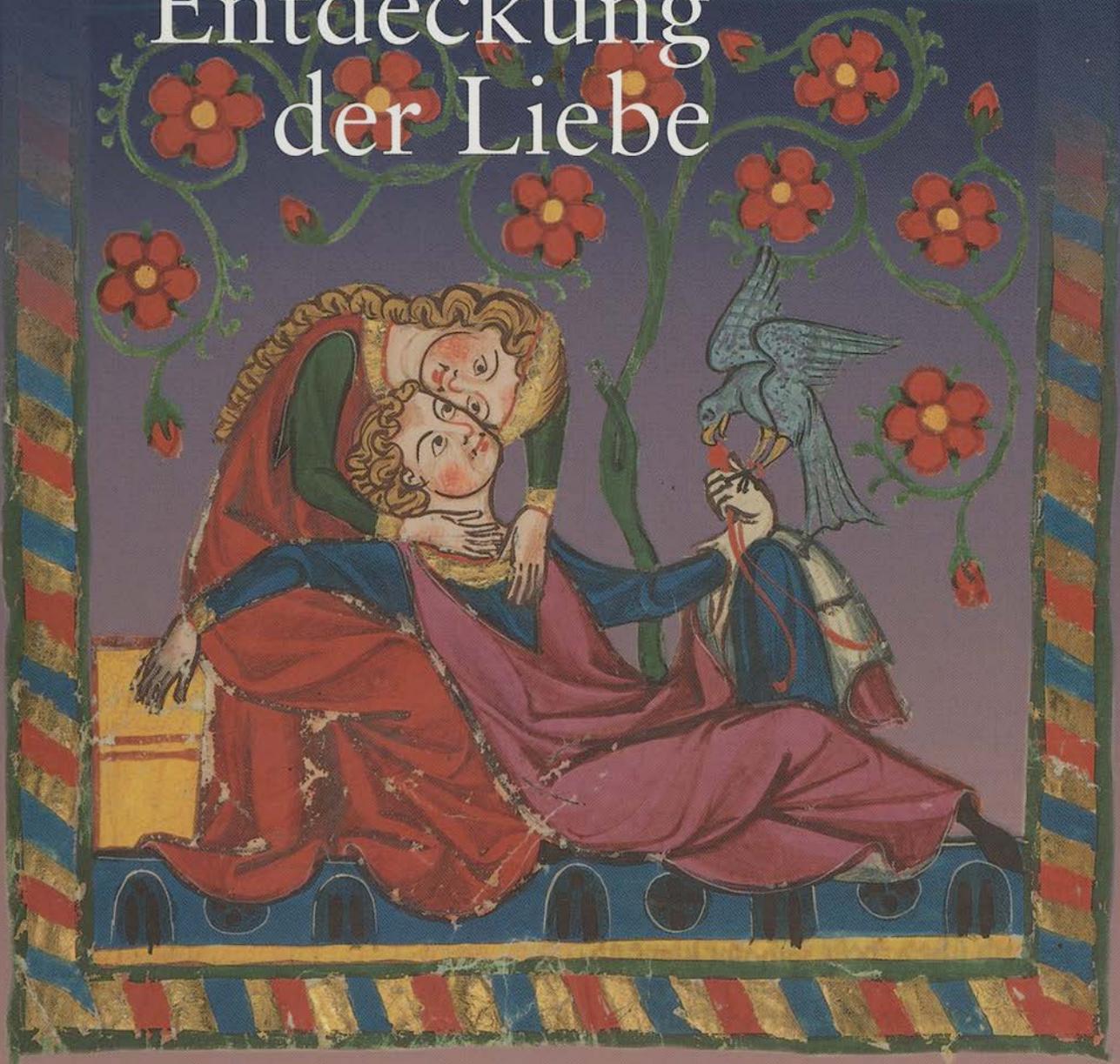


SCHRIFTEN
DER
UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG

BAND I I



Der Codex Manesse und die Entdeckung der Liebe



Universitätsverlag
WINTER
Heidelberg

SCHRIFTEN DER UNIVERSITÄTSBIBLIOTHEK
HEIDELBERG

Band II



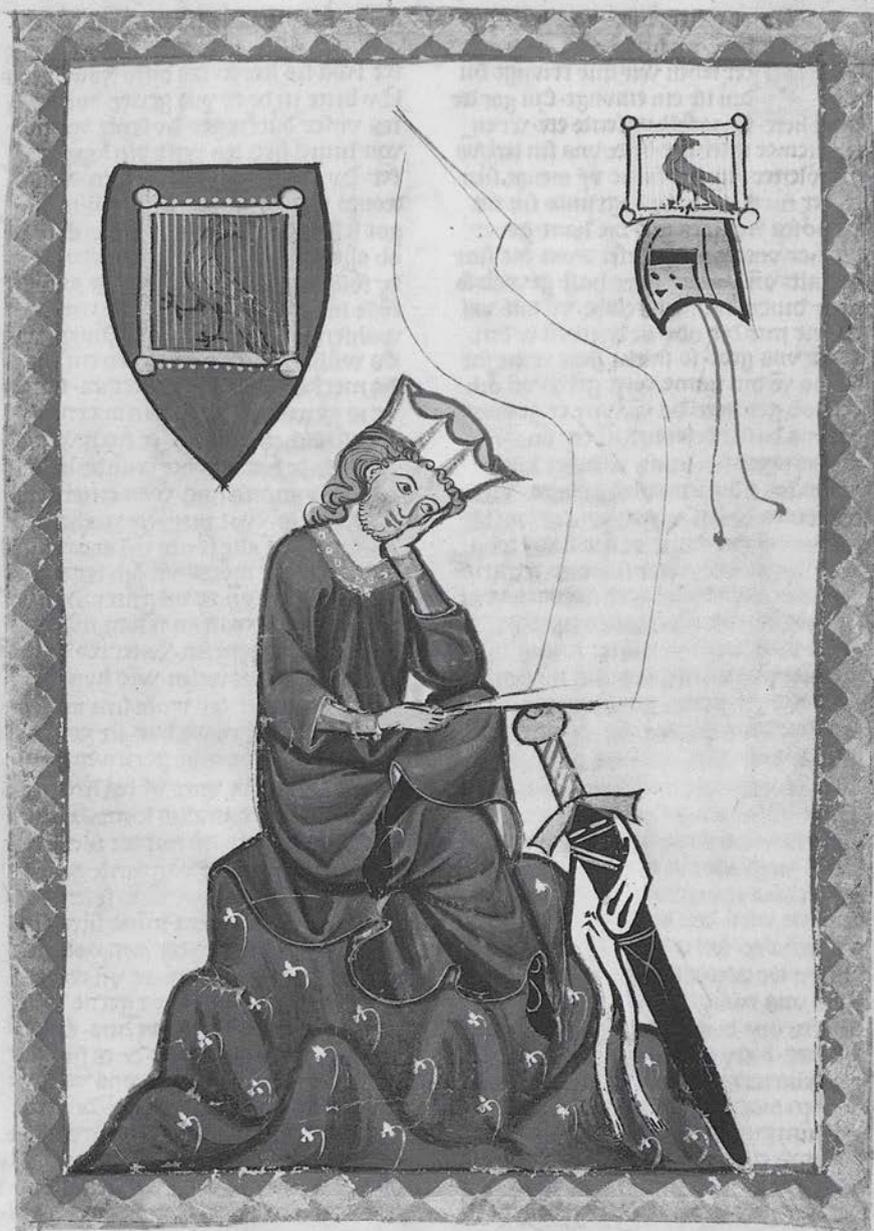


Abb. 1

Herr Walther von der Vogelweide (Cod. Pal. germ. 848, Bl. 124r)

Universitätsbibliothek
Heidelberg

Der Codex Manesse und die Entdeckung der Liebe

Eine Ausstellung der Universitätsbibliothek Heidelberg,
des Instituts für Fränkisch-Pfälzische Geschichte
und Landeskunde
sowie des Germanistischen Seminars
der Universität Heidelberg
zum 625. Universitätsjubiläum

Herausgegeben von
Maria Effinger, Carla Meyer und Christian Schneider
unter Mitarbeit von
Andrea Briechle, Margit Krenn
und Karin Zimmermann

Zweite Auflage

Universitätsverlag
WINTER
Heidelberg

625 Jahre
Ruperto Carola

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation
in der Deutschen Nationalbibliografie;
detaillierte bibliografische Daten sind im Internet
über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Katalog zur Ausstellung
vom 26. Oktober 2010 bis 20. Februar 2011
Universitätsbibliothek Heidelberg

UMSCHLAGBILD

Detail aus: Codex Manesse, Cod. Pal. germ. 848, Bl. 249v

AUTORENKÜRZEL

AB	Andrea Briechle	ChM	Christoph Mauntel	ML	Markus Laube
AF	Andrea Fleischer	CM	Carla Meyer	MN	Marco Neumaier
AJ	Aaron Jochim	CR	Christoph Roth	MR	Michael Roth
AS	Annette Seitz	CS	Christian Schneider	MV	Melissa Venzke
ASch	Andreas Schmidt	EW	Eileen Wiesmann	NK	Nina Kühnle
AW	Alexander Weisgerber	FN	Felix Nothdurft	PH	Patricia Hoffmeister
BC	Bernd Carqué	HS	Hannah Schiebel	PK	Pamela Kalning
BF	Benedikt Fahrnschon	ID	Iulia-Emilia Dorobantu	PL	Patrick Leiske
BS	Björn Spiekermann	JE	Jost Eickmeyer	RW	Rouven Wirbser
BW	Bernhard Walcher	KZ	Karin Zimmermann	SS	Simona Stoll
CB	Christine Buch	ME	Maria Effinger	TW	Thomas Wilhelmi
CH	Celia Haller	MK	Margit Krenn	US	Uli Steiger
		MKa	Manuel Kamenzin		

ISBN 978-3-8253-5826-6

2. Auflage 2012

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

© 2012, 2010 Universitätsverlag Winter GmbH Heidelberg
Imprimé en Allemagne · Printed in Germany
Gesamtherstellung: Memminger MedienCentrum, 87700 Memmingen

Gedruckt auf umweltfreundlichem, chlorfrei gebleichtem
und alterungsbeständigem Papier

Den Verlag erreichen Sie im Internet unter:
www.winter-verlag.de

Geleitwort

Liebe – dieses starke, unwiderstehliche Gefühl zwischen den Geschlechtern scheint ein anthropologisches Grundphänomen zu sein, das Menschen aller Epochen und Weltgegenden erleben, jedoch kulturell unterschiedlich ausgestalten. In welcher Weise aber hat Europa die Liebe im hohen Mittelalter neu entdeckt? Wenn im Titel dieser Ausstellung von einer „Entdeckung“ die Rede ist, so bezieht sich dieser Begriff auf den Diskurs über die höfische Liebe, mittelhochdeutsch *diu minne*, der im deutschen Sprachraum zur Mitte des 12. Jahrhunderts beginnt und zum dominierenden Thema der staufischen Literatur wird, mit einer mannigfaltigen Vorbildwirkung für spätere Jahrhunderte.

Ausstellung und Katalog speisen sich aus den überaus reichen und kostbaren Beständen der Universitätsbibliothek Heidelberg: Illustrierte Handschriften und Frühdrucke aus Spätmittelalter und Renaissance dokumentieren die anhaltende gesellschaftliche Diskussion über die Minne als erotische Liebe zwischen Mann und Frau. Exponate des 16. bis 20. Jahrhunderts nehmen die neuzeitliche Wiederentdeckung der Minnelieder und -bilder in Kunst, Literatur und Wissenschaft wie auch die verschlungenen Wege in den Blick, die die Geschichte des Codex Manesse kennzeichnen.

