer elitär »edlen« Selbstbestätigung, die sich mit dem Kaiser als Anfang und der Standesfolge legitimiert. Ob und wie die Züricher bei Hadlaub so konkret gepriesene Adelsgruppe darauf kam, welche Zeit- und Stilströmungen dort und damals zusammentrafen, um Plan und Anlage und Kostbarkeit unserer Handschrift zu konstituieren, das alles läßt sich mit unserem Wissen nicht mehr erschließen.

ANMERKUNGEN

- 1 Die fachwissenschaftlichen Materialien, Argumente und Diskussionen zu dieser Darstellung werden in einer erweiterten Fassung dieses Beitrags – als Überlieferungsgeschichtlicher Teil einer allgemeinen Einführung in den Minnesang – aufgenommen. [Die erweiterte Fassung erscheint in: Hugo KUHN, *Liebe und Gesellschaft* (Kleine Schriften Bd 3); den Plan einer allgemeinen Einführung in den Minnesang hat Hugo Kuhn nicht mehr verwirklichen können.]
- 2 Dazu zuletzt Joachim BUMKE, *Ministerialität und Ritterdichtung. Umriss der Forschung*, München 1976.
- 3 Ebd. S. 22–29.
- 3a Vgl. Beitrag JAMMERS S. 169.
- 3b Vgl. Beitrag WEHRLI S. 147 ff.
- 4 Hugo KUHN, *Walther von der Vogelweide und seine ›deutsche‹ Rezeption*, in: H. K., *Text und Theorie*, Stuttgart 1969, S. 332–343.
- 5 Hedwig HEGER, *Das Lebenszeugnis Walthers von der Vogelweide. Die Reiserechnungen des Passauer Bischofs Wolfer von Erla*, Wien 1970; Michael CURSCHMANN, *Waltherus cantor*, in *Oxford German Studies* 6, 1972, S. 5–17.
- 6 Geleitwort zu: *Die kleine Heidelberger Liederhandschrift*. In *Nachbildung*, Stuttgart 1932, S. XII f.
- 7 Sorgfältig zusammengestellt zu den einzelnen Dichtern in A bei Walter BLANK, *Einführung zu: Die Kleine Heidelberger Liederhandschrift Cod. Pal. Germ. 357 der Universitätsbibliothek Heidelberg*, Wiesbaden 1972 (*Facsimilia Heidelbergensia* 2), worauf ich mich auch später ohne Einzelnachweise beziehe.
- 8 Im »Fraudienst«, hrsg. von Karl LACHMANN, Berlin 1841, 60, 1 ff.
- 9 S. Hugo KUHN, *Wolframs Frauenlob*, in *ZfdA* 106, 1977, S. 200–210, bes. S. 205 ff.
- 10 Ein Überblick über die sonstigen Liederhandschriften bei JAMMERS, *Liederbuch* S. 115–117.
- 11 S. Anm. 7.
- 12 *Die Weingartner Liederhandschrift. Faksimileband und Textband* (mit Beiträgen von Wolfgang IRTENKAUF, Kurt Herbert HALBACH, Renate KROOS), Stuttgart 1969.
- 13 *Die Lieder Reinmars und Walthers von der Vogelweide aus der Würzburger Handschrift 2^o Cod. ms. 731 der Universitätsbibliothek München. I: Faksimile. Mit einer Einf. von Gisela KORNRUMPF*, Wiesbaden 1972.
- 14 *Walther von der Vogelweide*, hrsg. und erklärt von W. WILMANN, 4., vollst. umgearb. Aufl. bes. von Victor MICHELS, Bd. 2, Halle (Saale) 1924, S. 36–39; vgl. auch die Überlieferungskonzordanz in: *Walther von der Vogelweide*, hrsg. von Horst BRUNNER, Ulrich MÜLLER, Franz Viktor SPECHTLER, Göttingen 1977 (*Litterae* 7), S. 18* ff.
- 15 MARTIN, *Minnesänger I–III*; JAMMERS, *Liederbuch*; Hella FRÜHMORGEN-VOSS, *Rez. zu Jammers*, in *PBB* (Tüb.) 88, 1967, S. 371–380, wieder in: H. F.-V., *Text und Illustration* S. 89–99; HALBACH (s. Anm. 12); BLANK (s. Anm. 7); KORNRUMPF (s. Anm. 13); RENK, *Manessekreis*; WALTHER, *Begleittexte*; ders., *Eine direkte Vorlage der Manessischen Liederhandschrift*, in: WALTHER, *Minnesänger IV* S. 9–12.
- 16 *Heidelberger Handschrift Cpg. 329* [jetzt in Abb. hrsg. von Eugen THURNHER, Franz V. SPECHTLER, Ulrich MÜLLER, Göttingen 1978 (*Litterae* 56)].
- 17 *Handschrift A in Wien (cod. 2777)*, Faksimileausgabe mit Kommentar von Francesco DELBONO, Graz 1977 (*Codices selecti* 59); *Handschrift B in Innsbruck*, in Abb. hrsg. von Hans MOSER und Ulrich MÜLLER, Göttingen 1972 (*Litterae* 12).
- 18 Horst BRUNNER, *Die alten Meister. Studien zu Überlieferung und Rezeption der mittelhochdeutschen Sangspruchdichtung im Spätmittelalter und in der frühen Neuzeit*, München 1975 (MTU 54). In Abb. hrsg. von Ulrich MÜLLER, Franz V. SPECHTLER, Horst BRUNNER, Göttingen 1976 (*Litterae* 35).
- 19 *Locheimer Liederbuch und Fundamentum organisandi des Conrad Paumann*, in *Faksimiledruck* hrsg. von Konrad AMELN, Berlin 1925; *Das Lochamer-Liederbuch. Einf. und Bearb. der Melodien von Walter SALMEN*. Einl. und Bearb. der Texte von Christoph PETZSCH, Wiesbaden 1972 (*Denkmäler der Tonkunst in Bayern N. F. Sonderband* 2).
- 20 *Liederbuch der Clara Hätzlerin*, hrsg. von Carl HALTAUS. Mit einem Nachw. von Hanns FISCHER, Berlin 1966 (*Deutsche Neudrucke, Reihe: Texte des Mittelalters*).
- 21 *Carmina Burana*, hrsg. von Alfons HILKA, Otto SCHUMANN, Bernhard BISCHOFF, Bd 1: *Text*, 1–3, Heidelberg 1930–1970, Bd 2: *Kommentar*, 1, Heidelberg 1930; Faksimile, mit einer Einführung hrsg. von Bernhard BISCHOFF, 1. Faks., 2. Einf., München 1967.
- 22 Die Fakten und die bisherige Argumentation bei BLANK (s. Anm. 7) zu den einzelnen Dichtern. Ich gebe hier nur neue Ergebnisse wieder.
- 23 KORNRUMPF (s. Anm. 13), S. 12 ff.
- 24 Hermann SCHNEIDER, *Eine mittelhochdeutsche Liedersammlung als Kunstwerk*, in *PBB* 47, 1923, S. 225–260.
- 25 S. z. B. die Andeutung von KORNRUMPF (s. Anm. 13), S. 16 f.
- 26 Überblick s. Hugo KUHN, *Minnesangs Wende*, 2., verm. Aufl., Tübingen 1967 (*Hermaea N. F.* 1), S. 159–196.
- 27 Hugo KUHN, *Tristan, Nibelungenlied, Artusstruktur*, München 1973 (*SB d. Bayer. Ak. d. Wiss., phil.-hist. Kl.*, Jg. 1973, Heft 5).
- 28 Hedda RAGOTZKY, *Studien zur Wolfram-Rezeption. Die Entstehung und Verwandlung der Wolfram-Rolle in der deutschen Literatur des 13. Jahrhunderts*, Stuttgart–Berlin–Köln–Mainz 1971 (*Studien zur Poetik und Geschichte der Literatur* 20), S. 48 ff.; Burghart WACHINGER, *Sängerkrieg. Untersuchungen zur Spruchdichtung des 13. Jahrhunderts*, München 1973 (MTU 42), bes. S. 86 ff.
- 29 Gustav ROETHE, *Die Gedichte Reinmars von Zweter*, Leipzig 1887, bes. S. 111.
- 30 KUHN, *Minnesangs Wende* (s. Anm. 26).
- 31 JAMMERS, *Liederbuch* S. 121 f.
- 32 Ebd. S. 121.
- 33 SMS XXVII.
- 34 Hugo STEGER, *David rex et propheta. König David als vorbildliche Verkörperung des Herrschers und Dichters im Mittelalter, nach Bilddarstellungen des achten bis zwölften Jahrhunderts*, Nürnberg 1961 (*Erlanger Beiträge zur Sprach- und Kunstwissenschaft* 6), S. 133 ff.
- 35 FRÜHMORGEN-VOSS, *Bildtypen* S. 59 ff.
- 36 RENK, *Manessekreis*.

Max Wehrli
ZUR GESCHICHTE DER MANESSE-
PHILOLOGIE

Überlieferung und Rezeption »Philologie« sei hier im ursprünglichsten und weitesten Sinne verstanden als liebevolle Bemühung nicht nur von Gelehrten, sondern auch von Liebhabern, von Kritikern und Dichtern um überlieferte Texte, aus sprachlichem, dichterischem oder inhaltlich-historischem Interesse irgendwelcher Art. In der Geschichte der Wiederentdeckung des Manesse-Kodex und seiner geistigen Aneignung zeigt sich in seltener Konkretion und Modellhaftigkeit, was historisches Verstehen bedeutet: zwischen Vergessen und Begeisterung, Gleichgültigkeit und Betroffensein, im steten Wandel der aktuellen Prämissen erfolgt die Aneignung eines Stückes Vergangenheit, das Werden einer neuen Tradition in den Erkenntnissen der Forschung wie in den literarischen Ausstrahlungen des Textes. Die Manessesche Handschrift ist derart die Verkörperung einer großen Epoche und ihrer Kunstübung, die »farbenhelle Schrift« (um mit Klopstock zu reden¹) ist dermaßen ein Unicum und Fascinosum, daß die Manesse-Philologie der ersten zweihundertfünfzig Jahre zugleich ein Stück der Wiederentdeckung des Minnesangs und überhaupt des Mittelalters darstellt – und darin auch der Frühgeschichte der Germanistik. Umgekehrt kam an diesem Monument auch immer wieder eine literarische Gegenwart zu sich, indem sie sich daran selber zu verstehen und zu bewähren hatte.

Aus diesem komplexen Prozeß des Verstehens und der gegenseitigen Identifikation kann hier nur die Bemühung um Sprache und Dichtung verfolgt werden, und zwar bis dorthin, wo die Manessesche Überlieferung zusammen mit andern inzwischen entdeckten Textzeugen in die großen wissenschaftlichen Editionen des 19. Jahrhunderts eingeht.² Diese Einschränkung auf das Wort ist bereits bestimmend und vielleicht verfälschend gewesen für den ganzen Verstehensprozeß: das Ineinander von Text, Melodie und Bild, von gesellschaftlichen, religiösen und rechtlichen Implikationen des ursprünglichen Minnesangs stellt, wie man es etwas unschön genannt hat, eine »multidimensionale Kommunikationssituation«³ dar, aus der, schon in der Manesseschen wie auch andern ohne Melodien überlieferten Sammelhandschriften, einseitig der textlich-literarische Aspekt herausisoliert wurde. Andererseits ermöglicht wohl gerade erst die Reduktion eines vieldimensionalen Phänomens auf einseitige Aspekte ein Verstehen, das – zeitbedingt – immer nur partiell sein kann und einer gemeinsamen Verständigungsbasis bedarf.

Manche Werke der höfischen Epik des Mittelalters haben in Abschriften, ja selbst noch in Drucken fortgelebt – man denke nur an ein Unternehmen wie Kaiser Maximilians Ambraser Sammelhandschrift –; die flüchtigeren Gebilde der Lyrik erhielten sich offenbar nur in vergleichsweise wenigen, individuell veranstalteten Sammlungen, die denn auch bald in der Anonymität verschwanden.⁴ Der Minnesang hat seine gesellschaftliche Funktion, etwa als Minnedienst,

weithin verloren, die Spruchdichtung büßte ihre kritische Aktualität ein, die Gattungen wandelten sich, und die lyrischen Traditionen blieben nur sehr bedingt und in anderen Zusammenhängen im Meistergesang und im Volkslied lebendig. Zwar war um das Jahr 1600, als die erste Wiederentdeckung begann, der Minnesang noch nicht ganz tot, es gab noch Meistersingerschulen, in denen Erinnerungen an die hohe Zeit mittelhochdeutscher Lieddichtung gepflegt und alte musikalische Form- und Vortragstraditionen fortgesetzt wurden.⁵ Aber das waren abgesunkene Ausläufer, von denen die Gebildeten nichts wußten oder nichts wissen wollten. Zum Leben erweckt wurde der Minnesang durch wissenschaftliche, philologische Arbeit, und das heißt zunächst auch: nur vom Text und vom Inhalt her, konkret durch das Studium der Manesseschen Handschrift. Allerdings war und blieb dann auch eines der wichtigsten Forschungsprobleme die Frage nach Unterschied oder Vergleichbarkeit von Minne- und Meistersang.

Humanismus Der Humanismus des 15. und 16. Jahrhunderts hat sich zuerst wieder bewußt mit dem Erbe des deutschen Mittelalters beschäftigt, aber es geschah mit Motiven, die mindestens zunächst nicht der mittelhochdeutschen Lyrik, ja überhaupt nicht mittelhochdeutscher Literatur galten. Der »amor litterarum et patriae«, wie ihn etwa Konrad Celtis verkündete, wollte im Wettstreit mit dem italienischen Humanismus die Würde, das Alter, die Eigenständigkeit Germanien-Deutschlands erweisen, sei es mit dem Zweck einer großen »Germania illustrata«, sei es zur spezielleren Rekonstruktion einer ruhmreichen Frühgeschichte, in der sich insbesondere auch das römische Reich deutscher Nation legitimieren konnte. Dieses historisch-gelehrte Bemühen hatte verschiedene Aspekte: politische, genealogische, juristische, moralische, literarische, sprachliche, wobei für den ja im Kern philologischen Humanisten vor allem das linguistische Interesse zentral war: nicht nur für etymologische Argumentationen und das Verständnis der Quellen, sondern vor allem für den Beweis originären Altertums des Deutschen als einer Ur-, Haupt- und Heldensprache, ganz abgesehen vom akuten Bedürfnis nach geregelten Kanzlei- und Druckersprachen.

So richtet sich denn die Aufmerksamkeit zunächst vor allem auf die ältesten »Denkmäler«, die althochdeutschen Texte. Schon der Abt Trithemius (Trithemius, 1462–1516) kennt in seinen »Scriptores ecclesiastici« 1494 Otfried; Flacius Illyricus (1520–1575) publiziert zwei lateinische Vorreden zum Heliand und gibt 1571 den ganzen Otfried heraus; Joachim Vadian (1484–1551) beschäftigt sich mit althochdeutschen Denkmälern aus St. Gallen (Glossen, alemannischer Glaube und Beichte, Notkers Psalter); andere Historiker wie Aventin (1477–1534) und Wolfgang Lazius (1514–1565) treiben anhand verschiedener alter Quel-

len so etwas wie altdeutsche Sprach- und Namenkunde; der Universalgelehrte Konrad Gessner (1516–1565) stößt zum weitesten Horizont eigentlicher Sprachvergleichung vor.

Reformation Zum humanistischen Motiv kommt seit der Reformation noch ein elementarerer Beweggrund hinzu: der religiöse, konfessionelle. Die Volkssprache wird als Knechtsgestalt der Sprache zum legitimen Träger der Glaubensinhalte. Mit den neuen Bibelübersetzungen, der Aufhebung der lateinischen Liturgie, der antipäpstlichen Haltung überhaupt wächst das Deutsche in eine neue Authentizität und Würde hinein. Schon die Otfried-Edition gilt einem der alten deutschen »testes veritatis« und soll dazu dienen, »der alten Teutschen sprach vnd gottsfurcht zuerlernen«. In wechselnder Weise verbinden sich im protestantischen Humanismus antirömisch-deutscher Nationalstolz, das Pochen auf die Reichslegitimität und das Pathos des Glaubens – die deutsche Sprache ist zugleich Ur-, Mutter-, Kirchen- und Reichssprache. Dies gilt in der Ideologie, auch wenn die Sprache der Gelehrten und Gebildeten natürlich noch lange lateinisch bleibt, es sei denn, man wende sich in Chroniken, Urkunden, Erbauungsschriften oder Satiren an breitere Kreise oder mache, seit Opitz, die deutsche Sprache zum Medium einer neumodischen Poesie.

Wenn sich der Bestand an bekannten oder gar edierten Texten des deutschen Mittelalters im späteren 16. und 17. Jahrhundert langsam vermehrte, so umfaßte er doch vor allem althochdeutsche Werke, so den Psalm 138 (1557), Williram (1598), die St. Galler Benediktinerregel (1606), Glossen und Rechtsaltertümer, Anno lied (1639), Ludwigslid (1696), Isidor und Tatian (1706). Und gerade die großen Sammeleditionen des frühen 18. Jahrhunderts – Johannes Schilters »Thesaurus antiquitatum teutonicarum« (darin das bereits 1696 gedruckte Ludwigslid), mit einem »Glossarium teutonicum«, 1726–28; Johann Georg Eckharts »Corpus historicum medii aevi«, 1723, und »Commentarii de rebus Franciae orientalis«, 1729, mit dem Hildebrandslied; Bernhard Pez' »Thesaurus anecdotorum«, 1721, mit dem Wessobrunner Gebet – zeigen, wie sehr das Gesamtinteresse historisch und sprachlich gerichtet war und vor allem die älteren Epochen betraf. Bis zu den Entdeckungen und Publikationen J. J. Bodmers tritt die mittelhochdeutsche Literatur und vor allem ihre Dichtung durchaus zurück.

Goldast und Schobinger Auch der Mann, in dessen Umkreis schon am Beginn des 17. Jahrhunderts die große Liederhandschrift und mit ihr die Erinnerung an ein klassisches literarisches Hochmittelalter zuerst wieder auftaucht, macht kaum eine Ausnahme; jedenfalls führten seine tiefdringenden Studien nicht zu einer wirklichen Edition oder sonst einer Wiederbelebung. Melchior Goldast von Haiminsfeld (1578–

1646)⁶ – Melchior Goldastus ab Haiminsfeld, Goldastus Haiminsfeldius, Melior Hamenvelto Goldastus usw. – gehört nach Interessenrichtung, ja nach seinem menschlichen Typus durchaus in die Welt der humanistischen Gelehrtentradition, die allerdings im Frühbarock die Züge einer stark quantitativen, leidenschaftlich sammelnden, edierenden, kommentierenden Polyhistorie angenommen hat; in den Vordergrund tritt bei Goldast die Rechtswissenschaft, welche ja auch im 18. und noch im frühen 19. Jahrhundert oft den Zugang zu einer noch nicht etablierten deutschen Philologie gebildet hat. Als begehrter Gutachter und Berater hat Goldast seine rechtshistorische Kompetenz in den Dienst bedeutender deutscher Höfe gestellt.

Noch heute ist das Charakterbild Goldasts schwer zu fassen, es hat sich den Versuchen einer schlüssigen Biographie immer wieder entzogen. Fragwürdige Züge, die das herkömmliche Bild bestimmen, werden von neueren Kennern (vor allem von Heinz Schecker) entschuldigt und aufgehehlt. Goldast teilt die Rastlosigkeit und das Auf und Ab der Lebensführung, aber auch den immensen Fleiß mit manchen Humanisten; kritische Wissenschaft steht – ähnlich etwa wie bei Gilg Tschudi oder Aventin – neben kühner Erfindung, ja wohl auch »Fälschung«. Die gelehrte Leidenschaft führt zur Hinterziehung von Handschriften – sozusagen einer elementarsten Form der Rezeption.⁷ Wie der St. Galler Prozeß gezeigt hat, war dies vermutlich weder durch die largeren Auffassungen der Zeit (»die Wissenschaft adelte das Verbrechen« meint Bult-haupt⁸) noch durch die Unordnung der St. Galler Bibliotheken ganz zu entschuldigen. Goldast steht in einem gewaltigen Briefwechsel mit der gelehrten Welt seiner Zeit – in neunzehn Bibliotheken befinden sich heute Briefe von und an Goldast.⁹ Einen bloßen Ausschnitt aus dem dichten Netz der Korrespondenz bietet, immer noch grundlegend, die Sammlung von Thulemarus, »Virorum ell. et doctorum ad Melchiorum Goldastum Jctum et polyhistorem celebratissimum Epistolae«, 1688. Der Gelehrte bürgerlicher oder unklar adliger, jedenfalls armer Herkunft steht in enger Beziehung zum Regiment, insbesondere in seiner Eigenschaft als juristischer Experte und Diplomat, seit 1627 mit dem Titel eines kaiserlichen und kurtrierischen Rates. Der Weg führt von der Freiherrschaft Hohensax-Forstegg über den pfälzischen Kurfürstenhof zu den Höfen von Weimar, Bückeberg, Trier, Hessen-Darmstadt; das letzte Werk, die dreibändigen »Commentarii de Regni Bohemiae iuribus«, dient wie viele von seinen vorangegangenen Schriften den Interessen des Kaisers.¹⁰

Entscheidend für Goldasts frühe Zeit ist der St. Galler Rechtsgelehrte Bartholomäus Schobinger (1566–1604), Sohn und Enkel reicher und zugleich hochgebildeter und wissenschaftlich tätiger Kaufleute, Besitzer einer bedeutenden Bibliothek. Schobinger hat den jungen Goldast zu seinen Arbeiten zu Vadian herange-

zogen, aus ihm einen Mitarbeiter und Freund gemacht und ihn auch der Familie der Herren von Hohensax-Forstegg im Rheintal empfohlen. Schobinger war Berater und Freund des Freiherrn Johann Philipp von Hohensax gewesen und blieb nach dessen frühem Tod, 1596, Beistand der Familie.

In Forstegg – das ist nun die erste Spur – befand sich damals der Manesse-Kodex. Ob ihn der Freiherr 1594, als er aus pfälzischem Dienst in seine rheintalische Herrschaft zurückkehrte, aus Heidelberg mitbrachte und ob es sich um geliehenes oder eigenes Gut handelte, ist ungewiß.¹¹ Schobinger hat ihn offenbar schon bald nach dem Tode des Freiherrn mit Bewilligung der Witwe einem Interessenten ausgeliehen. Denn mit einem Brief vom 23. 12. 1597 sendet der Junker Johann von Schellenberg auf Randegg (östlich von Schaffhausen) die Handschrift an Schobinger zurück, zuhanden der »generosa domina comitissa«, und entschuldigt sich für das lange Behalten der Handschrift mit dem großen Interesse, das sie bei ihm geweckt habe. Er bewunderte nicht nur das Denkmal vornehmer altdeutscher Poesie und Sprache, sondern suchte auch genealogische Aufschlüsse.¹² Der Kodex blieb bei Schobinger oder kam bald wieder aus Forstegg zurück; jedenfalls beschäftigten sich Schobinger und Goldast während dessen St. Galler Aufenthaltes 1599 und 1603 damit und begannen ihn abzuschreiben. Ob aus den vielzitierten Briefstellen (Schobinger an Goldast 28. 7. 1601, Marquard Freher an Goldast 26. 9. 1601) auf einen Versuch Schobingers, die Handschrift bei sich zu verheimlichen, zu schließen ist, bleibe dahingestellt. Die unvollendet gebliebene Kopie (59 Dichter, nicht ganz vollständig) liegt heute in Goldasts Nachlaß in der Universitätsbibliothek Bremen. Marquard Freher wünschte vergeblich, sie zu ergänzen, als er sie im Winter 1607/08 bei sich hatte.¹³ Er hatte früher einmal, wie er am 26. 9. 1601 an Goldast schrieb, den Kodex in Hohensax gesehen und daraus eine Namenliste und zwei Lieder notiert.¹⁴ Schobinger war 1604 jung gestorben, nach Goldast »summis vigiliis fatigatus«,¹⁵ die er nicht zuletzt mit der Arbeit an der Abschrift zugebracht hatte. Der Kodex wurde in diesen Jahren auch sonst von Gelehrten und anderen Interessenten eingesehen und ausgeliehen. Bei Schellenberg schon sah ihn der Schaffhauser Chronist Johann Jakob Rüeger;¹⁶ in St. Gallen wurde er durch Vermittlung des Abtes dem Jesuiten Jakob Gretser gezeigt, der später Goldasts rabiatester Gegner wurde.¹⁷ 1607 war er in Zürich bei Bekannten Goldasts, dem Bannerherrn Hans Heinrich Holzhalb, dem Theologen Hans Wilhelm Stucki, dem Theologen und Philologen Kaspar Waser und dem Bürgermeister Bräm, von denen er im selben Jahr nach immer intensiverer Mahnung nach Forstegg und von da – »per satellitem helveticum« – nach Heidelberg gesandt wurde.¹⁸ »Mehr zur Befriedigung der Neugierde und Begehrlichkeit von Sammlern als zum Nutzen der Wissenschaft« sei der Kodex »mannigfach herumge-

schleppt worden«, sagt Zangemeister¹⁹ tadelnd, doch ist das Interesse immerhin erstaunlich, und es konnte ja wohl auch nur erst aus dem Bestaunen des »monumentum« bestehen.

Nur Goldast hat es vermocht, einen tiefgehenden, legitimen Versuch der Erschließung zu unternehmen; es wurde für anderthalb Jahrhunderte die einzige philologische Leistung zum Manesse-Kodex und die bedeutendste zur mittelhochdeutschen Literatur – übrigens auch inhaltlich noch bestimmend für die Entdeckung durch Bodmer.

Goldast gelangte nicht zu einer Gesamtpublikation des Kodex; was er probeweise veröffentlichte, läßt um so besser sein Interesse erkennen. Wie ernsthaft aber der Plan war, zeigt ein von Sillib²⁰ als »erste Frucht seiner Beschäftigung mit unserer Handschrift« bezeichnetes Manuskript der St. Galler Vadiana: »Hypomnemata in aulicorum poetarum amatoria carmina sive odas eroticas«. ²¹ Es ist die Grundlage eines Stellenkommentars (4 und 169 Seiten), dazu ein »Index nominum et historiarum, saltem huius aevi« (12 Seiten, es folgen 54 leere Seiten). ²² Aus dem ganzen Kodex sind die zu erklärenden Stichwörter oder Stellen herausgeschrieben und, teilweise offenbar später und nur soweit der Kommentator etwas anzumerken mußte, dazu fast ausschließlich lateinische Notizen zur Sprache, zur Sache, zu den Namen und zur Chronologie beigefügt, oft mit Angabe von Parallelstellen. Man wohnt dem Eindringen eines Gelehrten in eine ganz neue Materie, eine neue Sprache bei. Man staunt über die klugen Beobachtungen (zum Beispiel, anlässlich von »Kürenberges wise«, die Feststellung, »aulici isti« hätten je ihre eigene Melodie gehabt, oder daß Hadlaubs »amasia« eine »Tigurina« gewesen sei, oder daß in heutigen »choreae Maiae et vernaes« Parallelen vorlägen). In ein paar Vorbemerkungen finden sich Hinweise auf schwäbische Bräuche mit Gesang und Tanz, auf die Bedeutung der Kreuzzüge Barbarossas und auf die Rolle der Falkenzucht im ritterlichen Leben und in der dichterischen Symbolik, schließlich die Feststellung, die Liedersammlung sei ohne Beachtung zeitlicher oder sachlicher Ordnung »ab heroldo imperatoris« angelegt worden. Andererseits wird dem Leser bewußt, wie wenig auch ein Goldast noch weiß: keine Bemerkung zu Gottfried von Straßburg oder zu den beiden Freiherren von Sax, auf deren Vorkommen in der Handschrift man ja das Interesse der Sax-Forstegger hat zurückführen wollen. Und trotz seinem helvetischen Patriotismus und einigen Notizen zum »Manesser Hof« scheint er sich nicht zum Entstehungsort des Kodex zu äußern. Begreiflicherweise halten auch die sprachlichen, vor allem die etymologischen Erläuterungen modernen Einsichten nicht immer stand, so wenn etwa die mhd. »recken« mit »reges« erklärt werden.

War hier eine systematische Erschließung der ganzen Sammlung begonnen und deren Hauptmasse als »carmina amatoria«, als Minnesang, verstanden,²³ so

bestanden die von Goldast publizierten Strophen doch fast ausschließlich aus »Paraenetica«, das heißt aus moralischen und vor allem politischen Liedern, aus Spruchdichtung. Grund für diese Verschiebung ist wohl in erster Linie der historisch-politische Kontext dieser Publikationen, nicht ein einseitiges Interesse. Unter den gedruckten Werken Goldasts haben folgende die Handschrift erwähnt und Texte daraus abgedruckt:

1. Die ersten Mitteilungen über den Kodex und einige Zitate aus Walther finden sich in Goldasts Kommentar zu einer Schrift Isidors von Sevilla (zusammen mit der Ausgabe eines »Sermo« des Valerianus Cimelensis erschienen): »In S. Isidori de Praelatis Collectanea«, Genf 1601.

2. Weitaus am wichtigsten wird »Paraeneticorum veterum Pars I«, Lindau 1604. Hier sind – und das wirkt doch wie eine Anzahlung an einen künftigen Gesamtband – König Tyrol, Winsbeke und Winsbekin vollständig herausgegeben; dazu werden in den »Notae« und »Animadversiones« umfangreiche Mitteilungen über den Kodex sowie weitere Textproben und Erläuterungen beigelegt. Die verbreiteten »Paränetiker« waren lange Zeit die wichtigste Quelle altdeutscher Literatur.²⁴ Sie sind 1727 im 2. Band von Schilters »Thesaurus« wieder abgedruckt worden.

3. Die »Alamannicarum rerum scriptores aliquot vetusti«, Frankfurt a. M. 1606 (3. Auflage 1730), bringen im ersten Band einige Erwähnungen und Zitate.

4. Die gegen den Jesuiten Jacob Gretser und die Anmaßung der Päpste gerichtete Streitschrift »Replicatio prò sac(ra) caesarea et regia Francorum maiestate illustrissimisq(ue) imperii ordinibus adversus Iacobi Gretseri . . . crimina«, Hanau 1611 (Kolummentitel: »Replicatio pro imperio«) bringt vor allem den Abdruck des Leichs (2. Hälfte) und einiger (vollständiger) Sprüche Walthers sowie Proben aus dem von Wengen, Reinmar von Zweter, Marner, Meister Sigerher und Kanzler.

Welches sind nun die Motive von Goldasts Studien? Am Anfang steht wie so oft bei den Unternehmungen einer echten Historie die pure Freude und das Staunen über ein kostbares Relikt des Altertums: »sanctissimus vestustatis liber« nennt Goldast den Kodex bei der ersten Erwähnung in der Isidorausgabe.²⁵ »Aureum monumentum«, »aureus ille musicus aulicorum liber«, »preciosissimus aureae antiquitatis cimelium«²⁶ – so lauten später die fast stehenden Bezeichnungen. Als Monument, als Denkmal sind ja wenigstens die althochdeutschen Texte bis tief ins 19. Jahrhundert hinein angesprochen worden. Wie den Humanisten ging es auch Goldast um die Erinnerung eines vaterländischen, deutschen, germanischen Patrimoniums und um dessen Legitimation im Vergleich zur Antike. In den »Paraenetici« ruft er zur besseren Erkenntnis der »maiorum monumenta« auf, beruft sich auf Tacitus und führt als germanisch-deutsche

Entsprechung zu Homer und Vergil die deutsche Heldenepik ins Feld, die er in einem bereits (oder eben immer noch) recht beträchtlichen Umfang kennt.²⁷

Es ist nun freilich ein entscheidender und durch den größeren zeitlichen Abstand ermöglichter Fortschritt, daß Goldast die alte GröÙe nicht im Teutoburger Wald und in den vagen Konstruktionen der Humanisten sucht, sondern in den hohen Zeiten des mittelalterlichen Reiches. Der rhetorische Patriotismus der deutschen Humanisten gewinnt zudem noch ein deutlicheres Profil beim Schweizer Goldast, der in der Manesseschen Handschrift nicht nur zahlreiche Sänger oberdeutscher und schweizerischer Herkunft findet, sondern auch feststellt, daß die Schweizer noch am ursprünglichsten die alte Sprache erhalten haben – »sermonis prisci esse retinentissimos« – gerade darauf wird sich auch J. J. Bodmer berufen.²⁸ Zweimal erwähnt Goldast Walther von der Vogelweide als »popularis meus et Caesaris Philippi consiliarius domesticus«²⁹ – das geht darüber hinaus fast zu einer heimlichen Identifikation des aus Helvetien stammenden kaiserlichen Rats und Reichsapologeten mit seiner hochmittelalterlichen Entsprechung. Es geht auf Goldast zurück, wenn in der dritten Auflage von Stumpfs Schweizer Chronik 1606 – Mitherausgeber war der genannte Kaspar Waser – Walther »im oberen Thurgau« angesiedelt und mit dem St. Galler Geschlecht der Vogelweider zusammengebracht wird. Noch Bodmer hat das übernommen.³⁰

»Iucundum certe fuit antiquorum Germanorum vocabula et proverbia legere« sagt Johannes von Schellenberg in seinem – in den »Paraenetici« teilweise abgedruckten – Brief von 1597 an Schobinger.³¹ Diese Lust eines auch sprachlichen Sichwiedererkennens in vergangenen Denkmälern darf als ein ebenso schlichtes wie elementares Motiv historischen Interesses nicht unterschätzt werden. Auch aus äußeren Gründen ist ja das Verständnis der Sprache erste Voraussetzung. Ein großer Teil der Erläuterungen Goldasts und anderer Editoren der Zeit ist der fremden und zugleich heimlich vertrauten Sprache gewidmet. Das gilt vor allem auch für die althochdeutschen Studien, die Goldast an St. Galler Handschriften in Fortführung von Vadians Arbeiten und teilweise zusammen mit B. Schobinger trieb und von denen neuerdings Bernhard Hertenstein³² eine imponierende Zusammenstellung bietet. Auch wenn hier überall im einzelnen das Sachinteresse vorwaltet, so steht doch im Hintergrund auch die humanistisch-rhetorische Legitimation: die Berufung auf das Uraltertum und die Ursprünglichkeit der deutschen Sprache:

»A Graecâ et Romanâ, V. INL., nullius imperium maius atque diuturnius [quam] Theutonicae fuit quae cum ipsa quodammodo Tellure orta gentibus dissitissimis, vnde res significarent et animi sui sensum verba suppeditavit«

heißt es in der Widmung der »Paraenetici« an Schellenberg.³³ Nur bei den Deutschen blieb diese ursprüngli-

che Sprache, wir brauchen keine andere als unsere Vorfahren vor rund anderthalbtausend Jahren.³⁴ Es tönt nun aber bereits ähnlich wie viel später bei Bodmer, wenn Goldast »sermonis et ingenii cura« in eins sieht und sich sogar Schellenberg nicht genug wundern kann, wie »litterae« und Kriegshandwerk sich beim mittelalterlichen Adel verbanden.³⁵ In Goldasts Vorrede wird vom ritterlichen »exercitium triplex: equestre, gymnicum, musicum« gesprochen sowie von den poetischen Wettkämpfen, nach denen die »virgines« den Sieger ehrten;³⁶ und wenn Goldast in den »Hypomnemata« volkskundliche Parallelen anzieht, so wagt er hier antike Vergleiche: »certamina . . . quae cum Euandrinis ut sic dicam Saliaribus in genere suo queant componi.«³⁷

Am konkretesten ist das Interesse des Rechtshistorikers, wobei sich auch hier Persönliches einmischen konnte. Goldast, dessen Adel ähnlich prekär ist wie der Gilg Tschudis, begrüßt im Manesseschen Kodex das Dokument feudaler Adelskultur und damit einen Schlüssel zu den alten Ordnungen des Reichs und seiner Träger. Hier kann man lernen, »quid esset Rex priscis Germanis, quid grauius, baro, diaeta, gerra, chorta, hoba.«³⁸ Seine mittelhochdeutschen Studien werden unmittelbar wichtig für die großen rechtsgeschichtlichen und staatsrechtlichen Quellenausgaben und Abhandlungen. So meint er denn auch in den »Paraenetici«, die Liebesdichtung gehöre den Jünglingen, die Leute »adultioris mentis« hätten dagegen Heldendichtung (»heroum gesta et ducum«), wieder andere »Satyras« (Spruchdichtung) vorgetragen.³⁹ Unter diesen Paraenetikern ist ihm der Spruchdichter Walther weitaus am wichtigsten: »optimus vitiorum censor ac morum castigatior acerrimus«⁴⁰ – dem Anwalt der reformierten und zugleich kaiserlichen Sache steht dabei die antipäpstliche Polemik Walthers im Vordergrund.

Es ist hier nicht auszuführen, wie die Publikationen Goldasts praktisch für lange Zeit die einzige Vermittlung bilden, wie sie benutzt und ausgemünzt wurden. Darüber hat vor allem Sokolowsky gehandelt. Die Handschrift selbst ist vermutlich seit 1622/23 nicht mehr zugänglich und auch, nachdem sie seit 1657 in der königlichen Bibliothek zu Paris liegt, deutschen Interessenten entrückt. Was Opitz schon in seinem »Aristarchus«, dann in der »Teutschen Poeterey«⁴¹ und schließlich in seiner Annolied-Ausgabe⁴² – ihrerseits einer Großtat der frühen Germanistik – und was ähnlich die andern Poetiker und Dichter wie Buchner, Zesen, Harsdörffer, Ortlob, Hofmannswaldau, Morhof mitteilen, beruht direkt oder indirekt – über Friedrich Taubmanns Edition des »Culex« (aus der »Appendix Vergiliana«) 1609 – auf Goldast und bildet ein nicht allzubereites Rinnsal gelehrter Tradition, meist im Sinn eines bloßen Weiterreichens mit mehr oder weniger Zuverlässigkeit und zu verschiedenen Zwecken.

Caroli/Moscherosch Ein auch nach den Untersuchungen Wilfried Werners⁴³ ungelöstes Problem ist das Erscheinen eines fünfstrophigen Liedes des Grafen von Leiningen samt Bild in der zweiten Fassung der Chronik der Leiningen Grafen des kaiserlichen Notars Lucas Caroli (1598) und in Moscheroschs Gesichten des Philander von Sittewalt (1642/3). Moscherosch war eine Zeitlang Hofmeister im Hause Leiningen gewesen, doch kann er, wie Werners Vergleich zeigt, nicht von Caroli abgeschrieben haben. Andererseits konnte er das Gedicht nur teilweise bei Goldast finden und ebenso wenig den Leich Rudolfs von Rotenburg, aus dem Moscherosch ebenfalls zitiert.⁴⁴ Als Vorlage ist daher eine verlorene andere Liederhandschrift oder eine ältere Abschrift aus dem Manesse-Kodex zu postulieren.

Auch von der in Bremen liegenden Teilabschrift, die seit dem Ende des Jahrhunderts einigen Gelehrten bekannt ist, gehen kaum Wirkungen aus. Eine Abschrift durch Luise Adelgunde Gottsched erfolgt bereits auf Anregung Bodmers.⁴⁵

Rostgaard Das Pariser Original wird erstmals vollständig kopiert durch den dänischen Gelehrten Frederik Rostgaard (1671–1745), der vor allem durch seine sprachgeschichtlichen Interessen bekannt wurde, insbesondere durch seine Studien zum ahd. Isidor und zu Otfried. Er war seit 1690 auf einer Studienreise durch Deutschland, England, Frankreich und Italien und lebte drei Jahre in Paris. Diese in der Königlichen Bibliothek Kopenhagen liegende Abschrift von 821 Seiten zeigt in den ersten 37 Seiten Rostgaards eigene Hand, im Rest die Hand eines Kopisten, aber von Rostgaard korrigiert.⁴⁶ Diese Kopie wurde später die Vorlage zweier weiterer Abschriften. Rostgaard stand im Verkehr mit dem Straßburger Gelehrten, insbesondere Juristen, Johann Schilter (1632–1705), der nach einzelnen altdeutschen Editionen an einem »Thesaurus antiquitatum Teutonicarum« arbeitete, der aber erst von seinem Schüler Johann Georg Scherz (1678–1754) vollendet und 1726–28 herausgegeben wurde. Obwohl hier die ahd. Interessen im Vordergrund standen, gab Scherz im 2. Band einen Abdruck der drei großen Lehrgedichte nach Goldast, und zu diesem Zweck ließ er durch seinen Schwager Johann Christoph von Bartenstein den Goldastschen Text mit dem Original in Paris vergleichen. Insofern ist nun der Kreis wieder geschlossen.

Bodmer und Breitinger Genau auf dieser Fährte erfolgt nun auch der grundsätzlich neue Vorstoß, den Johann Jakob Bodmer (1698–1783) zu den Quellen unternimmt, zusammen mit seinem Freund Johann Jakob Breitinger – und erst jetzt kann man endlich von einer eigentlichen Hebung des Schatzes und von der verstehenden Aneignung einer ganzen künstlerischen Epoche sprechen, ja überhaupt von neuen Kategorien literaturgeschichtlichen Verständnisses.

Voraussetzung war, daß sich ein historisch-antiquarisches Interesse mit einem neuen, spontanen literarischen Verständnis verband.⁴⁷

Als Professor der vaterländischen Geschichte am Zürcher Carolinum war Johann Jakob Bodmer mit den Publikationen Goldasts, mit Schilters »Thesaurus«, mit Eckharts »Corpus«, mit der Literatur der Chroniken und mit neueren geschichtsphilosophischen Ansätzen ebenso vertraut wie mit den Nachrichten über altdeutsche Literatur, die er bei Dichtern und Poetikern fand. Mit Breitinger zusammen gab er zahlreiche Quellen zur Schweizergeschichte und einschlägige Abhandlungen heraus, so einen »Thesaurus Historiae Helveticae«, eine »Helvetische Bibliothek« und »Historische und critische Beyträge zur Historie der Eidsgenossen«. Von Anfang an ist Bodmers Geschichtsinteresse kein bloß gelehrtes im herkömmlichen Sinne mehr und viel weiter gespannt. Schon in den »Discoursen der Mahlern« entwickelt er das Programm einer modernen, pragmatisch nach inneren und äußeren Ursachen begreifenden und »raisonnierenden« Geschichtsdarstellung. In seinen »Beyträgen« ist bezeichnend etwa die Übertragung von Montesquiens Fragestellung (»Considérations sur les causes de la grandeur des Romains et de leur décadence«) auf die Schweiz: »Betrachtungen über die Ursachen der Größe der Stadt Bern«.

Vor allem aber sah der junge Aufklärer Geschichte im Gesamtzusammenhang des »Menschen« und seiner kulturellen Gestaltungen. Die Beschreibung menschlicher und insbesondere auch vaterländischer »Sitten«, wie sie in den »Discoursen« gefordert wird, umfaßt alles, von den Kleidermoden und der Gebärdensprache bis zu den Gegenständen der Physiognomik und der Volkskunde und nicht zuletzt eben Geschichte und Literatur. Denn Literatur, Dichtung ist im Sinne der aufsteigenden deutschen Klassik der Inbegriff menschlicher Hervorbringung und edelstes Instrument der Bildung – sie in allen Zeiten und Zonen zu suchen und zu erfahren war nur die rückwärtsge wandte Seite eines umfassenden literarischen Zukunftsprogramms. Literarhistorie, Kritik, eigene Dichtung gehen Hand in Hand.

Das literarische Programm, dessen kämpferischer Durchsetzung die beiden Freunde sich seit den späten 1730er Jahren in erster Linie widmen, ist – räumlich gesehen – kosmopolitisch und zugleich zürcherisch-eidgenössisch; der kleine Zürcher Literaturstaat, den sich Bodmer und seine Freunde aufbauen und von dem aus sie sich gegen die Gottschedianer in den Kampf stürzen, beruft sich auf eine neu erfahrene Weltliteratur mit Homer und Milton, Dante und Shakespeare, Vida und Tasso – und wird in der Pariser Handschrift beglückt ein zürcherisches Erbe begrüßen.

Der »Character der teutschen Gedichte« von 1734 gründet seine Vision eines großen epischen Dichters der deutschen Zukunft auf einen literar-historischen

Rückblick. Hier ist denn auch zwar dem Abscheu vor dem mönchischen Mittelalter (»der Barden schlimmes Blut«) Ausdruck gegeben, zugleich aber der später so genannte »schwäbische Zeitpunkt« signalisiert:

»Von Hohen Stauffens Hauss . . .

Entsprang aus finstrer Nacht der ungewohnte Strahl.«⁴⁸

Der entscheidende Schritt hinaus über Goldast, der noch 1743 für Bodmer das »ächtteste, das wir aus dem schwäbischen Weltalter haben«,⁴⁹ enthält, war der neuartige Versuch einer historisch-geistesgeschichtlichen Annäherung an die geahnte mittelalterliche Literaturblüte. Bodmer war, zum Teil seit den »Discoursen«, vertraut mit den Erörterungen der englischen, französischen und italienischen Aufklärer über die »Umstände«, die Ursachen, Bedingungen, Funktionen eines fortschrittlichen Kultur- und insbesondere auch Literaturlebens (Charron, Montesquieu, Saint-Evremond, Dubos, Locke, Hume). 1743 stellte Bodmer in seiner »Sammlung critischer, poetischer und anderer geistvollen Schriften« (7. Stück) Thomas Blackwells »Inquiry into the life and the writings of Homer« (1735) vor und griff da zu einem Werk, das mit seinem sozusagen kulturmorphologischen Ansatz für das Verständnis ursprünglicher Dichtung wichtig wurde, auch noch für Herder.⁵⁰ Blackwell siedelte den Vater der europäischen Dichtung genau in jene geschichtliche Phase an, in der eine primitiv-ursprüngliche, barbarische Kultur hinübergeht »zu höhern Dingen und einer edlern Art der Sitten« (Bodmer).⁵¹ Hier schafft der Dichter aus einem auch persönlich bewegten, im Aufbruch befindlichen Leben heraus, in einer anschauungsgesättigten Sprache, zugleich aber im Vorgriff auf feinere Kultur. Es war eine Formel, die einem Jahrhundert entgegenkam, das einerseits zur Natur zurück-, andererseits zu höherer Vollendung fortschreiten wollte, und es war nun eine der für Bodmer bezeichnend kühnen, ja geradezu genialen Kombinationen, Blackwell ungesäumt aufs Hoch-Mittelalter hin anzuwenden.

Gerade hier sei, so führt die anschließende Abhandlung »Von den vortrefflichen Umständen für die Poesie unter den Kaisern aus dem schwäbischen Hause«⁵² aus, eine Epoche, in der »Freyheit und Slaverey miteinander um die Oberhand gestritten«, »deutsche Freyheit« sich gegen das »sclavische Joch« (des Papstes, das erinnert an Goldast) erhob, wo der politisch-rechtliche Partikularismus stete Bewegung, die Kreuzzüge die Bekanntschaft mit andern Leuten und Ländern ermöglichten, wo Rohheit, aber zugleich Einfalt und Echtheit der Sitten herrschte. Die schon von Schellenberg vermerkte faszinierende Einheit von Kriegshandwerk und Minnekultur wird so aus dem ganzen verstanden. Dazu erwägt Bodmer, daß der deutsche Minnesang von den »trovadori« in Sizilien, welches unter Friedrich II. zum deutschen Reich gehörte, angeregt sein könnte (Bodmer kennt wohl schon damals Crescimbenis »Istoria della volgar poesia« und die Anthologie von di

Giunta [s. unten S. 156]).⁵³ Auch die Bedeutung der poetischen Wettstreite – der »Wartburgkrieg« und seine fabulösen Nachrichten haben schon Goldast beschäftigt – sowie der Mündlichkeit der Vermittlung an ein größtenteils illitterates Publikum wird unterstrichen. Schließlich weist Bodmer dringlich auf den Pariser Kodex hin, dessen Standort und Nummer ihm aus Schilter bekannt ist.

Inzwischen waren die Bemühungen um den Kodex selbst bereits im Gang.⁵⁴ Schon 1735 hatte Bodmer bei Gottsched angeregt, eine Abschrift nehmen zu lassen.⁵⁵ 1742 benützte er einen Kontakt mit dem Sekretär des Grafen von Erbach-Schönberg, um den Heidelberger Professor der Geschichte B. C. Haurisius zu interessieren, doch bemühte sich dieser dann vergeblich bei mehreren Adressen in Paris. Erst die persönliche Bekanntschaft mit Johann Daniel Schöpflin, Professor in Straßburg und »Historiographe du Roi«, führt zum Erfolg. Im September 1744 erhalten Bodmer und Breitinger einen ersten Teil, auf nochmalige Bitten im Januar 1745 den Rest jener Abschriften, die Scherz' Schwager, der Baron Johann Christoph von Bartenstein, 1726 für die Kontrolle der im »Thesaurus« Schilters wieder abdruckenden Texte Goldasts angefertigt hatte. Zugleich bemüht sich Schöpflin persönlich und brieflich in Paris und erhält schließlich mittels einer königlichen »lettre de cachet« den Kodex nach Straßburg. Erst auf Grund einer Empfehlung und einer Garantie seitens »Bürgermeister und Rath der Stadt Zürich«⁵⁶ übermittelt der französische Botschafter in Solothurn am 19. November 1746 durch einen Eilboten die Handschrift nach Zürich. Das Begleitschreiben⁵⁷ sei hier gebührend wiedergegeben:

»Magnifiques Seigneurs,
il n'y a que tres peu de jours que j'ai receu le manuscrit de la Bibliothèque du Roy dont vous parlez dans la Lettre que vous avez pris la peine de m'écrire le 12. je vous l'envoye par un Exprés afin que Mrs. Breitinger & Bodmer professeurs de vôtere College puissent en faire plus promptement l'usage qu'ils se proposent, persuadé aussi, Magnifiques Seigneurs, comme Vous m'en assurez, qu'ils en auront tout le soin qu'exige un semblable dépôt. Je me flatte qu'en attendant vous voudrez bien me faire savoir, que ce Livre est entre vos mains, et être persuadéz de l'empressement que j'aurai toujours de vous rendre, ou aux vôtres, tous les Services, qui pourront dependre de moy, et (?) Vous convaincre de ma bonne Volonté. Je prie Dieu, qu'il Vous maintienne dans la prospérité de tout ce qui peut vous être le plus avantageux

Magnifiques Seigneurs
Votre affectionné a Vous servir
de Courteille
a Soleure

19^e 9bre. 1746«

Es sei eine »chose à voir«, die jedermann in Zürich sehen wolle, »nur darum weil es von Paris gekommen

und wirs von dem König erhalten haben«, schreibt Bodmer an L. Zellweger nach Trogen.⁵⁸

Im übrigen hatte Schöpflin bereits am 2. Januar 1745 Bodmer auf einen »mit Paraeneticis angefüllten« Kodex gleicher Art in Bremen aufmerksam gemacht – die Goldastsche Abschrift. Durch die Vermittlung des Dichters Hagedorn sandte Stadtvogt Renner aus Bremen Anfang 1746 genaue Nachricht über den Text und Proben daraus.⁵⁹ Daß sich auch Gottsched, der in den 1740er Jahren mit Bodmer in der Bemühung um altdeutsche Texte wetteiferte, nach Bremen wandte und daß seine Gattin die Bremer Abschrift kopierte, sei nochmals vermerkt.⁶⁰

Aufgrund der Bartensteinschen Abschriften hatte Bodmer schon am 15. April 1745 in seinem Zürcher Literaturblatt, den »Freymüthigen Nachrichten«, auf die Pariser Handschrift hingewiesen und eine Nachdichtung des Liedes 5, 16 von Kaiser Heinrich gegeben. In seine »Critischen Briefe«, 1746,⁶¹ rückte er am Schluß zwei Studien über die schwäbische Sprache der Minnesinger und über die »Artigkeit« in ihren Gedanken und Vorstellungen ein, wohl ebenfalls noch nicht aufgrund des Originals: ein Lobpreis der alten Sprache »mit ihrem Schwunge in ihrer wahren Kraft, Bestimmung und . . . Würde« sowie der alten Liebespoeten mit ihren »zierlichen«, aber auch »grossmüthigen, ungemeynen und fremden Gemüthsgedanken«.⁶² Zuerst aber galt es, die Edition vorzubereiten. Die Abschrift, soweit sie erhalten ist, stammt größtenteils von Breitinger, dem Bodmer gerne die »curae Bentleianae«⁶³ überließ, von Bodmer selbst und anderen Händen. 1748 erschienen nun die »Proben der alten schwäbischen Poesie des Dreyzehnten Jahrhunderts. Aus der Manessischen Sammlung«. Der Herausgeber nennt sich nicht, spricht aber in der ersten Person von sich und dem »Herrn Canonicus Breitinger«. Es ist eine – nach den Umständen und dem Zweck – vorbildliche Auswahlgabe, mit ausführlichem Vorbericht über die Handschrift, die Dichter, ihre Sprache, Orthographie und Prosodie, mit 269 Seiten Text, dann mit Glossar und einer Bildprobe.

Es folgen 1749 die »Neuen Critischen Briefe«, vielleicht das großartigste Dokument für die Weite von Bodmers literarhistorischem Horizont, auf der Höhe seines Wirkens, in der Mitte des Jahrhunderts. Hier finden sich eine lange Reihe kleiner Arbeiten zum Minnesang und seiner Entstehung und Geschichte, zu Sprache und Stil, zur Wiederentdeckung der Handschrift, alles in den weltliterarischen Zusammenhang hineingestellt, in welchem sich die andern Briefe bewegen.

Bald lernte Bodmer auch weitere Handschriften kennen. Der Professor Basilius Christian Bernhard Wiedebürg in Jena sandte 1751 eine vollständige, sauber in Leder gebundene Abschrift des Jenaer Kodex nach Zürich und publizierte 1754 seine »Ausführliche Nachricht« darüber⁶⁴ – Bodmer benützte den Text für die kommende Edition, doch war ihm offenbar der

besondere Wert von J, die Berücksichtigung der späteren Spruchdichtung und der Melodien, nicht wichtig. 1757 erhielt Bodmer die Weingartner Handschrift B. Seine Notizen aus J und B stellte er seinen Schülern Leonhard Meister und Christoph Heinrich Myller zur Verfügung.⁶⁵

Inzwischen waren die großen Schwierigkeiten, auf die die Gesamtedition des Pariser Kodex gestoßen war, überwunden. 1759 erschienen endlich die auf Subskription verlegten beiden Bände der »Sammlung von Minnesingern aus dem schwäbischen Zeitpunkte . . . ; durch Ruedger Manessen, weiland des Rathes der uralten Zyrich; durch Vorschub einer ansehnlichen Zahl von Freunden des Minnegesanges.«⁶⁶ Vollständig war allerdings der Abdruck nicht ganz. »Einige Strophen von geringem Werthe, von wiederholten Gedanken, von yberspanntem oder anstoessigem Inhalt«⁶⁷ waren gestrichen, immerhin etwa ein Siebentel des Ganzen; das Hauptopfer war ausgerechnet der am ehesten anakreontische Gottfried von Neifen.

»Aus der Manessischen Sammlung« heisst der Untertitel der »Proben«, unbedenklich hat Bodmer den Kodex »mit dem zuvor nimmer gehörten Namen . . . benennet« und damit als erster die Strophen Hadlaubs unmittelbar auf die vorliegende Sammlung bezogen. Mit dieser kühnen These hat er, bei allen nötigen Einschränkungen, im wesentlichen Recht behalten, selbst gegen eine so strenge Autorität wie Karl Lachmann, der schon 1827 von »der ohne Grund so genannten Manessischen Handschrift« sprach.⁶⁸ Das lokalpatriotische Motiv ist nicht gering zu achten. Bodmer spricht von einer »wunderbaren Vorsehung«, die den Kodex wieder nach Zürich führte, und erlebt darin eine Selbstbestätigung ohne Gleichen. Es bleibt denkwürdig, daß der Neudruck einzig den »Mitbürgern der Manessen« zu verdanken war, wogegen die literarische Welt Deutschlands »unthätigen Kaltsinn« bezeugte und weder genügend Subskribenten noch einen Verleger aufbrachte.⁶⁹ Was hier als poetisch-patriotische Selbstfindung vor sich ging, hat Bodmer im 74. seiner »Neuen Critischen Briefe« unter dem Titel »Das Erdmännchen« darzustellen versucht – Konrad Burdach hat das merkwürdige kleine Produkt als erster gewürdigt.⁷⁰ In heiteren Nächten hört man im Walde – an der Stelle eines alten helvetischen Opferhains – liebliche Töne in seltsam-alter Mundart. Der Erzähler geht hin und lockt durch das Singen der schönsten Strophen neuerer Liebespoeten den Gegenbesuch eines im Gestein verborgenen Erdmännchens und schliesslich dieses selber hervor, ja er wird in dessen unterirdische Wohnung geführt und erhält als Gastgeschenk . . . die Manessesche Handschrift: »Die Höflichkeit, die Munterkeit, die Artigkeit und der beste Witz des schwäbischen Weltalters sind izeo unter deinem Schutze.«⁷¹ Eine peinlich eitle Selbstbespiegelung vielleicht, und doch – 1749 – die frühe Schilderung eines romantischen Geschichtserlebnisses, ein Vorklang von Motiven, wie sie im Heinrich

von Ofterdingen oder in der Einleitung zu den Görres'schen Volksbüchern begegnen. Dabei läßt sich ein Vergangenes erst durch ein Lebendig-Gegenwärtiges evozieren und nimmt umgekehrt dieses wieder in Pflicht.

Es sind vor allem Lieder von Hagedorn, die der nächtliche Sänger zitiert; auf »Anakreons und Gleims Manier«, auf Ewald von Kleist beruft sich Bodmer, bei Gleim, Hagedorn und Samuel Gotthold Lange fand er auch zunächst das größte Echo. Der Minnesang als Nachschub für die Lyrik des Rokoko – dieser Befund wirkt enttäuschend. Aber was wollte Bodmer sonst zum Vergleich heranziehen? Für den demnächst Mode werdenden Bardengesang konnte er sich schon als literarhistorischer Kenner nicht erwärmen. Im übrigen hat er sich gerade unter Berufung auf Echtheit und Natürlichkeit immer mehr von den Anakreontikern und ihren Nachfolgern distanziert, hat 1765 vom zeitgenössischen »Liederschwindel«⁷² gesprochen und ist mit puritanischer Entrüstung gegen die »Grazien des Kleinen« (1769) und deren Frivolität zu Felde gezogen. Auch Gleims späte Nachdichtungen (1773)⁷³ hat er kaum mehr gewürdigt, geschweige denn als Hilfe empfunden.

Entscheidend und im ganzen neu war es, wie Bodmer den Minnesang als lebendige Dichtung begriff. Darin sieht er auch den Unterschied zu seinem Vorgänger Goldast, wenn er in der Vorrede zur Minnesinger-Sammlung den »Herrn v. G.« zitiert: die herrlichsten Werke der alten Dichtkunst der Deutschen seien durch Rechtsgelehrte aus der Dunkelheit gezogen worden, welche kaum einen Gedanken hatten, »etwas anderes als verschimmelte Urkunden zu entdecken. Unser Vergnygen daryber entstand von ihrem innerlichen und poetischen Werthe, von den Empfindungen, Bildern und Gedanken . . .«⁷⁴

Anmut, Witz, Tugend, naive Artigkeit, Zärtlichkeit, jugendliche Munterkeit, aber auch »grossmüthige, ungemaine und fremde Gemüthsgedanken«⁷⁵ – so lauten etwa die Stichworte, mit denen Bodmer zum vornherein die alten Dichter preist. Sie haben nicht in der Studierstube geschrieben, sondern gefühlt und »nicht in der blossen Phantasie geliebt.«⁷⁶ Darin steckt die neue Forderung einer Kunst, die ebenso anspruchsvoll in Geschmack und Moral wie »ächt« und natürlich sein soll. Bodmer rückt den Minnesang keineswegs, wie das dann die Romantik gelegentlich versucht, in die Nähe der Volkspoesie, obwohl er für diese seit den »Discoursen« Interesse hat. Er bestimmt wie Goldast den Minnesang als Hofkunst⁷⁷ und preist dessen geistigen Adel, sieht auch die Bedeutung mündlichen Vortrags in aristokratischer Gesellschaft. Zugleich zieht er damit eine scharfe Grenze zwischen Minnesang und Meistersgesang. So sagt er schon 1743: »Man muss nicht wohl zu unterscheiden wissen, wenn man die Poeten desselben Alters mit den Meistersängern der spätern Zeit in eine Classe setzt, wie Wagenseil [1697] und andere getan haben«⁷⁸ – wobei

Bodmer wohl vor allem an Cyriak Spangenberg denkt, dessen Meistergesang-Buch in einem großen Ausschnitt seit 1658 in Enoch Hanmanns Ausgaben der »Teutschen Poeterey« Martin Opitzens zitiert war. Indem Bodmer Minne- und Meistergesang scharf trennte, schuf er auch erst den literaturgeschichtlichen Begriff Minnesang, Minnesinger. Dieser ist noch heute unentbehrlich, obwohl er in den Anfängen der Germanistik umstritten war und jedenfalls viel zu eng ist. »Von der Artigkeit in den Manieren der Mädchen, die von den alten schwäbischen Poeten besungen worden« handelt der 45. der »Neuen critischen Briefe«. Artigkeit sei die »Blüte des gesunden Verstandes, das beste Merkmal eines rechtschaffenen Gemüthes, die Tugend des Körpers« – wobei etwas überraschend ein etwas domestizierter Shaftesbury anklingt.⁷⁹ Mit diesen zeitgemäßen Kategorien, die immerhin für das puritanische Zürich gar nicht so harmlos waren, mußte Bodmer dennoch bei allen erstaunlichen Einsichten einen wesentlichen Teil des Phänomens »Minnesang« verfehlen. Wenn er bei der Gesamtausgabe mehr unterschlug als er zugab, so war dabei nicht nur das verständliche Motiv der Druckkosten im Spiel, sondern vor allem die ästhetische und moralische Sorge um das reine Bild seiner Entdeckung. Konkreter läßt sich das Defizit dahin umschreiben, daß Bodmer nicht erkannte, wie die Minne der Sänger die gesellschaftliche Form des Dienstes hat und wie dieser Dienst darum in der Regel verheirateten Herrinnen galt. Die »Fanatische Liebesprobe der Minnesinger«⁸⁰ ist ihm denn auch tugendhafte, ja stoische Selbstbeherrschung im Sinn platonischer Liebe, nicht Verstiegenheit oder soziale Spielregel. In den »Proben« nennt Bodmer als Inhalt der Minnelyrik das »Lob der Mädchen« und spricht von »liebenswürdigen Fräulein«; in der »Sammlung« ändert er dies an entsprechender Stelle mit sozusagen mürrischer Vorsicht in »Frauenspersonen«.⁸¹ Die »Literarischen Denkmale« wissen dann allerdings von einem »Dienst der Damen«.⁸² Erstaunlich berührt uns heute schließlich, daß Bodmer zwar den Minnesang als eine Art Profession begriff, aber sich um den artistischen oder doch hochartifizialen Charakter dieser Kunst kaum kümmerte, gerade weil er sie im Namen der Echtheit und Natürlichkeit durchaus vom Meistergesang abheben wollte. Er gibt zwar zu den »Proben« eine kleine Einleitung in die Prosodie, doch interessieren ihn, der Milton in Prosa übersetzte und mit Klopstock den reimlosen Versen anhing, die formalen Aspekte wenig – darin ist er der solide Aufklärer.

Ähnlich wie Goldast standen auch Bodmer und Breitinger zuerst vor der Aufgabe, die sprachlichen Hindernisse wegzuräumen, den Text zu erschließen, historisch-biographische Aufschlüsse im einzelnen und ganzen zu geben. Es ist eine Arbeit, die sie bei allen Mängeln doch erstaunlich weit gefördert haben. Mindestens Bodmer, der ahnungsreiche und vielbeschäftigte, war kein pedantischer Philologe, vielmehr

ein Verächter solcher »Mikrologie«⁸³ und wurde dennoch der »Vater der Minnesangforschung«, wie ihn Konrad Burdach nannte,⁸⁴ ja der Begründer mittelhochdeutscher Literaturforschung überhaupt und der erste kritische Herausgeber eines neueren deutschen Dichters mit seiner das Annolied enthaltenden Opitzausgabe (1745). Die philologischen Mängel, der Dilettantismus der Zürcher sind später immer wieder hervorgehoben worden. Die Voraussetzungen einer altdeutschen Philologie waren einfach noch nicht gegeben. Zahlreiche Verlesungen, Mißverständnisse, Flüchtigkeiten waren in der Tat die Folge. Wirkliche Textkritik aufgrund genauer Kenntnis von Sprache, Metrum, Überlieferung war noch lange nicht möglich. Das Problem der sprachlichen Normalisierung ist noch heute offen; auch der Druck war für die Zürcher erschwert, weil gewisse Lettern »in unseren Schriftkasten«⁸⁵ fehlten.

Was die Sprache anlangt, so war ihm, dem Deutschschweizer, das Mittelhochdeutsche als oberdeutsche Literatursprache besonders nahe und von patriotischem Interesse, dazu im Kampf gegen die »sächsischen Kunstrichter« eine willkommene Waffe. Bodmer spielt sogar mit dem Gedanken einer gelegentlichen Wiederverwendung des Altdeutschen unter Hinweis auf Wiederaufnahmen der Sprache von Marot, Amyot, Chaucer, Spencer,⁸⁶ wie er ja auch die Rückkehr zu einer schweizerischen Hochsprache erwog⁸⁷ und ein »Idioticon turicense« plante.⁸⁸

Am eindrucksvollsten sind vielleicht die Versuche einer historischen Deutung des Gesamtphänomens, zum Teil von den Gesichtspunkten Blackwells aus oder dann mit den gröberen Mitteln der allenthalben im 18. Jahrhundert diskutierten Milieutheorie. Die »Neuen Critischen Briefe« (1749) sind zu einem guten Teil diesen literarhistorischen Fragen gewidmet. So werden unter Bezugnahme auf Dubos und Blackwell ausführlich »Die moralischen und physikalischen Ursachen des schnellen Wachstums der Poesie im 13. Jahrhundert«⁸⁹ diskutiert, sowie auch die Gründe des schon nach 150 Jahren, d. h. nach dem Tode König Albrechts, eintretenden Verfalls. Eher skeptisch angeführt werden die äußeren Faktoren: die Änderung des deutschen Klimas, das damals durch die Urbarisierung »die rechte Mischung« bekam, und die Änderung der »Säfte«, etwa durch andere Ernährung und neue Gewürze. Dagegen könne man sich aber auch bloß an die moralischen Ursachen halten und allgemein an die Einsicht, daß es nicht wunderbar sei, wenn die Menschen auch einmal das Rechte treffen. Umgekehrt seien bekanntlich »auch die besten Dinge der Aenderung und dem Ekel unterwürfig«.

Wesentlicher ist die erstmals, und zwar an den dafür noch heute exemplarischen Liedern Rudolfs von Neuenburg, nachgewiesene Abhängigkeit von den provenzalischen Troubadours⁹⁰ und weiterhin die ebenfalls lang diskutierte These von deren Herkunft aus dem maurischen Spanien.⁹¹ Bodmer zitiert hier⁹² etwas

orakelhaft die Gewährsleute des Jean de Nostredame (Vies des plus célèbres et anciens poètes provençaux, Lyon 1575⁹³), indem er bedauert, daß es keine entsprechenden Biographien der deutschen Sängerepik gebe. Der 14. der Neuen Critischen Briefe befaßt sich mit der »Ähnlichkeit der schwäbischen und provenzalischen Poeten« und dehnt die These der Abhängigkeit sogar auf die Epik aus. Bodmer benützt auch Giovanni Maria Crescimbenis »Istoria della volgar poesia« (1698),⁹⁴ in deren dritter Ausgabe (1730) eine Übersetzung und Kommentierung der Nostradamischen Viten und eine Anthologie provenzalischer Lieder enthalten sind. Auf diese Literatur war Bodmer hingewiesen worden von seinem langjährigen Westschweizer Korrespondenten Gabriel Seigneux de Correvon, einem Kenner der italienischen Literatur.⁹⁵ Dies war im Juli 1748. Bereits 1743 hatte Bodmer die These aufgestellt, die sizilianische Lyrik sei das Vorbild der deutschen; die Begründung dazu findet sich in einem Briefe vom April 1745 an Hagedorn:⁹⁶ Bodmer besaß eine Ausgabe der »Sonetti e canzoni di diversi antichi autori Toscani« (Bernardo di Giunta, Florenz 1527), wo er auch ein Lied Friedrichs II. fand.

Schließlich nennt Bodmer mehrfach, im Sinne Blackwells, die Kreuzzüge als Anlaß bewegender Erfahrungen und neuer menschlicher Beziehungen. Alles in allem: Bodmer hebt mit diesen Hinweisen die altdeutschen Forschungen zum erstenmal in den europäisch-medievalistischen Zusammenhang und verläßt damit – ohne seinen lokalen Zürcher Stolz preiszugeben – die nationale Ideologie der Humanisten, Goldasts und wiederum Jacob Grimms. Indem er andererseits durch seine Sammlung die Wörter Minne und Minnesang im Neuhochdeutschen und speziell in der Germanistik eingebürgert hat (mithilfe der Göttinger), insinuierte er, nicht immer zum Vorteil der deutschen Forschung, einen speziellen Begriff der Liebe, während die andern Sprachen nur den Begriff höfischer Liebe brauchen.

Blickt man von Bodmers philologischen Bemühungen nach vorwärts, so ermißt man erst recht, was er an Verständnis und Forschung geleistet hat und wie sehr er damit allein blieb. Dabei war der Manesse-Kodex nur der erste und nicht einmal der für ihn wichtigste der großen Funde. Mehr und immer stärker begeisterte ihn das »iliadische Gedicht« von den Nibelungen, dessen drei Haupthandschriften A, B und C er ausfindig machte, und mit etwas Abstand Wolframs Parzival, den er aus dem alten Druck von 1477 kennen lernte und auszugsweise in Hexameter umdichtete. Das Echo war gering oder verzerrte die ursprüngliche Absicht. Bodmer, der sich immer mehr auf Homer und Rousseau fixierte, war selber nicht der beste Anwalt seiner Sache. Als 83-jähriger hat er nochmals im Überblick »Von der Epopöe des altschwäbischen Zeitpunctes« und der »Kühnheit der altschwäbischen Dichter, die Sprache und die Poesie zu bereichern« gehandelt.⁹⁷ Die an sich großartigen Notizen wirken –

so sagt R. Sokolowsky⁹⁸ – »als ob Bodmer sie für sich ganz allein geschrieben habe«.

Meister, Myller u. a. Zwar setzten sich zwei der Bodmerschen »Jünglinge« für sein Vermächtnis ein: Leonhard Meister (1741–1811) gab in seinen gewandt und rasch geschriebenen »Beyträgen zur Geschichte der teutschen Sprache und National-Literatur« (1777) einen Überblick über den Stand des Wissens, und Christoph Heinrich Müller (Myller), 1740–1807, gab mit Bodmers Unterstützung seine umfassend geplante »Sammlung deutscher Gedichte aus dem zwölften, dreyzehnten und vierzehnten Jahrhundert« heraus (1783–85, im 3. Band abgebrochen), darunter an Lyrik nur Nachträge aus den Handschriften J und B. Neue Impulse gingen davon zunächst nicht aus, sowenig wie von andern mehr oder weniger gelehrten Studien, die in langsam zunehmender Dichte unternommen wurden. Gegen Ende des Jahrhunderts war immerhin ein ganz respektables Inventar altdeutscher Dichtung zusammengebracht. Neben Myllers Abdrucken waren es ein »Chronologisches Verzeichnis der Dichter und Gedichte aus dem schwäbischen Zeitpuncte« (1784) von Johann Christoph Adelung (der im übrigen nicht viel vom Minnesang hielt), »Nachrichten von altdeutschen Gedichten« aus der Vaticana durch Friedrich Adelung (1796, mit der ersten Erwähnung der Kleinen Heidelberger Liederhandschrift, A), Johann Joachim Eschenburgs »Denkmäler altdeutscher Dichtkunst« (1799) und das vortreffliche »Compendium der deutschen Literaturgeschichte...« von Erduin Julius Koch (1790, als »Grundriss« neu bearbeitet 1795–1798). Schließlich findet sich in Friedrich Daniel Gräters Zeitschrift »Bragur« (1791–1802) eine bunte Mischung von liebhabermäßigem, dichterischem und wissenschaftlichem Umgang mit altdeutsch-altnordischer Dichtung.

Fragen wir – im Hin und Her zwischen allgemeiner literarischer Entwicklung und spezieller historischer Forschung – nach der Rolle des Minnesangs im Bewußtsein der Zeit, so bietet sich ein eher bemühen-des Schauspiel.