Den Anlass dafür, mit dem Codex Manesse den größten, nur äußerst selten gezeigten Schatz der Universitätsbibliothek als Mittelpunkt der Ausstellung zu präsentieren, bietet das Festjahr zum 625-jährigen Bestehen der Ruperto Carola, das die Universität am 23. Oktober 2010 eröffnet. Schon für das 500. Jubiläum der Universität im Jahr 1886 war die große Heidelberger Liederhandschrift, wie der Codex Manesse auch genannt wird, als herausragendes Repräsentationsobjekt lokaler Identität entdeckt worden: Da sich die Handschrift damals jedoch noch im Besitz der Pariser Bibliothèque Nationale befand, konnte beim Festumzug nur ein Photofaksimile mitgeführt werden.

Die Ausstellung ist außerdem Teil des Programms zum „Stauferjahr“ 2010, in dessen Zentrum die

internationale Großausstellung „Die Staufer und Italien“ in den Reiss-Engelhorn-Museen Mannheim steht. Über dreißig Jahre nach der großen Staufer-Schau in Stuttgart 1977 präsentiert sie die Innovationen und Entwicklungsschübe des 12. und 13. Jahrhunderts in drei Zentralregionen der staufischen Herrschaft – dem Rhein-Main-Neckar-Raum im Herzen des nordalpinen Reichs, dem städtereichen Oberitalien und dem Königreich Sizilien – aus einer dezidiert kulturhistorischen Perspektive. Ein bis heute faszinierender Ausdruck dieser staufischen Kultur ist die seit der Mitte des 12. Jahrhunderts aufblühende volkssprachliche Literatur, die nicht nur im Umkreis der Herrscherfamilie, sondern auch an den Höfen der mächtigen Reichsfürsten gepflegt wurde. In diesem Milieu entstand – durch die adligen Amateure selbst wie auch aus der Feder von Berufsdichtern – der Minnesang, der in einzigartiger Vielfalt über ein halbes Jahrhundert nach dem dynastischen Ende der Staufer im Codex Manesse zusammengetragen wurde.

Die Initiative zur Ausstellung resultiert aus der bewährten Zusammenarbeit zwischen der Universitätsbibliothek (UB) und dem Institut für Fränkisch-Pfälzische Geschichte und Landeskunde (FPI), zu dem als dritte beteiligte Institution der Universität Heidelberg das Germanistische Seminar stieß.

Die Ausstellung profitiert von den Erfolgen der Universitätsbibliothek bei der digitalen Erschließung ihrer bedeutenden historischen Bestände. So sind inzwischen alle 848 deutschsprachigen Codices der ehemaligen Bibliotheca Palatina mit insgesamt über 270.000 Seiten im Internet verfügbar und weitestgehend durch hochwertige wissenschaftliche Katalogisate kommentiert (<http://palatina-digital.uni-hd.de>).

Zahlreiche Handschriften aus dieser Sammlung verleihen unserer Ausstellung ihren besonderen Glanz. Ihre Realisierung wird der Tatkraft besonders engagierter Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter verdankt, denen wir zu großem Dank verpflichtet sind. Auf Seiten der UB Heidelberg lag die Verantwortung in den Händen von Dr. Ma-

ria Effinger und Dr. Karin Zimmermann; die kunstgeschichtliche Expertise kam von Dr. Margit Krenn. Die Ausstellungskonzeption stammt von Dr. Carla Meyer (FPI) und Dr. Christian Schneider (Germanistisches Seminar); sie wurde in zwei Übungen des FPI und einem Proseminar am Germanistischen Seminar erarbeitet. Die 16 Teilnehmerinnen und Teilnehmer, Studierende der Geschichtswissenschaft und der Germanistik, engagierten sich mit großem Interesse weit über den üblichen Zeit- und Arbeitsumfang hinaus; viele von ihnen verfassten auch Katalogartikel für diesen Band.

Darüber hinaus ist vielen weiteren Kolleginnen und Kollegen für ihre Mitarbeit am Katalog zu danken; stellvertretend sei hier Dr. Bernd Carqué genannt. Dr. Andrea Briechle (Historisches Seminar) war nicht nur für die Gesamtkonzeption mit verantwortlich; in ihren Händen lag auch die gestalterische Umsetzung der Ausstellung, bei der sie tatkräftige Unterstützung durch Sabine Palmer-Keßler (UB) fand. Dank gilt Simona Stoll für die Betreuung der Internetplattform

zur internen Koordination und Anna Voellner (UB) für die Gestaltung der virtuellen Ausstellung und der Plakate. Großen Anteil trugen Iulia-Emilia Dorobantu, Manuel Kamenzin und Rouven Wirbser, indem sie das Werden der Ausstellung von den ersten Ideen im Oktober 2009 bis zur Eröffnung ein Jahr später im Rahmen eines Praktikums an der UB Heidelberg begleiteten. Schließlich gilt unser Dank dem Universitätsarchiv Heidelberg, der Württembergischen Landesbibliothek Stuttgart und der Universitätsbibliothek Rostock, die unsere Heidelberger Ausstellungsstücke mit einigen bedeutenden Exponaten ergänzt haben.

Heidelberg, 25. Oktober 2010

DR. VEIT PROBST
Direktor der Universitätsbibliothek

PROF. DR. BERND SCHNEIDMÜLLER
Direktor des FPI

Inhaltsverzeichnis

Der Codex Manesse und die Entdeckung der Liebe – Eine Einführung. <i>Carla Meyer und Christian Schneider</i>	9
Die Große Heidelberger Liederhandschrift – Der Codex Manesse	25
Liedeslieder aus dem Codex Manesse	32
I. Der Codex Manesse: Entstehung und Wirkung	65
II. Schicksale der Handschrift	81
III. Die Entdeckung der höfischen Liebe	113
IV. Die Macht der Minne	133
Abgekürzt zitierte Literatur	175
Bildnachweis	176

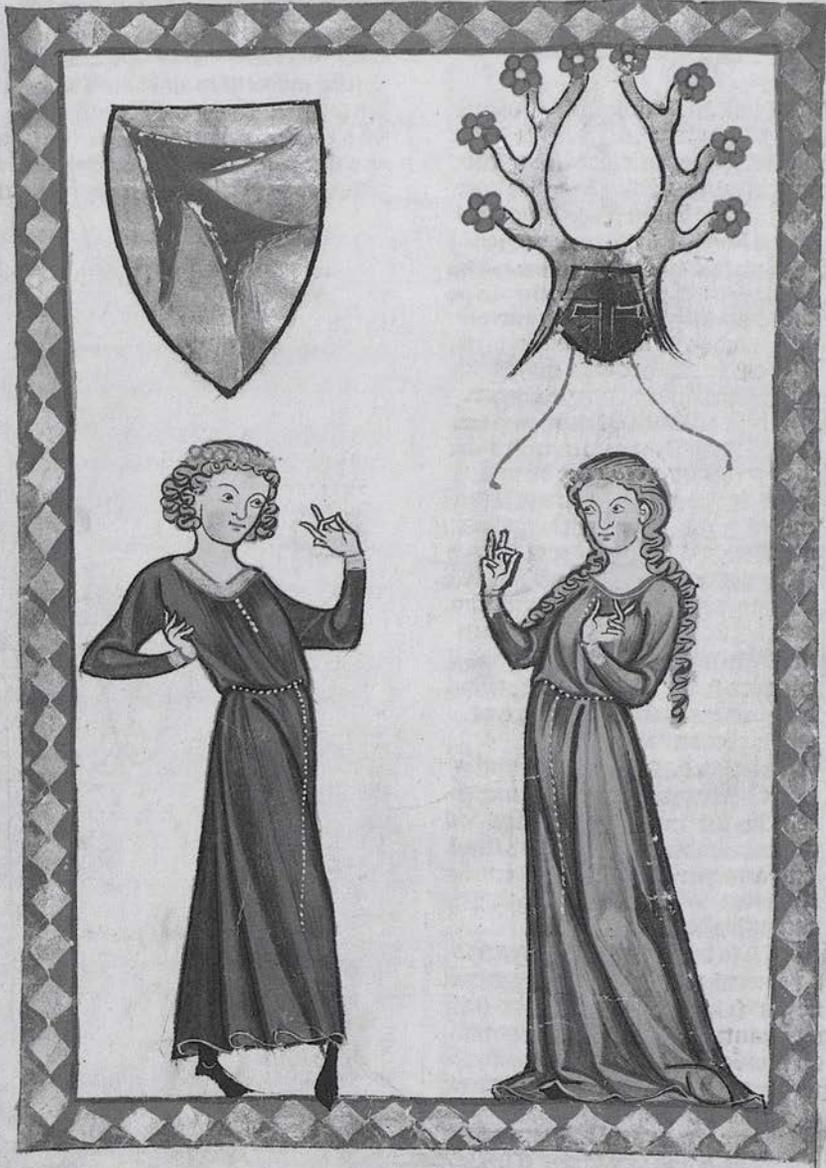


Abb. 2
Herr Heinrich von Stretlingen (Cod. Pal. germ. 848, Bl. 70v)

Der Codex Manesse und die Entdeckung der Liebe

Eine Einführung

Carla Meyer und Christian Schneider

Kann man die Liebe entdecken? Kann man sie entdecken, wie man eine Tier-, Insekten- oder Pflanzenart, einen Himmelskörper, einen neuen Kontinent oder ein ägyptisches Pharaonengrab entdeckt? Was das individuelle Leben angeht, werden die meisten Menschen diese Frage bejahen – in dem Sinne, dass Liebe ein Gefühl ist, das jeden Menschen früher oder später und in dieser oder jener Weise zum ersten Mal betrifft. Dort, wo wir dieses Betroffensein bewusst wahrnehmen und reflektieren, sagen wir vielleicht: „Wir haben die Liebe entdeckt“, und meinen, wir haben sie „für uns“ entdeckt. Doch ist, wenn hier das Wort von der ‚Entdeckung‘ der Liebe gewählt wird, nicht dieses je individuelle ‚Für-sich-Entdecken‘ der Liebe gemeint: Der Ausdruck zielt in pointierter Weise auf die These, das hohe Mittelalter habe die Liebe zwischen Mann und Frau in einem allgemeinen, überindividuellen Sinne entdeckt.

Eine solche Behauptung erscheint gewagt: Hat es die Liebe denn nicht schon zuvor gegeben? Handelt es sich bei ihr nicht um etwas, das dem Menschen vertraut ist, seitdem es ihn gibt – bewusst oder unbewusst und unabhängig davon, auf welchen Begriff er dieses Etwas zu bringen versuchte? Und müsste man die Liebe deshalb nicht viel eher als eine ‚Uremotion‘ und ‚anthropologische Konstante‘ charakterisieren, die die Menschen aller Zeiten und aller Kulturen miteinander verbindet? Das ist die erste Frage, besser vielleicht: das erste Fragenensemble, das eine Ausstellung mit dem Titel „Der Codex Manesse und die Entdeckung der Liebe“ provoziert. Die zweite Frage schließt daran an. Denn wenn schon die Entdeckung der Liebe selbst zweifelhaft erscheint, wie kann dann der Codex Manesse – jene prächtigste der aus dem Mittelalter überlieferten Lyrikhandschriften deutscher Sprache – als ein Schlüsselzeugnis für sie in Anspruch genommen werden?

Wurde die Liebe im Mittelalter entdeckt?