Wenn sich schon Bodmer gelegentlich durch Minnesang, Nibelungenlied und Artusroman zu eigener Produktion inspirieren ließ, so brachte auch sein Appell an die zeitgenössischen Lyriker – mit einiger Verspätung – eine kleine Welle moderner »Minnelieder« hervor.⁹⁹

Gleim 1773 hat Johann Wilhelm Ludwig Gleim »Gedichte nach den Minnesingern« und 1779 »Gedichte nach Walther von der Vogelweide« erscheinen lassen und damit, nach seinen Romanzen und seinen preußischen Kriegsliedern, wiederum eine neue Blut-auffrischung der deutschen Lyrik versucht, unter redlicher Beigabe der Vorlagen. Es sei, sagt Gleim, die altdeutsche Literatur »nicht allein für den Wortgelehrten und Kunstrichter, sondern auch für den Künstler

einigermaßen ergiebig«. Es war freie Nach- und vor allem Umdichtung in brave, späte Anacreontik, unter Verschiebung ins Bürgerlich-Idyllische und wo nötig Tugendhafte, umso harmloser, als auch die Formen meistens nicht nachgebildet wurden.

Bürger Auch Gottfried August Bürger gab sich in diesen Jahren als Minnesänger und sprach von Minnedienst, Minnesold und dergleichen. Und Johann Martin Miller nannte sich bei seinen Freunden »Minnehold«. Im Göttinger Hainbund las man die »alten, ... nicht genutzten Überbleibsel des schwäbischen Zeitpunctes« und betrieb »das zufällige Spiel, einmal ganz im Geiste der Minnesinger (zu) dichten«. ¹⁰⁰ Daß man dabei die Begriffe und Motive höfischer Liebe unbedenklich und zum Teil auch unwissentlich mit den üblichen Formeln der Schäferpoesie, mit ovidischer, horazischer oder petrarkistischer Liebesdichtung vermischte, wurde kaum als Stilbruch oder gar Geschmacklosigkeit empfunden. Es handelte sich zudem nur um eine von verschiedenen neuen lyrischen Ausdrucksformen, wie sie nun nebeneinander angeboten wurden; der neue Minnesang war dabei noch solider begründet als das Pathos der Barden- und Skaldenpoesie, die bänkelsängerische Romanze oder die ebenfalls mit mittelalterlichen Elementen spielende Ballade. Die Sammlungen von Mallet und Percy, Ossian und die Herderschen Volkslieder erschlossen ja – selbst für den jungen Goethe – nicht nur literarische Fremde und Vergangenheit, sondern empfahlen sich auch der modernen Imitation.

Im großen ganzen blieb all dies im Bereiche der *poetae minores*; eine überzeugende Empfehlung des echten Minnesangs war es nicht. Die »Großen« haben – aus welchen Gründen auch immer – vom Minnesang recht wenig Notiz genommen.

Klopstock Klopstock, der sich zunächst weigerte, Bodmers »Proben« zu lesen, ¹⁰¹ hat 1764 in seiner Ode an »Kaiser Heinrich« die dichterische Vergangenheit der Deutschen beschworen; er besingt das in »Klosteröden« begrabene, vergeblich heraufklagende Heldenliederbuch Karls des Großen und paraphrasiert feierlich die Verse des Staufens-Kaisers:

»Du sangest selbst, o Heinrich; mir sind das Reich
und untertan die Lande; doch misst' ich eh
die Kron als Sie! erwählte beides

Acht mir und Bann, eh ich sie verlöre!« ¹⁰²

Das war immerhin stilvoller als die Wiedergabe von Versen aus dem gleichen Lied durch einen Unbekannten in Klamer Schmidts »Elegien der Deutschen« (1776):

»Mit Gesang will ich die Kleine grüssen.« ¹⁰³

Lessing Lessing nahm früh von der Minnesinger-Sammlung Kenntnis und plante eine Rezension. Es blieb aber nicht zufällig bei seinen Studien zur Fabel-Ausgabe der Zürcher, deren Verfasser Ulrich Boner er

identifizierte. ¹⁰⁴ Damit war allerdings ein imponierendes Muster philologischer Forschung geleistet, wie sie bis jetzt, vom Annolied abgesehen, noch keinem altdeutschen Text zugute gekommen war.

Herder Natürlich hat auch Herder ¹⁰⁵ die Bodmersche Ausgabe gekannt und dazu, einläßlicher, die Jenaer Sammlung studiert. Er beklagt die Unübersetzbarkeit der mittelhochdeutschen Sprache, gerade auch im Hinblick auf die Göttinger Minnelyrik, und spricht von der geringen Wirkung, die bisher von den »so merkwürdigen und grossenteils angenehmen Gedichten« ausgegangen sei. Die mangelhafte Darbietung durch Bodmer sei ein Grund dafür. ¹⁰⁶ Im Zusammenhang mit seiner Bearbeitung des Hohenliedes gab er auch »Vierundzwanzig alte Minnelieder« aus »den schönsten Zeiten der deutschen Sprache« heraus (1778). ¹⁰⁷ Es waren dies jedoch spätmittelalterliche Reimparaphrasen zum Hohenlied, nach einer Ausgabe David Gottfried Schöbers ¹⁰⁸ abgedruckt. In seinem Aufsatz »Über die Wirkung der Dichtkunst auf die Sitten der Völker in alten und neuen Zeiten (1778)« spricht er auch von der sittigenden Wirkung der »romantischen Liebe zum Frauenzimmer, unterstützt von nordischer Keuschheit«. ¹⁰⁹ Den Ursprung der Minnedichtung führt er dabei nicht nur auf die Kreuzzüge, sondern großzügig auf das 8. Jahrhundert zurück, als ein Teil Europas von Arabern überschwemmt und bewohnt gewesen. Sehr als fresco handelt er an verschiedenen Stellen vom »Rittergeist in Europa«, so vor allem in den »Ideen«. ¹¹⁰ So unsolide das alles ist, so war hier doch der Minnesang grundsätzlicher als je bisher in kulturhistorischem und kulturphilosophischem Zusammenhang erfaßt, und zwar wie sonst nur bei Bodmer und nicht mehr in der Romantik im universalen Rahmen der Weltliteratur. Er geriet freilich auch in die Nähe der romantischen Vorstellungen von den »Stimmen der Völker in Liedern« und damit unter Kategorien der Volkspoesie, die das Verständnis des Minnesangs nicht immer erleichtert haben.

Goethe Goethe schließlich war in Straßburg von J. J. Oberlin auf die »Denkmale der Mittelzeit« ¹¹¹ gewiesen worden, blieb jedoch auch später gegen den »Singsang der Minnesinger«, die »bänkelsängerische Gemeinheit« und erst recht die »Plattheit der Meistersänger« reserviert. ¹¹² Das war im Umkreis der Volkspoesie, von Shakespeare, Rousseau und Herder nicht verwunderlich, trotz Sesenheim. Umsomehr trug der Hymnus auf das Straßburger Münster ¹¹³ zu einer irrationalistischen Renaissance des Mittelalters bei, was indirekt auch wieder den altdeutschen Studien der Romantiker zugute kam.

Romantik Erst als mit Friedrich Schlegel und seiner Generation eine romantische und das hieß zugleich moderne Dichtung der klassischen gegenübergestellt wurde, erhielt das Mittelalter den Charakter einer in

sich selbst vollendeten, mit Sehnsucht umworbenen Epoche, begann literarhistorische Ergründung der Vergangenheit ein eigentlicher Heilsweg und eine selbständige Wissenschaft zu werden.

Und da ging Bodmers Saat in einer Weise und mit einer Nachhaltigkeit auf, die er sich nicht hätte träumen lassen.

Es geschah zunächst weniger im nationalen Sinn als im Rahmen eines kosmopolitischen literaturhistorischen Bewußtseins, wobei freilich dieser Kosmopolitismus von A. W. Schlegel in seinen Berliner Vorlesungen gerade als spezifisch deutsche Eigenschaft gefeiert wurde. In der großen Vision von Friedrich von Hardenbergs »Christenheit oder Europa« (1799) und auch bereits in der Klosterbruder-Romantik seines Freundes Wilhelm Heinrich Wackenroder, der schon 1792 durch Vorlesungen von Erduin Julius Koch zur Beschäftigung mit altdeutschen Dingen angeregt wurde, mußte auch die Dichtung des Mittelalters in einer ästhetisch-mystischen Verklärung erscheinen. Und das gilt nicht zuletzt vom Minnesang.

Der im Manesse-Kodex überlieferte »Wartburgkrieg« kam mit seiner sagenhaften Verfremdung dem romantischen Bedürfnis entgegen. Manche Motive daraus und die Namen Heinrich von Ofterdingen und Klingsor gehen ein in den allegorischen Märchenroman. Uns berührt, wie die träumerische Wiedererfahrung der Geschichtsvergangenheit und der Poesie erfolgt als die Begegnung mit einer Bilderhandschrift, in der Tiefe der Einsiedlerhöhle des Grafen von Hohenzollern.¹¹⁴

Tieck Ludwig Tieck versuchte, den Schatz zu heben. Er hatte 1802 in der Lektüre der Bodmerschen »Sammlung« einen »Rausch von Freude und Lust«¹¹⁵ erfahren: Seine »Minnelieder aus dem schwäbischen Zeitalter« (1803)¹¹⁶ wurden geradezu zum Manifest einer neuen Auffassung nicht nur der mittelalterlichen Lyrik, sondern der Poesie überhaupt. Tiecks »Vorrede« war auf ihre Weise ebenso genial und sachlich ebenso schief und folgenreich wie die Straßburger Rede Goethes auf Erwin von Steinbach oder der Traktat des Novalis. Der Minnesang erscheint hier im Zusammenhang eines großen Freskos der romantischen Poesie Europas, in dem Altes und Neues zusammenklingen. Alle Werke der Poesie aller Zeitalter sind nur Teil e i n e r Poesie, in der wir »ein heiliges unbekanntes Land zu ahnden und endlich zu entdecken« streben. In dem »glänzenden, wunderbaren Leben« des Mittelalters »umgab die Religion als das Höchste die Dichtung und die Wirklichkeit, unter der sich alle Herzen in gleicher Liebe demüthigten«. Da alles sich »zu e i n e m Interesse« vereinigte, ist die Dichtung »kein Kampf gegen etwas, kein Beweis, kein Streit für etwas«, vielmehr Ausdruck der Freiheit des Gemüts; »jedes Wort steht nur um sein selbst willen da, aus eigener Lust«; und »die höchste Künstlichkeit und Zier zeigt sich am liebsten als Unbefangenheit

oder kindlicher Scherz mit den Tönen und Reimen«. Mit anderen Worten: die große Entdeckung Tiecks ist gerade die »Künstlichkeit«; der oft so artistische Charakter des Minnesangs, seine vielgescholtene Scholastik wird gerade als höchste Freiheit und als Selbstgenuß der Kunst begriffen. »Als wenn die Kunst je könnte unkünstlich sein wollen!« Tiecks Leistung ist das innige Verständnis der Formenvielfalt, des Spiels der Verse, Klänge, Reime, er preist das Bestreben der Minnesinger, die Poesie in Musik zu verwandeln. Es gibt keine großartigere Deutung des Endreims und der reimenden Verskunst des christlichen Europa als diese paar Seiten Tiecks über »die unerklärliche Liebe zu den Tönen«, das Spiel von Suchen und Irren, Sichfinden und -meiden, sich liebend Vermählen der Reime in der Lyrik des Minnesangs. Goethes Vermählung von Faust und Helena ist kaum ohne diese Interpretation Tiecks denkbar.¹¹⁷

Tiecks Auswahl und Bearbeitung der Lieder erfolgen ganz nach diesen Gesichtspunkten. Er hält sich durchwegs an die Bodmersche Manesse-Ausgabe, schließt dabei aber alles Politische, zum Beispiel Walther, aus, tilgt Namen und zeitgeschichtliche Anspielungen, sucht die Strophenfolge zu ordnen und überformt die Sprache des Originals nur so weit ins Neuhochdeutsche, als es das ungefähre Verständnis erfordert. Das Ergebnis ist allerdings eine vage und willkürliche »Poesie«, die weder die ursprüngliche Präzision von Form und Aussage beibehält noch die Verständlichkeit einer wirklichen Übersetzung besitzt und im übrigen alle wissenschaftlichen Erfordernisse souverän mißachtet. Tiecks Ausgabe war ein Programm, und sie hat – wie unwissenschaftlich sie auch war – den eigentlichen Durchbruch erzielt.

Grimm Jacob Grimm, der führende Begründer einer wissenschaftlichen Germanistik, war von Tiecks »hinreißender Vorrede«¹¹⁸ vorbereitet, als er im selben Jahr 1803 in Savignys Bibliothek zum erstenmal Bodmers Sammlung in Händen hielt, nicht ahnend, daß er »dieses Buch vielleicht zwanzig mal von vornen bis hinten durchlesen würde und nimmer entbehren.«¹¹⁹ Auch wenn die neue Wissenschaft ein Kind der Romantik war, so brach mit ihr nun doch eine Aera nüchterner Beobachtung und Forschung an und trennte sich unwiderruflich eine philologische Fachwissenschaft von einer schöpferischen oder liebhabermäßigen – in jedem Fall »dilettantischen« – Aneignung der überlieferten Dichtungen. Jacob Grimm hat denn auch mit einer seiner ersten Arbeiten kritisch eingesetzt bei den »unbestimmten und schwankenden« Vorstellungen, die über mittelalterliche Lyrik im Bereich von Minnesang und Meistersang bestünden. Es ging um den seit Bodmer – und übrigens auch Gottsched – entdeckten und apologetisch festgehaltenen Unterschied zwischen der »echten« Poesie des Minnesangs und der öden handwerklich-zünftischen Übung der Meistersänger. Gerade Tiecks Sinn für die

»Künstlichkeit« gab Grimm den Anlaß, in seinem kleinen Beitrag »Etwas über den Meister- und Minnesang«¹²⁰ den Unterschied wieder in Frage zu stellen, ja als »null und nichtig« zu erklären. Er drängte damit den eigentlichen Sinn der Unterscheidung, nämlich den Gesichtspunkt des dichterischen Rangs und des sozialen Orts, wieder in den Hintergrund. In der längeren Kontroverse mit Docen und von der Hagen, die sich daran anschloß,¹²¹ entwickelte und modifizierte Grimm seine provozierende Meinung. Es geschah in den berühmten Abhandlungen, »Beweis, daß der Minnesang Meistergesang ist« (1807)¹²² und »Über den altdeutschen Meistergesang« (1811).¹²³ Dabei wird, fast paradoxerweise, das romantische Motiv dieser scheinbar ernüchternden These sichtbar, die ja im allgemeinen auch nicht durchgedrungen ist. Grimm sieht, dem Entwicklungsdenken Herders verpflichtet, die Geschichte der deutschen Lyrik als einen einzigen organischen Prozeß, von der epischen Volkspoesie über die künstliche Ausübung durch eine Gesellschaftsschicht, die nur einen Teil der Nation darstellt, zu den »verholzten« Formen der einst lebendigen Pflanze in der Spätzeit. Indem Grimm den durchgehend »künstlichen« Charakter sieht und doch Minne- und Meistergesang in eine größere Entwicklung einordnet, gewinnt er die Möglichkeit, diese Entwicklung nun ursprünglich doch aus einer gleichsam naturhaften Volkspoesie hervorgehen zu lassen und damit auch das fremde Vorbild abzulehnen. »Warum soll man . . . die deutsche Poesie aus einem fremden Samen aufgehen lassen, da sie so kraftvoll ist, daß sie von Anfang an bis zu Ende nur ein eigentümliches Ganzes gebildet haben kann?«¹²⁴ Mit dieser *petitio principii* holte eine nationale Romantik den Minnesang wieder heim, als Gegenstand einer nationalen Wissenschaft; die Bodmerschen Nachweise der Abhängigkeit von provenzalischer und französischer Kunst und auch das weltliterarische Verständnis Tiecks waren damit in vielleicht verhängnisvoller Weise relativiert. Einen großen, folgenreichen Gewinn brachte freilich das von Grimm aufgebotene Material der Argumentation: seine Untersuchungen zum Vers- und Strophenbau, dabei die Entdeckung des Prinzips der Stolligkeit, die nähere Betrachtung der minnesingerischen Terminologie, die Erforschung der historischen Umstände und nicht zuletzt die nun systematisch entwickelte Einsicht in den Bau und die Geschichte der altdeutschen Sprache. Mit dieser konkreten Arbeit wurde auch immer deutlicher, wie problematisch die ungefähren Nachdichtungen, Umdichtungen und Nachempffindungen von Bodmer über Gleim zu Tieck und weiter waren – über die Problematik von Übersetzungen hat Grimm 1816 anläßlich von »Wilhelm Müllers Blumenlese aus den Minnesingern« gehandelt.¹²⁵ An der Fragwürdigkeit neuhochdeutscher Nachdichtungen hat sich seither nichts geändert, obwohl Karl Simrock¹²⁶ und – viel eleganter – Friedrich Rückert¹²⁷ sich in den 1830er

Jahren darum bemühten und auch heute immer wieder solches versucht wird.

Unterdessen breitete sich die vage Mittelalterbegeisterung in der romantischen und vor allem spätromantischen Dichtung weiter aus – von Novalis und Arnim über E. T. A. Hoffmann, Uhland, Hauff, Immermann bis hin vor allem zu Richard Wagner. Fahrende Sänger und Spielleute, ritterliche Liebhaber und Minnehelden, Poeten, Heilige und Krieger aller Art erschienen in den verschiedensten balladenhaften, novellistischen, opernhaften Aufmachungen, nicht ungerne mit vaterländischen und religiösen Motivationen; auch die Selbstparodie kann dazu gehören, wie sie vor allem Eichendorff und Heine geliefert haben. Davon ist hier nicht zu reden. Der Letzte vielleicht, der in legitimer Weise romantische Poesie und konkrete Minnesangforschung in einer Person vereinigte, war Ludwig Uhland.

Uhland Sein Walther-Buch (1822)¹²⁸ arbeitet erstmals aufgrund einer sorgfältigen Ordnung und Interpretation der Texte – er hat den Manesse-Kodex während seines Pariser Aufenthalts 1810/11 studiert – das Bild eines altdeutschen Dichters biographisch und menschlich schlüssig heraus auf dem Hintergrund genau studierter Zeitgeschichte. Den demokratisch-großdeutsch gesinnten Politiker beschäftigt vor allem die Gestalt des freigesinnten und vaterländischen Spruchdichters, um sie dem deutschen Volk vor Augen zu stellen. Die reichen Zitate gibt er darum auch nur in einer halb neuhochdeutschen Adaptation. Das Verständnis des Minnesangs ist im Sinne des klassischen Lyrikbegriffs und schon Bodmers auf Lebensechtheit und persönliche Einfühlung gerichtet. Uhlands Buch über den Minnesang¹²⁹ – 1823 entstanden, aber erst viel später erschienen – ist ebenfalls eine meisterhafte Synthese. Die materialreiche und zugleich klare, einfache Darstellung des Gesamtphänomens Minnesang erfolgt nach seinen wichtigsten Aspekten: Jahreszeitliches, Ritterleben, Hohe Minne, »verliebte Scholastik«, die Formen, die Sänger bis hin zum »schönsten und reinsten Nachhall« des Minnesangs, Hadlaub, und zur Entstehung der – immer noch: Manesseschen – Handschrift. Bei aller Offenheit für die europäische Dichtung sieht Uhland »das Leben der Natur als ursprünglichen und fortwirkenden Bestandteil« der mittelalterlichen Lyrik; auch wenn er als Kenner der provenzalischen und französischen Literatur auf die Gemeinsamkeiten hinweist, so hält er doch mindestens für die Anfänge an den »heimischen Wurzeln« fest, man darf »nicht aus der Ähnlichkeit auf die Nachahmung« schließen.¹³⁰ Eine Lösung der literarhistorischen Kritik aus dem allgemeinen Bereich einer oft ideologischen romantischen Rezeption war nun aber erst möglich durch das wissenschaftliche Fundament, das noch immer fehlte: eine kritische Textausgabe, und zwar aufgrund aller

erreichbaren Handschriften. Der diplomatische Abdruck Bodmers war nicht nur unvollständig, schwierig zu benützen und selten geworden. G. F. Benecke¹³¹ und G. W. Rassmann¹³² hatten die Mängel und Lücken von Bodmers schwerverständlichem Abdruck enthüllt. Dazu war eine breitere Überlieferung zu vergleichen, das historische Material systematisch auszuwerten und vor allem vertiefte Kenntnis von Sprache und Metrik zu gewinnen.

v. d. Hagen Das allgemeine Desiderat hat ursprünglich den Freiherrn Joseph von Lassberg (1770–1855)¹³³ beschäftigt, doch durchgeführt hat das unabsehbare Unternehmen Friedrich Heinrich von der Hagen (1780–1856). Dieser war von Hause aus Jurist und stand im preußischen Staatsdienst, wurde dann aber 1810 der erste Inhaber eines Lehrstuhls für altdeutsche Literatur an der neugegründeten Universität Berlin. Mit erstaunlichem Fleiß hat von der Hagen große Editionen unternommen: Nibelungenlied, »Heldenbuch«, »Gesamtabenteuer«, Edda u. a. Das Wichtigste war die umfassende Sammeledition des Minnesangs, die 1838 in großer Aufmachung erschien: »Minnesinger. Deutsche Liederdichter des zwölften, dreizehnten und vierzehnten Jahrhunderts aus allen bekannten Handschriften und früheren Drucken gesammelt und berichtet, mit den Lesarten derselben, Geschichte des Lebens der Dichter und ihrer Werke, Sangweisen der Lieder, Reimverzeichnis der Anfänge, und Abbildungen sämtlicher Handschriften.« Zu den vier großen Bänden kam 1856 noch ein »Bildersaal«.

Es ist ein gewaltiges Corpus, das in der Tat noch bis heute unentbehrlich ist. Was hier bereits an Wissen versammelt und geordnet ist, erregt Bewunderung. Erstmals war ein lesbarer und übersichtlicher Text geboten, mit Abteilung der Lieder und Strophen, durchgeführter Interpunktion und Schreibung, samt Lesarten und allen wünschbaren Kommentaren. Dennoch war von Anfang an deutlich, daß hier etwas an sich kaum zu Leistendes unzulänglich durchgeführt war. Schon 1825 hatte v. d. Hagen den Plan wie folgt umschrieben: »Der Manessische Text bleibt im Ganzen unvermischt, alles aber berichtet, ergänzt aus der Urschrift. Orthographie und Grammatik berichtet und gleichartig.«¹³⁴ Lassberg hatte dazu gegenüber Uhland bemerkt: »In dieser verwirrten und gräuelvollen Manier gehet der ganze Brief fort . . . da möchte man des Teufels werden«, Uhland aber vorsichtiger geantwortet: »Der Manessische Codex sollte allerdings rein urkundlich herausgegeben werden, die Sammler desselben haben absichtlich nach dem Geschmack ihrer Zeit die älteren Lieder verändert und eben auch dieses Verfahren ungeschmälert kennen zu lernen, ist von Wichtigkeit für die Geschichte der Liederkunst.«¹³⁵ Da zeigte sich der Zwiespalt: Abdrucke der Liedersammlungen nach der Handschrift sind unentbehrlich (und sie sind später von Franz Pfeiffer und Friedrich Pfaff geleistet worden),¹³⁶

wo es um die Traditionsformen, die gerade heute wieder besonders interessierende Soziologie der Überlieferung geht. Aber es war bedenklich, anhand eines solchen Abdrucks zugleich Textrestitution und Normalisierung der Schrift- und Sprachformen zu betreiben, wie es v. d. Hagen tat. Die Lesarten, in den vierten Band verbannt, waren weniger systematisch als von Fall zu Fall mitgeteilt, die Textkritik nicht auf eine genaue Untersuchung der Überlieferung gegründet und die Eingriffe in Metrik und Sprache zu wenig fundiert. Dies sowie eine offenbar auch persönliche Abneigung gegen den »confusen« von der Hagen führten zu strengen Urteilen der Fachleute gegen das »seltsame, bei dem gegenwärtigen Stande der deutschen Sprachwissenschaft nicht mehr genügende Verfahren«.¹³⁷ Ein Dokument für sich ist von der Hagens Widmung an König Friedrich Wilhelm III., der die Arbeit unterstützt hatte. Hier blühen noch einmal die alten Schlagwörter auf: »Quellen des vaterländischen alten Heldengesanges, Bild der alten Herrlichkeit des deutschen Vaterlandes, heilige, hehre und volksmäßige Kunst, reine, wahrhafte Stamm- und Wurzelsprache«, die alte Begeisterung »für Minne, Frauen- und Frühlingsschöne, für das heilige Grab, für Fürsten und Vaterland, heimische Zucht und Sitte«. Und es wird auf die Verwandtschaft der Hohenstaufen mit den Hohenzollern hingewiesen von dem »in tiefster Ehrfurcht« ersterbenden, »Euer Majestät alleruntertänigstem« Herausgeber.¹³⁸

Lachmann Unterdessen hatte bereits Karl Lachmann (1793–1851) ein erstes großes Muster einer strengen textkritischen Edition nach allen Regeln altphilologischer Kunst geliefert: seine Walther-Ausgabe von 1827, Ludwig Uhland gewidmet.¹³⁹ Der Philologe Lachmann, der in konsequentester Methode antike und altdeutsche, ja auch biblische Texte edierte und übrigens auch Lessing herausgab, hatte nach Jacob Grimm in diesem Jahrhundert als Herausgeber nicht seinesgleichen. Die methodische Auswertung der Textzeugen, die genaue Beobachtung von Sprachgebrauch, Metrik und Stil erlaubte ihm eine im Grunde bis heute nicht überholte Textherstellung und bleibende Entscheide in Echtheits- und Zuweisungsfragen. Lachmann machte es denn auch klar, daß »die ohne Grund so genannte Manessische Handschrift«¹⁴⁰ (C) textlich weniger gut sei als ABD, ja er ersparte sich sogar die genaue Kollation von C. Die neue altdeutsche Philologie war, abgesehen von den grundlegenden sprach- und versgeschichtlichen Forschungen Grimms, die Lachmann zugute kamen, nicht möglich ohne einen bei aller Trockenheit genialen Textsinn, der die »höhere« Kritik leitete. Denn auch der strengste Textkritiker befindet sich im hermeneutischen Zirkel, sofern er die Prinzipien seiner Textherstellung letztlich aus eben diesem Text selber gewinnen muß. Ein Problem für sich war es, aufgrund von Beobachtungen zum Sprach-, Reim- und Schreibgebrauch einen

orthographisch und interpunktorisch normalisierten Text zu liefern; das Dilemma zwischen sinnvoller Norm und faktisch-individueller Überlieferung, dazu die Vorspiegelung einer einheitlichen mittelhochdeutschen Literatursprache, die es in diesem Maße kaum gegeben hat, sind Probleme, die noch heute nicht generell zu lösen sind.

Gegenüber von der Hagen bedeutete Lachmanns »Walther« den ersten Schritt zu einer editorischen Bewältigung der Masse überlieferter Lieder, der allein Erfolg versprach. In diesem Sinn begann Lachmann auch noch die Edition der Dichter der frühen und hohen Zeit; sie erschien, von Moriz Haupt fertiggestellt, 1857 unter dem etwas fragwürdigen, barockisierenden Titel »Des Minnesangs Frühling«. ¹⁴¹ Daran schlossen sich Karl Bartsch mit seinen »Schweizer Minnesängern« (1886), in denen natürlich vor allem das Überlieferungsgut des Manesse-Kodex dominiert, Carl v. Kraus mit den »Deutschen Liederdichtern des 13. Jahrhunderts« (1952 und 1958) und die Reihe der kritischen Sonderausgaben von Neithart, Wolfram, Marner, Konrad von Würzburg, Reinmar von Zweter, Tannhäuser usw. – womit der Inhalt der großen Handschrift noch nicht ganz kritisch ausgeschöpft ist, aber eine spezielle »Manesse-Edition« sich längst zur Edition mittelalterlicher Lyrik überhaupt ausgeweitet und in dieser aufgelöst hat.

Jüngere Minnesangforschung In der Geschichte dieser Ausgaben von Lachmann und Haupt über Friedrich Vogt und Wilhelm Wilmanns zu Carl v. Kraus, Hugo Kuhn und schließlich, seit 1976, zu Günther Schweikle ¹⁴² und, 1977, zu Hugo Moser und Helmut Tervooren sammelten und konzentrierten sich andert-halb Jahrhunderte Minnesangforschung. In der Arbeit am Text schlugen sich nicht nur die Ergebnisse allgemeiner und spezieller Forschungen zur mittelalterlichen Literatur nieder, sie wurde sich auch selbst immer mehr zum Problem. Zunächst wirkte ein Verstehen, das die Handschriften transzendieren und den originalen, authentischen Dichterwortlaut fassen wollte, wenn es sein mußte mit kühnster Konjekural-kritik. Heute sieht man deutlicher, daß der authentische Text vielleicht ein Phantom ist, nicht nur weil unsere Überlieferung spät, zufällig und fehlerhaft wäre, sondern auch im Hinblick auf die Entstehungsbedingungen und die Vortragsweise. Moser und Tervooren kehren reuig zu dem zurück, was sie die »historische Existenzform« des Textes nennen, also zur konkreten Handschrift. Bei mehreren Textzeugen wählen sie, sogar Strophe für Strophe, ihre Leithandschrift oder lassen Varianten nebeneinander bestehen, und sie verzichten in gewissen Grenzen auf metrische und sprachliche Normalisierung. Wie immer man dies beurteilt: ¹⁴³ von neuem wird der konkrete, imposante, exklusive Kodex zur maßgebenden Instanz.

Wenden wir uns damit, abschließend, nochmals zur Faszination, die von unserer Handschrift ausgeht.

Nochmals wurde der Ball von den Wissenschaftlern zu den Dichtern zurückgespielt. Vor nunmehr hundert Jahren trat ja der seltene Fall ein, daß das Fachproblem der Entstehung einer Handschrift zum Gegenstand dichterischer Bemühung wird. Die Pariser Handschrift war im deutschen Bewußtsein zu einem nationalen Schatz geworden.

Keller Bevor sie jedoch 1888 nach Heidelberg zurückkehrte, wurde sie noch einmal von Zürich aus im Geist erworben: in Gottfried Kellers Hadlaub-Novelle. »Hadlaub« (1876) wurde zur denkbar liebenswürdigen Antwort auf die Entdeckertat J. J. Bodmers, dessen Minnesinger-Sammlung Keller besaß und benutzte, in mancher Hinsicht ein Gegenstück zum »Erdmännchen«.

Nun hatte inzwischen die junge Germanistik Fragestellungen und Erkenntnisse erarbeitet, die Keller nicht vernachlässigen durfte und auch nach Möglichkeit gerne berücksichtigte. Seine Quellen ¹⁴⁴ waren vor allem die Ausgabe von der Hagens, eine Ausgabe Hadlaubs, die der in Zürich wirkende, noch stark romantisch bewegte Ludwig Ettmüller (1802–1877) veröffentlicht hatte, ¹⁴⁵ und Ludwig Uhlands Schriften mit ihrer besonders liebevollen Darstellung. Keller versucht sehr sorgfältig, die den Epigonen der Goethezeit und der Romantik naheliegende erlebnismäßige und biographische Auffassung zur Geltung zu bringen und doch die routinetafeln Manier des Schaffens in Rechnung zu stellen (»zur guten Übung . . . aus Lust am Singen und gewissermaßen zum Vor-rat«). ¹⁴⁵ Dabei galt es, die verschiedenen Stile Hadlaubs – vom hohen Minnesang über Neithart und Steinmar zu den erzählend-biographischen Gedichten – in ihrer Abfolge und Veranlassung einsichtig zu machen.

Es war zunächst das gefährliche Unternehmen einer wissenschaftlich fundierten Novellistik, und Keller gestand auch, daß er »wegen der Verquickung von Wahrheit und Dichtung in unerwartete Verkrempe-lung« ¹⁴⁷ geraten sei. Streckenweise wurde solche Historienmalerei in der Tat ein problematischer Mummenschanz. Aber gerade dies schildert er – und einmal mit diesem Wort ¹⁴⁸ – an seinen Figuren. Im epigonischen Treiben des Manessekreises wird sehnsüchtig und ironisch zugleich versucht, ein vergangenes Glück zu reprimieren. Die Novelle schildert, was sie selbst unternimmt. Hadlaub und seine Auftraggeber sind bereits Rezipienten des Minnesangs, und es kommt nur darauf an, was nun damit geschieht. Sorgfältig verfolgt Keller das Ineinander von Fiktion und Lebenswahrheit, von Rollenspiel und Identitätssuche. »Dichtung als Sozialisationsspiel« hat man es genannt. ¹⁴⁹ Im Sammeln und Nachahmen eines unwider-ruflich Vergangenen kann sich dennoch eine neue Ursprünglichkeit, ein geglückter Augenblick der Gegenwart ereignen. Die Liebe von Fides und dem neuen »Original« Hadlaub vollendet den »von jedem

Drucke freien Sinn des Augenblickes« und bezeichnet zugleich den Moment eines großen geschichtlichen Übergangs. Großartig spricht der Erzähler von »den verhallenden Urlauten« einer frühen Zeit und von den Dämmerungen der Tiefe, in der unsichtbares Volk waltet, dem die Zukunft gehört.¹⁵⁰

Ergebnisse Beim Rückblick auf die skizzierte Geschichte der Manesse-Philologie mag man sich fragen, was sich da nun eigentlich ereignet habe. Es ist die Frage nach dem Sinn, der Richtung, den Ergebnissen eines solchen wissenschafts- und geistesgeschichtlichen Ablaufs, der als Modell für jeden Prozeß historischen Verstehens gelten kann. Der erste Eindruck ist verwirrend, ja bedenklich: nichts als eine Kette von Irrtümern und gegensätzlichen Behauptungen, eine stets paradoxe Mischung von Begeisterung und Blindheit. Der wissenschaftliche Erkenntniswille ist begleitet und zum Teil auch motiviert von verschiedenen anderen Interessen patriotischer, politischer, ästhetischer Art. Jede historische Erkenntnis steht schließlich notwendig im Kontext einer vor- und außerwissenschaftlichen Bemühung um die geschichtliche Vergangenheit. Bei der Abfolge der verschiedenen Auffassungen, von Goldast zu Bodmer, Tieck und Jacob Grimm vollzieht sich nun freilich nicht nur ein bunter Wechsel subjektiver Projektionen. Es integriert sich doch ein Verstehen; der Gegenstand ist zwar vieldeutig, ja vielleicht wie alle geschichtliche Individualität unerschöpflich, ineffabilis. Aber das heißt nicht alldeutig, nicht beliebig: in aller Vieldeutigkeit meldet und behauptet sich doch ein objektives Phänomen, immer wieder aufdringlich verdichtet im Kodex. Im engern Bereich der Forschung läßt sich denn auch, bei allem Hin und Her der Thesen, ein klarer Fortschritt erkennen: man weiß heute mehr über den Minnesang als Goldast, vielleicht weil man auch mehr

und besser zu fragen lernte. Er ist Gegenstand einer speziellen, ja exklusiven Wissenschaft geworden, man hat schon vom Glasperlenspiel der Minnesangforschung gesprochen. Man sucht den entstehungs- und überlieferungsgeschichtlichen Problemen auf die Spur zu kommen. Man ergründet den Minnesang in seinen sozialen und allgemein kulturellen Funktionen. Germanistik und Romanistik, Literaturwissenschaft und Soziologie wirken zusammen, eine lebendige Vielfalt von Aspekten tut sich auf. – Andererseits droht oft vergessen zu gehen, daß wir es mit Dichtung und nicht nur mit soziologischem Material zu tun haben. Und eine solche Verwissenschaftlichung kann gerade die Gefahr mit sich bringen, daß in einem weiteren Kreis sich Wissen und Verständnis, Lust und Freude am Minnesang (Tieck!) zu einem immer oberflächlicheren, nicht mehr selbst erworbenen und reflektierten Bildungsbesitz verflüchtigen: die Miniaturen der Handschrift werden für Tapetenmuster und Lampenschirme kopiert. Dahinter mag ein wirkliches Verstehen in aller Stille verdämmern. Die Mittelalter-Germanistik scheint an Aktualität zu verlieren. Die Möglichkeit, daß sich das Vergessen auch im allgemeinen Bildungsbewußtsein wieder ausbreitet, ist nicht von der Hand zu weisen. Geschichtliches Leben, historisches Bewußtsein ist ein erschreckendes, aber lebensnotwendiges Ineinander von Erinnerung und Vergessen. Schon das historische Verstehen ist ein dialektisches Verhältnis von Fremdheit und Vertrautsein. Die Faszination des ganz andern kann nur wirken, wo im Fremden ein Verwandtes entdeckt wird, historisches Verstehen beginnt andererseits mit dem Staunen und vollzieht sich in der Anerkennung eines Fremden. Dieser immer nur im Vollzug fruchtbare, spannungsreiche Prozeß muß und soll in Bewegung bleiben. In diesem Sinne werden wir auch an der Manesseschen Handschrift und am Minnesang nie ausgelernt haben.