Dass das Mittelalter die Liebe nicht in dem Sinne entdeckte, in dem man etwa einen neuen Kontinent entdeckt, ist schnell zugegeben. Ohnehin neigt die objektivistische Weise, in der der Begriff der ‚Entdeckung‘ gemeinhin verwendet wird, dazu, die subjektive Perspektive des Entdeckers zu verschleiern. Von einer Entdeckung kann immer nur relativ zur diskursiven Position des Betrachters – sei es eines Individuums oder eines Kollektivs – gesprochen werden: Neu und eine Entdeckung war Amerika, als Kolumbus im Jahre 1492 auf einer Insel der Bahamas an Land ging, nur für diejenigen, die diesen Kontinent noch nicht kannten, aus europäischer Sicht also, nicht aber für diejenigen, die ihn seit alters bewohnten. Das gilt übertragen auch für die mittelalterliche Entdeckung der Liebe: Auch vor dem 12. Jahrhundert ist die Liebe – um im Bild zu bleiben – kein Land, in dem noch niemand war. Als neu erscheint dem rückblickenden Betrachter jedoch die Art und Weise, in der man im 12. Jahrhundert über die Liebe nachzudenken, zu sprechen und zu schreiben begann: wie man sie erstmals zu kartieren versuchte, wie man sich dafür überhaupt erst einer Sprache bemächtigen musste. Neu war die Idee der Liebe also im Verhältnis zu dem, was die Quellen über die unmittelbar vorangehenden Jahrhunderte, die Zeit des europäischen Frühmittelalters, verraten. In diesem Sinne prägte Peter Dinzelbacher in einem 1981 erschienenen Aufsatz den Ausdruck von der „Entdeckung der Liebe“ im Hochmittelalter.¹

Ein Zweites kommt hinzu: Die historische Anthropologie und Emotionsforschung haben gezeigt, dass Gefühle keineswegs, wie lange angenommen, ausschließlich biologisch determiniert, sondern in hohem Maße von kulturellen und gesellschaftlichen Bedingungen und Voraussetzungen abhängig sind. Das lehrt ein einfaches Bei-

spiel: In einer Gesellschaft, in der das Ausleben von Liebe und den damit verbundenen sexuellen Wünschen mit zahlreichen Tabus und Verboten bewehrt und etwa nur im Rahmen sozial akzeptierter Institutionen wie der Ehe für legitim erachtet wird, wird das Gefühl des Verliebtseins zweifellos anders erlebt werden als unter gesellschaftlichen Voraussetzungen, in denen derartige Einschränkungen nicht bestehen. Eine glänzende Analyse, in welcher Weise die Wertwelt unserer Gegenwart sich auf unsere Art, Liebe zu (er-)leben auswirkt, hat in diesem Sinne zuletzt Sven Hillenkamp unter dem sprechenden Titel „Das Ende der Liebe. Gefühle im Zeitalter unendlicher Freiheit“ vorgelegt.²

Liebe wird also, wie andere Gefühle auch, in jeder Zeit anders erfahren; sie ist ein historisches Phänomen. Diese Abkehr von biologistisch-naturalistischen Positionen allein postuliert allerdings lediglich, dass jede Zeit einen je neuen Umgang mit der Liebe für sich in Anspruch nehmen kann. Weshalb das 12. und 13. Jahrhundert hier jedoch in ganz besonderer Weise herausragen, ist der Gegenstand nicht nur dieser Einführung; auch die im Katalogteil präsentierten Exponate sind sprechende Zeugnisse dafür. Sie zeigen, dass ab dieser Zeit der Liebe eine Bedeutung zugemessen wurde, die den früheren Jahrhunderten des Mittelalters fremd war – und sie artikulieren zugleich ein Verständnis von Liebe, das unseren modernen Empfindungen oft bestürzend nahekommen scheint.

Die Ausstellung will diese neue Macht der Minne und ihre Entfaltung seit der Stauferzeit wie auch die Formen ihrer Rezeption in der Neuzeit in den Blick nehmen. Zur Leitfrage, wie die Liebe im Hochmittelalter entdeckt wurde, kommt als ‚Leitzeugnis‘ der Codex Manesse. Als wichtigster Überlieferungsträger ragt er gleich mehrfach aus den rund 40 erhaltenen Handschriften mit mittelhochdeutscher Lyrik heraus:³ So zählt er nicht nur zu den drei frühesten Liederhandschriften, sondern stellt mit den Werken von 140 Dichtern auch eine der größten Sammlungen dar, die insgesamt 5.240 Strophen und 36 Leiche – eine lyrische Großform – umfasst. Mehr als die Hälfte dessen, was wir vom deutschen Minnesang kennen, ist ausschließlich hier überliefert.

Dem Anspruch seiner Auftraggeber nach war er

also – wie der Germanist Burghart Wachinger 1989 in einem Aufsatz zur Frage „Was ist Minne?“ formulierte – nichts weniger als eine systematische Sammlung der Liedproduktion einer ganzen Epoche.⁴ Diese hochgesteckten Ambitionen werden schon in der repräsentativen Ausstattung des Codex deutlich: Die 137 Bilder des Codex Manesse sind Autorenbilder, manchmal wird der Dichter sogar diktierend gezeigt. Die Autoren sind jedoch nicht als Individuen dargestellt, thematisiert wird vielmehr die überindividuelle soziale Existenz: in Standesbildern – König, Fürst, Ritter, Geistlicher, fahrender Dichter – und in Darstellungen der höfisch-ritterlichen Lebensform, in Kampf, Turnier, Jagd, Tanz, Spiel und Gespräch. „Es ist ein erzählfreudiger Querschnitt durch eine ganze Welt“, so lässt sich mit Wachinger nicht nur über diese Bilder, sondern auch über die im Codex versammelten Texte sagen. Im Folgenden soll daher entlang dieses Querschnitts immer wieder die „ganze Welt“ der hochmittelalterlichen Liebe exemplarisch in den Blick genommen werden.⁵

Das antike Erbe

Die Art, in der im 12. und 13. Jahrhundert über Liebe geschrieben und gesprochen wird, ist zwar mit Recht als Novum zu bezeichnen.⁶ Sie war allerdings weder ohne Parallelentwicklungen noch ohne Vorläufer: Eine der maßgeblichen historischen Voraussetzungen für die Vorstellung einer ‚Liebesrenaissance‘ im hohen Mittelalter war das antike Erbe, dessen allgemeine Wiederentdeckung seit dem 12. Jahrhundert in der Forschung auch als ‚staufische Renaissance‘ firmiert.

In der griechisch-römischen Kultur der Antike, so fasst Peter Dinzelbacher mit einem munteren Ausdruck zusammen, sei der Liebe „ein hoher Erlebniswert“ zugekommen.⁷ Sowohl die erotische Elegie seit den spätrepublikanischen Neoterikern als auch historisch-biographische Quellen zeigen Liebe als Handlungsantrieb und als Gegenstand reflektierenden Nachdenkens. Von allen antiken Göttern ist Amor der in der bildenden Kunst am weitest häufigsten dargestellte; er „kündet sich [...] schon bei Plautus als ein Phänomen an, das den Menschen distanzlos eng erfaßt, durchwirkt und prägt.“⁸ Als Wertbegriff ist der römische Amor dabei durch die Vorstellung

charakterisiert, dass Liebe – erstens – gegenseitig (*mutuus*) zu sein hat, ihr Ziel – zweitens – ein Liebesbund (*foedus*) sein muss, der – drittens – in einem andauernden und vertrauten Miteinander (*consuetudo*) verwirklicht werden soll.⁹ Hinzu kommt die Auffassung, dass die Liebe ein Dienst ist: *Militat omnis amans* – „Jeder, der liebt, dient als Soldat“, so formulierte es Ovid, der große Lehrmeister der Liebe in der Antike.¹⁰ Er prägte schon mit dem Titel seiner „Ars amatoria“ die Vorstellung, dass die Liebe eine gewissen Regeln unterworfenen und somit lehr- und erlernbare Kunst sei. Sein Buch sollte seine Leser lehren, wie man – im Zirkus, im Theater, mit der heimlichen Hilfe von Dienern – bezaubernde verheiratete Frauen verführt. Dass er auch die sexuellen Aspekte nicht aussparte, spielte seiner Anklage wegen Unmoral in die Hände, so dass er aus Rom verbannt wurde und um das Jahr 17 nach Christus im Exil in Rumänien starb.

Bei Ovid war Amor ein durch und durch männlicher Gott, ein Bogenschütze und Jäger, der auch den Autor mit seinen Pfeilen durchbohrt haben soll. Dieses Motiv wurde von den Dichtern des Hochmittelalters breit aufgegriffen; im Codex Manesse taucht es mehrfach auf. Auf Blatt 181v etwa kniet der Minnesänger Endilhart von Adelburg vor seiner Dame, öffnet sein Gewand und zeigt ihr die blutende Brust, in der ein überdimensionaler Pfeil steckt.¹¹ Doch auch viele andere der bei Ovid vorgeprägten Vorstellungen sollten, wenn auch in zum Teil gewandelter Gestalt, in der hochmittelalterlichen Reflexion über die rechte Art und Weise zu lieben wiederkehren – allen voran die Vorstellung, wonach die Liebe sich im tätigen Dienst an der und für die Geliebte zu bewähren habe.

Im Verhältnis dazu stellt sich das europäische Frühmittelalter als eine in hohem Maße ‚lieblose‘ Zeit dar. Dieser Eindruck entsteht zumindest dann, wenn man sich an die Quellen des 6. bis 11. Jahrhunderts hält, in denen Liebe im Sinne des emotionalen Verhältnisses von Mann und Frau kaum je zum Thema wird. Zwar lebte das lateinische Wort *amor* in den Texten des Frühmittelalters fort. Wie Peter Dinzelbacher gezeigt hat, wies es hier jedoch ein anderes Bedeutungsspektrum auf: Einerseits bezeichnete es sexuelle Begierde und Lusternheit, wie etwa in

der Episode der „Historia Francorum“ Gregors von Tours, die über den *amor* des Herzog Amalo zu einem Mädchen berichtet. Statt um sie zu werben, sucht er sie mit brachialer Gewalt zu nehmen. Ihr Glück, dass der Herzog noch vor der Defloration betrunken einschläft, nutzt das Mädchen daraufhin, um ihm mit seinem eigenen Schwert den Kopf abzuschlagen.¹²

Andererseits wurde *amor* in der Grundbedeutung der Nächstenliebe, *caritas*, und des freundschaftlichen Umgangs untereinander verwendet: So pflegte eine kleine, hochgebildete Elite Galliens, Britanniens und Frankens im zwischenmenschlichen Umgang durchaus eine empfindsame spirituelle Zärtlichkeit. Angehörige hoher klerikal-monastischer Kreise und der Kathedralschulen des Reichs bedienten sich in ihren Briefen, dem Vorbild des Heiligen Hieronymus folgend, Wendungen der antiken Liebessprache. Doch handelte es sich dabei um eine Kultur der *amicitia*, der Freundschaft zumeist unter Männern, die sich rein geistlich, aus gemeinsamer Gottesliebe geboren verstand und jedes körperlich-sinnliche Begehren fernhielt.¹³ Auch die – freilich nur spärlich überlieferte – volkssprachliche Dichtung der Zeit ignorierte die Liebe als Sujet und wandte sich fast ausschließlich geistlichen oder heroischen Stoffen zu. Selbst im Angelsächsischen, wo volkssprachliche Texte zahlreicher überliefert sind als aus der germanischen oder romanischen Literatur des Frühmittelalters, ist nur ein einziges Lied erhalten, in dem sich ein Ich als liebendes zu erkennen gibt. Auch wenn man mit unterliterarischen mündlichen Traditionsströmen von Erzählungen und Liedern rechnet und überlieferungsbedingte Verluste einkalkuliert, verweist dieser Umstand auf ein weitgehendes Desinteresse der volkssprachlichen Literatur und ihrer Trägerschichten am Thema ‚Liebe‘.

Der christliche Einfluss

Dieses Desinteresse wurde in der Forschung häufig mit dem wachsenden Einfluss der christlichen Religion und ihrer entschiedenen Ablehnung der erotischen Liebe in einen Zusammenhang gestellt. Gerechtfertigt ist Sexualität nach christlicher Lehre allenfalls in der Ehe, und auch dort nur, wo sie der Fortpflanzung beziehungs-

weise der Vermeidung von Unzucht dient. Argumentativ mit dieser Leibesfeindlichkeit einherging nicht selten auch eine tiefgehende Frauenfeindlichkeit, die in ihren Ursprüngen auf den biblischen, von Eva provozierten ‚Sündenfall‘ des ersten Menschenpaares zurückgeführt und im Verlauf der Jahrhunderte von kirchlichen Autoritäten immer neu bestätigt wurde. Die Produzenten und Rezipienten von Literatur entstammten im Frühmittelalter ganz überwiegend selbst dem Klerus: Man hat daher darauf hingewiesen, dass jene Trägerschichten an einer lateinisch- oder volkssprachlichen Liebesdichtung kein oder zumindest kein ausgeprägtes Interesse gehabt hätten.¹⁴

Diese Befunde und Deutungen spiegeln jedoch nur die halbe Wahrheit. Gleich mehrere Argumente sprechen dafür, dass gerade Religion und Klerus einen nicht unbeträchtlichen Anteil am mentalitätsgeschichtlichen Wandel im Hochmittelalter hatten. Zum Ersten ist hier der erfolgreiche Versuch der Amtskirche zu nennen, im Verlauf des 12. Jahrhunderts die Ehe als Sakrament durchzusetzen, das sich vor dem Altar durch einen Priester vollzieht: Kern dieses Sakraments ist der Konsens der Ehepartner und damit das explizite Einverständnis der Frau in die Eheschließung, auch wenn diese de facto weiterhin häufig schon im Kindesalter der Brautleute durch die Familien vereinbart wurde. Bestätigt wird dies etwa in den berühmten Dekretalen des Kirchenrechtlers Gratian, in denen er – obwohl er kaum Autoritäten dafür zitieren konnte – das Recht der Frau auf freie Gattenwahl betonte.

In diesen Zusammenhang eines sich wandelnden Frauenbildes gehört auch die im Hochmittelalter mächtig aufblühende Marienverehrung: Als zweite Eva und Urbild der Kirche wurde die jungfräuliche Gottesmutter zur einzigen von der Erbsünde wie überhaupt von allen Sünden freien Frau, zur vorbildlichen und in dieser Vorbildlichkeit unerreichbaren Heiligen stilisiert. Wie nahe Marienkult und der Frauenkult der weltlichen Minnesänger sich manchmal kamen, demonstriert das Werk des Dichters Konrad von Würzburg aus dem 13. Jahrhundert: Dieselben Motive, Bilder und Wendungen, mit denen er in seinem Marienpreis „Die Goldene Schmiede“

die Gottesmutter beschrieb, kehren auch zum Lob der irdischen Minnedame in seinen im Codex Manesse versammelten weltlichen Liebesliedern wieder.

Auch Kleriker konnten sehr handfest von der körperlichen Liebe dichten. Das macht beispielsweise die in Teilen lateinische, in Teilen bereits volkssprachliche Vagantenlyrik der berühmten *Carmina Burana* deutlich.¹⁵ In diesen Liedern geht es nicht selten ohne Umschweife und in einer obszönen Metaphorik um die Verführung der Frau beziehungsweise des Mädchens, die im für den Mann triumphalen Geschlechtsakt kulminiert. Diese Themen teilt die Vagantenlyrik mit dem altfranzösischen Genre der *Pastourelle*, während solche Lieder im deutschen Sprachgebiet nur selten und im Codex Manesse gar nicht überliefert sind. Zwei Miniaturen scheinen auf diese Lieder jedoch immerhin anzudeuten: Unter dem Dichternamen Kunz von Rosenheim nähert sich ein adliger Jäger bei der Beizjagd von hinten einer Schnitterin, die mit einer Sichel im goldgelben Kornfeld erntet (Bl. 394r). Blatt 395r zeigt unter dem Dichternamen Rubin von Rüdeger einen prächtig gekleideten Gecken, der eine offenbar noch zögernde Dame in den Wald zu ziehen versucht.¹⁶

Zugleich hat die Forschung herausgestellt, dass die Renaissance der Liebe im 12. Jahrhundert nicht zuletzt in der geistlichen Literatur vorbereitet wurde, in einer neuen Art und Weise, von Gott und seinem Verhältnis zu den Menschen zu sprechen. Zwar blieb die Skepsis der christlichen Religion gegenüber Sexualität und körperlicher Liebe in all ihren Erscheinungsformen grundsätzlich bestehen. Zu tolerieren vermochte das Christentum den Eros jedoch dann, wenn es ihn, wie in der christlichen Mystik, spirituell zu sublimieren verstand. Dies lässt sich im religiösen Denken des 12. Jahrhunderts vielfach beobachten: Bei Bernhard von Clairvaux etwa, dem Gründer des gleichnamigen Zisterzienserklosters in der Champagne und bedeutendsten Vertreter einer Theologie der Gottesliebe im 12. Jahrhundert, wird die seelisch-emotionale Erfahrung der Liebe zum zentralen Medium der Gottesbegegnung. Gott vermittelt sich, indem die Menschen all ihre *affectiones* zunächst auf seinen menschgewordenen Sohn Christus richten; er führe

sie dann Schritt für Schritt zur geistlichen Liebe empor. In Bernhards Theologie ersetzt „die Hinneigung zum fleischgewordenen Wort die fleischliche, sündige Liebe“;¹⁷ die Liebe galt ihm als das einzige, worin der Mensch Gott wirklich nachzueifern vermöge.

Bezeichnend ist, wie häufig der Zisterzienserabt in seinen Predigten der Jahre 1135 bis 1153 das Hohelied der Liebe aus dem Alten Testament zum Thema machte. Ursprünglich eine jüdische Braut- und Liebesdichtung, hatte man das zweifellos erotische Zwiegespräch des Paares zwar auch vor Bernhard schon allegorisch gedeutet, indem man im Bräutigam Christus, in der Braut die Kirche sah. Doch Bernhard brach damit und identifizierte stattdessen die Braut mit der menschlichen Seele. Damit erotisierte er die christliche Theologie in bis dahin unerhörter Weise:

Ich finde keine Ruhe, sagt sie [die Seelenbraut], wenn er mich nicht küsst mit dem Kuss seines Mundes. Ich bin nicht undankbar, sondern ich liebe. Was ich bereits erhalten habe, ist, ich bekenne es, zu viel für meine Verdienste, aber zu wenig für mein Verlangen. [...] Scham ruft mich wohl zurück, aber die Liebe ist stärker. [...] Ich bitte, ich flehe, ich beschwöre: Er soll mich küssen mit dem Kuss seines Mundes.¹⁸

Die Betonung des Verlangens nach gegenseitiger, erwideter Liebe im Verhältnis von Gott und Mensch findet sich auch bei anderen geistlichen Autoren des Hochmittelalters: So etwa berichtet der Benediktiner Rupert von Deutz im frühen 12. Jahrhundert, wie bei einer Kreuzesandacht der Kruzifixus die Augen auf ihn gerichtet und ihn zur Liebkosung, ja zum intimen Kuss eingeladen habe: *inter osculandum suum ipse os aperiret, ut profundius oscularer* – „da öffnete er selbst den Mund, damit ich tiefer küssen könne.“¹⁹ Eine ähnlich kühne Verbindung von religiösem Erleben und Erotik prägt auch die Vereinigungsmystik des 12. und 13. Jahrhunderts; als Beispiel sei hier aus den Offenbarungen der Mechthild von Magdeburg in ihrem Werk „Das fließende Licht der Gottheit“ zitiert:²⁰

Got liebkoset mit der sele an sehs dingen:

„Du bist min legerkússin,
min minneklichest bette,
min heimlichestú ruowe,
min tiefeste gerunge,
min hoehste ere!

Du bist ein lust miner gottheit,
ein trost miner moenschheit,
ein bach miner hitze!“ (I,19)

Gott spricht zärtlich in sechs Bildern zu der Seele: / „Du bist mein Kopfkissen, / mein lieblichstes Lager, / meine verborgene Ruhe, / mein tiefstes Begehren, / meine höchste Ehre! / Du bist eine Lust für meine Gottheit, / ein Trost für meine Menschennatur, / ein Bach für meine Glut!“

Diese Vorstellungen und Äußerungen geistlicher Autorinnen und Autoren des Hochmittelalters bedeuten ein grundsätzlich verändertes Gottesbild: Gott ist hier nicht mehr der *Rex tremendae maiestatis*, der zittern machende, zornige, strafende Gott. An seine Stelle tritt die Vorstellung eines liebenden Gottes und Christus, der sich dem auf ihn gerichteten liebenden Begehren des Menschen nicht verschließt. Die Liebe, um die es hier geht, will zwar eine rein geistlich-geistige sein. Aber sie bedient sich zu ihrer Vergegenwärtigung einer Liebessemantik, die auch dort, wo sie spirituell sublimiert und auf die Gottes- oder Christusbeziehung angewendet wird, ein neues Interesse nicht nur an individuell entgegengebrachten Gefühlen der Zuneigung und Zärtlichkeit, sondern auch an erotischer Sinnlichkeit und den Möglichkeiten ihrer literarischen Gestaltung verrät. Wenn sich im 12. Jahrhundert zunächst im romanisch- und dann auch im deutschsprachigen Raum eine höfische Liebeslyrik in der Volkssprache entwickelt, so ist das also sowohl mentalitäts- als auch literarhistorisch im Zusammenhang mit dem theologischen Denken und Schreiben der Zeit und einem neuen Begriff von der christlichen Liebe zu sehen.

Das Vorbild der Trobadors

Die frühe deutsche Lyrik ist Liebeslyrik oder, mit einem anderen Wort, Minnesang. Im romanischsprachigen Westen war eine weltliche Dichtung

in der Volkssprache schon ein halbes Jahrhundert früher entstanden, zunächst in Südfrankreich: Wilhelm IX., Herzog von Aquitanien und Graf von Poitou (1071–1126), gilt als erster Vertreter der seit 1100 fassbaren Trobadorlyrik. In den unter seinem Namen tradierten elf Liedern singt er einerseits frivol von sexuellen Abenteuern: *Tant las fotei com auzirets: / Cen e quatre vint et ueit vetz*²¹ – „Ich ritt sie, glaubt es, als gemach / Rund hundertachtundachtzigfach“. Daneben steht aber auch der Wunsch, die Frau nicht einfach zu besitzen, sondern von ihr geliebt zu werden: *Totz lo joys del mon es nostre, / Dompna, s'amduy nos amam*²² – „Alle Freude der Welt ist unser, / Herrin, wenn wir beide einander lieben.“

Seit etwa 1150 wurde die okzitanische Lyrik von den nordfranzösischen Trouvères aufgegriffen. In der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts begann die romanische Lyrik auch die deutschsprachige Dichtung zu beeinflussen. Der Erfolg dieser neuen französischen Liebesdichtung ist nicht nur an ihrer raschen geographischen Verbreitung abzulesen, die auch die Iberische Halbinsel und Italien einschloss. Auch die soziale Spannweite der Autoren macht die breite gesellschaftliche Anerkennung deutlich: Minnesang betrieben nicht nur Berufsdichter. Am Lob der Minne versuchten sich auch einflussreiche Politiker wie der Ministeriale Friedrich von Hausen am Hof Kaiser Friedrich Barbarossas, hochadelige Persönlichkeiten wie der Kreuzfahrer und Hennebergische Graf Otto von Botenlauben und nicht zuletzt der Stauferkaiser Heinrich VI., die alle in Autorbildern im Codex Manesse versammelt sind (Bll. 6r, 27r, 116v).