ANMERKUNGEN

- 1 Ode »An Kaiser Heinrich«. Klopstock meint zwar das verlorene Liederbuch Karls des Großen, doch ist die Ode an den kaiserlichen Minnesänger gerichtet, und es ist von einer illuminierten Handschrift die Rede.
- 2 Außer Betracht fällt hier die Geschichte der Beschäftigung mit den Bildern des Kodex. Das wäre ein Kapitel für sich, das mehr die spezielle Forschungs- als die eigentliche Rezeptionsgeschichte betrifft und zudem erst seit der Mitte des 19. Jahrhunderts mit dem Erscheinen der ersten Faksimile-Ausgabe aktuell wird. Noch J. J. BODMER spricht von den »prächtigen Mählereyen«, meint aber dazu: »Die Zeichnung ist . . . nach dem übeln Geschmack der damaligen Zeit sehr schlecht, aber das Colorit ist überaus hoch und lebhaft« (Proben S. V). Für die Geschichte der Minnesangrezeption sind – was die Inventarisierung des Materials betrifft – immer noch grundlegend die Arbeiten von Rudolf SOKOLOWSKY, Das Aufleben des altdeutschen Minnesangs in der neueren deutschen Literatur. Erstes Kapitel. Diss. Jena 1891. – R. S., Die ersten Versuche einer Nachahmung des altdeutschen Minnesangs in der neueren deutschen Literatur, in ZdfPh 35, 1903, S. 71–80. – R. S., Klopstock, Gleim und die Anakreontiker als Nachdichter des altdeutschen Minnesangs, ebenda S. 212–224. – R. S., Der altdeutsche Minnesang im Zeitalter der deutschen Klassiker und Romantiker, Dortmund 1906. – Ergänzungen dazu: Franz SCHULTZ, in Deutsche Literaturzeitung 28, 1907, Sp. 2949–2958. – Vgl. ferner: Konrad BURDACH, Die Entdeckung des Minnesangs und die deutsche Sprache, in: K. B., Vorspiel, Gesammelte Schriften zur Geschichte des deutschen Geistes II, Halle 1926, S. 1–37. – Wolfram von den STEINEN, Mittelalter und Goethezeit, in: W. v. d. St., Menschen im Mittelalter, Bern-München 1967, S. 285–334. – Rudolf von RAUMER, Geschichte der germanischen Philologie, München 1870. – Sigmund von LEMPICKI, Geschichte der deutschen Literaturwissenschaft bis zum Ende des 18. Jahrhunderts, Göttingen 1920.
- 3 Horst Dieter SCHLOSSER, Historischer Text und Kommunikation. Das Beispiel Minnesang, in Lili, Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik 2, 1973, S. 81–96.
- 4 S. Beitrag KUHN S. 136 ff.
- 5 Vgl. Horst BRUNNER, Die alten Meister, Studien zur Überlieferung und Rezeption der alten Sangspruchdichter, München 1975 (Münchener Texte und Untersuchungen 54).
- 6 Neben den Werken von RAUMER, SCHIESS, ZANGEMEISTER, SOKOLOWSKY vgl. Heinz SCHECKER, Melchior Goldast von Haiminsfeld, in: Beiträge zur Geschichte der Staatsbibliothek Bremen, hrsg. von Hans WEGENER, Bremen 1952, S. 157–194 (1930). – Bernhard HERTENSTEIN, Joachim von Watt (Vadianus), Bartholomäus Schobinger, Melchior Goldast. Die Beschäftigung mit dem Althochdeutschen von St. Gallen in Humanismus und Frühbarock, Berlin-New York 1975 (Das Althochdeutsche von St. Gallen, Texte und Untersuchungen 3).
- 7 Darüber SCHIESS.
- 8 Heinrich BULTHAUPT, Zur Geschichte d. Bremer Stadtbibl., in: Beitr. z. Gesch. d. Staatsbibl. Bremen (s. Anm. 6), S. 132–151 (S. 139).
- 9 HERTENSTEIN (s. Anm. 6), S. 126.
- 10 Grundlegend ZANGEMEISTER (Geschichte), SCHIESS und Beitrag WERNER.
- 11 Beitrag WERNER S. 30 f.
- 12 Der Brief vom 23. 12. 1597 ist teilweise gedruckt in den Paraeneticis S. 271, ganz bei SCHIESS S. 245. Das Original liegt in Bremen. Über Schellenberg vgl. J. J. RUEGERS Schaffhauser Chronik (1884), Einleitung S. 19 ff.
- 13 Freher an Goldast 23. 1. 1608 Epistolae Nr. 184: »Descripta cantilenarum allata sunt domum meam«. Freher erkennt die Hand Goldasts und Schobingers und dazu eine dritte, jüngere, die sehr schlecht geschrieben habe. – G. F. BENECKE, Beiträge zur Kenntniss der altdeutschen Sprache und Litteratur I, Göttingen 1810, spricht von fünf Händen »wenn ich nicht irre«. Das scheint richtig zu sein, doch ist die Verteilung komplizierter als Benecke angibt, da sich drei Hände je einmal wiederholen. Es ergibt sich folgendes Bild (nach der Paginierung unten, welche beim Text beginnt, das Register ist vorangestellt):
S. 1–47 Schobinger,
S. 48–149 Str. 1 Goldast,
S. 149–561 Schobinger,
S. 562–664 dritte Hand, sehr schlecht,
S. 665–675 Goldast (?),
S. 676–714 vierte Hand (Fraktur),
S. 715 fünfte Hand (Fraktur, sehr schlecht),
S. 716–727 (Schluß) vierte Hand (?), die auch das Register schrieb.
Das Abgeschriebene entspricht den Spalten 1–898 des PFAFFschen Abdrucks, danach also gut 3/5 der ganzen Handschrift. Die Mitteilung v. d. HAGENS, Minnesinger IV S. 896, Goldast habe 1609 in Heidelberg die von Schobinger begonnene Abschrift fortgesetzt, ist wohl irrig.
- 14 Beitrag WERNER S. 29.
- 15 Goldast, Alamannicarum rerum scriptores III (1606) Bl. VI, vgl. ZANGEMEISTER, Geschichte S. 350.
- 16 Rüeger hat das Buch auch bei sich zuhause gehabt: »und ouch selbs in miner herberig alhie ghan«, Chronik (1606), gedruckt Schaffhausen 1884, S. 633, vgl. ZANGEMEISTER, Geschichte S. 351. Rüeger ist auch befreundet mit H. W. Stucki, und dieser seinerseits mit Schellenberg.
- 17 Goldast, Replicatio S. 293: »cimelium . . . cuius autographum originale aureis picturis illustratum olim ipse Parricida petente id a me Reverendo & Illustri Principe Bernhardo Abbate S. Galli inspiciendum & legendum accepit«.
- 18 Beitrag WERNER S. 30 f.
- 19 ZANGEMEISTER, Geschichte S. 345.
- 20 SILLIB, Geschichte II S. 29. Vielleicht sind die Hypomnemata auch erst bei Goldasts zweitem Aufenthalt in St. Gallen 1603 entstanden oder fortgeführt worden.
- 21 St. Gallen, Vadiana, Ms. 104.
- 22 Auf dem Pergamentumschlag (von anderer Hand?) als »Liber argumentorum« bezeichnet.
- 23 So schon Schellenberg (vgl. Anm. 12). Dagegen ist in den Hypomnemata neben den Titel geschrieben: »Hic liber potest intitulari Die Sprüch, ut appella(n)tur a Vogelweider«.
- 24 Die Zürcher Zentralbibliothek besitzt das Exemplar, das Goldast handschriftlich dem Chorberrn Johann Wilhelm Stucki gewidmet hat.
- 25 Isidor S. 120 f.
- 26 Paraeneticis S. 261, Scriptores S. 134 (Ausgabe von H. C. SENCKENBERG 1730), Replicatio S. 281.
- 27 Paraeneticis S. 346.
- 28 J. J. BODMER, Martin Opitzens von Boberfeld Gedichte I, Zürich 1745, Lobgedichte S. 169. Die Worte waren bei Goldast nicht zu finden, doch heißt es in seinem Kommentar gelegentlich »Helvetii retinemus«, z. B. Paraeneticis S. 413.
- 29 Replicatio S. 281 u. 292.
- 30 Vgl. dazu die Notiz auf dem Titel der Hypomnemata (s. Anm. 23). Zum Geschlecht der »Vogelweider«: Historisch-Biographisches Lexikon der Schweiz VII, 1934, S. 288.

- 31 S. Anm. 12.
 32 S. Anm. 6.
 33 Paraeneticus S. 262. Der Satz ist unkorrekt; bei Ergänzung eines »quam« wäre zu übersetzen: »Seit dem Griechischen und Lateinischen hat, hochverehrter Herr, keine Sprache mehr und länger regiert als die deutsche, welche, sozusagen mit der Erde selbst den voneinander entferntesten Völkern die Wörter lieferte, um die Sachen und den Sinn ihres Geistes zu bezeichnen«.
 34 Paraeneticus S. 346.
 35 Paraeneticus S. 263, 271; SCHIESS S. 279: »nec satis mirari possum nobiles etiam illo saeculo taliter qualiter literis instructos et Martialia ingenia cantilenis istis amatoris mansueta reddidisse«.
 36 Paraeneticus S. 263. Vgl. Beitrag WERNER S. 27. – Damit ist wohl nicht nur an die Tradition von Wartburgkrieg und Meistersang gedacht, vielmehr überhaupt an den gesellschaftlichen und wettbewerbsmäßigen Charakter des Minnesangs.
 37 Die Sallii, römische Marspriester, hielten unter Gesang von Liedern Waffentänze und Reigen ab. Speziell ist vermutlich gedacht an die Szenen aus der Aeneis VIII, V. 102 ff., 268 ff. und 285 f., wo der aus Arkadien stammende König Euander ein von Gesängen begleitetes Herkulesfest feiert.
 38 Paraeneticus S. 348.
 39 Paraeneticus S. 265 f.
 40 Paraeneticus S. 420.
 41 Hier wird, nach GOLDASTs Replicatio, ein Stück aus Walthers Leich (6, 38–7, 2) zitiert.
 42 Danzig 1639. Vgl. die Neuausgabe durch BODMER und BREITINGER I, Zürich 1745. Darin der »Lobgesang auf den Heiligen Anno«, mit den Annotationen Opitzens und einem eigenen Kommentar. Hier auch der Goldastsche Gedanke: »iuventute nobili id agente ut praemiis victoriae tam cantu acciperet quam hastiludiis« (Prolegomena).
 43 Beitrag WERNER S. 33 f.
 44 Moscherosch, hrsg. von Felix BOBERTAG, 1883, S. 229 (=HMS I Nr. 23, III, 21. 22).
 45 S. Anm. 55.
 46 Beitrag WERNER S. 21 u. 33.
 47 Zum Folgenden vgl. Max WEHRLI, J. J. Bodmer und die Geschichte der Literatur, Frauenfeld-Leipzig 1937 (Wege zur Dichtung 27). – Jan-Dirk MÜLLER, J. J. Bodmers Poetik und die Wiederentdeckung mittelhochdeutscher Epen, in Euphorion 71, 1977, S. 336–352.
 48 Character der deutschen Gedichte, in: Vier Kritische Gedichte von J. J. Bodmer, herausgegeben von Jakob BAECHTOLD, Heilbronn 1883, S. 5, V. 65. Hier wird auch ausführlich die Winsbekin nach Goldast referiert.
 49 Sammlung Critischer, Poetischer und anderer geistvollen Schriften, Siebendes Stück, Zürich 1743, S. 34.
 50 Von dem wichtigen Antheil, den das Glück beytragen muss, einen Epischen Poeten zu formiren. Nach den Grundsätzen der Inquiry into the live and the Writings of Homer. – Dorothy KNIGHT, T. Blackwell and J. J. Bodmer, in German Life and Letters N. S. 6, 1952/53, S. 249–274.
 51 A.a.O. S. 8.
 52 A.a.O. S. 25–53.
 53 Genannt in den Neuen Critischen Briefen, 1749, vgl. unten S. 153 f.
 54 Zum einzelnen Johannes CRUEGER, Briefe von Schöpflin und anderen Straßburger Gelehrten an Bodmer und Breitinger, in Straßburger Studien 2, 1884, S. 440–489.
 55 Th. W. DANZEL, Gottsched und seine Zeit, Leipzig 21855, S. 191 f. Vgl. Hans LACHMANN, Gottscheds Bedeutung für die Geschichte der deutschen Philologie, in Mitteilungen der deutschen Gesellschaft in Leipzig 13, 1931, S. 48 ff.
 56 12. 11. 1746, abgedruckt bei CRUEGER (s. Anm. 54), S. 467.
 57 Kopie im Bodmer-Nachlaß der Zentralbibliothek Zürich.
 58 15. 4. 1747. Bodmer-Nachlaß.
 59 Die Korrespondenz bei J. CRUEGER, Bodmer, Stadtvogt Renner in Bremen, Wiedeburg in Jena, in ZfdPh 16, 1884, S. 197–221.
 60 LACHMANN (s. Anm. 55), S. 71.
 61 Reprografischer Nachdruck Hildesheim 1969.
 62 Critische Briefe S. 208.
 63 WEHRLI (s. Anm. 47), S. 30. Brief Bodmers an Johann Georg Sulzer 1756 über Breitingers editorische Bemühungen bei den Fabeln Boners: »Ich hätte mit weniger vorlieb genommen«.
 64 Darüber CRUEGER (s. Anm. 59). – »Ausführliche Nachricht von einigen alten teutschen poetischen Manuscripten aus dem dreyzehenden und vierzehenden Jahrhunderte, welche in der Jenaischen akademischen Bibliothek aufbehalten werden«, Jena 1754.
 65 WEHRLI (s. Anm. 47), S. 146–148. Die Weingartner Handschrift ist zuerst 1777 genannt bei Leonhard MEISTER (s. S. 156) und von BODMER 1779 in seinen »Literarischen Denkmalen« als von ihm eingesehen erwähnt; 1782 hat er sie nochmals studiert. Von Bodmer erhielt Christoph Heinrich MÜLLER (Myller) Material aus B für seine »Sammlung deutscher Gedichte aus dem XII., XIII. und XIV. Jahrhundert«, Bd. 1. 2, Berlin 1784–85. Die Handschrift wurde von Georg Wilhelm ZAPF 1781 eingesehen und 1783 beschrieben.
 66 Die Bände sind offenbar immer zusammengebunden, also wohl zusammen 1759 erschienen (freundliche Mitteilung von Herrn Henry G. BUTTON, Cambridge GB). Daß bei der Publikation des Subskriptionsprogramms »vom Rhein bis an den Belt nur Hagedorn der Willfähige war«, schreibt Bodmer am 22. 8. 1771 an Schinz, vgl. J. CRUEGER, Die Gesamtausgabe der Nibelungen, Frankfurt a. M. 1884, S. 2.
 67 Bd. II S. V.
 68 Walther-Ausgabe S. IV. Vgl. Anm. 140.
 69 Sammlung I S. III.
 70 BURDACH (s. Anm. 2), S. 21 f. Dazu WEHRLI (s. Anm. 47), S. 27 ff.
 71 Neue Critische Briefe S. 501.
 72 Josephine ZEHNDER-STADLIN, Pestalozzi. Idee u. Macht der menschl. Entwicklung I, Gotha 1875, S. 469.
 73 S. unten S. 156 f.
 74 Eberhard Friedrich von GEMMINGEN, Briefe nebst andern poetischen und prosaischen Schriften, Frankfurt und Leipzig 1753, S. 60 ff. (über das Ludwigslied): »indem sie nicht einmal einen Gedanken hatten, etwas anders, als verschimmelte Kaufbriefe, oder Mönchsschriften zu entdecken«.
 75 Critische Briefe S. 216.
 76 Critische Briefe S. 216.
 77 Die Bremer Abschrift trägt den für die begriffliche Unklarheit bezeichnenden Titel »Hofflieder der teutschen Meistersänger«.
 78 Sammlung critischer und poetischer Schriften S. 35.
 79 Neue Critische Briefe S. 342. Vgl. dazu WEHRLI (s. Anm. 47), S. 51 und S. 93. Der Begriff »Tugend des Körpers« scheint eine Übersetzung von Antonio Contis »virtù del corpo« zu sein.
 80 Neue Critische Briefe Nr. 53.
 81 Proben S. XIV, Sammlung I S. I und S. XIII.
 82 Literarische Denkmale von verschiedenen Verfassern, Zürich 1779, S. 3 und S. 8.
 83 31. 11. 1782 an Myller.
 84 (s. Anm. 2), S. 5.
 85 Sammlung II S. V.
 86 Sammlung I S. XI. Beispiele dafür schon Neue Critische Briefe Nr. 63 und Nr. 74.

- 87 Mahler der Sitten, Zürich 1746, II, S. 627 f. und mehrfach.
- 88 Jakob BAECHTOLD, Geschichte der deutschen Literatur in der Schweiz, Frauenfeld 1892, S. 678, u. WEHRLI (s. Anm. 47), S. 142.
- 89 Neue Critische Briefe Nr. 10–12.
- 90 Neue Critische Briefe S. 95 ff.; Proben S. XXVII und S. LV.
- 91 Neue Critische Briefe S. 61. Vgl. dazu BURDACH (s. Anm. 2), S. 20 f.
- 92 Proben S. XVII und Sammlung I S. 6.
- 93 Kritische Ausgabe von J. ANGLADE, Paris 1913.
- 94 Vgl. Anm. 53 und BURDACH (s. Anm. 2), S. 20.
- 95 Walter KURMANN, Presenze italiane nei giornali elvetici del primo Settecento, Bern-Frankfurt 1976, S. 112–39.
- 96 Hagedorn, Werke, herausgegeben von J. J. ESCHENBURG, 1800, Bd V, S. 192: »dass die damalige deutsche Poesie sich die sicilianische zum Muster genommen habe«.
- 97 Literarische Denkmale S. 1–19 und S. 81–86.
- 98 SOKOLOWSKY, Aufleben (s. Anm. 2), S. 42.
- 99 Eine erschöpfende Zusammenstellung zum folgenden findet sich bei SOKOLOWSKY, Der altdeutsche Minnesang (s. Anm. 2). Ferner: F. MÜHLENPFORDT, Der Einfluss der Minnesinger auf die Dichter des Göttinger Hains, Diss. Leipzig 1899.
- 100 Göttinger Musenalmanach 1774, S. 119 (Faksimile, hrsg. von Albrecht SCHÖNE, Göttingen 1962).
- 101 1749 an Bodmer (SOKOLOWSKY in ZfdPh 35, 1903, S. 212).
- 102 Vgl. Kaiser Heinrich, MF 5, 23 »Mir sint diu rîche und diu lant undertân«, 5, 36 »ê ich mich ir verzige, ich verzige mich ê der krône«, und 6, 4 »unde waere min bester trôst beidiu zâchte und zu banne«.
- 103 Gemeint ist Kaiser Heinrich, MF 5, 16 »Ich grûeze mit gesange die sùezen«. SOKOLOWSKY a.a.O. S. 218.
- 104 LESSING, Ueber die sogenannten Fabeln aus den Zeyten der Minnesinger (1773, 1781), in Sämtl. Schriften, hrsg. LACHMANN-MUNCKER, Bd 11 (1895) S. 322–350, und Bd 14 (1898) S. 3–32.
- 105 Zum Hintergrund vgl. Heinz STOLPE, Die Auffassung des Jungen Herder vom Mittelalter, Weimar 1955.
- 106 HERDER, Sämtl. Werke, hrsg. B. SUPHAN, Bd 16 (1887) S. 212 ff. (1793).
- 107 Sämtl. Werke, Bd 8 (1892) S. 559 ff.
- 108 Das Hohelied Salomonis aus zwoen alten deutschen Handschriften, Augsburg 1752.
- 109 Sämtl. Werke, Bd 8, S. 334–436 (S. 398).
- 110 Sämtl. Werke, Bd 14 (1892) S. 456 ff.
- 111 Dichtung und Wahrheit, Weimarer Ausgabe (WA), Abt. I, Bd 28 (1890) S. 48. Vgl. E. JENNY, Goethes altdeutsche Lektüre, Diss. Basel 1900.
- 112 1806 in der Besprechung von Des Knaben Wunderhorn, WA I, Bd 40 (1901) S. 357.
- 113 Von deutscher Baukunst, WA I, Bd 37 (1896) S. 137–151.
- 114 Heinrich von Ofterdingen, 1. Teil, 5. Kapitel, vgl. oben S. 154.
- 115 Zitiert bei Rudolf HAYM, Romantische Schule,⁵ 1928, S. 874.
- 116 Ludwig TIECK, Minnelieder aus dem schwäbischen Zeitalter, Berlin 1803. Reprografischer Neudruck Hildesheim 1966.
- 117 Faust II, 3: Innerer Burghof. Da Helena in Fausts Reimversen dem Mittelalter begegnet, ist Tiecks Anregung hier wohl wichtiger als das persische Motiv, das Goethe im Divan verwendet: »Behramgur, sagt man, hat den Reim erfunden«.
- 118 Selbstbiographie, in: J. G., Kleinere Schriften (1–8, 1864–90), Bd 1, 1864 (²1879), S. 6.
- 119 Zitat nach v. RAUMER (s. Anm. 2), S. 385, zuerst in: J. G., Das Wort des Besitzes (1850).
- 120 Neuer literarischer Anzeiger 9. Juni 1807; in dieser Richtung bereits ebenda 24. März 1807. Kleinere Schriften, Bd 4, S. 7–9, und Bd 6, S. 5.
- 121 Vgl. RAUMER S. 395 ff.: B. J. DOCEN im Neuen Literarischen Anzeiger 16. Juni 1807, F. H. v. d. HAGEN ebenda 9. Februar 1808, B. J. DOCEN im Museum für altdeutsche Literatur und Kunst I, 1 (1809), S. 73 ff., I, 2 (1810), S. 445 ff.
- 122 Neuer Literarischer Anzeiger 27. Oktober 1807 (Kleinere Schriften, Bd 4, S. 12–21).
- 123 Selbständige Publikation.
- 124 S. 151.
- 125 Kleinere Schriften, Bd 6, S. 233–240.
- 126 Karl SIMROCK, Walthers Gedichte, 1833.
- 127 Friedrich RÜCKERT, Lieder und Sprüche der Minnesänger (zuerst 1836 in Hertha, Almanach für 1836).
- 128 Walther von der Vogelweide, ein altdeutscher Dichter, Stuttgart u. Tübingen 1822 (Schriften, Bd 5, 1870, S. 1–109).
- 129 Der Minnesang (Schriften, Bd 5, S. 111–282).
- 130 Der Minnesang S. 115 f., S. 136.
- 131 G. F. BENECKE (s. Anm. 13); nach der Bremer Abschrift.
- 132 G. W. RASSMANN, Berichtigungen und Nachträge zu Bodmers Ausgabe . . . nach der Urschrift . . . zu Paris, im Museum für altdeutsche Literatur und Kunst 1, 1809, S. 313–444.
- 133 Vgl. Joseph von LASSBERG, Mütler und Sammler. Aufsätze zu seinem 100. Todestag, hrsg. von Karl S. BADER, Stuttgart 1955.
- 134 Briefwechsel zwischen Joseph Freiherr von LASSBERG und Ludwig UHLAND, Wien 1870, S. 62.
- 135 Briefwechsel S. 67.
- 136 Handschriftenabdrucke: C durch Fridrich PFAFF, Heidelberg 1909; A durch Franz PFEIFFER, Stuttgart 1844 (Bibliothek des Literarischen Vereins 9).
- 137 PFEIFFER im Vorwort zum Abdruck von A.
- 138 Widmung von Bd I (1838).
- 139 Die Gedichte Walthers von der Vogelweide, Ludwig UHLAND zum Dank für deutsche Gesinnung, Poesie und Forschung gewidmet, 1827. ⁷1907 besorgt von Carl von KRAUS, ¹⁰1936 neu herausgegeben von Carl von KRAUS, ¹³1965 auf Grund der 10. Auflage herausgegeben von Hugo KUHN.
- 140 Lachmann S. IV. So auch schon Lachmanns Lehrer BENECKE.
- 141 Des Minnesangs Frühling, herausgegeben von Karl LACHMANN und Moriz HAUPT 1857. ²1875 herausgegeben von Wilhelm WILMANNNS, ³1882 und folgende Ausgaben herausgegeben von Friedrich VOGT, neu bearbeitet von Carl von KRAUS 1940. Bearbeitet von Hugo MOSER und Helmut TERVOOREN (=36. Auflage), Stuttgart 1977.
- 142 Die mittelhochdeutsche Minneliedlyrik, herausgegeben, dargestellt u. erläutert von Günther SCHWEIKLE, Bd 1, Darmstadt 1977.
- 143 Vgl. Schweikles Rezension der Ausgabe von MOSER-TERVOOREN in AfdA 89, 1978, S. 161–172.
- 144 Dazu Karl BERTRAM, Quellenstudie zu Gottfried Kellers »Hadlaub«, Diss. Berlin 1906, und Max WEHRLI, Die Züricher Novellen, in Jahresberichte der Gottfried-Keller-Gesellschaft 18, 1949, S. 1–10.
- 145 Johannes Hadlaub, Gedichte, herausgegeben von Ludwig ETTMÜLLER, Zürich 1844.
- 146 Gottfried Keller, Sämtliche Werke, herausgegeben von Carl HELBLING, Bd 9, 1944, S. 117.
- 147 31. 8. 1876 an Julius Rodenberg, zitiert bei HELBLING S. 316.
- 148 Keller braucht das Wort fast selbstironisch, wenn er S. 74 die tüchtige Gattin Rüdiger Manesses sagen läßt: »Das fehlte uns, dass wir dergleichen Mummenschanz in unserm Hause auf-führen«.
- 149 Gerhard KAISER und Friedrich A. KITTLER, Dichtung als Sozialisationsspiel, Göttingen 1978. Darin G. KAISER, Natur und Geschichte, Kellers »Ursula« und der Aufbau der »Züricher Novellen«.
- 150 Hadlaub S. 22 und S. 83.

Ewald Jammers

DIE MANESSESCH
LIEDERHANDSCHRIFT
UND DIE MUSIK

Noten-Handschriften Der Manesse-Kodex ist eine Liederhandschrift – jedoch ohne Noten! Wie erklärt sich dieser Widerspruch?! Waren die Weisen vergessen? Andere Handschriften brachten wenigstens leere Notensysteme zum Nachtragen der Noten! Doch zweifellos waren nicht alle Melodien in Vergessenheit geraten.

Noch die Meistersingerhandschriften des 16. Jahrhunderts überliefern Melodien von Walther von der Vogelweide, Boppo, Wolfram von Eschenbach, Frauenlob und vielen andern: Lieder der Manesse-Handschrift, die man also auch 150 Jahre früher hätte aufzeichnen können. Denn es gibt andere mittelalterliche Handschriften mit Noten. So die Jenaer Liederhandschrift (J), auch sie ein Werk fürstlichen Glanzes. Sie wurde um die Mitte des 14. Jahrhunderts geschrieben, also beinahe gleichzeitig mit der Manesse-Handschrift. Zu nennen wäre ferner aus dem 14. Jahrhundert der Wiener Kodex 2701 (W), dann die vielleicht in Mainz um 1470 entstandene sog. Kolmarer Handschrift (t). In diese vergleichende Aufstellung gehören auch einige Fragmente. Wichtig vor allem ein Fragment (VII, 51) im Staatsarchiv Münster (Z), Rest eines Sammelbandes, in dem glücklicherweise ein Lied und zwei Spruchfragmente Walthers von der Vogelweide sich befinden, um die Mitte des 14. Jahrhunderts mit rheinisch-westfälischer Schrift aufgezeichnet. Die dürftige Ausstattung läßt an einen schlichten Besitzer denken, vielleicht einen Berufsmusikanten. Ferner sei ein Fragment (S) genannt mit einem Bruchstück des vierten Winterstetten-Leichs.¹ Es bringt den Text eines Versikels zuerst ohne, dann mit Noten. Echte Vergleichsstücke sind die Handschriften, in denen einzelne Minnesänger gegen Ende des 14. oder zu Beginn des 15. Jahrhunderts, beim Ausklang des Minnesangs, ihre Lieder aufzeichnen ließen: so das Werk Hugos von Montfort (Heidelberg, Cpg. 329) sowie vor allem die zwei Handschriften Oswalds von Wolkenstein, außerdem die weit weniger prunkvollen Handschriften der Werke Michel Beheims. Sodann ist Neithart zu nennen – mitsamt seinen Nachahmern – in Berlin, Ms. germ. fol. 779, aus dem 3. Viertel des 15. Jahrhunderts (c), sowie eine lange verschollene Handschrift Neitharts aus Sterzing (s). So möchte man annehmen, Handschriften mit Noten verdankten diese Zutat ihrer späteren Entstehung. Umgekehrt gehören Handschriften ohne Noten, wie die gleichfalls prächtige Handschrift B, fast eine Zwillingsschwester der Heidelberger C, oder die Handschrift A, eine Vorstufe von C, in eine etwas frühere Zeit. Aber es gibt ältere Handschriften *mit* Noten aus dem provenzalischen, wie noch mehr dem nordfranzösischen Bereich aus dem 13. Jahrhundert. Auch Spanien muß erwähnt werden, dessen König Alfons der Weise seine Marienlieder mit Noten aufzeichnen ließ.

Ein Blick auf die kirchlichen Liederbücher erübrigt sich beinahe. In der Kirche ist die Musik seit je Bestandteil des Gottesdienstes gewesen, und die

Gesänge waren zum Teil sehr melismatisch, d. h. mit kunstvollen Ziernoten überladen. Solche Gradualien und verwandte kirchliche Notenhandschriften, wie sie seit Jahrhunderten schon bestanden, mußten die Auftraggeber und Schreiber der Manesse-Handschrift und der ihr verwandten notenlosen Handschriften kennen. Es kann also sicher nicht eine – etwa zeitbedingte – Unkenntnis der Notenschrift sein, welche das Problem der Notenlosigkeit bei der Manesse-Handschrift und ihren Artgenossen verursacht hat.

Eins muß aber bei der Betrachtung der Liederhandschriften auffallen und sei hier nachgetragen: Bei einigen stehen die Noten nicht unmittelbar über den zugehörigen Textsilben, sondern neben ihnen, am Ende des Blattes. So in der großen flämischen Handschrift von Gruuthuse,² ferner in dem Neithart-Kodex (c, Berlin, Ms. germ. fol. 779), in gewissem Sinne auch in dem Winterstetten-Fragment. Es handelt sich bei diesen Beispielen in der Regel um Tanzmusik oder tanzartig geformte Dichtung. Der Tanzcharakter beherrscht deutlich die Melodie und den Text. Es ist anzunehmen, daß der Tanz für seine Musik eine Niederschrift, also Noten, benötigte, und es ist denkbar, daß von dieser dritten Art des Handschriftentyps der Weg zur benoteten Handschrift ging. Diesen Weg des Übergangs könnten wir vielleicht in dem Winterstetten-Fragment mit seinem zwiefachen Text finden. Daß das kirchliche Vorbild bei dem Wiener Kodex 2701 (W) am Ende des 14. Jahrhunderts eingewirkt hat, mag bei seinem Inhalt, den Leichen mit gedanklichen, fast religiösen Gesängen, verständlich sein, während die Jenaer Handschrift (J), mit Quadratnoten geschrieben, in ähnlicher Weise Sprüche bevorzugt (Das Werk des Lyrikers Wizlaw nahm sie erst spät in sich auf).

Und noch etwas müssen wir beachten: Hugo von Montfort – selber unmusikalisch – hielt sich für seine Melodien einen »Knappen«, d. h. also doch einen abhängigen Musikanten, und damit lenkt sich unser Blick auf den Stand und die Standessitte: Minne war Angelegenheit der Ritter und nicht der Musikanten – Minne und Minnedienst –, und zu dem Dienst gehörte das Minnelied. Es wurde gesungen, d. h. frei vorgetragen; denn es wäre ein schlechter Usus gewesen, es von einem Blatt abzulesen – und die vorbereitende Notiz brauchte nur den stropheweise wechselnden Text zu enthalten und keine Noten.

Bild und Musik Die Manesse-Handschrift war ein hochfürstliches Werk, mit dem Rittertum und Rittersitte gepflegt werden sollten; darum wurde jedem Sänger sein Bild beigegeben – notgedrungen auch den aufgenommenen Bürgern. Hat der Maler der vielen Bilder an die Musik gedacht? Sprechen seine Bilder von Musik? Stellen sie Dinge, Geschehnisse der Musik dar?

Die Bilder sprechen vom Ritter. Es ist eine Handschrift für den adeligen Stand. 140 oder fast 140 Bilder

hatten die Künstler zu liefern, und da war es schwer, die erwünschte Abwechslung zu finden. Ihre Themen wählten sich die Maler aus der politischen Tätigkeit des Ritters; oft aber lassen sie sich von den Namen anregen oder von einem Ereignis, das mit dem Namen des Ritters verbunden ist. So befaßt sich die Hälfte der Bilder mit Krieg oder Staat, mit Kampf oder Waffenspiel, und nur die andere Hälfte der Bilder geht auf die Minne ein.

Und nun die Musik: Der Dichter wird, wenn er sich nicht im Waffen- oder Staatsdienst oder beim Kreuzzug im Dienst Gottes befindet, als ein sinnender, minnender Mensch dargestellt, und ein großes Schriftband, das fast das ganze Bild durchzieht, ist ihm als Zeichen beigegeben: Kennzeichen einer dritten Art von Dienst; denn Minne ist auch Dienst. Aber wie erfolgt dieser Dienst? Daß er schriftlich seine Liebe bekennt, der Geliebten Lieder (mit Noten?) durch Boten schickt oder mittels eines Pfeiles zuschießt: das ist Spielerei des Malers und als Symbol zu verstehen dafür, daß die Sehnsucht weit mehr der Minne zugehört als die Erfüllung. Aber als Singender, im Liede Bekennender ist er freilich auch nicht gezeigt, und damit kommen wir zu der Frage: Wie sind diese Lieder vorgetragen worden? Leicht drängt sich die Vorstellung auf, daß das Minnelied nicht vom Ritter selber, als vielleicht einem Mann des höchsten Adels, vor der überaus vornehmen Gesellschaft gesungen wurde, sondern daß der Dichter sich eines »Knappen« bediente.

Instrumente Waren Instrumente beim Vortrag beteiligt? Die Aussage der Bilder ist nicht beweiskräftig. Instrumente sind, wenn man die Wappen mitzählt, nur auf 20 Miniaturen dargestellt. Den Fürsten werden verständlicherweise mehrere Instrumente als Hofmusik beigegeben; ebenso Albrecht dem Marschall von Rapperswil (Bl. 192v) und den letzten Meistern (Rumsland Bl. 413v und Kanzler Bl. 423v). Im übrigen – Fiedel oder Geige, geeignet, ein Lied zu begleiten, finden sich bei Hiltbolt von Schwangau (Bl. 146r), Reinmar dem Fiedler (Bl. 312r), Frauenlob (Bl. 399r), Rumsland (Bl. 413v), Kanzler (Bl. 423v), König Wenzel von Böhmen (Bl. 10r); ebenso Flöte, Schalmei, Querpfeife oder Dudelsack bei Albrecht Marschall von Rapperswil (Bl. 192v), Frauenlob (Bl. 399r), auf der Federzeichnung (Bl. 196r), bei König Wenzel von Böhmen (Bl. 10r), Rumsland (Bl. 413v), Kanzler (Bl. 423v) und Markgraf Otto von Brandenburg mit dem Pfeile (Bl. 13r); Hifthörner – nicht Gesellen des Gesanges – sind dargestellt bei Albrecht von Haigerloch (Bl. 42r), Gottfried von Neifen (Bl. 32v), von Suonegge (Bl. 202v), Heinrich Hetzbolt von Weißensee (Bl. 228r) und Geltar (Bl. 320v); die Zupfinstrumente schließlich: Harfe, Psalterium und Zither konnten Begleitinstrumente sein; sie finden sich bei Bigger von Steinach (Bl. 182v), dem Wilden Alexander (Bl. 412r), von Buchein (Bl. 271r), Sigehar (Bl. 410r) und Frauenlob (Bl. 399r); außerdem gibt es

Trommeln oder Trompeten bei Herzog Heinrich von Breslau (Bl. 11v), Markgraf Otto von Brandenburg mit dem Pfeile (Bl. 13r), Albrecht Marschall von Rapperswil (Bl. 192v) und Frauenlob (Bl. 399r). – 20 Bilder mit Instrumenten, das ist eigentlich wenig für eine Liederhandschrift, und Singende, mit geöffnetem Mund finden sich auf keinem Bild. Selbst auf dem Bilde Klingsors (Bl. 219v), auf dem der Maler den Thüringer Sängerkrieg darstellt und den ausdrücklichen Hinweis beifügt: »Hie kriegent mit sange her Walther von der Vogelweide . . .« (es folgen weitere fünf Namen), sind die Dargestellten nicht als Sänger erkennbar; weder sind sie mit geöffnetem Munde gezeichnet, noch hat der Maler ihnen Instrumente beigegeben. Als Sänger kämen allenfalls in Frage Bruder Wernher (Bl. 344v), kaum noch Gottfried von Straßburg inmitten einer Schar von Gefährten (Bl. 364r), also im Gespräch; und Frauenlob (Bl. 399r) geigt (oder dirigiert), umringt von einer Schar Musikanten, von denen allerdings einige kein Instrument besitzen, also Sänger sein könnten (aber nicht ritterliche Sänger).

Sänger und Instrumentalist Abschließend möge nun das oben erwähnte Fragment des Winterstetten-Leichs zu Wort kommen. Es spricht sehr deutlich. Man schrieb aus zwei Vorlagen eine einheitliche Wiedergabe des Liedes ab, aus einer textlichen für den Sänger, etwa einen Ritter, und einer zweiten mit Noten für den Instrumentalisten, damit dieser wußte, zu welcher Silbe ein Ton gehörte. Der Instrumentalist also war hier beim Vortrag »Knecht«. Beim Sänger aber »wußten« Note und Textsilbe, wie sie zueinander gehörten. Es bedurfte nicht der Niederschrift der Noten. Insgesamt muß vieles offen bleiben; aber man übersehe nicht, daß die Zuhörer keine Konzertgesellschaft oder Kunstkritiker waren, sondern Freunde, Gefährten, die gleichsam an einer »Kult«handlung,³ der Verehrung der Frau, teilnahmen.

Text und Musik Wie steht es bei den kultischen Gesängen der Kirche – es sei hier an die Episteln und Evangelien gedacht, die ursprünglich im Gottesdienst mit der Singstimme verkündet wurden? Die *Missa recitata* war nur eine geduldete Nebenform. Auch für den Minnesang ist die Musik – sogar bedingungslos – notwendig, als gestaltendes Element der an sich noch formlosen Texte, nicht etwa so wie bei jedem Fest Musik zur Erhöhung der Stimmung willkommen ist, sondern gerade diese Form ist es vor allem, die eine vergeistigte Welt gestalten hilft, wie sie für die nicht-alltägliche Welt der Minne Voraussetzung ist. Der Text hat keine gehobene Gestalt aus sich heraus, auch nicht, wenn sein Inhalt durchaus geistig ist. Er hat zunächst nur grammatisch sinnhafte Gestalt; eine Form jenseits aller Gewöhnlichkeit findet er erst in einem Gefüge der Worte außerhalb der alltäglichen Sprache von Grammatik und Syntax. Dieses Gefüge erhält er im

Minnesang durch die Musik. Das erscheint fast ungeheuerlich, und doch hat vor kurzem Chr. Petzsch⁴ nachgewiesen, daß bei den ganz einfachen Formen der chronikalischen Gedichte Michel Beheims sich die – allerdings nur primitive – Musik einigermaßen erschließen läßt.

Diese Rolle der Musik für den Text des Minnesangs, wie er in unsrer Handschrift überliefert ist, bedarf nun der genauen Untersuchung.

Wie verhält sich denn Wort zur Musik, zu dieser Musik oder besser zunächst Silbe zu Ton? Diese Frage müssen wir stellen, allerdings von historischem Boden aus, und nicht vom Standpunkt unsrer heutigen Kompositionsweise – obwohl dieser bisweilen bereits verlassen wird; denn es gibt schon Jazzkompositionen, die vor ihrer Textierung, vor ihrer Dichtung vorhanden sind und verlangen, daß zu ihnen ein Text erfunden wird. Üblich ist jedoch, daß der Text zuerst da ist, ein Gedicht von Goethe, ein Libretto von Hofmannsthal, und der Komponist gibt dann die Musik hinzu, d. h. genau genommen schafft er ein neues Werk, in dem Dichtung und Musik nachträglich in Eintracht zusammen wirken. – Aber es ist nicht immer so gewesen.

In der Antike hatte das Wort bereits musikalische Eigentümlichkeiten: es hatte einen »Klangleib«. Seine Silben hatten Länge und Tonhöhe, und so ist das dichterische Kunstwerk je nach dem »Kosmos«, der erstrebt wurde, mehr oder minder gleichzeitig ein Musikwerk. Und die musikalischen Termini der »Füße« und »Verse« sind gleichzeitig Begriffe der Dichtung. Die Musik aber war eine Ars, eine echte Kunst.

Das frühe Christentum hat auf diese »Ars« der Musik verzichtet. Es begnügte sich mit dem rezitatorischen Vortrag der Texte, wobei diese auf gleichbleibendem Tone gesungen wurden und es nur auf den Inhalt des Textes, der göttliches Wort war, ankam. Der Musik oblag es, durch kleine Wendungen, Kadenzten, der Interpunktion des Textes gerecht zu werden. Aber auf die Dauer ließ sich die Musik, für die Kadenzten zu Hilfe gerufen, nicht auf diese bescheidene Hilfsrolle ein.

Die Festlichkeit, die Intensität des Gottesdienstes verlangte mehr. Der Psalmvers oder der zu lesende Text wurde in Teile zerlegt, beim Psalm in zwei Hälften, nicht unbedingt nach grammatischen Grundsätzen, und so entstanden Halbkadenzten, mit besonderen Zeichen, neben dem Punctus⁵ des Verses also der »Punctus elevatus«, der als »Punctus« die Stimmensenkung, dann aber als »elevatus« wieder den Aufstieg zur normalen Tonhöhe anzeigte. Für noch kleinere Teile stand die Flexa zur Verfügung, ein kleiner Haken, der unsrem Komma glich. Auch dieser punctus elevatus, der sich in der Manesse-Handschrift zum Beispiel beim Waltherschen Lindenlied (Bl. 130 va/b), findet,⁶ gehört zur »musikalischen Interpunktionsschrift«.

Offenbar verdankt der Punkt an dieser Stelle seine Existenz dem Umstande, daß der Schreiber noch eine



Erinnerung an das gesungene Lied hatte. Doch hat sich aus dieser Punktnotation kein anderes Zeichensystem – wie aus den Wortkadenzten die Neumen und aus diesen unsere bekannte übliche Notenschrift – entwickelt.

Und nun die mittelalterliche Welt! Maßgeblich für die Entwicklung der Liedmusik war, soweit man sehen kann, nicht die heidnisch-germanische Verskunst, von der allerdings die Lautstärke einzelner inhaltsschwerer Silben immerhin als ein beträchtliches Bauelement übernommen wurde. Auch die antike Art, die Ars, war nicht entscheidend für die Entwicklung der neuen Musik, obwohl ihre Unterscheidung von Längen und Kürzen nachwirken mochte. Wichtig blieb eher der Choral, allerdings auch er nicht in seiner echten alten Form, aber doch so, daß die Silbenqualitäten mißachtet wurden. Entscheidend war, daß schlechthin eine neue Kunst aufkam, ein neues Verhältnis zwischen Text und Musik sich durchsetzte, in dem die Silben qualitätslos waren und die Musik die ganze Ordnungsgewalt besaß. Frankreich, Gallien war das maßgebliche Land, sowohl für die Dichtungsgeschichte wie für die Musikgeschichte und für die Entfaltung dieses neuen und doch uralten Verhältnisses. Der Text besaß also von sich aus eine sinnhafte, aber nicht eine formale Ordnung; er besaß nur eine grammatische, eben vom Sinn bestimmte Gestalt.

Seine poetische, formal wirksame Gestalt erhielt er von der Musik. Das geschah zuerst im französisch-provenzalischen Bereich. Sie bestimmte die Längenqualitäten der Silben, sie zählte diese Silben, diese Längen und Kürzen, ab und fügte sie zu Gruppen zusammen, wieder nicht nach grammatischen Grundsätzen, sondern aus ihrem Verständnis für Form heraus. Es entstanden Verse metrischer Art – von verschiedener Dauer, es bildeten sich Strophen der mannigfaltigsten Art, zweifellos sinnhafte, aber von ihm, dem musikalischen Rhythmus, gefügt.

Diese formale Ordnung, diese Gestaltung der Sprache übernahm dann der mittelhochdeutsche Dichter und verband sie mit dem, was von altgermanischer Form noch irgendwie lebendig war: Er gliederte den Stärketon der Längen-Kürzen-Ordnung ein, oder vielmehr: er sorgte für sein geregeltes Auftreten. Die gewonnene Form ist es, die den Gedanken aus seinem Alltagsklang in die Welt der Poesie – der Minne, ihres Kultes

– setzt. Was da entsteht, gewinnt Form, indem es Musik erhält. Vielleicht in einem allmählichen Prozeß, zuerst eine noch nicht fest ausgeprägte Musik für einen noch nicht durchgeformten Gedanken. Das will nicht besagen, daß der Dichter die Form gewinnt, indem er sich $\hat{1} 2 \hat{1} 2$ oder $\hat{1} 2 3 \hat{1} 2 3$ vorsagt oder vorsingt, obwohl sich vielleicht unbewußt seine Finger schon in diesem Rhythmus bewegen; sondern es verbindet sich im dunklen schöpferischen Vorgang des Dichtens ein musikalischer Rhythmus, etwa dieser Abzählrhythmus $\hat{1} 2$ oder besser lang-kurz – oder kurz-lang oder betont-unbetont, mit seinem Gedankenchaos, bis ein Versaufbau oder eine Strophengestalt aus Musik im Zusammenhang mit seinem Gedankeninhalt entsteht. Das Erzeugnis – gleichsam eines Charismas – ist also eine Einheit von Text und Musik, oder anders ausgedrückt: sowohl im Text wie in der Musik sind beide, bewußt oder unbewußt, als eine Einheit vorhanden.

Die Musik, die Form, ist schon da und doch nicht lebensfähig, voller Ungeduld, und sie muß warten, bis die Gedankenwelt sich so ordnet, daß sie sich in die schon fertige Gestalt einfügt. Ja, dieser Vorgang kann schwierig sein. Über ihn berichtet der Troubadour Bernart de Ventadorn:⁷ »Seit langer Zeit habe ich nicht mehr gesungen und wußte mich nicht recht zu halten (war nicht in der rechten Verfassung). Nun (aber) fürchte ich weder Regen noch Wind, so sehr habe ich begonnen zu grübeln, wie ich rechte Worte zu diesem Ton, den ich geöffnet habe (d. h. konzipiert habe und ausführen möchte), setzen könnte«. Das Beispiel lehrt, wie sehr man um den rechten Zusammenklang von Wort und Ton, d. h. von Inhalt und Form bemüht war, anders als heute.

Und Bernart ist nicht das einzige Beispiel dafür, daß die Musik vor dem Texte da war. So verfaßte Raimbaut de Vaqueiras sein berühmtes Mayalied auf Verlangen zu einer bereits vorhandenen Tanzmelodie. Beispiele sind auch die zahlreichen Kontrafakte, bei denen der Dichter zu einer fremden Melodie einen neuen Text hinzudichtete, kaum eine Übertragung, sondern eine neue Dichtung, – und wir wissen gar nicht, wieviele Kontrafakte es gibt, da wir nicht feststellen können, zu welcher (fremden, uns unbekanntem, aber vom Dichter benutzten) Musik der uns überlieferte Text gehört.

Der heutige Textdichter verfügt selbständig, aus eigener Machtvollkommenheit, über die Versform, um die es sich doch damals drehte. Der Inhalt des Gedichtes beansprucht seine volle Aufmerksamkeit. Der Vers ist von alters her bekannt, und seine Abstammung von der Musik ist vergessen. Wenn dann aber Musik hinzukommt, so muß die Form der Zeilen als simpel erscheinen; der Musiker von heute findet über sie hinweg seine eigene neue Form: er spielt mit ihnen, legt Pausen ein, verzögert, dehnt oder beschleunigt und kürzt: Die neue Form dient jetzt dem Ausdruck des Gefühls. Die Form als Gefühlselement, das ist im

Minnesang unbekannt. Sie hat aber ihren Eigenwert. Ihre Form ist eben Kult und nicht Gefühl.

Nochmals also – damals verlief der Vorgang wie folgt: Im Unbewußten, im Untergrunde ist die Minne, das Verlangen nach Ausdruck, einer Bekundung der Verehrung wach geworden. Ihr gesellt sich etwas Stimmungsmäßiges, etwas Musikalisches, noch unklar, aber fruchtbar. Auch tritt vielleicht schon etwas Gedankliches hinzu, das zu einem Text formuliert werden soll mit Hilfe des Schoßes, in den sich der Gedanke geflüchtet hat. Das Unbewußte aber ist natürlich nicht darstellbar, und auch die Musik ist zu sehr geistiger Art, und erst der Text, das Ergebnis der Begegnung, das Kind gewissermaßen, das die Form erhalten hat, ist fähig und bereit, niedergeschrieben zu werden, ans Tageslicht zu treten. Die Musik, eng mit der Minne im Unbewußten verbunden, fast mit ihr wesenseins, kann dagegen verborgen bleiben. In diesem andersartigen Weg der Komposition liegt das Geheimnis, daß die Manesse-Handschrift (als besonderes Beispiel) nicht der Noten bedarf. Der formgebende Mutterschoß ist mit den Noten entbehrlich. Er hat seinen Zweck erfüllt. Der Text ist der Spätere; er besitzt jetzt die Form und darf allein an das Licht des Tages treten.

Aber irgendwie muß nun doch eine Verbindung zwischen dem geformten Texte und dem formenden Schoß, muß so etwas wie eine Nabelschnur (man verzeihe den Vergleich) vorhanden sein. Es ist der Punkt, der am Ende jedes Formteiles steht, der winzige Punkt! Wir haben ihn schon beobachtet. Er besagt, daß ein Gedanke, ein Bild, eine Handlung, ein Begriff genügend ausgedacht ist, daß ein neuer Gedanke, ein neues Bild, ein neuer Begriff, ein neues Symbol, irgend etwas Neues kommen muß. Melodisch etwas Neues (oder eine Tonwiederholung, wenn es so sein soll), inhaltlich etwas Neues – oder eine Bekräftigung des eben Gesagten: Er sagt es, wenn eine Zeile zu Ende ist – nicht unbedingt ein grammatischer Satz –, oder eine Kurzzeile, oder sogar ein einzelnes Wort, ein einzelner Begriff. Und das besagt auch, daß dieser Punkt wirklich als ein Abschluß behandelt werden will: Die Zeilen oder abgetrennte Zeilenteile laufen nicht ineinander über, setzen sich nicht nahtlos fort, sondern eine Pause – man kann sagen eine Atempause, aber in Wahrheit ist es eine musikalisch-inhaltliche Pause –, eine spürbare Pause also muß eintreten.⁸

Natürlich gesellt sich dem Punkt der Reim, aber er könnte zufällig sein und wird nicht sofort als Reim erkannt. (Nur in wenigen Fällen, wenn ein Reim ohne Punkt bleibt – und zudem der 2. Teil des Verses ohne Auftakt beginnt, kann man von einem echten Binnenreim inmitten eines unzerlegten Verses reden.)

Ferner aber und auf jeden Fall darf man nicht vergessen, daß Minne nicht bloß Kult ist, Verehrung; sie ist auch spielende Leistung, sonst würde sie bald erkalten, erstarren, absterben. Sonst wäre der Minnesang

ein trauriges Gebilde, ohne Freude. Und musikalischerseits dürfen wir nicht übersehen, daß zur Musik des Minnesangs nicht bloß sein Rhythmus, sondern auch die tonalen Vorgänge, die melodische Entfaltung gehört. Diese Melodik – ohne Noten nicht zu erfassen – wurde in dieser Darstellung selbstverständlich übergegangen; aber sie ist mit dem Rhythmus eng verbunden. Der Weg zum Schluß einer Zeile erfolgt nicht bloß durch das schematische Skandieren, $\hat{1} 2$; sondern die Melodie bestimmt diesen Weg (häufig ein Weg abwärts zu einem Grundton), und die Melodie ist in der Lage, dem Rhythmus einen kürzeren oder längeren Weg zu gewähren, wie er es jeweils verlangt. Und so entsteht ein anmutiges, lebendiges Spiel der Versgrößen, und erst die eigentliche Schönheit der Form – schon durch die Mitarbeit der Melodik und der Rhythmik.

Es ist also doch eine Spur von Melodik in das Gesamtwerk Dichtung – Musik eingedrungen, von der noch zu reden sein wird. Dem Liede zu lauschen ist nun nicht bloß erhebend, sondern auch lustvoll. Das bedeutet vielerlei. Selbstverständlich ist zunächst, daß man auf eine Melodie mehrere Strophen dichten kann, selbst wenn sich der Inhalt des Liedes von Strophe zu Strophe ändert. Einen gemeinsamen inhaltlichen Kern wird das Lied doch besitzen. Man mag dabei auch ruhig annehmen, daß der Wille, mehrere Strophen zu dichten, schon bei der ersten Schöpfung mitwirkte, daß also die leere Form bereits bestimmt war, auch diesen neuen Inhalt aufzunehmen. Es kam ja doch auf die Form an.

Melodik des Spruchs Der Germanist unterscheidet Leich, Spruch und Lied, wiewohl Zweifel an dem Unterschied zwischen Spruch und Lied laut geworden sind. Auch der Musikwissenschaftler möchte von drei Gruppen ausgehen. Die Musik als formale Kunst könnte die Gruppen deutlicher voneinander trennen. Dabei wird der Leich als besondere Form sofort erkannt, da er eine Folge von sich verändernden Strophen ist, vielleicht von mehreren Musikanten, Instrumentenspielern und Sängern vorgetragen, wie das etwa im Bilde Frauenlobs angedeutet wird. Spruch und Lied lassen sich weit schwieriger und nur unzulänglich trennen. Doch möge ein Versuch gewagt werden.

Der Spruch zeigt oft bereits auf den ersten Blick eine sehr schlichte Gestalt. Er könnte als Primitivform gelten. Seine Grundform – die mannigfach abgewandelt wird – besteht, wie das Rezitativ der Kirche und vergleichsweise der Psalm, aus einer gleichbleibenden Tonlinie für den einzelnen Vers oder die Strophe, wobei nur der Versschluß seine besondere Form behalten muß, um seine Aufgabe zu erfüllen, eben den Schluß des Verses an dieser Stelle anzuzeigen. Im Grunde sind also für den Spruch nur die Bewegung zum Schluß und dieser Schluß selber wichtig. Das entspricht seinem Inhalte, etwas zu verkünden. Denn

das ist ja das Wesen des Spruches: eine Erkenntnis, eine Weisheit zu verkünden, und so zu verkünden, daß die Zuhörer von diesem Wichtigen nicht abgelenkt werden, sondern es aufnehmen. Allenfalls sind kleine Belebungen erlaubt oder gefordert; denn auch das, was hier verkündet wird, ist Mitteilung aus einem Charisma heraus, wohl abgesehen von Sprüchen der späten Lagen des Kodex'. Natürlich können beide Formteile variiert werden, von Spruch zu Spruch, durch die Tonlage, oder durch die Länge der Linien oder die Zahl der Verse. Aber trotzdem, auch innerhalb einer Strophe, sind viele, fast zahllose Möglichkeiten der Belebung, der Abwandlung der Linie vorhanden. Die Linie kann in der Lage wechseln, der Schluß kann melismatisch werden, er kann durch ein oder zwei Töne oder Silben vorbereitet werden. Vor allem aber die Bewegungslinie erlaubt mancherlei Variationen. Ziertöne können auftreten, aber sie sind belanglos, solange sie Ziertöne bleiben, d. h. durch ihr Auftreten die Bewegungsrichtung nicht beeinflussen, genauer, den Schlußton nicht aus dem Blickfeld der Bewegung bringen. Natürlich kann auch eine kleine Gruppe von Ziertönen auftreten, einer ober-, ein anderer unterhalb der Bewegungslinie, so daß diese gewissermaßen umschlungen wird, ohne ihren Charakter zu verlieren. Die Bewegung kann ferner auf- oder absteigen; es braucht keine »waagerechte« Linie zu sein! Ja, sie kann auch auf- und absteigen in einem Gang. Solange in einem solchen Fall der Drehpunkt beiläufig bleibt, ist der Sinn der Bewegung zu dem Schlußton hin an sich nicht gefährdet. Drittens kann auch ein Initium auftreten als Anstoß zu dieser Bewegung, und dieser Anstoß kann wieder melismatisch sein. Schließlich können die Strecken, die Zeilen oder Verse, verschieden lang sein. Bevorzugt sind 4- oder 6-hebige Verse, doch wechselt z. B. Bruder Wernher zwischen 4- und ($2 \cdot 4 =$) 8-hebigen Versen, die wohl in an sich unselbständige Teilstücke aufgelöst werden sollten. Der Wechsel ist planmäßig, also künstlerische Absicht.

Das sind alles Dinge, die vom gregorianischen Rezitativ bekannt sind, nur daß die Bewegung hier einer, wenn auch in diesem Falle abgeflachteren Rhythmik unterworfen ist, die für diese neue Zeit charakteristisch ist. Vielleicht braucht man auch nicht zu erwarten, daß der Vortragende alle Besonderheiten seines Spruches als unabänderlich auswendig behält: Entscheidend ist nur, daß die Bewegung zu diesem Schluß gewahrt bleibt. Es sei aber einer besonderen Variation gedacht, wenn die Bewegungslinie verlegt wird, so daß zwei Linien oder – bei der Rückkehr zur ersten – drei Linien vorhanden sind: Wenn die zweite aber keinen eigenen Zielton hat, so bleibt sie nur eine Variante. Der Weg zu dem eigentlichen Zielton muß also spürbar bleiben. Als Beispiel für die Spruchtechnik diene der Spruch des Bruders Wernher in der Jenaer Liederhandschrift (Text im Manesse-Kodex Bl. 346va):

Mir tuot vil mani-ger alse ein wib,
die haz iren wer - den man - - ne
treit, vil dicke umme an-ders niht wan
umme ir sel - bes mis - se - tat.

Reduzieren wir die Verzierungen, so ergibt sich die klare Spruchlinie:

Viel undeutlicher läßt Walther von der Vogelweide in seinem König-Friedrich-Ton die Linien erscheinen. Er liebt es, sie zu halbieren (Text im Manesse-Kodex Bl. 139va):

Wie solt ich den ge - win - nen der mir

übe - le tuot? mir muoz der ie-mer

lie - ber sin der mir ist guot.

ver - gib mir an - ders mi - ne

schulde, ich wil noch haben den muot.

Die Umspielungen bereiten deutlich die Schlüsse vor, bei Bruder Wernher die tiefer liegenden Schlußstöne: af, fd, gf; bei Walther lauten die Bewegungen beim Zeilenschluß (x) unverändert: efdcd̄, bagā, bagā, fgagfē, cbcdaḡā = ēd, ā, f, c + ā. Wenn aber nun einer die Musik vergessen haben sollte? Die Grundlinien des rhythmischen und letztlich auch des melodischen Geschehens bleiben bemerkbar. Die Bewegung schreitet auch bei Lagenwechsel fort. Sie führt (z. B. bei Walther) jeweils zu den Gegensätzen: von »übele tuot« nach »geminnen«, von »ist mir guot« nach »iemer lieber sin«.

Das will besagen, die Musik, auch wenn sie nicht notiert ist, wohnt im Texte. Auch das gehört zu der vielgerühmten Einheit von Wortsilbe und Ton. In der Wortsilbe ist sowohl der Sinn des Wortes wie andeutungsweise die Form enthalten, die der Sänger ihr gegeben hat, oder besser: geben mußte. Die musikalische Form überhöht die Sprache. Auch wenn die Musik vergessen ist, so wird doch der Sprecher, wenn ihn das Charisma erfaßt, zu ähnlichen (wenn auch nicht fixierbaren) Wendungen der Stimme beim Vortrag, eben zu einer Andeutung von Musik, angeleitet. Das sei aber nur beiläufig erwähnt, als Hinweis auf die Einheit von Sinn und Form aufgrund der Einheit von Silbe und Ton im kleinen Bereich.

Zum Abschluß noch ein Beispiel für die zum Schluß führende Linie – ein Spruch, in dem man sie gar nicht vorhanden glauben möchte: Walthers Reichston »Ich saz uf eime steine« (Daß Walther auch die Grenzen der Gattung sprengt, braucht wohl nicht erwähnt zu werden).

Zunächst möchte man bei dem Gedicht von 24 Versen als Unerfahrener 6 Strophen zu 4 Versen annehmen. Aber dem widerspricht die Bearbeitung, die spätere Umkomposition des Spruches durch Adam Puschman.⁹

Vorlage nach Puschman (mit Text von Hans Sachs)

1. Hie hört, wie in der A - po -
2. die jün - ger ein - mü - tig in

8 stel ge - schicht Lu - cas in
eim ge - mach. Und ein schnell

8 dem an - dren Ca - pi - tel spricht:
prau - sen von Hi - mel ge - schach

8 Als nun er - fül - let wa - re
als ein ge - wal - tig win - de

8 der Tag der Pfling - sten zwa - re,
und er - fül - let ge - schwin - de

8 do wa - ren all durch - aus
die jün - ger in dem Haus.

3. { An allen die zün - gen er - - schien,
Und sas auff je - dem un - - ter ihn.

8 als we - rens feu - er - fla - men.
Und wur - den al - le sa - men

8 er - fül - let fein mit dem geist

8 rein sie all - ge - mein; 4. pre -

8 dig - ten dem Volk hoch her - ab

8 durch al - le fremb - de zun - gen,
für al - ten und für jun - gen,

1. 8 wie ihn der geist zu re - den gab,

2. 8 5a. die zu Je - ru - sa - lem

8 wo - ne - ten frey aus al - ler - ley
hi - mel, ver - nim ge - schach ein stim.

8 volck, so ist un - ter dem
5b. Do kam die meng zu - sam.

8 Die wart vor freu - den mun - der;
ver - stur - zet in dem wun - der

8 ein je - der hört be - sun - - der

8 sein

8 sprach re - den mit nam.

P Nr. 56, S. 42

Rekonstruierter Walthar (Text im Manesse-Kodex Bl. 125 ra/b)

1. Ich saz ûf ei - me stei - ne,
2. daz kinne und ein mîn wan - ge.

und dah - te bein mit bei - ne;
Do dâh - te ich mir vil an - ge,

dar - ûf satzt ich den el - len - bogen.
wie man zer wel - te sol - te leben,

ich hete in mî - ne hant ge - smogen
de - hei - nen rât kond ich ge - geben,

3. | wie man driu dinc er - wur - - -
Diu zwei sint êre und varn - - - de

8 be, der kei - nes niht ver - dur - be.
guot, daz dicke ein - an - der schaden tuot;

4. | daz drit - te ist go - tes hul - - de,
der zwei - er ü - ber - gul - - de.

8 Die wolt ich gern' in ei - nen schrîn ja

8 lei - der desn mac niht ge - sîn,

5. | daz guot und welt - lich ê - re
und go - tes hul - de mê - re

ze - sa - mene in ein her - ze komet.
Stig und Wege sint in be - nomen:

un - triuwe ist in der sâ - ze,
ge - walt vert ûf der strâ - ze:

8 fri - de und reht sint sê - re wunt.

8 Diu driu en - ha - bent ge - lei - tes niht,

8 diu zwei en - wer - den ê ge - sunt.

Das Gedicht besteht im wesentlichen aus Zeilenpaaren, deren erste Verse ein stets wechselndes Initium zu dem zweiten Vers, dem eigentlichen Spruchvers, bilden, und dieser stellt sich dann heraus als eine aufsteigende, stets gleichbleibende Linie zum Finalton. Das geschieht mit solcher Regelmäßigkeit, daß man von Armut sprechen müßte, wenn es sich eben nicht um einen Spruch handelte, sondern ein Lied wäre. Der Walthersche Spruch besteht also aus solchen Gruppen, Linien mit beliebigem Initium, wobei die Gruppen zumeist klein bleiben. Bei einem Zwischenglied erlaubt sich Walther aber einen »falschen« Schluß, um danach wieder zur alten Form gestärkt und endgültig zurückzukehren.

Interessant ist, daß die spätere Fassung zwar vergrößert, aber die Linien unverändert läßt. Interessant ist auch, daß das Melisma kein Zusatz ist, kein Zierat, sondern die Linie vielleicht instrumental auftreten läßt.

Dieses Grundelement – schon kaum noch erkennbar in dem Waltherschen Spruch, zumal dieser sich der vierhebigen Verse bedient, wo der schlichte Weg doch eine Verlängerung des Verses etwa auf sechs Hebungen empfiehlt – ist natürlich oft so ausgestaltet, daß es nicht mehr sichtbar ist. Das ist verständlich, da doch jeder Künstler eine eigene Sprache besitzen will. Der Weg kann zum Bogen werden, zur verspielten Wellenlinie, aber in der Regel ist doch der Schlußton gleich dem Anfangstone (etwa vom Auftakte abgesehen, der doch den vorangehenden Vers anklingen läßt), und so bleibt der Zug, das Streben zu diesem Schlußton deutlich erhalten.

Melodik des Liedes Das Lied, nun im eigentlichen Sinne verstanden, hat eine ganz andere Form. Es verzichtet auf die Bewegung vom Initium zum Schlußstone als dem sofort spürbaren Kern der Musik. Fast jede Silbe besitzt jetzt einen anderen Ton, d. h. es folgen aufeinander ununterbrochen neue Silbentöne, und der Rhythmus, der beim Spruch ganz allgemein nur in der Bewegung schlechthin steckte, tritt nun lebendig in zeugende Kraft. Er ordnet, wenn zu den Silben jetzt mehrere Töne gehören, diese zu zweien oder dreien, oder er wechselt sogar mit dieser Ordnung. Natürlich hat die jetzt bereicherte Bewegung von einem Hauptton zum andern, von kurz zu lang oder lang zu kurz oder im deutschen Sprachraum von kurz-betont zu kurz-betont oder lang-betont zu langbetont oder zwischen gleichlangen Tönen (diese Möglichkeit sei auch erwähnt) eine eigene Zielrichtung gewonnen, aber es ist zunächst nur dieser benachbarte Hauptton und nicht der anfangs weit entfernte Schlußton, der erstrebt wird, und so entsteht durch diese Kleinbewegungen (Dipodien möchte man sagen) ein eigener, ein viel lebendigerer und wegen der Unterschiede der Tonhöhen viel formkräftigerer Rhythmus.

Der Punkt, der Reim, hat aber seine Bedeutung nicht

verloren. Er faßt als Abschluß die kleinen Schritte oder Wellen zu einer großen Woge zusammen, die in der Regel, d. h. beim vierhebigen Vers, ihren Kamm auf der dritten Hebung erreicht, der vorletzten also, um von hier zur letzten, vierten Hebung abzufallen, und die alsdann ausläuft, über den Schluß hinausströmt in eine kleine Pause, etwa das Wellental einer Besinnung. Oft erreicht diese dritte Hebung den Finalton des Verses oder bringt einen Sekund- oder Terzvorhalt. Eine Quintbewegung abwärts ist dagegen selten.

Die größere oder selbständigere Melodik gehört dem Beginn des Verses an. Zwar scheint die Melodik zunächst eine nur untergeordnete Rolle zu spielen, dennoch ist sie das Spielend-schöne der Liedmusik. Denn die Melodik übernimmt die musikalisch erfreuende Gestaltung des Textes und seines Sinnes – mit ihrem Auf- und Abschreiten oder -springen der Töne. Musik des Liedes – delectare, Musik des Spruches – persuadere.

Dabei steht die Melodik, wie erwähnt, in engster Verbindung mit der Rhythmik. Durch sie eigentlich fügen sich die Kleinbewegungen zum Verse und zum größeren Ganzen. Sie bilden Zeilen, kürzere, als die Aussagen des Spruches sie gebrauchen können; aber die Zeilen können auch verschieden groß sein, und häufig ist, wenn auch nicht immer, im Gegensatz zum Spruch die letzte Zeile oder der letzte Teil einer Schlußzeile kleiner, unbedeutender, unbeladener als das, was vorausging. Er klingt aus in die große Pause des Überdenkens, des Aufnehmens. Sänger und Hörer sind gesättigt. Oder aber gerade der Schluß, der letzte Zielton von Vers oder Strophe, wird durch Zierröne besonders hervorgehoben. Auch das ist verständlich. Die Verse können also verschieden lang sein, ihr Schluß kann verschieden betont sein. Ein Hauptmittel zu dieser Formgewinnung ist die Melismatik, d. h. die Verwendung von Unterteilungen.

Wir stehen damit bei der Frage nach der Melismatik und der durch sie vielleicht gefährdeten Gleichmäßigkeit der Bewegungen. Da ist nun zu bedenken, daß die rhythmischen Schriften dieser Zeit, also die Modalschrift mit den verschiedenen Modi des Wechsels von Kurz und Lang und noch mehr die nachfolgende Mensuralschrift mit der genauen Bezeichnung aller Dauer-Werte ihren Anfang bei der mehrstimmigen Musik genommen haben und volle Gültigkeit also auch nur für diese mehrstimmige Musik haben können. So sagt denn auch Johannes de Grocheo, ein Musiktheoretiker der Zeit um 1300, daß die musica vulgaris . . . »non sic praecise«¹⁰ sei wie der mehrstimmige Gesang. Das heißt, er sagt nicht, daß solche Musik, wie etwa die des Minnesangs, »non mensurata« sei, außerhalb aller Verhältnismäßigkeit, aller Proportionen sich bewege, sondern, daß sie freizügiger – aber doch wohl innerhalb eines Messens sich verhalten könne.

Das besagt vor allem für die Melismatik, daß durch die

Häufung von Ziertönen leicht eine Änderung des Rhythmus von geringem Ausmaß eintreten kann. Zwei Töne auf einer Silbe werden kaum eine Störung des herrschenden Rhythmus verursachen. Wächst aber ihre Zahl, so sind kleine Vergrößerungen des Abstandes zwischen den Haupttönen zu erwarten, falls man nicht einen starren, unveränderlichen, »präzisen« Rhythmus will.

Aber, das ist das Ergebnis dieser Betrachtung: Melodik und Rhythmik sind eng verbunden, sind Partner. Und wenn durch diese Partnerschaft der Vers- oder Strophenschluß seine besondere Form erhält, oder wenn die Verse selber ihre Länge ändern, und wenn sich der Text wie natürlich dieser von der Musik vorgeschriebenen Ordnung fügt, so entsteht hier eine Form, lebendiger, bunter, froher als die starre der Sprüche. Es wird der Inhalt eines Liedes gefordert. Es sei nochmals an die Worte des Bernart de Ventadorn erinnert.

Als erstes Beispiel diene Walthers Palästina-Lied (Text im Manesse-Kodex Bl. 126rb):

1)

Nu al - rest le - be ich mir
 wer - de sint min sün - dic
 ou - ge siht

2)

3)

4)

Das Lied enthält einige Melismen. Die verschiedenen Theorien über die rhythmische Auflösung der Melismen oder des Modus führen zu verschiedenen Formen (vergleiche die Zeilen 1–4). Man kann die letzte Beispiel-Zeile (4) des freien Vortrags – nach Art des modernen, nicht des echten Vortrags der Gregorianik – ohne Rücksicht auf einen Modus und eine Mensurierung der Ziertöne in völliger Freiheit für eine gute Lösung halten. Aber die dritte Übertragung (des Verf.'s) folgt den theoretischen Vorschriften des 2. Modus. Die meisten Töne haben jetzt die gleiche oder fast gleiche Länge von Unterteilungswerten. Jedoch bleiben einige Längen bestehen, und wenn sie nicht starr genommen werden, so ist das nicht eine Form mit Spannungen, die den Lauf der kurzen Töne in Bewegung setzen, die keinen Marschrhythmus (zufolge strenger Anwendung der Theorie) fordern, aber auch kein Lustwandeln nach eigenem Gutdünken, sondern ein geistiges Bewegten, das sich freilich nicht genau definieren läßt. Denn Kunst kann man nicht exakt beschreiben. Zwei rhythmische »Ordnungen« können sich verbinden: die starre der rhythmischen Theorie und die freie der (melismatischen) Melodie – gelegentlich aber kann ein Tanz die Strenge des theoretisch ermittelten Rhythmus fordern.¹¹

Ein anderes Beispiel (Friedrich von Hausen = MF 45, 37; Text im Manesse-Kodex Bl. 117vb):

V.1
 Sie darf mich des zi - hen niht,
 V.2
 ichn he - te si von her - zen liep.
 V.4
 und wil sis jehen. ich quam
 V.5
 dicke in so gro - - ze not,

V.6 $3+1$
 8 daz ich den liu - ten

$4+1+3$
 8 guo - ten mor - - gen bot

V.7 $4+1$
 8 en - gegen der naht.

V.10 $3+$
 8 Swer mich gruoz - te, ich

2 $2+4+1$
 8 sin niht ver - - stan.

Man beachte bei den hier wiedergegebenen Versen die Steigerung der Zierbewegung: aus $3+1$ werden $4+1$ und schließlich $2+4+1$ Töne.