Es ist kein Zufall, dass die deutschsprachige Literatur sich gerade in der Zeit der Staufer für Einflüsse aus dem kulturell weiter entwickelten romanischen Westen öffnete: Seit dem Regierungsantritt Friedrichs I. Barbarossa 1152, vor allem aber seit seiner Hochzeit mit Beatrix, der Erbin der französisch geprägten Grafschaft Burgund im Jahr 1156, hatte sich an den deutschen Höfen ein Interesse an einer weltlichen Adelskultur geregigt, die sich von der vorherrschenden geistlichen Kultur absetzte. Sie manifestierte sich in einer gesteigerten Prachtentfaltung, etwa einer nicht mehr nur wehrhaften, sondern repräsentativen

Architektur und vor allem in einer glanzvollen Festkultur, mit Gastmählern, Jagden, Turnieren, Tänzern, wie sie auch der Codex Manesse idealisierend präsentiert. Als ihr Höhepunkt galt schon den Zeitgenossen das spektakuläre Mainzer Hoffest zu Pfingsten 1184, auf dem der junge Heinrich VI. gemeinsam mit seinem Bruder die Ritterwürde empfing und das zur Bühne sowohl für deutschsprachige als auch für romanische Dichter wurde.

Ob bereits die ersten deutschen Minnesänger, der Kürenberger und die Dichter des sogenannten donauländischen Minnesangs, romanische Liedkunst rezipiert haben, ist dabei nicht sicher. Spätestens um 1170/80 wird in der Lyrik Heinrichs von Veldeke und Friedrichs von Hausen die Orientierung an den romanischen Vorbildern aber deutlich fassbar. Sie zeigt sich darin, dass die deutsche Lyrik sowohl die Themen als auch die Formen der romanischen Liebesdichtung aufgreift. Die Minnethematik beschränkt sich allerdings nicht auf die Lyrik. Auch in der zeitgenössischen Epik, den Romanen, Erzählungen, Schwanknovellen, und selbst in der lehrhaft-didaktischen Literatur spielt sie eine wichtige Rolle. Heinrich von Veldeke zum Beispiel, von dem Gottfried von Straßburg sagen wird, er habe das erste Reis in deutscher Sprache gepfropft,²³ erzählt in seinem zwischen 1170 und 1185 entstandenen „Eneasroman“ die Geschichte des antiken Aeneasstoffs als eine Geschichte zweier Liebesbeziehungen des Helden.

Leitvorstellungen der höfischen Liebe

Die Lieddichtung, die sich seit der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts auch im deutschsprachigen Raum literarisiert, wird als ‚höfische Lyrik‘ bezeichnet. Das Attribut verweist auf den sozialen Ort, dem sie sich in Produktion, Rezeption und thematischer Ausrichtung zuallererst verdankt: den Hof und seine Gesellschaft.²⁴ Die Kaiser, geistlichen und weltlichen Fürsten und kleineren Herren mit ihren – teils fest an einen Ort gebundenen, teils ständig umherziehenden – Hofhaltungen waren die wichtigsten Gönner und Auftraggeber der neuen höfischen Dichtung. Höfe wie derjenige des Landgrafen Hermann I. von Thüringen auf der Wartburg waren zugleich der Ort, an dem die Texte zur Aufführung kamen:

Sie wurden zunächst weniger in stiller Lektüre genossen denn vor einem – vorwiegend adligen – Publikum vorgetragen.

Nach dem sozialen Milieu, auf das die Texte bezogen sind, hat man auch die Art der Liebe bezeichnet, die in ihnen beschrieben wird: als ‚amour courtois‘, als ‚höfische Liebe‘. Allerdings ist der Begriff ‚amour courtois‘ keiner des 12. oder 13. Jahrhunderts, sondern wurde erst im 19. Jahrhundert geprägt. Er geht auf den französischen Romanisten Gaston Paris zurück, der in einem 1883 erschienenen Aufsatz über den „Lancelot“-Roman von Chrétien de Troyes vier Kennzeichen der sogenannten höfischen Liebe postulierte:

1. Höfische Liebe ist illegitim; ihre Illegitimität verpflichtet sie auf Heimlichkeit und schließt die volle körperliche Hingabe ein.
2. Höfische Liebe ist Dienstliebe: Der Mann versteht sich als Diener der Dame, deren Wünsche er zu erfüllen sucht.
3. Höfische Liebe fordert Bewährung: Der Mann muss sich um eine stetige ethische und gesellschaftliche Vervollkommnung bemühen, um sich auf diese Weise seiner Dame würdig zu erweisen.
4. Höfische Liebe ist „eine Kunst, eine Wissenschaft, eine Tugend“ mit eigenen Regeln, die die Liebenden beherrschen müssen („un art, une science, une vertu qui a ses règles tout comme la chevalerie ou la courtoisie“).²⁵

Damit behauptete Gaston Paris nicht nur die Existenz eines einheitlichen Liebeskonzepts, sondern auch einer allgemeinverbindlichen Minnedoktrin, die erstmals im „Lancelot“ ausformuliert worden sei. Seine Bestimmung der höfischen Liebe hat eine große Forschungsdiskussion ausgelöst. Als unangemessen erwies sich insbesondere die von Paris suggerierte Homogenität des Liebeskonzepts in den mittelalterlichen Texten. Sowohl das Gattungs- als auch das Gestaltungsspektrum der Texte sind breit; sie leuchten in allen Farben, und es zeigte sich, dass die Darstellung von Liebe in der höfischen Literatur nicht zuletzt gattungsbedingt unterschiedlich erfolgt.

Höfische Liebe konnte demnach unerfüllte Liebe sein wie in der Minnekanzone, deren zu preisendes Sujet die idealisierte, in unerreichbare Ferne

entrückte Dame war. Diese ‚Entsagungsminne‘ provozierte jedoch auch literarische Gegenkonzepte: Walther von der Vogelweide etwa stellte in seinen sogenannten Mädchenliedern die erreichbare Liebeserfüllung mit einer *maget* über den Dienst für die ferne Herrin. Ob er an ein Mädchen höheren Standes oder eine Frau von geringerer Herkunft dachte, ließ er im Gegensatz zu den Pastorellendichtern offen. In anderen Gattungen spielt das Motiv der unerfüllbaren Liebe gar keine Rolle: Im Genre des Tageliedes wird etwa erzählt, wie sich zwei Liebende nach einer gemeinsam verbrachten Nacht voneinander trennen müssen; hier geht es sowohl um den sinnlichen Genuss wie auch um die Not, die illegitime Liebe vor „Neidern“ und „Aufpassern“ (*buote*) zu verheimlichen. Aber auch die Liebe zur eigenen Ehefrau konnte höfisch sein: Im höfischen Roman etwa gipfelt die Bewährung im Minnedienst im Erringen von Hand und Land der umworbenen Frau.

Die zunehmende Einsicht in die Vielstimmigkeit und Heterogenität dessen, was Gaston Paris unter ‚höfischer Liebe‘ verstanden wissen wollte, hat daher sogar zu Überlegungen geführt, das Konzept als unbrauchbar zu verabschieden. Demgegenüber lässt sich jedoch zeigen, dass trotz des Fehlens einer einheitlichen Liebeskonzeption in den volkssprachlichen Dichtungen des 12. und 13. Jahrhunderts bestimmte Vorstellungen davon, was die wahre Liebe zwischen zwei Menschen unterschiedlichen Geschlechts ausmacht, in wechselnder Anordnung und Perspektivierung wiederkehren. Rüdiger Schnell hat einige dieser Vorstellungen als „entscheidende Kennzeichen ‚höfischen‘ Liebens“ profiliert.²⁶ Sie finden sich sowohl in der Trobadorlyrik als auch im deutschen Minnesang, in der französischen und deutschen Artusepik wie in provenzalischen Minnetraktaten und lassen so die Konturen eines gattungsübergreifenden höfischen Liebeskonzepts erkennen.

Die erste Leitvorstellung in diesem Sinn fordert von den Liebenden die Ausschließlichkeit ihrer Liebesbeziehung: Wahre Liebe lässt keine gleichwertige Liebe zu anderen Menschen zu, unabhängig davon, ob es sich bei dem Geliebten um den Ehepartner oder um eine außer-eheliche Beziehung handelt. Einer der frühes-

ten Dichter, dessen Lieder im Codex Manesse gesammelt wurden, Meinloh von Sevelingen, fasst diese Forderung in die Verse: *er heizet dir sagen zewâre, du habest im alliu anderiu wîp / benomen ûz sînem muote, daz er gedanke nie-ne hât* (MF 11,15) – „Er lässt dir sagen, du habest ihm wahrhaftig alle anderen Frauen / aus seinem Sinn genommen, so dass er keinen Gedanken mehr für sie hat.“

Eng mit dem Anspruch der Ausschließlichkeit ist die zweite zentrale Forderung verbunden, dass die wahre Liebe *staete*, dauerhaft und unwandelbar, sein müsse. In den im Codex Manesse überlieferten Zeilen des staufischen Minnesängers Friedrich von Hausen reicht die Beharrlichkeit des Ritters, mit der er um seine Herzensdame wirbt, sogar bis in seine Kindheit zurück:

*Si gedenke niht, daz ich sî der man,
der sî ze kurze wîlen minne.
Ich hân von kinde an sî verlân
daz herze mîn und al die sinne.* (MF 50,9)

Sie soll nicht glauben, ich sei der Mann, / der sie nur zum Zeitvertreib liebt. / Ich habe von Kindheit an / mein Herz und all mein Denken auf sie gewandt.

Von einer solchen beständigen Liebe kann freilich nur die Rede sein, wenn die Gefühle ernsthaft und ehrlich sind: Die Minnesänger fassen diese Forderung in den Leitbegriff der *triuwe*, der Aufrichtigkeit. Liebe darf nicht vorgetäuscht werden um des schnellen Liebesgenusses willen, sonst missbraucht sie den Partner als Objekt. Immer wieder klagen die Minnesänger über solche *valsche minne*, die ihre Herzensdame zu Recht verunsichern müsse, wie etwa Walther von der Vogelweide in dem Lied *Maniger frâget, waz ich klage*:

*Wiste sî den willen mîn,
liebes unde guotes des wurde ich von ir gewert.
wie möhte aber daz nû sîn,
sît man valscher minne mit sô süezen worten
gert?
Daz ein wîp niht wizzen mac,
wer sie meine,*

*disiu nôt alleine
tuot mir manigen swaeren tac.* (L 14,22)

Wüsste sie, was ich will, / so würde sie mir Liebe und Güte schenken. / Wie aber könnte das nun sein, / seit man um falsche Liebe mit so süßen Worten bittet? / Dass eine Frau nicht wissen kann, / wer es ernst mit ihr meint, / allein schon diese Not / bereitet mir viele schwere Tage.

Wahre Liebe sieht also von einem unmittelbaren Nutzen für sich selbst ab. Sie ist selbstlos und genügsam und bleibt es auch dann, wenn der Lohn für das lange Liebeswerben auszubleiben droht. Der Kern des höfischen Liebesdiskurses liegt damit immer wieder im Konflikt zwischen dem begehrenden Verlangen nach sexueller Erfüllung und der Selbstkontrolle durch Verstand und ethische Ideale.