Diese Melodik der Ziertöne läßt sich weder in strengen Rhythmus einsperren, noch darf die Bewegung zu den Schlüssen hin *völlig* ungeordnet sein.

Die einzelnen Verse haben sozusagen unterschiedslos ihren Höhepunkt in der vorletzten Hebung, von der die Melodie zum Punkt oder Reim absteigt. So gleichen sie einander in ihrem Bau durchaus und stehen auch unter der Herrschaft dieses Punktes. Aber in allen Einzelheiten, im Initium und Abstieg, in der Melismatik und auch in dem gestaffelten Wechsel des Finaltones unterscheiden sie sich: Erst der letzte Schlußvers faßt sie zusammen! Die Zeilen sind nicht mehr etwa Reihen von Blumen, um ein Bild zu gebrauchen, sondern sie bilden einen Strauß – oft ein kleines Bündel von nur zwei Hebungen, –, der so stärkere Beachtung verlangt; Nicht der Gedankengang des Spruchverses gilt, sondern die einzelne »lyrische« Vorstellung.

Nochmals aber, die Trennung von Spruch und Lied gelingt nicht immer. Warum sollte auch das Lied nicht Möglichkeiten des Spruches, dieser solche des Liedes bei passender Gelegenheit ergreifen?¹²


Leich: Form und Melodik Als dritte Gruppe jener Textformen, die in unserer Handschrift vertreten sind, waren die Leiche genannt: wahrhaft umfanggewaltige Dichtungen von mehr als 100 oder 200 Versen. Vielleicht erwartet man von diesen Gesangskompositionen am wenigsten, daß der Text die Musik »in sich enthält«. Genau umgekehrt aber liegen die Dinge. Allerdings ist es nicht so sehr die – weniger bedeu-

tungsvolle – Musik, die durch die Textgestalt, durch Punkt und Reim angedeutet ist, als vielmehr der Tanz: Der Leich ist tanzbar oder steht der Musik des Tanzes sehr nahe. Er zerfällt in Strophengruppen, in Strophen, dann in Verse und weiter in Versstücke von 4, 3, 2 oder sogar einer Hebung, in Tanzstücke von 4, 3, 2 oder einem Schritt, abgetrennt voneinander durch den Punkt und den ihn verstärkenden Reim. Sein Grundelement ist aber die Dipodie: / · · · (·), / · · · (·) oder / · · · (·) / . So werden also dem Leser die Tanzbewegungen deutlich gemacht, Bewegungen in Reihen zur Seite oder nach vorn und hinten; andere Schrittgruppen verlangen einen Rund- oder Kreistanz. Ist der Spruch eine Verkündigung aus der Welt, das Lied ein Erlebnis der Welt, so der Leich eine Bewegung durch den Raum der Welt. Der Text deutet die Form der Bewegungen an, die Musik belebt sie, und im Tanz ergreifen der gedankenreiche Text und die Musik den Körper. Der ganze Mensch ist bei dem Kunstwerk beteiligt.

Als Beispiel diene der Einleitungsvers zum Leich des Wilden Alexander (Text im Manesse-Kodex Bl. 412va); dem Vers folgt als Antwort ein kurzes Schlußglied:

8 Min tru - rek - li - chez kla - gen ist daz

8 mich ver - sneit Minne, o we!

Was bedeutet dieser merkwürdige Aufbau? Darf gesagt werden, daß in der »Antwort« die Musik sich aufwärts wendet , wie sie im Anfang eines Stückes gern sich aufwärts wendet? – Vielleicht aber doch eher, weil man im Schmerz »auf«-schreit und der Körper auch sich irgendwie »auf«-bäumt?

Die zweite Strophe dieses Leiches charakterisiert dann mit ihren fast verwirrten Rhythmen, dieser Folge von Kurzversen, die endbetont zu sein scheinen, die Verwirrung, die in des Minnenden Seele herrscht.

8 Daz an mir be - gat der Min - ne rat?

8 nein, ich sol mich wol von di - sem scha - den

8 vil balde ent - la - den. die not, der tot

e von mir ja - ge, e daz ich
 kla - ge al - le ta - ge
 min leit also un - en - de - lich.

Der Leich ist keine Ballade, kein Kurzepos, aber beim Durchschreiten der Welt lobt und preist, klagt und leidet, freut sich und jubelt der ganze Mensch. Die Welt wird vom Reichtum des Charismas ergriffen; alles bekennt, singt, tanzt die weltliche oder religiöse Minne.

Es ist im übrigen klar, daß eine so große und zusammengesetzte Form, wie sie den Leich kennzeichnet, musikalisch viele Möglichkeiten dem Komponisten anbietet (Es soll hier nur von der Musik gesprochen werden). So kann die Dipodie, wie sie dem Tanz nahe liegt, in Konflikt mit der Freiheit des gesungenen Liedes oder Spruches geraten. Auch können Gesang und Tanz einander ablösen. Von den Möglichkeiten, die der Leich somit erlaubt, benutzen die vier großen Beispiele, die die Manesse-Handschrift an Leichen – mit anderswo erhaltener Musik – überliefert, jedesmal eine andere.

Der Tannhäuser (Text im Manesse-Kodex Bl. 265vb – 266rb) gruppiert mehrere Typen von Modellen, die einander ziemlich gleichen, zu sehr ähnlichen Strophen und mehreren Abschnitten, die von zwei herrschenden Modellen eingeleitet werden. So ist eine klare Übersicht gegeben. Der Leich verleugnet seine Herkunft aus einer kirchlichen Sequenz keineswegs. Reinmar von Zweter (Text im Manesse-Kodex Bl. 323va/b) hat seinen Leich anscheinend nicht so klar geordnet, doch faßt er das ganze Gebilde sehr deutlich dadurch zusammen, daß er die 6 ersten Strophen und die 2 letzten Doppelstrophen mit der gleichen Schlußmelodie ausstattet. Das ist freilich vom Texte aus nicht sehr ersichtlich.

Beim Wilden Alexander (Text im Manesse-Kodex Bl. 412va/b) wird dagegen der Aufbau auch vom Texte her ohne weiteres verständlich. Der Leich benutzt verschiedene Tanzarten, die natürlich aus dem Texte sofort erkenntlich sind: den Paralleltanz und den Rundtanz, der aus vielen, nämlich sechs gleichen Melodiestücken und Versen besteht. Die Verse der Einleitung sind dabei sehr frei gestaltet, wie die oben angeführten Beispiele zeigten. Ein tanzmäßiger, also dipodischer Rhythmus läßt sich bei ihnen kaum gestalten. Dann folgen sich abwechselnd die beiden erwähnten Tanzarten, so daß ein wohlgegliederter Aufbau sich ergibt.

Frauenlob (Text im Manesse-Kodex Bl. 399va–401va) benutzt für die Gliederung seines Leiches ein textliches Motiv, während die Strophen selber sehr verschieden gestaltet sind und zumeist dem Tanz widerstreben, so daß der Leich den Eindruck eines Bouquets von Liedern macht. Der erste Teil, die Einleitung, bringt einer Tanzgestaltung Schwierigkeiten. Man betrachte den Bau der 3. Strophe mit seinem Wechsel von ein-, zwei- und vielhebigen Versen.

Ein bern - de meit und
 Des sol - tu gen, din
 e - ren - ri - che vrou - we,
 vie - del ruo - fet har - ten
 din ou - we von dem gro -
 dir zar - ten in dem heil -
 zen hi - mel - tou - we
 win tra - gen - den gar - ten

Der zweite Vers enthält keinen Punkt beim »Binnenreim«, so daß der Vers nicht unmittelbar in selbständige Teilverse zerfällt, der Reim aber auf eine Nebensilbe der etwaigen Dipodie fällt. Er kann nicht gedehnt werden. Wäre der Punkt aber, wie der Verf. vermutet, vergessen worden, so entstünden andere Unregelmäßigkeiten.

In diesem ersten Teil redet der Sänger die Jungfrau Maria als ein Gegenüber an. Im folgenden zweiten Teil des Leiches aber spricht die heilige Person selber von sich, und Dipodien wären durchführbar, wenn man auf die sonst übliche Dehnung der Reime verzichtet. Freilich wechseln diese Verse mit andren, die eine ungerade Zahl von Hebungen besitzen, so daß entweder die Dipodie des Tanzrhythmus oder die melodische, tonmäßig an sich gleiche Gestalt der Endungen zerstört wird. Das ist offenbar Absicht, es zwingt zum freien Vortrag – oder zu einem sehr frei gestalteten Tanz.

Und nun nochmals das Liederbuch: Die Melodieaufzeichnung fehlt, aber diese enge Bindung an den deutlich erkennbaren Rhythmus, an die wechselnde Versgröße, an die für jedes Lied besondere Zahl der Verse und die Verskonstruktion, an den Strophenbau schlechthin, durch Reime und Punkte gesichert – das hilft dem Lesenden, mehr als nur Leser zu sein.

Instrumentale Begleitung Man könnte zu guter Letzt noch fragen: In welchem Verhältnis steht denn die Note zu ihrer Silbe, wenn die Musik in dem Texte doch, wenn auch nur andeutungsweise, vorhanden ist.

Antwort geben die Handschriften, die die Noten neben den Text stellen, der Neithart-Kodex (c) oder das Gruuthuse-Liederbuch. Diese Noten sind zweifellos für den begleitenden Instrumentalisten bestimmt, denn ihre Notenzahl ist weitaus größer als der Text benötigt. Besonders deutlich ist das (verlorene) Fragment vom Winterstetten-Leich. Sowohl Text wie Instrument erhalten Noten, und der Instrumentalist in diesem Falle auch den Text. Da tauchte dem Schreiber die Erkenntnis auf: Warum zweimal Text und Noten? Und der Schreiber setzt die Notation über den gegebenen Trennpunkt hinaus fort. Eine einzige Aufzeichnung von Text und Noten hätte genügt. Und das besagt schließlich: Anfangs benötigte jeder sein besonderes Element getrennt: der Sänger den Text, der Instrumentalist die Noten, zu denen er den Text kennen mußte, der die Musik in sich enthält; jetzt aber sind Instrumentalist und Sänger einander beigeordnet, sind gleichwertige Partner. Das Zeitalter der *nur* für den adeligen Minnesänger bestimmten Handschrift ist vorbei. Die Manesse-Handschrift ist ein glänzender Abschluß.

Melodien zu Texten der Manesseschen Liederhandschrift Die folgende Liste bedarf der Rechenschaft. Sie will die Melodien aufführen, die von den Minnesängern zu ihren im Manesse-Kodex niedergeschriebenen Liedern – von ihnen oder in ihrem Auftrag – gesungen worden sind. Um die Ermittlung dieser Melodien haben sich viele Gelehrte bemüht – dennoch ist das Ergebnis nicht in jedem Falle über alle Zweifel erhaben.

Die Manesse-Handschrift hat ja selber keine Noten. Einige Melodien sind in einem Fragment unter dem Namen Walthers von der Vogelweide enthalten – ein ganz außerordentlicher Glücksfall, der beweist, daß die Lieder tatsächlich gesungen worden sind! Weiterhin sind etliche Melodien erschlossen worden, nach französischem oder provenzalischem Vorbild; hier hat sich der Verfasser an das, wie ihm scheint, vorzügliche Ergebnis der Forscherin Ursula Aarburg¹³ gehalten. Einige andere sind in späten Handschriften unter den Namen von Manesse-Dichtern überliefert. Mit dieser Zeugenaussage muß sich der Verfasser hier begnügen; dabei kann es vorkommen, daß eine Melodie mehre-

ren Meistern zugeschrieben wird oder daß für einen einzigen Text zwei Melodiefassungen vorliegen. Andererseits können Melodien der späteren Handschrift, auch wenn sie zu ganz neuen Texten gesungen worden sind, doch Melodien von Manesse-Texten entsprechen, wenn nämlich – etwa außer Namenshinweisen – diese Melodien einen passenden Strophenbau besitzen. Schließlich sind einige Melodien in Meister-singerhandschriften enthalten – nach Aussage dieser Quellen im »goldnen« oder »grünen« oder »Würgendrossel-« oder einem andern Ton des jeweiligen Dichters. Aber selbst, wenn man genau weiß, was diese Angaben bedeuten, so besagen sie nicht, daß die Melodien unverändert geblieben sind, nicht einmal im Strophenbau, d. h. in der Zahl der Verse, noch weniger aber in der Melodieführung – dank zahlreicher verzierender unkontrollierbarer Beigaben, und so hat der Verfasser auf Belege dieses einer echten Kontrolle entzogenen Nachlebens mit wenigen Ausnahmen verzichten müssen.

Ist damit aber wenigstens zum Teil das Ziel erreicht, Weisen der Minnesänger zu finden? Was haben wir denn gefunden? Die Tonhöhen und die Versgrößen. Was wissen wir aber über den Rhythmus, den Rhythmus in unsrem Sinne? Das ist eine andere große Ungewißheit, über die freilich in einem bloßen Verzeichnis wie diesem nicht Rechenschaft abgelegt werden muß; es genügt der Hinweis, daß wir den Rhythmus im einzelnen mit Sicherheit bei keiner Melodie angeben können und daß er nur im großen, d. h. im Aufbau infolge der Reime oder der mit ihnen verbundenen Punktnotation in etwa bei mancher Melodie sich erstellen läßt. Und falls die Leiche Tanzkompositionen sind – und das muß man wohl annehmen –, so bleibt als weiteres Rätsel die genaue Art, wie dieser Tanz sich vollzog.

Der Verfasser darf abschließend darauf verweisen, daß er trotz aller Zweifel die gefundenen Melodien herausgegeben hat;¹⁴ ein bloßes Verzeichnis kann lediglich klarstellen, daß nur zu der staufischen Grundlage der Manesse-Sammlung – dank französisch-provenzalischen Vorbildern –, und dann zu den späten Strophen der letzten Lagen – aus Züricher oder anderen schwäbischen Quellen der Entstehungszeit der Handschrift – sich solche Melodien – und zwar vorwiegend Spruchweisen – finden, während für den großen mittleren Bereich – der Handschrift wie der Geschichte des Minnesangs – die Liste leer bleibt. Es soll aber das, was erhalten blieb, erklingen.

NACHWEIS DER MELODIEN

A) *Neumierte Lieder* zu Texten der Manesse-Handschrift*Otto von Bottenlauben*

C 21 (Bl. 28vb; KLD 41 XIII 2)
 Horstu vriunt den wahter an der zinnen¹⁵
 M 14r

Ps.-Dietmar von Aist

C 35/34¹⁶ (Bl. 65va; MF 39, 30)
 Urlop hat des sumers brehen
 M 65r (mit anderem Text)

Heinrich von Morungen

C 87 (Bl. 80va; MF 142, 19)
 Ich bin keiser ane krone
 M 61r

Reinmar (der Alte)

C 113/121 (Bl. 103ra; MF 177, 10)
 Sage daz ich dirs iemer lone
 M 60v

Ps.-Reinmar

C 152/160 (Bl. 104ra; MF 185, 27)
 Solde ab ich mit sorgen iemer leben
 M 67r

Walther von der Vogelweide

C 65 (Bl. 128ra; W 91, 17)
 Junger man wis hohes muotes
 M 60v (mit anderem Text; nach KUHN, Walther S. XXXVII, formgleich auch mit Reinmar C 113 – s. o.)
 C 175/181 (Bl. 132va; W 51, 13)
 Muget ir schouwen waz dem meien
 M 61v, dort mit anderer Strophe
 C 186/192 (Bl. 133ra; W 53, 25)
 Si wunderwol gemachet wip
 N 130a

Neithart

C 26 (Bl. 274vb; LNW, S 11 I)
 Nu gruoet aber diu heide
 M 68r

Spervogel

C 53 (Bl. 417va; MF 24, 1)
 Treit ein reine wip
 Vgl. AARBURG, Melodien (s. Anm. 7) S. 380.

B) *Kontrafakta* nach französischen oder provenzalischen Originalen

1) sichere Kontrafakta

Rudolf von Neuenburg

C 1 (Bl. 20va; MF 80, 1)
 Gewan ich ze minnen ie guoten wan
 PC 155, 21 (Folquet de Marseille)
 C4 (Bl. 20va; MF 80, 25)
 Minne gebiutet mir daz ich singe
 R 1102 (Gace Brulé)

C 20 (Bl. 22rb; MF 84, 10)

Nu ist niht mere min gedinge
 PC 364, 37 (Peire Vidal)

Ulrich von Gutenberg

C 1 (Bl. 74vb; MF 77, 36)
 Ich horte wol ein merlikin singen
 R 482 (Blondel de Nesle)

Friedrich von Hausen

C 20 (Bl. 117vb; MF 45, 37)
 Si darf mich des zihen niet
 PC 155, 8 (Folquet de Marseille)
 C 34 (Bl. 118rb; MF 49, 13)
 Mir ist daz herze wunt
 R 420 (anonym)
 C 47 (Bl. 118vb; MF 51, 33)
 Ich denke underwilen
 R 142 (Guiot de Provins)

Bernger von Horheim

C 5 (Bl. 178va; MF 112, 1)
 Nu enbeiz ich doch des trankes nie
 R 1664 (Chrestien de Troyes)

2) wahrscheinliche Kontrafakta

Rudolf von Neuenburg

C 8 (Bl. 20vb; MF 81, 30)
 Mit sange wande ich mine sorge krenken
 R 42 (Gace Brulé)
 (nach der gleichen Melodie:)
 C 16 (Bl. 22ra; MF 83, 11)
 Ich han mir selben gemachet die swaere
 Bliigger von Steinach
 C 3 (Bl. 183ra; MF 118, 19)
 Er fünde guoten kouf an minen jaren
 von Raute
 C 1 (Bl. 249ra; MF 116, 1)
 Mir tuot ein sorge we in minem muote

Ps. Reinmar

C 225/234 (Bl. 106vb; MF 194, 18)
 Min ougen wurden liebes alse vol
 PC 167, 37 (Gaucelm Faidit)

Friedrich von Hausen

C 8 (Bl. 117rb; MF 44, 13)
 Diu süezen wort hant mir getan
 PC 167, 53 (Gaucelm Faidit)
 C 13 (Bl. 117rb/va; MF 45, 19)
 Ich sage ir nu vil lange zit
 R 742 (Blondel de Nesle)
 (nach der gleichen Melodie:)
 C 11 (Bl. 117rb; MF 45, 1)
 Gelebte ich noch die lieben zit
 C 25 (Bl. 117vb/118ra; MF 47, 9)
 Min herze und min lip diu welnt nu scheiden
 R 40 (Chastelain de Couci)
 C 32 (Bl. 118rb; MF 48, 32)
 Deich von der guoten schiet

- PC 70, 36 (Bernart de Ventadorn)
 C 39 (Bl. 118rb/va; MF 50, 19)
 Ich lobe got der siner güete
 R 187 (Gace Brulé)
- Bernger von Horheim*
 C 4 (Bl. 178va; MF 115, 27)
 Nu lange ich mit sange
 R 160 (Gace Brulé)
- von Raute*
 C 1 (Bl. 249ra; MF 116, 1)
 Mir tuot ein sorge we in minem muote
 R 42 (Gace Brulé)
- 3) mögliche Kontrafakta
- Heinrich von Veldeke*
 C 5 (Bl. 30va; MF 57, 18)
 Mich hadde wilten te einen stunden
 R 221 (Pierre de Molins)
 C 21 (Bl. 31ra; MF 61, 33)
 So we der minnen is so vrut
 R 1465 (Gace Brulé u. a.)
 C 38 (Bl. 31va/b; MF 65, 28)
 Also di vogele blidlike
 R 614 und 22 (Richart de Semilli)
- Dietmar von Aist*
 C 17 (Bl. 65ra; MF 35, 16)
 Der winter waere mir ein zit
 PC 70, 43 (Bernart de Ventadorn)
 (nach der gleichen Melodie):
 Reinmar (der Alte)
 C 197/206 (Bl. 105vb; MF 103, 27)
 Vil wunneclichen hohe stat
 Heinrich von Rugge
 C 16 (Bl. 123ra; MF 103, 27)
 Vil wunneclichen hohe stat
- Friedrich von Hausen*
 C 29 (Bl. 118ra; MF 48, 3)
 Min herze den gelouben hat
 R 309 (Gontier de Soignies)
- Der Burggraf von Rietenburg*
 C 4 (Bl. 120ra; MF 18, 25)
 Ich horte wilent sagen ein maere
 R 1752
- Bernger von Horheim*
 C 8 (Bl. 178vb; MF 113, 1)
 Mir ist alle zit als ich vliegende var
 R 1457 (anonym)
 C 15 (Bl. 179ra; MF 114, 21)
 Wie solt ich armer der swaere getruwen
 R 1837 (Conon de Béthume)
- Bligger von Steinach*
 C 3 (Bl. 183ra; MF 118, 19)
 Er fünde guoten kouf an minen jaren
 R 42 (Gace Brulé)
- Hartmann von Aue*
 C 45 (Bl. 186vb; MF 215, 14)
 Ich muoz von rehte den tac iemer minnen
 R 171 (Gace Brulé)
- C) *Walther von der Vogelweide*¹⁷
- 1) neumierte Lieder s. A)
- 2) echte Melodien
1. C 21 (Bl. 126rb; W 14, 38)
 Palästinalied: Nu allererst lebe ich mir werde
 Z
 2. C 104/109 und 125/131 (Bl. 129va u. 130va;
 W 18, 15)
 2. Philippston: Mir hat ein liet von Franken
 Z
 3. C 294/312 (Bl. 137vb; W 20, 16)
 Hof- oder Wendelweise: Waz wonders in der
 werlte vert
 RUNGE Nr. 108
 4. C 318/334 (Bl. 139va; W 26, 3)
 gespaltener Ton; Kg.-Friedrich-Ton:
 Vil wol gelopter got
 Z
- 3) Rekonstruktionen wechselnder Wahrscheinlichkeit
5. C 1 (Bl. 125ra/b; W 8, 4)
 Ich saz uf eime steine (Reichston)
 rekonstruiert aus dem »langen ton«.
 P 56 »Hie hört, wie in der Apostelgeschichte«
 N Will III, 784, fol. 524v »Daniel . . .«
 6. C 11 (Bl. 125vb; W 11, 30)
 Her keiser, sit ir willekomen (Ottenton)
 rekonstruiert aus dem »feinen ton«
 P 175a – Vgl. BÜTZLER S. 66
 N Will III, 784, fol. 527r »Johannes de
 Montavilla«
 - 7a. C 122/127 (Bl. 130rb; W 104, 7)
 Mir hat her Gerhart Atze (1. Atzeton; auch 2.
 Thüringerton)
 rekonstruiert aus dem Kreuzton
 P 57 »Ich freu mich des, daz mir«
 N Will III, 784, fol. 526r »Hört, wie könig
 David«
 Berlin, Ms. germ. fol. 25, S. 12 f.
 - 7b. C 272/290 (Bl. 136rb/va; W 77, 24)
 Diu menscheit muoz verderben (Kreuzton)
 andere Rekonstruktion aus der Vorlage N
 Will III, 784, fol. 526r
 - 8a. C 53 (Bl. 127va; W 88, 9)
 Friuntlichen lac
 rekonstruiert aus der »gülden wise«
 RUNGE Nr. 109 »Die trinitat gedryer«
 - 8b. Text in C unter Wolfram von Eschenbach,
 Str. 24 (Bl. 150vb), und Rubin von Rüdeger,
 Str. 3 (Bl. 395va)
 Maneger klaget die schoenen zit (KLD 69
 IX,1)
 RUNGE Nr. 109

4) angeblich entlehnte Melodien

9. C 105/110 (Bl. 129va; W 100, 24)
Fro welt, ir sult dem wirte sagen
(R 3 Blondel de Nesle »Onques mais nus
hons ne chanta«)
10. C 126/132 (Bl. 130va; W 39, 1)
Uns hat der winter geschat über al
(R 1259 Moniot de Paris »Quant voi ces prés
florir«)
11. C 175/181 (Bl. 132va; W 51, 13)
Muget ir schouwen
(R 2067 Gautier d'Espinal »Quant je vois«)
12. C 265/283 (Bl. 136ra; W 75, 25)
Diu welt was gelf, rot unde bla
(R 954 Gautier d'Espinal »Amours et bons
volentés«)
13. C 353/369 (Bl. 141va; W 110, 13)
Wol mich der stunde
(B. Gr. 70, 42 Bernart de Ventadorn »Can vei
la flor«)

D) *Andere Dichter* mit eigenen Weisen*Ulrich von Winterstetten*

- C (Bl. 86vb) Leich IV: Ich möhte ersterben
aus: Swer die wunne
S (Schreibers Fragment, verschollen)
Vgl. Hugo KUHN, Minnesangs Wende, Tübingen
1952, Tafel I und S. 94 f.

*Reinmar von Brennenberg*¹⁸

1. C 14 (Bl. 189ra) Wol mich des tages
t 672 = RUNGE Nr. 101 »In diser zit«
Vgl. a. KRAUS/KUHN/REICHERT S. 159

Der Winsbeke

1. C 1 (Bl. 213va) Ein wiser man het einen sun
RUNGE Nr. 110; in t 742 als »gruoßwise«
des Tugendhaften Schreibers bezeichnet; sie
gilt auch für die Strophen der Winsbekin (t
814)

Klingsor

Unter diesem Namen sind in C die Lieder der
Teilnehmer am Thüringer Sängerkrieg vereinigt.
Die Strophen verteilen sich auf zwei
Töne:

- A) *Heinrich von Ofterdingen* (Thüringer-Fürsten-Ton, auch für Strophen Walthers von der Vogelweide, Reinmars von Zweter u. a.)
C 1-25, C 67-84 (Bl. 220ra-222ra,
224rb-225vb)
Daz erste singen hie nu tuot
a) J 30a, 1
b) t (RUNGE Nr. 112): Gekaufter oder Fürstenton Heinrichs von Ofterdingen
- B) *Wolfram von Eschenbach* (Schwarzer Ton Klingsors, auch für Strophen Walthers von der Vogelweide, Klingsors u. a.)
C 26-66, C 85-91 (Bl. 222ra-224rb,
225vb-226ra)

Ein vater sinem kinde rief

- a) J 30b (Wolfram, 1: »Do man dem edelen
syn getzelt«)
- b) t (RUNGE Nr. 112, Klingsor: »Ein edel-
baum gewachsen ist«)

Göli

1. C 6 (Bl. 263ra/b) Willekomen, sumerweter
süeze
O 3, Bl. 2
wird oft als ein Ps. Neithart betrachtet

Der Tannhäuser

- C (Bl. 265vb) Minneleich IV: Ich lobe ein wip
rekonstruiert aus der Sequenz »Sion egre-
dere«,
Clm. 5539, Bl. 161-167
1. C 8 (Bl. 267vb) Mir tet gar wol ein lieber
wan (der »luode leich«)
RUNGE Nr. 16

Neithart

1. C 1 (Bl. 273va) O we dirre not (LNW,
W 35 I)
c 93, Bl. 220b
2. C 11 (Bl. 274ra) Sie jehent daz der winter
(LNW, W 28 I) · (Sie clagent daz der
winter)
c 88, Bl. 213a/b
3. C 101 (Bl. 275rb) Wie schönen wir den
anger ligen sahen (LNW, S 23 I)
c 28, Bl. 159b/160a
4. C 139 (Bl. 276va) Kindt beraitet euch der
schlitten (LNW, W 3 I)
c 106, Bl. 236a
5. C 146 (Bl. 276vb) Ich (Ine) gesach die haide
(LNW, S 14 I)
c 21, Bl. 153b/154a
6. C vor 173 (Bl. 277ra) Sing an, gulden huon
(LNW, W 4 I)
a) c 104, Bl. 234
b) O 4, Bl. 3
Von diesem Lied finden sich in C infolge
Textverlustes nur noch die restlichen vier
Zeilen der letzten Strophe.

Der Hardegger

1. C 1 (Bl. 290va) Unde ist daz war, als uns
die alten
J 2 (Stolle), 29=1
(nach der gleichen Melodie:)
von Wengen
C 3 (Bl. 300va) Genade frowe muoter (auch
RUNGE Nr. 103)
Der Tugendhafte Schreiber
C 45 (Bl. 307ra) Her Keie meister unde vriunt
Boppo
C 24 (Bl. 420va) Ich weiz wol wenne min
armuot

von Wengen

1. C 3 (Bl. 300va) Genade frowe muoter
J 2 (Stolle), 15=1 (auch RUNGE Nr. 103)

Der Tugendhafte Schreiber

1. C 45 (Bl. 307ra) Her Keie meister unde vriunt
J 2 (Stolle), 32=1
2. die »gruößwise« s. Der Winsbeke: Ein wiser man het einen sun

Reinmar von Zweter

- C (Bl. 323va) Leich: Got und din eben ewikeit
W 2701, Bl. 11a–16b
1. C 7 (Bl. 324rb) Es wont ein magt uf erden hie
RUNGE Nr. 99

Der Junge Meißner

1. C 1 (Bl. 339va) Swa wiplich wip
RUNGE Nr. 120

Bruder Wernher

1. C 3 (Bl. 345ra) O we der manecvalten not
J 3, 18=17
2. C 9 (Bl. 345va) Ich weiz der herren manegen
J 3, 43
3. C 23 (Bl. 346va) Ich bin des edelen werden kuninges milte vro
J 3, 59=57
4. C 25 (Bl. 346va/b) Mir tuot vil maniger else ein wib
J 3, 6=1
5. C 31 (Bl. 347ra) Swes lob vernegelt wirt
J 3, 55=54
6. C 34 (Bl. 347rb/va) Swer sich mit vremen liuten wil
J 3, 63

Der Marner

1. C 1 (Bl. 349va) Ir schauwent an die klein ameiß
a) RUNGE Nr. 67, »goldener ton«
b) P 35 »Esaias der Prophet spricht«
2. C 41 (Bl. 351rb/va) Maria frouwe here
a) J 4 (Kelin), 25=14
b) RUNGE Nr. 29a/b: Frauenlobs Hundweise
3. C 44 (Bl. 351vb) Ob allen frouwen frouwe (im kurzen oder Hofton)¹⁹
RUNGE Nr. 69
4. C 59 (Bl. 353vb) Vil reiniu muoter unde maget (»langer ton«)
a) RUNGE Nr. 64a
b) RUNGE Nr. 64b

Gast

1. C 1 (Bl. 358ra) Waz sol ein keiser ane reht
RUNGE Nr. 107, notiert als Wolframs von Eschenbach »gülden ton«

Regenbogen

1. C 1 (Bl. 381va) Ir pfaffen und ir ritter
RUNGE Nr. 55 »prüfweis«

Konrad von Würzburg

1. C 67 (Bl. 388ra) Aspis ein wurm geheizen ist
RUNGE Nr. 70

2. C 86 (Bl. 389ra) Wafen über die schande (Morgenweise)

RUNGE Nr. 71

- 3a. C 92 (Bl. 389rb/va) Got herre, waz du wonders (Hofton)

RUNGE Nr. 74

- 3b. C 97 (Bl. 389vb) Der nit sin vahs vil tunkel verwet

J 26, 1

4. C 91 (Bl. 389rb) Got herre an aneenge s. Friedrich von Sonnenburg

C 22 So wol dir werlt

Rubin von Rudeger

1. C 3 (Bl. 395va) Manger klaget die schoenen zit
s. Walther von der Vogelweide
Nr. 8b

Frauenlob

C (Bl. 399va–401va) Leich: Ei ich sach in dem trone;
mit unterschiedlichen Strophen in RUNGE Nr. 1 und W 2701

1. C 38 (Bl. 402va/b) Lob ich die wip (»langer ton«)

a) RUNGE Nr. 20a

b) RUNGE Nr. 20b (nach P)

2. C 58 (Bl. 403vb/404ra) Naturen kraft erschinet (»grüner ton«)

a) J 27, 66 »Wer kannte gotes krefte«
verschieden von RUNGE Nr. 51

b) RUNGE Nr. 51 (»grüner ton«)

Vgl. a. P 12 (nur Abgesang und verändert)

Friedrich von Sonnenburg

1. C 5 (Bl. 407vb) Nu merke ho und edele man
J 23, 56

2. C 14 (Bl. 408rb) Ein richer kuninc hiez Kosdras

J 23, 48

3. C 22 (Bl. 408vb) So wol dir werlt

J 23, 1

(nach der gleichen Melodie:)

Konrad von Würzburg

C 91 Got herre an aneenge

Der Wilde Alexander

C (Bl. 412va/b) Leich: Min trureclichez klagen

W 2701, Bl. 44b–49a

J 6

1. C 1 (Bl. 412vb/413ra) Owe daz nach liebe ergat

a) J 6, 37

b) W 2701, Bl. 49a

2. C 11 (Bl. 413rb) Ein wunder in der werlde vert

J 6, 4

Rumslant

1. C 1 (Bl. 414ra) Sit man daz bose bi den guoten

J 21, 21=12
2. C 6 (Bl. 414rb) Ein tier hat gruwelichen zorn

J 21, 62=61
3. C 8 (Bl. 414rb/va) Got der aller wunder
J 21, 11=1

4. C 13 (Bl. 414vb) Der kuninc Nabugodinosor
J 21, 32

Spervogel

1. C 27 (Bl. 416vb) Ich bin ein wegemüeder man

RUNGE Nr. 104; dort dem »jungen Stolle« zugeschrieben

2. C 53 (Bl. 417va) Treit ein reine wip (MF 24, 1)

J 9, 5=1

Boppo

1. C 3 (Bl. 418va/b) Diu milte mit vil tugenden (Hofton)

a) J 28, 3=1

b) RUNGE Nr. 83a

2. C 22 (Bl. 420rb) Die vledermus die dunket

J 25 (Meißner), 12=1

3. C 24 (Bl. 420va) Ich weiz wol wenne min armuot

s. Der Hardegger

C 1 Unde ist daz war als uns die alten

4. C 28 (Bl. 420vb) Naturen kraft erschinet
s. Frauenlob C 58

Kanzler

1. C 7 (Bl. 424rb) Got schepher aller dingen

RUNGE Nr. 76 (Hoher Goldener, »güldener«, Ton)

ferner findet sich der »güldene ton«:

Berlin, Ms. germ. fol. 25, S. 14 »Am zweiundvierzigsten beschreibt Jesajas« und

N Will III, 784, Bl. 547r »Picus so ward genannt«

2. C 8 (Bl. 424rb) Got schepfer al der welte
RUNGE Nr. 77 (Goldener Ton)

ANMERKUNGEN

- 1 Das verlorengegangene Fragment ist abgebildet bei Hugo KUHN, *Minnesangs Wende*, Tübingen 1952, ²1967 (*Hermaea N. F. 1*), Taf. I–VII.
- 2 Lieder en gedichten uit het Gruuthuse-Handschrift, uitg. Klaas HEEROMA, Leiden 1966 (*Leidse drukken en herdrukken*, Gr. R. 4).
- 3 Vgl. Hugo KUHN, *Text und Theorie*, Stuttgart 1969 (H. K., *Kleine Schriften 2*).
- 4 Christoph PETZSCH, *Eine Möglichkeit des Wiedergewinns mittelalterlicher Reigenmelodien*, Budapest 1971 (*Studia musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae 13*).
- 5 Zum Punkt vgl. auch Ewald JAMMERS, *Tafeln zur Neumenschrift*, Tübingen 1965.
- 6 Vgl. Beitrag WERNER S. 17, mit den Anmerkungen 12 und 12a.
- 7 Bernart de Ventadorn, vgl. Ursula AARBURG, *Melodien zum frühen deutschen Minnesang*, Aufsätze zu seiner Erforschung, hrsg. Hans FROMM, Darmstadt ²1972 (*Wege der Forschung 15*), S. 384 f.
- 8 Wenn heute Lieder oder gar Leiche ohne ein Absetzen nach dem Punkte gedruckt werden, so mag das zwar drucktechnisch billig sein, aber ein Leich, der sich, wie in Beispielen geschieht, seitenlang – ohne einen Halt auch für das Auge – hinzieht, ist musikalisch und inhaltlich unmöglich. [Leider ließ sich der Notensatz aus technischen Gründen auch hier nicht ganz in der vom Verfasser gewünschten Weise durchführen. W.W.]
- 9 Zweite Hälfte 16. Jh.: *Das Singebuch des Adam Puschman*, hrsg. G. MUNZER, Leipzig 1906.
- 10 Zitat ausführlich bei AARBURG, *Melodien* (s. Anm. 7), S. 384 f.
- 11 Vgl. Ewald JAMMERS, *Die sangbaren Melodien zu Dichtungen der Manessischen Liederhandschrift*, hrsg. unter Mitarb. von Hellmut SALOWSKY, Wiesbaden 1979: zu Neithart.
- 12 Daß aus derselben Vorlage ein Lied und ein Spruch »rekonstruiert« wurde, zeigt einesteils den geringen Unterschied beider Kompositionsgattungen, noch mehr aber die große Unsicherheit der »Rekonstruktionen«.
- 13 Vgl. Anm. 10.
- 14 Vgl. Anm. 11.
- 15 Die Zitate der Liedanfänge entsprechen nicht immer der normierten Textfassung unserer Handschrift, vielmehr hat die Melodie-Handschrift gegebenenfalls den Vorrang erhalten.
- 16 Zur leichteren Identifizierung wird die – von Goldast stammende, mitunter fehlerhafte – Strophenzählung, die man in der Handschrift findet, an dieser Stelle der korrekten Zählung der Ausgaben beigefügt (kursiv gesetzt), sofern sie davon abweicht.
- 17 Zur Überlieferung Walthers vgl. jetzt: *Walther von der Vogelweide, Die gesamte Überlieferung der Texte und Melodien*, . . . hrsg. Horst BRUNNER u. a., Göttingen 1977 (*Litterae 7*).
- 18 Die gesamte bekannte Brennberger-Melodie-Überlieferung jetzt zusammengestellt und transkribiert bei Horst BRUNNER, *Die Melodieüberlieferung von Reinmars von Brennenberg Ton IV (Hofton)*, *Zum Neufund in Engelberg Cod. 314*, in *Litterae ignotae*, hrsg. Ulrich MÜLLER, Göttingen 1977 (*Litterae 50*), S. 33–38.
- 19 Zu einer Überlieferung dieser Melodie mit lateinischem Text (14. Jh.) vgl. Gisela KORNRUMPF, *Eine Melodie zu Marners Ton XIV in Clm. 5539*, in *ZfdA 107*, 1978, S. 218 ff.