Dass die höfische Liebe dem Anspruch nach selbstlos und genügsam zu bleiben hat, ist kein Gegensatz dazu, dass sich die Minnesänger die wahre Minne unisono als eine gegenseitige, erwiderte Liebe vorstellten. Noch einmal soll hier Walther von der Vogelweide zu Wort kommen, der diese Leitvorstellung programmatisch in die im Codex Manesse tradierten Zeilen fasst:

*minne ist zweier herzen wunne:
teilent sie gelîche, sô ist die minne dâ.
Sol sie aber ungeteilet sîn,
sône kan sie ein herze aleine niht enthalden.* (L 69,10)

Liebe ist das Glück zweier Herzen. / Ist sie gleich verteilt, dann ist da Liebe. / Wenn sie aber nicht geteilt wird, / so kann ein Herz allein sie nicht halten.

Walthers Forderung richtet sich klar an die Dame, die von vielen seiner Dichterkollegen im Genre der Minneklage als unnahbare, ja unwirsche Minneherrin gezeichnet wird. Diese Forderung nach Gegenseitigkeit der Liebe ist allerdings nur aufrechtzuerhalten, solange die Erfüllung der Liebe durch den Mann nicht erzwungen wird. Immer wieder betonen die Dichter, dass wahre Liebe freiwillig geschenkt werden muss. In einer

Strophe der Winsbeckin, die auch in der Manessischen Liederhandschrift überliefert ist, heißt es dazu kategorisch: *betwungen liebe ist gar enwilt, / wan si gît hôhes muotes niht.*²⁷ – „Erzwungene Liebe ist ganz und gar nichtig, / denn sie bringt keine Freude.“ Mag diese Forderung auch selbstverständlich klingen, so war sie in einer Welt, in der Männer nach Belieben über die Körper ihrer Ehefrauen verfügten, alles andere als banal; und so illustriert der Katalogteil dieser Ausstellung die Leitvorstellung der Freiwilligkeit an ihrem Gegenteil – der Vergewaltigung.

Wen die Herzensdame nicht zu erhören bereit war, der musste als edler Liebender also ein hohes Maß an Leidensbereitschaft zu erbringen bereit sein. Höfische Liebe, so vertrat es vor allem Reinmar in seinen Liedern, müsse an dem geliebten Menschen festhalten, selbst wenn keine Aussicht auf Liebeslohn bestehe. Unbeirrbar trotz des Widerspruchs, der ihm aus anderen Liedern entgegenschlug, erklärt der Dichter in einigen auch im Codex Manesse überlieferten Versen, dass Liebe ohne Leid nicht möglich sei, und hält an seiner Haltung des Leidens für die ferne Dame fest:

*Des einen und dekeines mê
wil ich ein meister sîn, al die wîle ich lebe:
daz lop wil ich, daz mir bestê
und mir die kunst diu werlt gemeine gebe,
daz nieman sîn leit alsô schône kan getragen.*
(MF 163,5)

In dem einen und sonst in nichts / will ich ein Meister sein, solange ich lebe: / Ich will, dass mir das eine Lob bleibt / und alle Welt mir die Fähigkeit zugesteht, / dass niemand sein Leid so vorbildlich zu ertragen vermag.

Reinmars haltlose Leidenswilligkeit wirft die Frage nach einer letzten Zielvorstellung höfischer Liebe auf, die die Dichter immer neu diskutierten: Es ist die Frage nach dem Maß, der Mäßigung in der Liebe, in der feinen, kultivierten Rede, in vernunftbestimmtem Verhalten, aber auch in der Zügelung der Affekte. Höfisches Liebeswerben ist von einer höheren Rationalität, das den Menschen zu einer nicht ausschließlich triebgesteuerten Liebe befähigt.

Diesen Anforderungen zum Trotz stellten die Dichter jedoch auch immer wieder dar, wie – in einem positiv besetzten Sinn – die Liebe den Verstand zu rauben vermag. Friedrich von Hausen beschreibt das verwirrende, verstörende Gefühl überbordender Liebe:

*ich kom sîn dicke in sô grôze nôt
daz ich den liuten guoten morgen bôt
gegen der naht.
ich was sô verre an sî verdâht,
daz ich mich underwîlent niht versan,
und swer mich gruozte, daz ich sîn niht vernan.*
(MF 46,3)

Ich kam deshalb oft in so große Not, / dass ich den Leuten einen guten Morgen wünschte / zur Nacht. / Ich war so sehr in Gedanken an sie versunken, / dass ich manchmal nicht bei Sinnen war, / und wer immer mich grüßte, dass ich den nicht bemerkte.

Das Paradox der höfischen Liebe

Die Texte der höfischen Literatur präsentieren diese Zielvorstellungen der höfischen Liebe in Für und Wider. Sie stellen der monologischen Klage über das Leid der unerfüllten Liebe, die in ihrer Unerfülltheit doch zugleich auch wieder lyrische Schönheit verbürgt, Lieder von der körperlich-sinnlichen Erfüllung der Liebe entgegen; sie verlagern ihren Gegenstand vom höfischen in ein bäuerlich-ländliches Milieu; sie stellen der irdischen Liebe zu einer Frau die überirdische zu Gott gegenüber und so fort. Dieser schon festgestellten Heterogenität der Äußerungen über das Wesen der Liebe wird man mit einem überzeugenden Vorschlag Rüdiger Schnells am besten gerecht, wenn man die volkssprachlichen Dichtungen des 12./13. Jahrhunderts als höfischen Diskurs über die Liebe begreift.²⁸ Mal spielerisch, mal in lehrhaft-ernster Manier, mal ironisch kreist diese Diskussion um die Kernfrage, wie die wahre Liebe zwischen Mann und Frau zu bestimmen ist.

Der Diskurscharakter der literarischen Beschäftigung mit dem Thema ‚Liebe‘ kann auch dazu beitragen, das Phänomen der Hohen Minne besser einzuordnen, das in neuzeitlichen Darstellungen gerne mit dem Minnesang schlecht-

hin identifiziert wird. Der Begriff erscheint in der mittelhochdeutschen Liebeslyrik erstmals um 1180 bei Friedrich von Hausen (*Hete ich sô hôher minne / mich nie underwunden*, MF 52,7) und steht für eines der sowohl zeit- als auch mentalitätshistorisch aussagekräftigsten literarischen Phänomene des hohen Mittelalters. Als eine bestimmte Spielart literarischer Liebesdarstellung lässt sich die Hohe Minne schlagwortartig kennzeichnen mit den Begriffen ‚Asymmetrie‘, ‚sozialethischer Anspruch‘ und ‚Vergeblichkeit‘.

Asymmetrisch ist das Verhältnis der Geschlechter in der Hohen Minne: Das männliche lyrische Ich erscheint in der Rolle dessen, der sich der Frau unterordnet und dieser als seiner ‚Herrin‘ seinen Dienst anträgt. Die umworbene Frau hingegen wird zur distanzierenden oder distanzierenden Minneherrin stilisiert, die das Liebesbegehren des Mannes zurückweist. Mit diesem Personenverhältnis wird – wenn auch in charakteristischer Abwandlung – der realhistorische Herrendienst zitiert, der im Minnesang zum fiktionalen Frauendienst wird.

Sozialethisch anspruchsvoll erscheint die Hohe Minne, weil in ihrer Ideologie die Unterwerfungshaltung des Mannes, sein beständiges Festhalten an der umworbene Dame in der Hoffnung auf letzten Lohn für seine Treue ethische und gesellschaftliche Werte hervorbringt. Hohe Minne ist Bewährungsminne; sie steigert das Selbstwertgefühl, verbürgt *hôhen muot* und Ansehen in der Gesellschaft. Sie muss darum aber auch vergeblich sein: Denn nur die fortwährende Bewährung im Dienst der Einen kann die ethische Vervollkommnung des Werbenden als einen nie abgeschlossenen und nie abzuschließenden Prozess in Gang halten. An die Stelle des erhofften Liebeslohns – die Umarmung der umworbene Dame – rückt kompensatorisch die Aussicht auf ethische Perfektionierung. In diesem Sinne ist Hohe Minne ‚Kompensationsminne‘; Albrechts von Johansdorf Lied *Ich vant si âne huote* bringt dies in seiner letzten Strophe im Dialog zwischen Mann und Frau pointiert-programmatisch zum Ausdruck:

„Sol mich dan mîn singen
und mîn dienst gegen iu niht vervân?“

*„iu sol wol gelingen,
âne lôn sô sult ir niht bestân.“
„Wie meinent ir daz, vrowe guot?“
„daz ir dest werder sint unde dâ bî hôchge-
muot.“ (MF 94,9)*

„Soll mir denn mein Singen / und mein Dienst für Euch gar nichts nützen?“ / „Ihr sollt durchaus Erfolg haben, / ohne Lohn sollt Ihr nicht bleiben.“ / „Wie meint Ihr das, edle Herrin?“ / „Dass Ihr an Wert gewinnt und dabei freudigen Sinnes seid.“

Die unauflösbare Spannung der Trobador- und Minnelyrik, die darin besteht, die Liebe haben zu wollen und ihren Besitz zur selben Zeit nicht wollen zu können, da er die spielerisch-sehnsuchtsvolle Bewegung des Minnesangs zum Stillstand bringen würde: diese Gedankenfigur hat Leo Spitzer mit einem berühmt gewordenen Ausdruck das „paradoxe amoureux“ der höfischen Liebe genannt.²⁹ Exemplarisch formuliert hat dieses Paradox der Minnesänger Reinmar, dessen Lied *Swaz ich nu niuwer maere sage* in der vierten Strophe von einem Widerstreit im Herzen des Sânger-Ichs spricht:

*Zwei dinc hân ich mir vûr geleit,
diu strîtent mit gedanken in dem herzen mîn:
ob ich ir hôhen wirdekeit
mit mînen willen wolte lâzen minre sîn,
Oder ob ich daz welle, daz si groezer sî
und sî vil saelic wîp bestê mîn und aller man-
ne vrî.
siu tuont mir beide wê:
ich wirde ir lasters niemer vrô;
vergêt siu mich, daz klage ich iemer mê.
(MF 165,37)*

Zwei Dinge habe ich mir vorgelegt, / die liegen in meinem Herzen gedankenvoll im Widerstreit: / Ob es mein Wille sein könnte, / ihre hohe Würde mutwillig zu schmälern, / oder ob ich wollte, dass sie größer würde / und sie als glückselige Frau frei von mir und allen Männern bleibt. / Beides tut mir weh: / Über den Verlust ihres Ansehens könnte ich mich niemals freuen; / übergeht sie mich aber, so werde ich das immerzu beklagen müssen.

Was ist der Grund für die ausweglose Situation des Sänger-Ichs, die die beiden letzten Verse artikulieren und es alternativlos seinem Leid und seiner Klage überlassen? Es ist die Idealität der Frau, die einerseits Voraussetzung für die Liebe des Sängers (und sein preisendes Singen) ist, andererseits aber die Erfüllung seines erotischen Begehrens unmöglich macht. Wäre die Frau nämlich dem Mann zu Willen, verlöre sie ihre gesellschaftliche Reputation – *ir hhen wirdekeit* – und damit auch ihre Idealität; die Voraussetzung für die Liebe des Sänger-Ichs entfielen.