ANHANG

VERZEICHNIS DER VERWENDETEN
HANDSCHRIFTEN-SIGLEN

- A: Heidelberg, Universitätsbibliothek, Cod. Pal. Germ. 357 (Kleine Heidelberger Liederhandschrift). –
Faks.: Die Kleine Heidelberger Liederhandschrift, Cod. Pal. Germ. 357 der Universitätsbibliothek Heidelberg, 1. Faksimile, 2. Einf. von W. BLANK, Wiesbaden 1972 (Facsimilia Heidelbergensia 2). –
- B: Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek, HB XIII 1 (Weingartner Liederhandschrift). –
Faks.: Die Weingartner Liederhandschrift, 1. Faksimile, 2. Textband, mit Beitr. von W. IRTENKAUF, K. H. HALBACH, R. KROOS; Transskr. von O. EHRISMANN, Stuttgart 1969. –
- C: Heidelberg, Universitätsbibliothek, Cod. Pal. Germ. 848 (Große Heidelberger – Manessische – Liederhandschrift). –
Faks.: Die Manessische Lieder-Handschrift, 1. Faksimile, 2. Einleitungen von R. SILLIB, F. PANZER, A. HASELOFF, Leipzig 1929. – Die Große Heidelberger – Manessische – Liederhandschrift, in Abb. hrsg. von U. MÜLLER, Göttingen 1971 (Litterae 1). –
- c: Berlin, Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz, Ms. germ. fol. 779. –
Abbildungen zur Neidhart-Überlieferung II: Die Berliner Neidhart-Handschrift c (mgf 779) hrsg. von E. WENZEL, Göttingen 1976 (Litterae 15). –
- D: Heidelberg, Universitätsbibliothek, Cod. Pal. Germ. 350. –
Faks.: Mittelhochdeutsche Spruchdichtung, früher Meistersang, Der Codex Palatinus Germanicus 350 der Universitätsbibliothek Heidelberg, 1. Faksimile, 2. Einf. u. Komm. von W. BLANK, 3. Beschr. u. Transskr. von G. u. G. KOCHENDORFER, Wiesbaden 1974 (Facsimilia Heidelbergensia 3). –
- E: München, Universitätsbibliothek, Cod. ms. 2° 731 (Hausbuch des Michael Leone oder Würzburger Liederhandschrift). –
Faks.: Die Lieder Reinmars und Walthers von der Vogelweide aus der Würzburger Handschrift 2° Cod. ms. 731 der Universitätsbibliothek München, 1. Faksimile, mit e. Einf. von G. KORNRUMPF, Wiesbaden 1972 (2. Transskr. in Vorbereitung). –
- e: Strophen 342–376 der Handschrift E, Bll. 189r–191v. –
- El: Erlangen, Universitätsbibliothek, B 5 (früher Ms. 1655). –
- J: Jena, Universitätsbibliothek, ohne Signatur (Jenaer Liederhandschrift). –
Faks.: Die Jenaer Liederhandschrift in Abbildung, hrsg. von H. TERVOOREN und U. MÜLLER, Göttingen 1972 (Litterae 10). –
- M: München, Bayerische Staatsbibliothek, Clm. 4660 (Carmina Burana). –
Faks.: Faksimileausgabe der Handschrift der Carmina Burana und der Fragmenta Burana (Clm. 4660 und 4660a) der Bayerischen Staatsbibliothek in München, 1. Faksimile, 2. Einführung von B. BISCHOFF, München 1967. –
- N: Kremsmünster, Stiftsbibliothek, Cod. Nr. 127.VII.18 (Walther von der Vogelweide). –
- N: München, Bayerische Staatsbibliothek, Clm. 4570 (Heinrich von Rugge). –
- NWill III 784: Nürnberg, Stadtbibliothek, Cod. Will III 784. –
- O: Frankfurt/M., Stadt- und Universitätsbibliothek, Ms. germ. oct. 18. –
- P: Breslau, Stadtbibliothek, Hs. 356 (Puschmans Singebuch). –
- S: Fragment einer Pergamenthandschrift aus dem Besitz Heinrich Schreibers, verschollen. –
- s: Vipiteno (Sterzing), Stadtarchiv, ohne Signatur (Sterzinger Miscellaneen-Handschrift). –
- t: München, Bayerische Staatsbibliothek, Cgm. 4997 (Kolmarer Liederhandschrift). –
Faks.: Die Kolmarer Liederhandschrift . . . in Abbildungen hrsg. von U. MÜLLER, F. J. SPECHTLER, H. BRUNNER, 1. 2. Faksimile, Göttingen 1976 (Litterae 35). –
- W: Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 2701 (Wiener Leichhandschrift). –
- Z: Münster, Staatsarchiv, Ms. VII, 51. –

Es ist jeweils nur das neueste Faksimile genannt; ältere Ausgaben und Literatur findet man, sofern sie nicht in den einzelnen Beiträgen erwähnt werden, in den Handschriftenverzeichnissen der neuesten Auflagen von
Lachmann, Walther, s. im Verz. d. abgek. zit. Lit. unter W(alther von der Vogelweide);
Des Minnesangs Frühling, s. im Verz. d. abgek. zit. Lit. unter MF;
Kraus, Deutsche Liederdichter, s. im Verz. d. abgek. zit. Lit. unter KLD. –
Dort auch die wichtigsten Angaben zu den Handschriften selbst. –

VERZEICHNIS DER ABGEKÜRZT ZITIERTEN
LITERATUR

- APFELSTEDT: Friedrich Apfelstedt, Zur Pariser Liederhandschrift, in *Germania*, Vierteljahrsschrift für deutsche Alterthumskunde 26, 1881, S. 213–229. –
- BODMER, Proben: Proben der alten schwäbischen Poesie des dreyzehnten Jahrhunderts. Aus der Manessischen Sammlung [hrsg. von J. J. Bodmer], Zürich 1748. –
- BODMER und BREITINGER: Sammlung von Minnesingern aus dem schwäbischen Zeitpunkte . . ., hrsg. von J. J. Bodmer und J. J. Breitingen, T. 1.2, Zürich 1758–1759. –
- BOESCH, Urkundensprache: Bruno Boesch, Untersuchungen zur alemannischen Urkundensprache des 13. Jahrhunderts, Bern 1946. –
- BUTZLER: Carl Bützler, Untersuchungen zu den Melodien Walthers von der Vogelweide, Jena 1940 (Diss. Köln). –
- CLAUSBERG, Liederhandschrift: Karl Clausberg, Die Manessische Liederhandschrift, Köln 1978. –
- DUNCKER, Geschichte: Albert Duncker, Zur Geschichte der Pariser Liederhandschrift im 17. Jahrhundert, in *Centralblatt für Bibliothekswesen* 1, 1884, S. 13–19 und 55 f. –
- EHRISMANN, Besprechung: Gustav Ehrismann, Besprechung von Fritz Traugott Schulz, Typisches der großen heidelberger Liederhandschrift und verwandter handschriften in wort und bild (1899), in *ZfdPh* 35, 1903, S. 118. –
- ERDMANNSDÖRFFER, Geschichte: Bernhard Erdmannsdörffer, Zur Geschichte der Heidelberger Bibliotheca Palatina, in *Neue Heidelberger Jahrbücher* 1, 1891, S. 349–351. –
- FRÜHMORGEN-VOSS, Bildtypen: Hella Frühmorgen-Voss, Bildtypen in der Manessischen Liederhandschrift, in: H. F.-V., *Text und Illustration* (s. d.), S. 57–88. – Zuerst in: *Werk – Typ – Situation, Studien zu den poetologischen Bedingungen in der älteren deutschen Literatur*, hrsg. von Ingeborg Glier u. a., Stuttgart 1969, S. 184–216. –
- FRÜHMORGEN-VOSS, Literatur: Hella Frühmorgen-Voss, Mittelhochdeutsche weltliche Literatur und ihre Illustration, Ein Beitrag zur Überlieferungsgeschichte, in: H. F.-V., *Text und Illustration* (s. d.), S. 1–56. – Zuerst in *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 43, 1969, S. 23–75. –
- FRÜHMORGEN-VOSS, Text und Illustration: Hella Frühmorgen-Voss, Text und Illustration im Mittelalter, Aufsätze zu den Wechselbeziehungen zwischen Literatur und bildender Kunst, hrsg. und eingel. von H. N. Ott, München 1975 (*Münchener Texte und Untersuchungen* 50). –
- FUTTERER, Lokalisierung: Ilse Futterer, Zur Lokalisierung der Manessehandschrift, in *Actes du Congrès international d'histoire de l'art*, Stockholm 1933, Resumé. –
- GA I–III: Friedrich Heinrich von der Hagen, *Gesamtabenteuer, hundert altdeutsche Erzählungen . . .* Bd 1–3, Stuttgart und Tübingen 1850 (Neudr. 1961). –
- GRIMME, Geschichte I: Friedrich Grimme, *Geschichte der Minnesinger*, Bd 1, Die rheinisch-schwäbischen Minnesinger, Paderborn 1897. –
- HAACKE, Heimat: Diether Haacke, *Nochmals: Zur Heimat der Großen Heidelberger Liederhandschrift*, in *ZfdPh* 83, 1964, S. 301–307. –
- Von der HAGEN, Gemälde I. II: Friedrich Heinrich von der Hagen, Über die Gemälde in den Sammlungen der altdeutschen lyrischen Dichter, vornämlich in der Manessischen Handschrift, und über andere auf dieselben bezügliche gleichzeitige Bildwerke. I. II. (*Abhandlungen der Königlichen Akademie der Wissenschaften zu Berlin, Phil.-hist. Kl.*, 1842, S. 437–460, und 1844, S. 289–321. –
- Von der HAGEN, *Bildersaal: Bilder-Saal altdeutscher Dichter*, hrsg. von Friedr. Heinr. von der Hagen, Berlin 1856 (= HMS V). –
- HASELOFF, *Kunstgeschichtliche Stellung: Arthur Haseloff, Die kunstgeschichtliche Stellung der Manessischen Handschrift*, in: *Die Manessische Lieder-Handschrift, Faksimile-Ausgabe, Einleitungen*, Leipzig 1929, S. 97–133. –
- HERZOG, *Liederhandschrift: Hans Herzog, Zur Pariser Liederhandschrift*, in *Anzeiger für Schweizerische Altertumskunde* 18, 1885, S. 178. –
- HILLIGER: Benno Hilliger, *Die Manesse-Handschrift. Beobachtungen bei ihrer Auseinandernahme*, in *Zentralblatt für Bibliothekswesen* 43, 1926, S. 157–172. –
- HMS I–V: *Minnesinger, Dt. Liederdichter des 12., 13. und 14. Jhdts.*, aus allen bekannten Hss. und früheren Drr. gesammelt und ber. von Friedrich Heinrich von der Hagen, Th. 1–5, Leipzig (5: Berlin) 1838–61, Neudr. 1962–1963. –
- IRSCHLINGER, *Aufzeichnungen: Robert Irschlinger, Die Aufzeichnungen des Hans Ulrich Landschad von Steinach über sein Geschlecht*, in *Zeitschrift f. Geschichte des Oberrheins* 86 (N. F. 47), 1933, S. 205–258. –
- JAMMERS, *Liederbuch: Ewald Jammers, Das Königliche Liederbuch des deutschen Minnesangs, Eine Einführung in die sogenannte Manessische Handschrift*, Heidelberg 1965. –
- JAMMERS, *Ausgewählte Melodien: Ewald Jammers, Ausgewählte Melodien des Minnesangs*, Tübingen 1963 (Altdt. Textbibl., Erg. R. 1). –
- JAMMERS, *Sangbare Melodien: Ewald Jammers, Die sangbaren Melodien zu Dichtungen der Manessischen Liederhandschrift*, hrsg. unter Mitarb. von H. Salowsky, Wiesbaden 1979. –
- KIEFER, *Localisierung: Ernst Kiefer, Nochmals zur Localisierung der großen Heidelberger Liederhandschrift*, in *PBB* 47, 1923, S. 491–499. –
- KLD: Carl von Kraus (Hrsg.), *Deutsche Liederdichter des 13. Jahrhunderts. I. Text. II. Kommentar. 2. Aufl.*, durchges. von Gisela Kornrumpf, Tübingen 1978. –
- KOSCHORRECK, *Minnesinger: Minnesinger in Bildern der Manessischen Liederhandschrift*, mit Erl. hrsg. von Walter Koschorreck, Frankfurt 1974 (*insel taschenbuch* 88). –
- KRAUS, *Miniaturen: Die Miniaturen der Manessischen Liederhandschrift*, hrsg. von Franz Xaver Kraus, Straßburg 1887. –
- KRAUS/KUHN/REICHERT: *Minnesang des 13. Jahrhunderts, Aus Carl von Kraus' »Deutschen Liederdichtern«* ausgew. von Hugo Kuhn, mit Übertr. d. Melodien von Georg Reichert, 2. korr. Aufl., Tübingen 1962. –
- KUHN, *Walther: s. W(alther von der Vogelweide).* –
- LASSBERG, *Liedersaal I–III: Joseph Freiherr von Laßberg, Liedersaal, das ist Sammlung alteutscher Gedichte . . . aus ungedruckten Quellen*, Bd 1–3, o. O. 1820–1825 und St. Gallen u. Konstanz 1846, Nachdr. 1968. –
- LEININGEN-WESTERBURG, *Manessische Handschrift: Karl Emig Graf zu Leiningen-Westerburg, Die Manessische Handschrift*, in *Pfälzisches Museum* 1889, S. 53 f. –
- LNW: *Die Lieder Neidharts*, hrsg. von Edmund Wießner, Tübingen 1955 (Altdt. Textbibliothek 44); 3. Aufl. rev. von Hanns Fischer, 1968; »Große Ausgabe«: *Neidharts Lieder*, hrsg. von Moritz Haupt, 2. Aufl. bearb. von Edmund Wießner, Leipzig 1923. –
- MARTIN, *Minnesänger I–III: Minnesänger*, 24 farb. Wiedergaben aus der Manessischen Liederhandschrift, Bd 1–3, mit e. Einl. von Kurt Martin, Baden-Baden (Bd 3: Aachen) 1960–1972. –
- MATHIEU, *Minnesänger: Minnesänger aus der Zeit der Hohenstaufen. Im vierzehnten Jahrhundert gesammelt von Rüdiger Maness*

- von Maneck. Facsimile der Pariser Handschrift von Bernhard Carl Mathieu, 24 Tafeln (unvollendet), Vorwort F. H. von der Hagen, Paris 1850. –
- MEYER, Hadlaub: Richard M. Meyer, Hadlaub und Manesse, in *ZfdA* 44, 1900, S. 197–222. –
- MF: Des Minnesangs Frühling. Unter Benutzung der Ausgaben von Karl Lachmann . . . bearb. von Hugo Moser und Helmut Tervooren. I. Texte, 36., neugestalt. u. erw. Aufl., Stuttgart 1977. –
- MÜLLER, Geschichte: Ulrich Müller, Zur Geschichte der Großen Heidelberger Liederhandschrift, in: Die Große Heidelberger (»Manessische«) Liederhandschrift, hrsg. von U. Müller, Göttingen 1971, Anhang. –
- NAUMANN, Minnesinger I. II.: Die Minnesinger in Bildern der Manessischen Handschrift, mit e. Geleitw. von Hans Naumann, Folge 1, Leipzig 1933; 2, Leipzig um 1945 (Insel-Bücherei Nr. 450. 560). –
- NGA: Neues Gesamtabenteuer, d. i. Fr. H. von der Hagens Gesamtabenteuer . . . in neuer Auswahl, Bd 1, hrsg. von Heinrich Niewöhner, 2. Aufl., hrsg. von Werner Simon, Dublin, Zürich (1968). –
- OECHELHAEUSER, Entstehung: Adolf von Oechelhaeuser, Zur Entstehung der Manesse-Handschrift, in *Neue Heidelberger Jahrbücher* 3, 1893, S. 152–189. –
- OECHELHAEUSER, Miniaturen: Adolf von Oechelhaeuser, Die Miniaturen der Universitätsbibliothek zu Heidelberg, 2. Th., Heidelberg 1895. –
- PANZER, Bibliotheksgeschichte: Friedrich Panzer, Zur Bibliotheksgeschichte der Manessischen Handschrift, in *Neue Heidelberger Jahrbücher*, N. F. 1940, S. 92–99. –
- PANZER, Lied und Bild: Friedrich Panzer, Lied und Bild, in: Die Manessische Lieder-Handschrift, Faksimile-Ausgabe, Einleitungen, Leipzig 1929, S. 45–96. –
- PBB: Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur. –
- PC: Alfred Pillet, Bibliographie der Troubadours. Erg., weitergef. und hrsg. von Henry Carstens, Halle 1933. –
- PFÄFF, Liederhandschrift: Fridrich Pfaff, Die Große Heidelberger Liederhandschrift in getreuem Textabdruck, Heidelberg 1909. –
- PREISENDANZ, Rückkehr: Karl Preisendanz, Die Rückkehr der Manessischen Liederhandschrift, in *Neue Heidelberger Jahrbücher* 1950, S. 45–74. –
- PREISENDANZ, Schicksale: Karl Preisendanz, Die Schicksale der Manessischen Liederhandschrift, in *Velhagen und Klasings Monatshefte*, Jg. 1938, S. 54–58. –
- R: G. RAYNAUD, Bibliographie des altfranzösischen Liedes, neu bearb. und erg. von Hans Spanke, T. 1, Leiden 1955 (*Musicologica* 1). –
- RAHN, Studien: J. Rudolf Rahn, Studien über die Manessische Liedersammlung, in *Anzeiger für Schweizerische Altertumskunde* 3, 1876–79, S. 774–781. –
- RENK, Manessekreis: Herta-Elisabeth Renk, Der Manessekreis, seine Dichter und die Manessische Handschrift, Stuttgart usw. 1974 (*Studien zur Poetik und Geschichte der Literatur* 33). –
- RIEKE, Vokalzeichen: Clara Rieke, Die Vokalzeichen in der großen Heidelberger Liederhandschrift, Diss. phil. Greifswald 1917. –
- RÖHN: Helmut Röhn, Zu Frederik Rostgaards Ausgabe des althochdeutschen Isidor (1738), in *PBB* (Tüb.) 98, 1976, S. 180–202. –
- RUNGE: Paul Runge, Die Sangesweisen der Colmarer Handschrift und die Liederhandschrift Donaueschingen, Leipzig 1896. –
- SCHIESS: Traugott Schieß, Zu Goldasts Aufenthalt in St. Gallen, in *Zeitschrift für die Geschichte des Oberrheins* 71 (N. F. 32), 1917, S. 241–282. –
- SCHRÖDER, Hadlaub und Manesse: Edward Schröder, Hadlaub und Manesse, in *ZfdA* 70, 1933, S. 136–142. –
- SCHULZ, Typisches: Fritz Traugott Schulz, Typisches der großen Heidelberger Liederhandschrift und verwandter Handschriften nach Wort und Bild, Göttingen 1901. –
- SIEBERT-HOTZ, Bild: Gisela Siebert-Hotz, Das Bild des Minnesängers, Diss. phil. Marburg 1964. –
- SILLIB, Geschichte I: Rudolf Sillib, Zur Geschichte der Großen Heidelberger (Manessischen) Liederhandschrift und anderer Pfälzer Handschriften, Heidelberg 1921 (*Sitzungsberichte der Heidelberger Akademie der Wissenschaften, phil.-hist. Kl.*, 1921, 3). –
- SILLIB, Geschichte II: Rudolf Sillib, Die Geschichte der Handschrift, in: Die Manessische Lieder-Handschrift, Faksimile-Ausgabe, Einleitungen, Leipzig 1929, S. 5–43. –
- SMS: Die Schweizer Minnesänger, mit Einl. u. Anm. hrsg. von Karl Bartsch, Frauenfeld 1886 (Nachdr. Darmstadt 1964). –
- STANGE, Manesse-Codex: Erich Stange, Manesse-Codex und Rosenroman, in *Anzeiger für Schweizerische Altertumskunde*, N. F. 11, 1909, S. 318–329. –
- STANGE, Miniaturen: Erich Stange, Die Miniaturen der Manessischen Liederhandschrift und ihr Kunstkreis, Diss. phil. Königsberg, Greifswald 1909. –
- STETTINER, Webebild: Richard Stettiner, Das Webebild in der Manesse-Handschrift und seine angebliche Vorlage, Berlin und Stuttgart 1911. –
- SUESSMANN, Akzente: Walter Süßmann, Die Akzente im Münchener Tristan und in einigen anderen mhd. Hss., Diss. phil. Breslau 1932. –
- THEINER, Schenkung: Augustin Theiner, Schenkung der Heidelberger Bibliothek durch Maximilian I. an Papst Gregor XV. und ihre Versendung nach Rom, München 1844. –
- VETTER, Probleme: Ewald M. Vetter, Probleme der großen Heidelberger (»Manessischen«) Liederhandschrift; Stil und Erzählweise, in *Pantheon* 36, 1978, S. 207–218. –
- VOGT, Heimat: Friedrich Vogt, Die Heimat der Großen Heidelberger Liederhandschrift, in *PBB* 33, 1908, S. 373–381. –
- W(alther von der Vogelweide): Die Gedichte Walthers von der Vogelweide, hrsg. von Karl Lachmann, 13., aufgrund der 10. von Carl von Kraus bearb. Ausg. neu hrsg. von Hugo Kuhn, Berlin 1965. –
- WALLNER, Herren: Anton Wallner, Herren und Spielleute im Heidelberger Liedercodex, in *PBB* 33, 1908, S. 483–540. –
- WALTHER, Begleittexte: Ingo F. Walther, Codex Manesse, Die große Heidelberger Liederhandschrift, Interimstexte zum Vollfaksimile, Teillieferung 1–12, Frankfurt 1975–1979. –
- WALTHER, Minnesänger IV: Minnesänger, 33 farb. Wiedergaben aus der Manessischen Liederhandschrift, Bd 4, Einl.: Ingeborg Glier, Bildbeschreibungen: Ingo F. Walther, Aachen 1977. –
- WERNER, Liederhandschrift: Wilfried Werner, Die Große Heidelberger (Manessische) Liederhandschrift, in *Heidelberger Jahrbücher* 22, 1978, S. 35–48. –
- ZANGEMEISTER, Geschichte: Karl Zangemeister, Zur Geschichte der großen Heidelberger, sog. Manessischen Liederhandschrift, in *Westdeutsche Zeitschrift für Geschichte und Kunst* 7, 1888, S. 325–371. –
- ZANGEMEISTER, Wappen: Karl Zangemeister, Die Wappen, Helmzierden und Standarten der Großen Heidelberger Liederhandschrift, Görlitz/Heidelberg 1892. –
- ZEPELLIN, Ursprung: Eberhard Graf Zeppelin, Zur Frage des Ursprungs der Großen Heidelberger Liederhandschrift, fälschlich »Manesse-Kodex« genannt, in *Schriften des Vereins für Geschichte des Bodensees* 28, 1899, S. 35–51. –
- ZfdA*: Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur. –
- ZfdPh*: Zeitschrift für deutsche Philologie. –

VERZEICHNIS DER MINIATUREN
NACH DEM ALPHABET DER DICHTERNAMEN

- Adelburg, Endilhart von 181v (Blatt der Handschrift)
Aist, Dietmar von 64r
Albrecht von Haigerloch 42r
Albrecht Marschall von Rapperswil 192v
Alexander, Der Wilde 412r
Alram von Gresten 311r
Altstetten, Konrad von 249v
Anhalt, Herzog (Heinrich) von 17r
Aist, Dietmar von 64r
Aue, Hartmann von 184v
- Bernger von Horheim 178r
Bligger von Steinach 182v
Böhmen, König Wenzel von 10r
Boppo 418r
Bottenlauben, Otto von 27r
Brabant, Herzog Johann von 18r
Brandenburg, Markgraf Otto von 13r
Brennenberg, Reinmar von 188r
Breslau, Herzog Heinrich von 11v
Bruder Wernher 344v
Bruno von Hornberg 251r
Brunwart von Ougheim 258v
Buchein, von 271r
Burggraf von Lienz 115r
Burggraf von Regensburg 318r
Burggraf von Rietenburg 119v
Burkhart von Hohenfels 110r
Buwenburg, von 359r
- Christian s. Kristan
Chunrat s. Konrad
- Dietmar von Aist 64r
Dietmar der Sezzer 321v
Düring, Der 229v
Dürner, Der 397v
- Eberhart von Sax 48v
Ehenheim, Gösli von 197v
Endilhart von Adelburg 181v
Eschenbach, Wolfram von 149v
Esslingen, Der Schulmeister von 292v
- Federzeichnung 196r
Fiedeler, Reinmar der 312r
(Vorste), Günther von dem 314v
Frauenberg, Heinrich von 61v
Frauenlob 399r
Friedrich von Hausen 116v
Friedrich der Knecht 316v
Friedrich von Leiningen 26r
Friedrich von Sonnenburg 407r
- Gast 358r
Geltar 320v
Gliers, Der von 66v
Göli 262v
Gösli von Ehenheim 197v
Gottfried von Neifen 32v
Gottfried von Straßburg 364r
Gresten, Alram von 311v
Günther von dem Vorste 314v
Gutenberg, Ulrich von 73r
- Hadlaub, Johannes 371r
(Hagenau), Reinmar der Alte (von) 98r
Haigerloch, Albrecht von 42r
Hamle, Kristan von 71v
Hardegger, Der 290r
Hartmann von Aue 184v
Hartmann von Starkenberg 256v
(Hartwig) von Raute 248v
Hausen, Friedrich von 116v
Hawart 313r
Heinrich, Kaiser 6r
(Heinrich), Herzog, von Anhalt 17r
Heinrich von Breslau, Herzog 11v
Heinrich von Frauenberg 61v
(Heinrich) Frauenlob 399r
Heinrich Hetzbolt von Weißensee 228r
Heinrich von Meißen, Markgraf 14v
Heinrich von Morungen 76v
Heinrich von der Mure 75v
Heinrich von Ruge 122r
Heinrich von Sax 59v
Heinrich von Stretlingen 70v
Heinrich Teschler 281v
Heinrich von Tettingen 361r
Heinrich von Veldeke 30r
Heinzenburg, Wilhelm von 162v
Hesso von Reinach 113v
Hetzbolt, Heinrich, von Weißensee 228r
Hiltbolt von Schwangau 146r
Hohenburg, Der Markgraf von 29r
Hohenfels, Burkhart von 110r
Honberg, Wernher von 43v
Horheim, Bernger von 178r
Hornberg, Bruno von 251r
Hug von Werbenwag 252r
Hausen, Friedrich von 116v
- Jakob von Warte 46v
Johann, Herzog, von Brabant 18r
Johannes Hadlaub 371r
Johann von Ringgenberg 190v
Johansdorf, Der von 179v
Jude von Trimberg, Süßkind, der 355r
- Kanzler 423v
Kilchberg, Konrad von 24r

Klingen, Walther von 52r
 Klingsor von Ungerlant 219v
 Knecht, Friedrich der 316v
 Kol von Nüssen 396r
 Konrad von Altstetten 249v
 Konrad der Junge, König 7r
 Konrad von Kilchberg 24r
 Konrad, der Schenke von Landegge 205r
 Konrad von Würzburg 383r
 Kraft von Toggenburg 22v
 Kristan von Hamle 71v
 Kristan von Luppín 226v
 Künzingen, Wachsmut von 160v
 Küenberg, Der von 63r
 Kunz von Rosenheim 394r

Landegge, Konrad der Schenke von 205r
 Leiningen, Friedrich von 26r
 Liechtenstein, Ulrich von 237r
 Lienz, Der Burggraf von 115r
 Limburg, Der Schenk von 82v
 Litschower, Der 422r
 Liutolt von Seven 164v
 Luppín, Kristan von 226v

Marnier, Der 349r
 Meinloh von Sevelingen 120v
 Meißner, Markgraf Heinrich von 14v
 Meißner, Der Alte 342r
 Meißner, Der Junge 339r
 Mezze, Walther von 166v
 Morungen, Heinrich von 76v
 Mülnhausen, Wachsmut von 183v
 Munegiur, von 247v
 Mure, Heinrich von der 75v

Neifen, Gottfried von 32v
 Neithart 273r
 Neuenburg, Rudolf von 20r
 Niuniu 319r
 Nüssen, Kol von 396r

Obernburg, von 342v
 Otto, Markgraf, von Brandenburg 13r
 Otto von Bottenlauben 27r
 Otto vom Turne 194r
 Ougheim, Brunwart von 258v

Pfeffel 302r
 Püller, Der 253v

Rapperswil, Albrecht Marschall von 192v
 Raute, (Hartwig) von 248v
 Regenbogen 381r
 Regensburg, Der Burggraf von 318r
 Reinach, Hesso von 113v

Reinmar der Alte (von Hagenau) 98r
 Reinmar von Brennenberg 188r
 Reinmar der Fiedeler 312r
 Reinmar von Zweter 323r
 Rietenburg, Der Burggraf von 119v
 Ringgenberg, Johann von 190v
 Rosenheim, Kunz von 394r
 Rost, Kirchherr von Sarnen 285r
 Rotenburg, Rudolf von 54r
 Rubin 169v
 Rubin von Rudeger 395r
 Rudolf von Neuenburg 20r
 Rudolf von Rotenburg 54r
 Rudolf der Schreiber 362r
 Rudeger, Rubin von 395r
 Rugge, Heinrich von 122r
 Rumsland 413v

Sachsendorf, Der von 158r
 Sarnen, Rost, Kirchherr von 285r
 Sax, Eberhart von 48v
 Sax, Heinrich von 59v
 Scharpfenberg, von 204r
 Schenke von Landegge, Konrad der 205r
 Schenk von Limburg, Der 82v
 Schenk Ulrich von Winterstetten 84v
 Schotten, König Tyro von 8r
 Schreiber, Rudolf der 362r
 Schreiber, Der Tugendhafte 305r
 Schulmeister von Eßlingen 292v
 Schwangau, Hiltbolt von 146r
 Sevelingen, Meinloh von 120v
 Seven, Liutolt von 164v
 Sezzer, Dietmar der 321v
 Sigehar 410r
 Singenberg, von, Truchseß zu St. Gallen 151r
 Sonnenburg, Friedrich von 407r
 Spervogel 415v
 Stadeck, von 257v
 Stamheim, von 261r
 Starckenberg, Hartmann von 256v
 Steinach, Bliigger von 182v
 Steinmar 308v
 Straßburg, Gottfried von 364r
 Stretlingen, Heinrich von 70v
 Süßkind, der Jude von Trimberg 355r
 Suonegge, von 202v

Taler, Der 303r
 Tannhäuser, Der 264r
 Teschler, Heinrich 281v
 Tettingen, Heinrich von 361r
 Teufen, Wernher von 69r
 (Düring), Der 229v
 Toggenburg, Kraft von 22v
 Trimberg, Süßkind, der Jude von 355r
 Trosberg, von 255r
 Turne, Otto vom 194r

Tyro, König, von Schotten 8r

Ulrich von Gutenberg 73r

Ulrich von Liechtenstein 237r

Ulrich von Winterstetten 84v

Ungerlant, Klingsor von 219v

Veldeke, Heinrich von 30r

Vogelweide, Walther von der 124r

Vorste, Günther von dem 314v

Wachsmut von Künzingen 160v

Wachsmut von Mülnhausen 183v

Walther von Klingen 52r

Walther von Mezze 166v

Walther von der Vogelweide 124r

Waltram s. Alram

Warte, Jakob von 46v

Weißensee, Heinrich Hertzolt von 228r

Wengen, von 300r

Wenzel, König, von Böhmen 10r

Werbenwag, Hug von 252r

Wernher von Honberg 43v

Wernher von Teufen 69r

Wernher, Bruder 344v

Wildonie, Der von 201r

Wilhelm von Heinzenburg 162v

Winli 231r

Winsbeke, Der 213r

Winsbekin, Die 217r

Winterstetten, Ulrich von 84v

Wissenlo, von 299r

Wolfram von Eschenbach 149v

Würzburg, Konrad von 383r

Zweter, Reinmar von 323r

VERZEICHNIS DER SUBSKRIBENTEN

- Bernd Georg Dietrich Abel, Duisburg. 310
 Karl Acher, Opernsänger, Wiesbaden. 465
 Rüdiger van Acken, Lingen (Ems). 303
 Richard Aebi, Sennwald, Schweiz. 632
 Dr. jur. Erwin Albrecht, Saarbrücken. 648
 Professor Dr. Beda Allemann, Bonn. 7
 Dres. Lothar und Ruth Allroggen, Essen. 350
 Karl Anderlohr, Redakteur, Lohr. 487
 Dr. Walter Andrejewski, Essen. 435
 Hannelore Arab, Ärztin, Crailsheim. 312
 Helmut Arndt, Hannover. 339
 Ilsabe Dagmar Arnold-Dielewicz, Göttingen. 447
 Baldur Bäcker, Buchhändler, Stühlingen. 124
 Bruno Bäuerlein, Muri/Bern, Schweiz. 289
 Thomas von Baillou, Wiesbaden. 513
 Rudolph Otto Barthel, Heidelberg. 383
 Wilhelm Baumeier, Recklinghausen. 643
 J. F. Baumgartner, Zürich, Schweiz. 302
 Dr. Franz Baur, Elbingalp, Österreich. 579
 Dr. Dieter Becker, Osnabrück. 544
 Dr. Heinz Becker, Steuerberater, Neuss. 522
 Klaus Becker, Prof. Dipl.-Ing., Bremen. 376
 Uwe Berg, Glashütten. 490
 Dr. Kurt Bergmann, Kassel. 587
 Hans Joachim Berker, Advokat, Windhoek. 695
 Hermann Bertelsmann, Arzt, Georgsmarienhütte. 338
 Walter Biering, München. 672
 Christian Bischoff, cand. med., Hannover. 79
 Wilhelm Biswanger, Buchhändler, Düsseldorf. 417
 Dipl.-Ing. Helmut Blawert, Hamburg. 442
 Dieter Blissenbach, Diplom-Bibliothekar, Köln. 362
 Dr. Theodor Boelens-Sand, Taufers, Italien. 204
 Dieter Bönisch, Duisburg. 599
 Dr. Paul Börtzel, Chemiker, Frankenthal. 147
 Hennika Borchers, Düsseldorf. 558
 Dres. A.G. und H.R. Bosch-Gwalter,
 Zollikon, Schweiz. 31
 Dr. Friedrich Georg Brand, Rauenberg. 324
 Walter Brandsch, Studiendirektor, Uffing. 746
 Werner Brauer, Essen. 168
 Wilhelm Braun, Nürnberg. 613
 Adolf Brehm, Zollikon-Zürich, Schweiz. 645
 Monika Brettin, Studienrätin, Delmenhorst. 306
 Jörg Bruckmann, Buchhändler, Rossert. 75
 Brüninghaus, Dortmund. 633
 Hans Brunner, Emmenbrücke, Schweiz. 69
 H. Maximilian Buchberger, Verleger, Berlin. 635
 Harald Bühler, Nürnberg. 356
 Emil Büttner, Buchhändler, Nürnberg. 321
 Dr. M. Buhle, Mainz. 471
 Herrmann Bunge, Architekt, Kaufungen. 586
 Kurt Burk, Bundesbahnberrat, Wiesbaden. 441
 Dr. Hans G. Burkhardt, Heidelberg. 462
 Giosuàe Butti, Zürich, Schweiz. 134
 Gunter Carell, Recklinghausen. 642
 Elke Casolasco, Köln. 624
 Kirsten Casper-Stahl, Steuerberaterin, Flensburg. 408
 Dr. H. A. Castan, Osnabrück. 329
 Werner O. Ciocarelli, Basel, Schweiz. 175
 Dr. A. Colli, Kinderarzt, Heiligenhaus. 94
 Jean Comment, Advocat, Bienne, Schweiz. 290
 Dr. Hans Conrads, Rheine. 230
 Elisabeth Cordes, Hamburg. 420
 Gerhard Dahl, Buchhändler, Bad Homburg
 v. d. H. 313
 Karl Danzer, Eschen, Liechtenstein. 58
 Dr. jur. Walter David, Heidenheim. 492
 Dr. Horst Denneberg, Göttingen. 681
 Prof. Dr. Karl Denner, MacMaster University
 Hamilton, Ontario, Kanada. 505
 Elisabeth Diedenhofen, Oberhausen. 42
 Friedrich Dingeldein, Mannheim. 142
 Prof. Dr. med., Dr. med. vet. h. c., Dres. med. h. c.
 Wilhelm Doerr, Heidelberg. 385
 Marianne Dohms, Philologin, Trier. 430
 Hans Dohrenbusch, Zürich, Schweiz. 364
 Berta ten Doornkaat Koolmann, Hannover. 336
 Dr. Wolfgang Dorow, Facharzt für innere
 Krankheiten, Heidelberg. 382
 Dr. Erich Dreher, Antwerpen, Belgien. 210
 Dr. Roland Droh, Lüdenscheidt-Hellersen. 407
 Reinhard Christian Drolshagen, Steinbach. 238
 Karl Drucklieb, Walldorf bei Frankfurt am Main. 51
 Hans-Georg Drüger, Hamburg. 721
 Dr. W. Dubach-Iseli, Emmesbrücke, Schweiz. 554
 Ing. Ludwig Dunst, Mödling, Österreich. 292
 Gerd Dupré, Kaufmann, Elversberg. 716
 Henni Ebbecke, Brüssel, Belgien. 564
 Professor Dr. h.c. Josef Eberle, Stuttgart. 155
 Hans Effinger, Mannheim. 567
 Hans-Joachim Eichstaedt, Wilhelmshaven. 394
 Heinz Eilers, Bremen. 193
 Dr. Waltraut Eisenmann, Zahnärztin, Retzbach
 bei Würzburg. 523
 Dr. Siegfried und Dr. Magdalene Ellwanger,
 Stuttgart. 28
 Kurt Engber, Bergisch Gladbach. 268
 Wolfgang Engber, Bergisch Gladbach. 455
 Dr. Joseph Engelfried, Leitender Ministerialrat,
 Stuttgart. 156
 Walter F. Engler, Hotelkaufmann, Freiburg. 102
 Horst Erenkämper, Bottrop. 299
 Denzi Eröz, Wesel. 384
 Dr. med. Heinz Ess, Bad Kreuznach. 398
 Hugo und Inge Ettgen, Apotheker, Blieskastel. 600
 Friedhelm Eusterhues, Bochum. 437
 Anni Falk, Augsburg. 678
 Wolfgang Fechtner, Schriftsteller, Cantalupo/JM,
 Italien. 399
 Dr. Georg Feldkamp, Bochum. 381
 Dr. Adalbert Fiedler, Queidersbach. 446
 Dietrich Fischer, Rechtsanwalt, Mannheim. 140
 Friedrich Fischer, Journalist, Bonn. 128

- Friedrich Karl Fischer, Hamburg. 63
 Dr. med. Hubert Fischer, Osnabrück. 374
 Dr. Michael Fischler, Ministerialrat a. D.,
 St. Augustin-Hangelar. 737
 Dr. Hansjörg Fleig, Zahnarzt, Limburgerhof. 481
 Dr. Eberhard Fleischer, Arzt, Wolfsburg. 683
 Ekkehard Franke-Gricksch, Leonberg. 569
 Dr. Alfred Freißmuth, Trostberg. 568
 Dr. Alfred Frey, Karlsruhe. 117
 Professor Dr. Rudolf Frey, Mainz. 119
 Gertrud Frick-Erb. 521
 Christine H. Fritzsche, Kauffrau, Wiesau. 323
 Ursula Fröhling, Dorsten. 131
 Dr. phil. Klaus Frommelt, Eichstätt. 365
 Erich Fuchs, Eberbringshausen. 317
 Dr. Erwin Fuchs, Rechtsanwalt, Jülich. 109
 Walter Fürst, Königstein. 489
 Ludwig Füsgen, Ratingen. 501
 Dr. August Fütterer, Stuttgart. 257
 Dr. Leberecht Funk, Kaufmann, Berlin. 581
 Dr. Walter Furrer, Luzern, Schweiz. 440
 Herbert Geißler, Hessisch-Lichtenau. 536
 Dr. med. dent. Walter Gentzsch, Rüsselsheim. 718
 Heinz Gahlen, Studiendirektor, Recklinghausen. 224
 Ernst W. Geisenheyner, Stuttgart. 354
 Gunther v. Gersdorff, Neuhaus. 666
 Josef Gregor Giebel, Essen. 36
 Marianne Giebeler, Osnabrück. 328
 René Giezendanner, Rüschtikon, Schweiz. 499
 Dr. H. C. Goeppert-Frank, Freiburg. 450
 Hannelore Götte, Kassel. 725
 Lisbeth Goltz, Bremen. 596
 Inge Lore und Hermann Greiner, Duisburg. 190
 Dr. jur. Wilhelm Greve, Rechtsanwalt und Notar,
 Essen/Ruhr. 133
 Dr. Reinhardt Grundmann, Köln. 545
 Dr. Hans Gülker, Zahnarzt, Bonn. 127
 Professor Dr. W. Gusek, Karlsruhe. 72
 Dr. Wolfgang Gutermann, Dossenheim. 534
 Horst Gutzeit, Hermannsburg. 622
 Eugen Haag, Buchhändler, Luzern, Schweiz. 327
 Dr. Herbert Haag, Frankfurt am Main. 19
 Geschwister Haase, Babenhausen. 422
 Emil-Wilhelm Haberer, Verlagskaufmann,
 Schopfheim. 426
 Dr. Heinrich Häberling-Gut, Kilchberg, Schweiz. 21
 Ursula Härtel, Frankfurt am Main. 723
 Diethelm Hagner, Herbern. 316
 Dr. Hartmann, Arzt, Bad Homburg. 83
 Elisabeth und Max Hartmann, Langenargen. 213
 Prof. Dr. Fritz Hartmann, Hannover-Isernhagen. 484
 Prof. Ikuo Hashimoto, Tokyo, Japan. 245
 Dr. Dietrich Hauslage, Königstein. 488
 Richard Hausmann, Isernhagen. 345
 Dr. Heinz Haversiek, Oberregierungsrat, Camberg
 i. Taunus. 591
 Dr. Emil Heckmann, Studiendirektor, Mannheim. 65
 Hans-Peter Heeg, Buchhändler, Mannheim. 34
 Gerhard Heinemann, Hombrechtikon/ZH,
 Schweiz. 375
 Dr. Willi Heining, Studiendirektor,
 Mülheim/Ruhr. 401
 Dr. Josef Heis, Rechtsanwalt, Innsbruck,
 Österreich. 578
 Reinhard Hellweg, Apotheker, Bünde. 436
 Dr. Wilhelm Helms, Rechtsanwalt und Notar,
 Hannover. 687
 Professor Dr. Michael Heners, Karlsruhe. 344
 Friedrich Henningsen, Rechtsanwalt und Notar,
 Kappeln/Schlei. 439
 Eberhard Hensel, Bielefeld. 593
 J. J. van Herpen, Hilversum, Niederlande. 652
 Philipp Herrmann, Studiendirektor, Erlangen. 466
 Dr. Wolfgang Hertle, Vizepräsident des Landgerichts,
 Freiburg. 167
 Professor Dr. Dr. H. A. Hienz, Krefeld. 150
 Werner Hillenkötter, Ottersberg. 597
 Claus-Uwe Hilsenbek, Sobernheim. 396
 Aloys Hingott, Limburg. 301
 Marcel Hintermann, Oberglatt, Schweiz. 136
 Theo Hobbelling, Münster. 39
 Dipl.-Ing. Otto Hörner, München. 197
 Erwin Hoffmann, Oberstudiendirektor, Jülich. 137
 Heinz-Günther Hoffmann, Karlsruhe. 706
 Werner G. Hoffmann, Verleger, Falkenstein. 82
 Wolfgang Honer, Spaichingen. 458
 Akira Horikoshi, Tokyo, Japan. 278
 Fridolin P. Hossli, Ing. Geometer ETH, Stans,
 Schweiz. 511
 Dr. Wolfgang Hromadka, Rechtsanwalt,
 Frankfurt am Main. 122
 Dr. Tula Huber-Simons, Rechtsanwalt, Freiburg-
 Zähringen. 300
 Dr. Gerhard und Dr. Ellen Hüning,
 Wanne-Eickel. 372
 Josef Hulbert, Eltville. 711
 J. Louis van't Hull, Musikwissenschaftler,
 Schessinghausen. 573
 Dr. Werner Hunsmann, Marl. 628
 Annemete Jacques, Oberstudienrätin, Wunstorf. 707
 Gerhard Jaeger, Wuppertal. 377
 Hans Jaeger, Studienprofessor, Pforzheim. 566
 Elise Jaletzky, Köln. 647
 Prof. Dr. Robert Jankovits, Steyr, Österreich. 13
 Dipl.-Volkswirt Dr. Irene Jasinski, Iserlohn. 637
 Manfred Jordan, Stuttgart. 749
 Norbert Jung, Linz, Österreich. 690
 Dr. Heinz Günther Juschka, Heidelberg. 386
 Erna Kaesberger, Montabaur. 429
 Gustav Adolf Kamb, Schwedelbach. 129
 Franz A. Kaps, Washington D. C., USA. 93
 Hugo Kerber, Pfarrer, Sulz am Eck. 49. 537
 Kurt Ketzner, Kunsthändler, Rüsselsheim. 724
 Dr. Heinz Kewald, Köln. 84
 Berthold Kiefer. 623
 Roswitha Kilian, Siegen. 412

- Walter A. Kipfer-Schulthess, Zürich, Schweiz. 556
Herbert Kirmse, Erlangen-Frauenaurach. 78
Dr. Karl Kischka, Heidelberg. 157
Rolf und Karin Klagges, Göttingen. 674
Hildegund Klassert, Rheine. 229
Dr. Klopfer, Ascheberg. 29
Achim Klün. 343
Dr. phil. Elisabeth Klucznick, Nürnberg. 649
Prof. Dr. Klaus Knorpp, Linden-Leihgestern. 485
Dr. med. Hans-Henning Koch, Kinderarzt,
Hamburg. 702
Heinz König, Apotheker, Reutte, Österreich. 516
Winfried König, Steuerberater, Rüden/Aller. 199
Dr. Josef A. Kohl, Universitätsbuchhändler,
Mainz. 363
Günter Korn, Böhl-Iggelheim. 676
Professor Dr. med. Wilhelm Kosenow, Krefeld. 675
Christa Kramer, Alsdorf. 727
Hermann A. Kranz, Frankfurt am Main. 23
H. Krautwig, Notar, Xanten. 699
Josef Krekeler, Pirmasens. 528
Erich Kress, Frankfurt am Main. 444
Dr. Karl Kress, Radiologe, Tuttlingen. 451
Freud Kreuger, Witten/Ruhr. 176
Günther Krück, Buchhändler, Mosbach. 663
Hagen Krüger, Studiendirektor,
Bad Homburg v. d. H. 315
Hans-Joachim Kruppa, Bamberg. 369
Dr. Wolfgang Kruse. 105
Adolf Kühn, Karlsruhe. 582
Rolf Kühne, Architekt, Mainz. 271
Peter Kühner, Ludwigshafen. 641
Dr. Rolf Kümmel, Feldecker. 533
Elfriede Kuhlbörsch, Wetzlar. 743
Prof. Dr. Koji Kunimatsu, Tokyo, Japan. 241
Emil Kunz, Pfarrer, Ravensburg. 391
Hermann Laatz, Hamburg. 270
Hans-E. Lang, Heilpraktiker, Wiedenbrück. 473
Dr. med. Th. Lange, Dinslaken. 311
Walter Langenfurth, Rechtsanwalt und Notar,
Dinslaken. 503
Hans Langohr, Buchhändler, Wesel. 585
Wolfgang Larsen, Stadt Allendorf. 235
Hildrun Lauerer, Verwaltungs-Direktorin,
Bad Homburg v. d. H. 411
F. H. Lautenegger, Chur, Schweiz. 209
Professor Dr. Walter Lauterwasser, Waldbronn. 419
Dr. Josef Lederle, Augsburg. 44
E. Lehmann, Göttingen. 682
Georg Leiber, Osnabrück. 543
Paula Leicher, Höhr-Grenzhausen. 370
F. Xaver Leipold, Lithographische Kunstanstalt,
Zirndorf. 357
Dr. Hans Leutiger, Chefarzt, Hofgeismar. 110
Eckart Leverenz, Neckarsulm. 326
Klaus K. Liebel, Frankfurt am Main. 163
Susy Liechtenhan-Girsberger, Zürich, Schweiz. 165
Claus Lincke, Buchhändler, Düsseldorf. 259
Dr. Heinz-Peter Linder, Bern, Schweiz. 181
Hans R. Lippelt, Industriekaufmann,
Eutin-Fissau. 423
Monika Lipps, Oberstudienrätin, Heidelberg. 708
Alfred Löffler, Adliswil, Schweiz. 745
Gerhard Lorenz, Lohmar-Donrath. 231
Gert Louisoder, München. 542
Hans Louisoder, Diplom-Ingenieur, Feldafing. 562
Ernst Lüber, Wattwil, Schweiz. 162
Rudolf Maas, Zahnarzt, Dorsten. 532
H. und R. Madliger-Schwab, Zürich, Schweiz. 144
Dr. Karl Maier, Dipl.-Chem., Ludwigshafen/Rh. 307
Irmgard und Heiner Mandel, Irrel. 107
Dr. Markstahler, Bauma, Schweiz. 149
Werner Martin, Lingen. 54
Dr. Wilfried Martin, Arzt für Chirurgie,
Wolfenbüttel. 256
Dr. Werner Marx, Internist, Aachen. 463
Dr. Ottmar Mechow, Arzt, Bad Nauheim. 205
Dr. A. Meier, Apotheker, Breungarten, Schweiz. 215
Jörg Martin Meier, Pfarrer, Dortmund. 406
Maximilian-Hermann Meindl, Apotheker, Lustenau-
Rheindorf, Österreich. 580
Claus Meiners, Kaufmann, Hannover. 38
Katharina Meinhardt, Apothekerin, Böklund
(Schleswig). 379
Peter W. Meisel. 665
Carl G. Melchers, Bremen. 574
Josef Mellert, Konstanz. 185
Heinrich Menkens, Berlin. 77
Richard und Annemarie Mentz, Heidelberg. 653
Dr. Reinhold Merckens, Bad Homburg v. d. H. 314
Peter Merks, Lehrer, Hamburg. 91. 570
Paul Meskemper, Verlagsbuchhändler,
Oldenburg. 296
Hans Peter Meyer, Postbeamter, Basel, Schweiz. 402
Konrad Michelsen, Buchhändler, Meilen,
Schweiz. 237
Jan Mikes, Verlagskaufmann, Gräbenzell. 729
Dr. Hans und Dr. Carla Moser, Landau/Pfalz. 626
Georg Müller, Arzt, Konstanz. 114
Karlhans Müller, Journalist, Dreieich-Buchsschlag. 529
Dietlinde Müller-Hof, Karlsruhe. 76
Wolfgang M. Müller-Welser, Pfarrer, Uhingen. 475
Hans-Joachim Müsse, Apotheker, Burgdorf. 677
Prof. Dr. Erich Mundt, Bonn-Bad Godesberg. 202
Hans Peter Naef, Genf, Schweiz. 116
Johannes Nertz, Rechtsanwalt und Notar,
Wiesbaden. 498
Joseph Neumann, Wiesbaden. 428
Helmut Neuss, Rheinstetten. 610
Maria Niewöhner, Meerbusch. 686
Winfried Noll, Oberstudienrat, Bruchköbel. 274
Professor Dr. med. H. Noltenius, Hamburg. 735
Dr. Carl-Ludwig Nottebohm, Chemiker,
Weinheim. 103
Dr. Alfred Nowak, Görisried. 252
Karl Oberheide, Vorstandsmitglied der Süddeutschen

- Zucker AG, Hirschberg-Großsachsen. 146
Walter Obrist, Dipl.-Ing., Russikon, Schweiz. 159
Dr. Ing. R. Oettel, Honorarprofessor, Köln-
Junckersdorf. 433
Ingeborg Ott, Much. 477
Peter Josef Palm, Architekt, Bad Kreuznach. 703
Helga Papsdorf, M. A., Frankfurt am Main. 468
Clemens Pattloch, Aschaffenburg. 730
Georg und Steffi Peltner, Kunsttöpfer, Höhr-
Grenzhausen. 588
Dr. Peter Peters, Birresborn. 201
Horst Philippi, Saarbrücken-Ensheim. 432
Wolf Petri, Schwerte. 43
Dr. Günther Philipps, Rechtsanwalt,
Frankfurt am Main. 631
Professor Dr. Hans Werner Pia, Neurochirurg,
Gießen. 200
Hanswerner Pieplow, Nürnberg. 285
Christian Piontek, Frauenarzt, Stuttgart. 395
Dr. Harald Plüss, Feldmeilen. 557
Dr. Erika Pohl, Darmstadt. 692
Klaus Pohle, Pforzheim. 634
Claudio de Polo, Triest, Italien. 507
Annemarie Pompetzki, Lichtenfels/Hess. 736
Dipl.-Ing. Irenäus Popp und Elisabeth Hillmann,
Popp Verlag, Heidelberg. 353
Alfred Potthoff, Buchhändler, Iserlohn. 360
Direktor Walter Pouplier, Herdecke. 221
Dr. Hans Jochen Pretsch, Legationsrat,
Bonn-Bad Godesberg. 298
Ing. A. Pupkulies, Warstein. 219
Dr. Robert Raab, Mayen. 414. 685
Dr. Mirjam Raabe, Karlsruhe. 101
Karl Heinz Raeb, Bewachungs-Unternehmer,
Wilhelmshaven. 393
Karl Rahm, Rüti, Schweiz. 392
Eloisa Ana Ralfs, Schwanewede. 469
Gerhard Dieter Rath, Oberstudienrat,
Aschaffenburg. 143
Professor Dr. Johannes Rathofer, Köln. 207
Dr. med. Alfred Rauh, Grainau. 223
Günther Rebel, Masseur, Mannheim. 482
Dr. med. Regel, Rheda-Wiedenbrück. 547
G. Reinhard, Dinslaken. 548
Dr. Dr. Gunter Rentsch, Münchenstein, Schweiz. 403
Prof. Dr. Reuter, Stuttgart. 575
Dr. Annemarie S. Reynolds, Emmetten/Schweiz. 141
Brigitte Reysen, Ottersberg. 719
Hans Richarz, Sankt Augustin. 526
Otto Ridder, Realschuldirektor i. R., Dinslaken. 308
Ulrich Riese, Bonn. 319
R. Riethausen, Referent, Hanau. 651
Professor Dr. Dr. Horst Ritter, Tübingen. 170
Inken Ritter, Wiesbaden. 502
Dr. Dr. Alexander Ritzert, Facharzt, Mannheim. 106
Franz Rödiger, St. Moritz, Schweiz. 64
Birgit Rösch, Bonn-Bad Godesberg. 539
Dr. Walter Rohde, Mannheim. 195
Wolfgang Rohs, Bad Vilbel. 738
Hans-Otto Rosinski, Hamburg. 234
Prof. Dr. M. L. Roth, Saarbrücken. 530
Hildegard Rudorf, Bielefeld. 592
Reiner Rübenhagen, Viersen. 656
Johannes Rüger, Verlagsleiter, München. 11
Reinhold Ruhr, Bürgermeister, Michelstadt. 148
Leonie Rysanek, Kammersängerin, Wien,
Österreich. 14
Gerd Saffe, Worpshausen. 56
Norbert Sagritarius, Pastor, Hamburg. 710
Friedrich Sandeck, Berlin. 691
Helga Sanitz, Norderstedt. 35
St. Hildegardis-Apotheke, Gernsheim. 424
Wolfgang Sarrazin, Buchhändler, Betzdorf. 618
Inge Sasse, Bremen-Vegesack. 726
Karl-Heinz Saur, Kassel. 525
Dr. Otto Schäfer, Bad Homburg v. d. H. 646
Maria-Elisabeth Schaeffler, Herzogenaurach. 284
Dr. Rudolf Schaller, Basel, Schweiz. 177
Werner Schammert, Buchhändler, Heidelberg. 73
Klaus und Karin Anne Scheck, Weil der Stadt. 171
Dr. Paul Scheid, Frankfurt am Main. 8
Otto Schembera, Buchhändler, Konstanz. 697
Karl Scherer, Kantonsschullehrer, Ennetbaden,
Schweiz. 214
Gustav Schickedanz, Fürth. 80
Heide und Peter Schiedt, Senden-Wullenstetten. 212
Adriaan Schilleman, Viersen. 443
Dr.-Ing. Ernst Schirmacher, Architekt, Limburg. 464
Walter Schlickeiser, Köln. 476
Anneliese Schmetz, Herzogenrath. 104
Diplom-Volkswirt Manfred Schmid, Bonn-Bad
Godesberg. 512
Rudolf Schmid, Warmbronn. 173
Trudl Schmid, Ulm. 720
Walter Schmid, Freienwil, Schweiz. 337
Ernst-Ullrich Schmidt, Kirm. 413
Professor Dr. Jochen Schmidt, Univ.-Prof.,
Tübingen. 61
Ursula Schmidt, Oberstudienrätin, Speyer. 478
Reinhard Schmied, Studienrat, Füssen. 650
Christiane Schmiedbach, Neckargemünd. 654
Prof. Dr. med. habil. Friedrich G. Schmieder,
Klinikleiter, Gailingen. 352
Hanns Th. Schmitz-Otto, Köln. 32
Friedhelm Schneider, Oberstudienrat, Bremen. 625
Dr. Hans Schneider, Meschede. 486
Irm Schneider, Villingen. 371
Dr. Rolf Schneider, Redaktionsleiter, Berlin. 130
Dr. Max Schoch, Luzern, Schweiz. 416
Klaus Schöffling, Frankfurt am Main. 50
Dr. Walter Schoenebeck, Niedernhausen. 680
Dr. Reinhold Schönrock, Gütersloh. 540
Helmut Schrimpf, München. 671
Herbert Schrödter, Köln. 294
Hans Schubert, Berlin. 405
Paul Schumann, Hamburg. 233

- Lothar und Elisabeth Schugmann, Würzburg. 415
 Dr. Udo Schulz, München. 684
 Dieter Schulz-Isenbeck, Apotheker, Oberursel. 664
 Hedi Schulze-Merian, Bonn-Bad Godesberg. 126
 Dr. Hans Schulze-Röbbcke, Remscheid. 571
 Dr. jur. Eduard von Schwarzkoppen, Aufsichtsratsvorsitzender der Berliner Handels- und Frankfurter Bank, Frankfurt am Main. 30
 Horst Schwarte, New York, New York USA. 184
 Barbara C. Schwedhelm, Frankfurt am Main. 644
 Ronald Schweizer, Zürich, Schweiz. 216
 Annemarie Segiet, Hausfrau, Laupheim. 108
 Peter Seidl, Braunschweig. 139
 Fritz Seifert, Buchhändler, Hameln. 619
 Dr. W. Seraphim, Facharzt für innere Krankheiten, Treppach. 121
 Hermann Walter Sieger, Lorch. 712
 Dr. Siehoff, Lingen. 26
 Josef Sommerfeld, Fachschulrat, Mannheim. 249
 Rolf Sopp, Rechtsanwalt und Notar, Bielefeld. 222
 Dr. Roland Specker, Erolzheim. 452
 Dr. Dieter Spethmann, Haan. 689
 Herbert Sprenger, Iserlohn. 549
 Ute Spresny, Bochum. 174
 Peter Christian Sroka, Mülheim/Ruhr. 584
 Anita Suck, Gladbeck. 456
 Erich Suder, Rechtsanwalt, Niedernhausen. 696
 Hans Friedrich Sutter, Verleger, Essen. 572
 Jean Stadelmann, Luzern, Schweiz. 670
 Gertrud Staffhorst, Karlsruhe. 731
 Rudolf Steck gen. Schulte-Abteloh, Dinslaken. 546
 Günter Z. Steffens, London, England. 479
 Dr. Hermann Steffens, Mechelen, Belgien. 520
 Dr. Lothar Steinke, Arzt, Wangen a. A., Schweiz. 373
 Walter Stender, Essen. 615
 Ernst Stengel, Karlsruhe. 705
 Ulrich Stephan, Weinheim. 220
 Josef Stöckl, Maria Enzersdorf, Österreich. 55
 Annette Stöhr, Wetzlar. 510
 Dr. Wolfgang Strack, Studiendirektor, Buseck-Großen-Buseck. 713
 Ilse Strobel, Ulm. 717
 Yasuharu Takahashi, Yokohama, Japan. 232
 Dipl. Kfm. Ludwig Taprogge, Düsseldorf. 67
 Dietrich Tauscher, Oberstudiendirektor, Bensheim. 454
 Frau M. Tavernaro, Dr. jur., Zürich, Schweiz. 183
 Dr. Paul Terhorst, Essen. 138
 Friedrich Teutsch, Lahr. 304
 Walter Thomé, Karlsruhe. 611
 Dr. Hans Rudolf Thüer, Willisau, Schweiz. 744
 Dr. Heinrich Tiefenbach, Münster. 598
 Karl und Armgard Tilch, Bad Neustadt a. d. Saale. 714
 Annemarie Tippach, Goslar. 390
 Reinhart von Törne, Steinbach am Main. 52
 Marianne Toggweiler-Bonomo, Zürich, Schweiz. 679
 Dr. med. Hans-Joachim Trautner, Arzt für Allgemeinmedizin, und Frau Anni Falk, Augsburg. 15
 Leopold Tröger, Kempten. 253. 254. 255
 Hanns-Karl Tronnier, Frankfurt am Main. 46
 Hans-Dieter Trylus, Ansbach. 236
 Friedrich W. Ueberfeld, Essen. 527
 Dr. Ulmer, Marbach. 71
 Hans Joachim Ulrich, Leitender Ministerialrat, Hannover. 37
 Hildegard Unseld, Frankfurt am Main. 2
 Dr. Siegfried Unseld, Frankfurt am Main. 1
 Walter Urech, Lenzburg, Schweiz. 59
 Ulrich Vetter, Kreuztal-Buschhütten. 668
 Dr. Alfred Vogel, Heidelberg. 62
 Robert Vogel, Hamburg. 709
 Dora Vollenweider, Frauenfeld, Schweiz. 160
 Therese Vollenweider, Frauenfeld, Schweiz. 161
 Klaus Vorbach, Studiendirektor, Tübingen. 506
 Vorstand der Heidelberger Zement AG 187. 188
 Dr. Werner Voss, Arzt, Köln. 449
 Angela Wage, OStR., München. 434
 Klaus Wagener, Duisburg. 331
 Dr. Hans Wagner, Heppenheim. 273
 Karl Friedrich Wagner, Gelsenkirchen. 698
 Johannes Waldherr, Maria Anzbach, Österreich. 559
 G. Walter, Freudenstadt. 309
 Ingo F. Walther, Stockdorf bei München. 90
 Dr. Elisabeth Wand, Oberstudienrätin i. R., Bad Münster am Stein. 179
 Professor Dr. Peter Wapnewski, Berlin. 9
 Dr. Elisabeth Weber-Nöldeke, Hannover. 334
 Edwin Wegner, Werthhoven. 748
 Dr. Karl Weibel, Baden, Schweiz. 60
 Wolfgang Weidlich, Verleger, Frankfurt am Main. 206
 Dr. Günther Weitz, Moers. 48
 Editha Wels, Berlin. 251
 Gerhard Welscher, Buchhändler, Bielefeld. 68
 Dr. Heinz Martin Werhahn, Langerwehe. 320
 Gustav Werk, Bielefeld. 594
 Karl Westerheide, Schwerte. 576
 Herbert Westphal, Grafiker, Solingen. 387
 Dr. A. Weyer, Hanau. 616
 Prof. Hans Walter Wichert, Altenbeken. 541
 Dr. H. Wiedekind, Dipl. rer. pol., Bensheim. 453
 Ludwig Wiegel, Schwabach. 283
 D. P. Wilbert, Buchhändler, Recklinghausen. 636
 Max Wild, Maler, Kulmbach. 272
 Dr. Josef Wilmes, Diplom-Kaufmann, Kirchhellen. 421
 Dr. Carl Winter, Verlagsbuchhändler, Heidelberg. 41
 Karsten Winter, Langenhagen. 361
 Diplom-Volkswirt August Wintermeyer, Redakteur, Wiesbaden. 368
 Konrad Wittwer, Stuttgart. 180
 Dr. Achim Wölffing, Arzt, Würzburg. 560
 Hagen Wolff, Karlsruhe. 74
 Eberhard Wolz, Bayreuth. 389
 Peter Wonnenberg, Offsetdrucker, Meilen, Schweiz. 166

Dr. Peter Wydler, Kilchberg, Schweiz. 333
Jochen Zacharias. 404
Jutta Zimmermann-Bender, Bibliothekarin, Luzern,
Schweiz. 693
Dr. Wolfgang Zörner, St. Gallen/Schweiz. 330
Walter Züst-Weber, Zürich, Schweiz. 380
Dieter F. Zwicky-Schwizer, Lic. ès. sc. comm.
Fabrikant, Wallisellen, Schweiz. 287
Dr. Peter Zwiffelhofer, Arzt, Singen, Hohentwiel. 145

Buchhandlungen, Bibliotheken, Museen

Deutschland

Hans Horst Koch, Antiquariat, Berlin. 667
Buchhandlung Krüger, Dortmund. 577
Antiquariat Hans Marcus, Düsseldorf. 53
Ferber'sche Universitätsbuchhandlung,
Gießen. 661. 662
F. Dörfling, Buch- und Kunstantiquariat,
Hamburg. 348
Hamburger Bücherstube Felix Jud & Co.,
Hamburg. 45. 603. 673
Buchhandlung Kurt Saucke, Hamburg. 87. 88. 493
Buchhandlung Sautter + Lackmann, Hamburg. 531
Buchhandlung Werner Dausien, Hanau. 192
Weiss'sche Universitätsbuchhandlung Eva Rönick,
Heidelberg. 495
Antiquariat Constantin Post, Köln. 425. 427
Buchhandlung L. Boltze, Mönchengladbach. 367
Antiquariat Stenderhoff, Münster. 27
Buchhandlung M. Edelmann, Nürnberg. 282
Stahel'sche Universitätsbuchhandlung Peter Gräbner,
Würzburg. 351

Bibliothek der Rheinisch-Westfälischen Technischen
Hochschule Aachen. 318
Universitätsbibliothek Augsburg. 555
Stadtbibliothek Bad Homburg v. d. H. 410
FU – Germanisches Seminar, Berlin. 595
Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Kunst-
bibliothek, Berlin. 125
Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz,
Berlin. 467
Universitätsbibliothek der Technischen Universität
Berlin, Abteilung Germanistik, Berlin. 472
Universitätsbibliothek Bielefeld. 332
Universitätsbibliothek Bonn, Handschriften-
abteilung, Bonn. 203
Universität Bremen, Bibliothek, Handschriften-
abteilung, Bremen. 349
Fachhochschule Dortmund. 269
Universitätsbibliothek Düsseldorf, Fachbibliothek
Germanistik, Düsseldorf. 550
Stadt- und Universitätsbibliothek Frankfurt,
Frankfurt am Main. 340
Universitätsbibliothek der Albert Ludwigs
Universität, Freiburg. 733

Seminar für deutsche Philologie der Universität
Göttingen. 460
Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg. 86
Gesamthochschul-Bibliothek Kassel. 366
Universität Konstanz, Bibliothek, Konstanz. 388
Stadtbibliothek Mainz. 659
Bayerische Staatsbibliothek München. 70
Westfälische Wilhelms-Universität Münster,
Germanistisches Institut, Abt. Deutsche Literatur
des Mittelalters, Münster. 409
Germanisches National Museum Nürnberg. 359
Stadtbibliothek Nürnberg. 281
Landesbibliothek Oldenburg. 198
Universitätsbibliothek Regensburg. 182
Kriminalmuseum Rothenburg/Tauber. 483
Universitätsbibliothek Siegen. 669
Pfälzische Landesbibliothek Speyer. 347
Universität Stuttgart, Institut für Literaturwissen-
schaft, Abteilung Ältere Deutsche Philologie,
Stuttgart. 607
Universitätsbibliothek Trier. 701
Hessische Landesbibliothek Wiesbaden. 590
Universitätsbibliothek Würzburg. 342

Ausland

Erasmus Antiquariat en Boekhandel,
Amsterdam, Niederlande. 20
Swets & Zeitlinger, Lisse, Niederlande. 118. 601
Antiquariat Wepf & Co., Basel, Schweiz. 196
Buchhandlung Herbert Lang & Cie., Bern,
Schweiz. 496. 497
Buchhandlung Scherz, Bern, Schweiz. 535
Buchhandlung Beer AG, Zürich, Schweiz. 22
Bernard M. Rosenthal Inc., San Francisco, USA. 218
The Library, University of Western Australia,
Nedlands, Australien. 16
Koninklijke Bibliotheek, Brüssel, Belgien. 640
Mc Master University Library, Hamilton, Ontario,
Kanada. 291
University of Waterloo, Library, Waterloo, Ontario,
Kanada. 89
Staatsbibliothek Aarhus, Aarhus, Dänemark. 325
The Library, University of Liverpool, England. 66
Bibliothèque Forney, Paris, Frankreich. 24
Biblioteca Medicea Laurenziana, Florenz, Italien. 18
Biblioteca Nazionale Universitaria, Turin, Italien. 17
Seinangakuin Universität, Fukuoka, Japan. 279
Library (German Literature) Kusan University,
Kobe, Japan. 225
Nagasaki Universität, Nagasaki, Japan. 248
Chukyo Universität, Nagoya, Japan. 266
The Library, Aichi Art University, Nagoya,
Japan. 267
Nagoya Universität, Nagoya, Japan. 280
Nanzan Universität, Nagoya, Japan. 263
Kansai Universität, Osaka, Japan. 262
Osaka Universität, Osaka, Japan. 244

- Städtische Universität Osaka, Osaka, Japan. 261
 Kumamoto Universität, Kumamoto, Japan. 265
 Saitama Universität, Saitama, Japan. 264
 Bibliothek der Waseda-Universität, Tokyo, Japan. 614
 Gakushuin Universität, Tokyo, Japan. 242
 Hosei Universität, Tokyo, Japan. 276
 The Library, Keio University, Tokyo, Japan. 227
 The National Diet Library, Jimbun, Tokyo, Japan. 226
 Seijo Universität, Tokyo, Japan. 246
 Städtische Universität Tokyo, Tokyo, Japan. 243
 Tokyo Universität, Tokyo, Japan. 247. 275
 Toyama Music Library, Tokyo, Japan. 563
 Library, University of Auckland, Auckland,
 Neuseeland. 123
 Institut für deutsche Sprache und Literatur der
 Universität Salzburg, Österreich. 240
 Schweizerische Landesbibliothek, Bern, Schweiz. 189
 Thurgauische Kantonsbibliothek, Frauenfeld,
 Schweiz. 341
- Stiftung Dr. Emil Bosshart, Seminarbibliothek
 Kreuzlingen, Kreuzlingen, Schweiz. 418
 Gesellschaft der Freunde der Zentralbibliothek
 Luzern, Luzern, Schweiz. 135
 Staatsarchiv des Kantons Nidwalden, Stans,
 Schweiz. 164
 Gesellschaft von Freunden der Zentralbibliothek
 Zürich, Zürich, Schweiz. 40
 Stadt-Archiv Zürich, Zürich, Schweiz. 186
 Library University of Witwatersrand, Johannesburg,
 Südafrika. 99
 Duke University Library, Durham, NC, USA. 515
 University of Houston Libraries, Houston, TX,
 USA. 504
 The University Library, University of California, Los
 Angeles, CA, USA. 509
 The New York Public Library, New York, NY,
 USA. 553
 Brown University, Library, Providence, RI, USA. 92