An der Konstellation der Hohen Minne – der Werbung um eine Frau, die das männliche Sänger-Ich von Anfang an als unerreichbar erfährt – haben zahlreiche sozial-, kultur-, literatur- oder mentalitatsgeschichtliche Theorien angesetzt, die die Faszination der europäischen Adelsgesellschaft des 12./13. Jahrhunderts an dem Thema der Liebe zu erklären suchten; davon wird sogleich noch die Rede sein. Jedoch sollte die Eigenartigkeit dieses Liebeskonzepts nicht vergessen machen, dass es nur eine Spielart des literarischen Sprechens über Liebe unter mehreren gewesen ist. Wie schon angedeutet, wird Liebe nicht nur in der Lyrik, sondern auch in anderen Textgattungen zum beherrschenden Thema. Und lassen sich weitere Spielarten der Minne im Bereich des Minnesangs, wie die – der Terminologie Günther Schweikles folgend – wechselseitige Minne, die niedere Minne, der Begriff der *herzeliebe* oder auch die drperliche Minne,³⁰ als Folgen einer produktiven Auseinandersetzung mit dem Ideologem der Hohen Minne deuten, so gilt dies für die Konzeptualisierung von Liebe und Liebesbeziehungen in der höfischen Epik keineswegs. Verallgemeinernd kann man vielmehr sagen, dass Liebe in der volkssprachlichen Literatur des hohen Mittelalters zum Fluidum wird, das die verschiedensten Formen literarischen Sprechens durchdringt. Im Artusroman etwa, wie ihn Chrétien de Troyes und Hartmann von Aue prägten, wird die Darstellung gesellschaftlicher Bewährungsproben, die der ritterliche Held in der Aventure, im Kampf gegen Drachen, Riesen, Zwerge, feindselige Ritter und andere Antagonisten des Höfischen zu bestehen hat, mit solchen der liebenden Ich-Du-Beziehung verquickt: Gesellschaftliche Herausforderungen

werden zugleich als Liebesherausforderungen erzählt, und die heroische Epik erzählt auch politische Allianzen als Liebesallianzen, das heißt als ‚erfolgreiche‘ Minneverhaltnisse.³¹

Höfische Liebe und Gesellschaft

Sowohl der Mann als auch die Frau bleiben in den deutschen Liebesliedern des hohen Mittelalters namenlos. Das hinderte jedoch die Forscher und Dichter des 19. und vereinzelt auch des 20. Jahrhunderts nicht, in ihren Texten über Liebesfreude und Liebesleid autobiographische Zeugnisse zu lesen: Da hatte sich Walther von der Vogelweide wieder einmal unglücklich verliebt und schrieb ein Klagelied; da machte Reinmar der Alte mit seiner kunstvollen Preisstrophe einem Edelfraulein in galanter Weise den Hof. Gewiss kam ihnen dabei die Erzahlfreude der mittelalterlichen Dichter entgegen: Besonders anschauliche Szenen schildert der Zürcher Dichter Hadlaub in seinen Liedern – der Codex Manesse etwa hat seine Erzählung, wie er seiner Dame beim morgendlichen Kirchgang un bemerkt ein Brieflein zugesteckt habe (Bl. 371r), ins Bild gesetzt.³² Gottfried Keller sollten Hadlaubs Schilderungen so beeindruckend, dass er sie in seiner 1877 publizierte Hadlaub-Novelle zu einer kontinuierlichen Liebesgeschichte ausgestaltete.

Diese biographische Lesart des 19. Jahrhunderts verkannte nicht nur, dass die auf die Werte ihrer Zeit bezogene, hochartifizielle Kunst des Minnesangs nicht einfach mit unserem durch die Romantik geprägten, auf Einfühlung und Empfindungstiefe bedachten Liebesverstandnis gleichzusetzen ist. Sie übersah zugleich die Sprengkraft, die den Inhalten der höfischen Literatur innewohnte. Die Ideale der höfischen Liebe widersprachen schließlich in entscheidenden Punkten der gesellschaftlichen Moral: Der in den Texten immer wieder traktierte und sogar – wie bei Tristan und Isolde – positiv besetzte Gegenstand der außerehelichen Liebesbeziehung musste ein Skandalon sein in einer Gesellschaft, in der sich Ehemänner für Ehebruch mit Folter, Verstümmelung, Kastration oder sogar dem Tod der Ertappten rächen durften. Die Diskussion über die höfische Liebe brach also nicht nur mit religiösen, sondern auch mit

gesellschaftlichen Wertorientierungen der Zeit: Aus der Perspektive des Adels war die Beziehung zwischen Mann und Frau vor allem unter dynastischen Aspekten relevant, um das Aussterben der Linie zu verhindern, die Erbfolge und den Besitz zu garantieren. Liebesheiraten waren daher die Ausnahme. Großes Aufsehen erregte so zum Beispiel die heimliche Hochzeit von Agnes, Tochter des staufischen Pfalzgrafen Konrad, mit Herzog Heinrich, dem ältesten Sohn Heinrichs des Löwen, im Jahr 1194: Sie fand nicht nur gegen den Willen des Vaters statt, sondern auch Kaiser Heinrich VI., ein Onkel der Braut, soll über diese Eigenmächtigkeit ungehalten gewesen sein und von Konrad verlangt haben, die Eheschließung rückgängig zu machen. Er selbst war seit 1165 mit der elf Jahre älteren Konstanze von Sizilien verheiratet, die in den Augen der Zeitgenossen das gebärfähige Alter schon überschritten hatte. Der Kaiser wurde daher sogar verdächtigt, die Schwangerschaft seiner Frau fingiert zu haben, um in den Besitz ihres Erbes zu kommen.³³ Zugleich unerhört und nachvollziehbar musste daher erscheinen, was in Frankreich Andreas Capellanus in seinem Traktat „De amore“ am Ende des 12. Jahrhunderts schrieb: Die zu literarischen Minnerichterinnen bestellten historischen Damen des französischen Hochadels stellen darin die aus freiem Willen geschenkte Liebe über die kirchlich verordnete eheliche Pflicht.³⁴ In der Ehe, so lässt Andreas etwa die Gräfin Marie de Champagne kategorisch urteilen, sei keine Liebe möglich: „Wir sagen nämlich und bekräftigen eindeutig, daß die Liebe ihre Kräfte nicht zwischen zwei Ehegatten entfalten kann.“³⁵

Ideal und Wirklichkeit: Theoretische Ansätze zur Entstehung des höfischen Liebesdiskurses

Die offenkundige Spannung zwischen dem Liebesideal der höfischen Literatur und den politischen, sozialen oder rechtlichen Normen der Gesellschaft, in die diese Literatur eingebunden war, hat schon früh zu der Frage geführt, wie sich die Faszination einer ganzen gesellschaftlichen Elite für das Thema ‚Liebe‘ erklären lasse: Warum entdeckte der – vorwiegend weltliche – Adel des 12./13. Jahrhunderts dieses Sujet für sich? Und warum in dieser Weise? Als forschungsge-

schichtlich einflussreich haben sich dabei insbesondere historisch-soziologische Erklärungsansätze erwiesen, von Eduard Wechssler bis hin zu den Theorien des Soziologen Norbert Elias und des Romanisten Erich Köhler.

Wechsslers 1909 erschienene Untersuchung „Das Kulturproblem des Minnesangs“ sah sich zwar grundsätzlich der geistesgeschichtlichen Tradition in den deutschen Literatur- und Geisteswissenschaften der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts verpflichtet: Der Romanist begriff den Minnesang als lyrischen Ausdruck für „eine auf das Diesseits gerichtete, eudämonistische und vorwiegend ästhetische Weltanschauung“ und an anderer Stelle als „ideelle Reaktion gegen den Zwang der Realität“.³⁶ Neben die geistesgeschichtliche tritt bei Wechssler aber auch schon eine historisch-soziologische Deutung. Darin erklärte er, die Minnekanzone sei von lohnabhängigen Berufsdichtern niederen Standes geschaffen worden und „nach Sinn und Form ein politischer Panegyrikus in der Form persönlicher Huldigung.“³⁷ Erst später hätten sich auch „vornehme Herren“ die rein fiktiven Werbunglieder der niedrigstehenden Dichter zu eigen gemacht, nun aber nicht mehr zum Zwecke des Ruhms und der Ehre der Herrin, sondern letztlich, um sie zu verführen.³⁸

An Wechsslers forschungsgeschichtlich überholte Ideen zur sozialen Funktion des Minnesangs knüpfte 1968/70 Erich Köhler mit seiner berühmt gewordenen ‚Minnerialenthesen‘ an.³⁹ Ausgangspunkt seiner Überlegungen war die hohe Zahl lehensrechtlicher Termini, die sich in den Liedern finden: Für ihren *dienst* fordern die Minneritter *lôn*, es geht ihnen um *êre*, um gesellschaftliches Ansehen, die Minne beschreiben sie als *strît*, als Kampf. Im Verhältnis zwischen Ritter und Dame gelten mit *triuwe* und *staete* – Aufrichtigkeit und Beständigkeit – dieselben Tugenden und Werte, die auch den Treuebund zwischen Lehensherr und Vasall konstituieren: Die Liebesschwüre der Minnesänger sind also sprachlich nicht weit vom Lehensschwur der Feudalgesellschaft entfernt.

Köhler fasste den in den Liedern postulierten Frauendienst daher als verkappten Herrendienst auf. Den Hohen Sang sah er als Ausdrucksmedium einer ehrgeizigen ‚Aufsteigerschicht‘ des

12. Jahrhunderts: der Ministerialen. Ursprünglich unfreier Herkunft, stiegen sie als loyale Helfer im Dienst der Herrscher- und Fürstenhöfe des Reichs zu einer neuen Funktions- und Verwaltungselite auf. Ministeriale des Reichs wie die von Annweiler und von Hausen gelangten am staufischen Hof so zum Teil zu erheblichem politischen Einfluss.⁴⁰ Trotzdem wurden sie als ehemals Unfreie gesellschaftlich zunächst nicht voll akzeptiert. Köhler postulierte daher, dass es diese ‚Aufsteigerschicht‘ gewesen sei, die in der Dienstmetaphorik des Minnesangs ihr Selbstverständnis wie auch ihre Frustrationen formuliert habe: Die dem Sänger-Ich nicht nur räumlich, sondern auch ständisch unerreichbare Dame verkörperte damit den Traum vom sozialen Aufstieg innerhalb einer durch Geburt vorbestimmten Hierarchie.

Die Kritik an Köhlers Thesen verwies allerdings zu Recht darauf, dass die Verfasser der Minnelieder nicht nur Ministeriale waren; es dichteten auch Fürsten, Herrscher und umgekehrt ‚fahrendes Volk‘ vom unteren Ende der gesellschaftlichen Stufenleiter. Ebenso waren die Figuren des höfischen Ritters und der höfischen Dame, die die höfische Literatur entwarf, ein Leitbild der gesamten hochmittelalterlichen Adelsgesellschaft. In ihnen formulierte die Dichtung ein neues Verständnis von Ritterlichkeit, das im Begriff des Ritters nicht mehr nur eine eher inferiore Berufsbezeichnung für den ‚berittenen Kämpfer‘, sondern einen adligen Standesbegriff mit ethischem Anspruch sah. Als solcher beinhaltete er sowohl geziemendes Verhalten in der Welt des Hofes und der Gegenwart des anderen Geschlechts als auch die Ausrichtung auf Gott.

Eingeflossen in eine solche Deutung des höfischen Liebesdiskurses ist der Erklärungsansatz des Soziologen Norbert Elias. In seinem bereits in den 1930er-Jahren entstandenen Buch „Über den Prozeß der Zivilisation“ interpretierte er die hochmittelalterliche Dichtung als effizientes Mittel eines Zivilisierungs- und Verfeinerungsprozesses in der Feudalgesellschaft.⁴¹ Mit dem Entwurf und der Durchsetzung eines Ritterideals und -ethos sollte die rohe und gewaltbereite Schicht der Ritter diszipliniert und befriedet werden; der elaborierte Liebesdiskurs sollte einüben, Konflikte mit Worten statt mit

Waffen auszutragen. Der Minnesang erscheint demnach als ein Mittel zur Triebregulierung und Affektsteuerung, das ‚höfliche‘ Umgangsformen etablieren sollte.

Sicher ist der Minnesang aber nicht allein funktional auf seine Rolle im Sozialgefüge zu reduzieren. Mit den gesellschaftlichen Entwicklungen vollzog sich auch eine Erkenntniserweiterung, die die sozialen Bedingtheiten reflektierte, und eine emotionale Bewusstseinsvertiefung, bei der zwischenmenschliche Bindungen und besonders die Geschlechterliebe einen neuen Stellenwert erhielten. Hinzu kommt, dass historisch-soziologisch ausgerichtete Ansätze wie von Eduard Wechsler oder Norbert Elias den Fokus auf den Sang von der Hohen Minne richten. Jedoch war dieser nur eine von mehreren Spielarten der literarischen Liebesdiskussion der Zeit, und der diskursive Charakter der literarischen Entdeckung der Liebe im hohen Mittelalter sollte auch bei der Erklärung dieses Phänomens berücksichtigt werden.

In heutiger Sicht ist daher zu betonen, dass es sich bei dem höfischen Liebesdiskurs um ein kollektives Phänomen handelte: Es ist die gesamte Adelsgesellschaft, die an ihm teilhat und sich in einem literarisch vermittelten kollektiven Gespräch über die Liebe verständigt. Der kollektive Charakter des Interesses an der Liebe legt freilich auch nahe, dass es dabei nicht nur um den Gegenstand selbst geht oder um das gesellschaftliche Vergnügen, das das Sprechen über ihn ermöglicht, sondern er wird Mittel zum Zweck: Die gemeinsame Diskussion und Reflexion über die Liebe wirkt auch vergemeinsamend. Insofern erklärt sich die kollektive Faszination an dem Thema ‚Liebe‘ auch aus dem Bedürfnis nach Selbstbestimmung und Selbstvergewisserung, nach repräsentativer Selbstdarstellung einer bestimmten gesellschaftlichen Schicht im Medium der Literatur. Dabei sind die Begriffe ‚Selbstvergewisserung‘ und ‚Selbstbestimmung‘ nicht im Sinne eines modernen Verständnisses von Subjektivität oder Individualität zu verstehen. Im Diskurs über die Liebe finden die daran partizipierenden höfischen Eliten des 12. und 13. Jahrhunderts vielmehr zu einer kollektiven Selbstverortung. Indem sie an zeitgleiche Themen und Tendenzen des geistlichen Diskurses anschließt,

sich aber zugleich in der Fokussierung auf die weltliche Liebe davon abheben kann, wirkt diese Selbstverortung durchaus auch emanzipatorisch. ‚Emanzipation‘ meint in diesem Zusammenhang jedoch nicht Loslösung von adlig-dynastischen Positionen oder von einer als bevormundend empfundenen geistlichen Diskursivität (die religiöse Lebensorientierung bleibt auch für den weltlichen Adel prägend), sondern spielerische Selbstbestimmung vermittelt eines Gegenstands, der für die Reflexion von Fragen des Selbst und der eigenen existentiellen Situation in besonderer Weise geeignet war.

Als die Sammler Rüdiger und Johannes Manesse Anfang des 14. Jahrhunderts den Codex Manesse in Auftrag gaben, blickten sie auf die höfische Literatur und ihre Gesellschaft bereits in der Rückschau. Mit ihrem Werk suchten sie die bereits verblassende Welt der Ritter und ihrer Minneherrinnen, der Sänger und Mäzene in ihrer Farbigkeit und Vielschichtigkeit für die Nachwelt zu porträtieren. Die Ausstellung zur Entdeckung der Liebe im Hochmittelalter gruppiert sich damit um ihr zentrales Zeugnis, den Codex Manesse, und den in ihm bewahrten Schatz an Liedern und Bildern. Seine Inhalte, die Geschichte seiner Entstehung und die Wege seiner Überlieferung in der Neuzeit werden nicht nur in einer eingehenden Beschreibung der Handschrift zu Beginn gebündelt. Sie kehren auch im Katalogteil wieder, der in den ersten beiden Sektionen am Beispiel zahlreicher Zeugnisse die Bedeutung des Codex in seiner wie auch in späteren Zeiten illustriert. So werden nicht nur die Schicksale der Handschrift selbst, sondern auch die reiche Rezeptionsgeschichte der in ihr bewahrten Miniaturen und Textsammlungen nachgezeichnet. Eine dritte Sektion führt an Zeugnissen sowohl aus dem Mittelalter als auch aus der Forschungsgeschichte in das Phänomen der höfischen Liebe ein. In der vierten Sektion hat die Universitätsbibliothek Heidelberg den ‚Kronzeugen‘ des deutschen Minnesangs schließlich mit einer großen Zahl weiterer hoch- und spätmittelalterlicher Handschriften aus ihren Tresoren flankiert, die ebenfalls auf je andere Weise von der Entdeckung der Liebe erzählen.

- ¹ DINZELBACHER 1981, S. 207, sowie DERS.: Gefühl und Gesellschaft im Mittelalter. Vorschläge zu einer emotionsgeschichtlichen Darstellung des hochmittelalterlichen Umbruchs, in: Gert Kaiser/Jan-Dirk Müller (Hrsg.): Höfische Literatur, Hofgesellschaft, höfische Lebensformen um 1200, Düsseldorf 1986, S. 213–242. Siehe vor Dinzelbacher bereits Hans EGGERS: Die Entdeckung der Liebe im Spiegel der deutschen Dichtung der Stauferzeit, in: Herrenalber Texte 2, 1978, S. 10–25. Kritisch zu diesen Thesen: ERNST SCHUBERT: Alltag im Mittelalter. Natürliches Lebensumfeld und menschliches Miteinander, Darmstadt 2002, S. 248–262.
- ² Sven HILLENKAMP: Das Ende der Liebe. Gefühle im Zeitalter unendlicher Freiheit, Stuttgart 2009.
- ³ Für einen Überblick über die handschriftliche Überlieferung vgl. SCHWEIKLE 1995, S. 1–16.
- ⁴ Burghart WACHINGER: Was ist Minne?, in: Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur 111, 1989, S. 252–267.
- ⁵ Ebd., S. 264; vgl. auch S. 255. Mit einem ähnlichen Anliegen vgl. BRINKER/FLÜHLER-KREIS 1991.
- ⁶ Siehe dazu Carla MEYER: Minne, in: Gert Melville/Martial Staub (Hrsg.): Enzyklopädie des Mittelalters, Bd. 1, Darmstadt 2008, S. 266–269.
- ⁷ DINZELBACHER 1981, S. 207.
- ⁸ Leo POLLMANN: Die Liebe in der hochmittelalterlichen Literatur Frankreichs. Versuch einer historischen Phänomenologie, Frankfurt a.M. 1966, S. 22.
- ⁹ Ebd., S. 22, 27–29.
- ¹⁰ Ovid: Amores. Lateinisch/Deutsch, übers. und hrsg. von Michael von Albrecht, Stuttgart 1997, 1,9,1.
- ¹¹ Für eine Bildbeschreibung vgl. WALTHER 1988, S. 177; weitere Darstellungen mit Pfeilsymbolik auf Blatt 169v (Herr Rubin), vgl. ebd., S. 111, und Blatt 183v (Herr Wachsmut von Mühlhausen), vgl. ebd., S. 121.
- ¹² Gregor von Tours: Zehn Bücher Geschichten, Bd. 2: Buch 6–10, auf Grund der Übersetzung W. Giesbrechts neubearb. von Rudolf Buchner, Darmstadt, S. 276–277: *Historiarum IX,27*.
- ¹³ Vgl. DINZELBACHER 1981, S. 187; ausführlich dazu C. Stephen JAEGER: *Ennobling Love. In Search of a Lost Sensibility*, Philadelphia 1999.
- ¹⁴ So etwa auch DINZELBACHER 1981, S. 186.
- ¹⁵ Benedikt Konrad VOLLMANN (Hrsg.): *Carmina Burana. Texte und Übersetzungen mit den Miniaturen aus der Handschrift und einem Aufsatz von Peter und Dorothee Diemer*, Frankfurt a.M. 1987.
- ¹⁶ Vgl. die Bildbeschreibung bei WALTHER 1988, S. 256, 258.
- ¹⁷ DINZELBACHER 1981, S. 195.

- ¹⁸ Bernhard von Clairvaux: Sermons sur le cantique. Sermones super Cantica Canticorum, Bd. 1: Sermons 1–15, Texte latin de J. Leclercq u.a., Introd., trad. et notes par Paul Verdeyen u. Raffaele Fassetta, Paris 1996, S. 196–198, Serm. in Cant. 9,2: *Non quiesco, ait, nisi osculetur me osculo oris sui. Gratias de osculo pedum, gratias et de manus; sed si cura est ei ulla de me, osculetur me osculo oris sui. Non sum ingrata, sed amo. Accepi, fateor, meritis potiora, sed prorsus inferiora votis. [...] Pudor sane reclamatur, sed superat amor. [...] Rogo, supplico, flagito: Osculetur me osculo oris sui.*
- ¹⁹ Rupert von Deutz: Commentarius in Matthaeum, in: Jacques-Paul Migne (Hrsg.): Patrologiae cursus completus. Series Latina, Bd. 168, Paris 1893, Sp. 1601: Lib. 12,685.
- ²⁰ Mechthild von Magdeburg: Das fließende Licht der Gottheit, hrsg. von Gisela Vollmann-Profe, Frankfurt a.M. 2003.
- ²¹ Wilhelm von Aquitanien: Gesammelte Lieder, hrsg. und übertr. von Werner Dürson, Zürich 1969, S. 26.
- ²² Ebd., S. 44.
- ²³ Gottfried von Straßburg: Tristan, Bd. 1: Text, hrsg. von Karl Marold, fünfter Abdruck besorgt und mit einem erweiterten Nachwort versehen von Werner Schröder, Berlin/New York 2004, V. 4736f.: *er inpfete daz êrste rîs / in tiutscher zungen.*
- ²⁴ Der mittelalterliche (Fürsten-)Hof und die an ihm oder in seinem Umfeld zu lokalisierende sogenannte höfische Gesellschaft sind ein eigenes Forschungsproblem; vgl. dazu die großartige Überblicksdarstellung von Joachim BUMKE 2005. Für einen Überblick über die reichen geschichtswissenschaftlichen Erträge zum Thema ‚Hof‘ vgl. Werner PARAVICINI: Höfischer Raum, in: Gert Melville/Martial Staub (Hrsg.): Enzyklopädie des Mittelalters, Bd. 1, Darmstadt 2008, S. 285–292, mit Literatur.
- ²⁵ Gaston PARIS: Études sur les romans de la Table Ronde, Lancelot du Lac, II. Le ‚Conte de la Charette‘, in: Romania 12, 1883, S. 459–534.
- ²⁶ SCHNELL 1990, S. 238–275.
- ²⁷ Winsbeckische Gedichte nebst Tirol und Fridebrant, hrsg. von Albert Leitzmann, 3., neubearb. Aufl. von Ingo Reiffenstein, Tübingen 1962, Str. 32, V. 4–5.
- ²⁸ Vgl. SCHNELL 1990, S. 237.
- ²⁹ Leo SPITZER: L’amour lointain de Jaufré Rudel et le sens de la poésie des troubadours, in: Ders.: Romanische Literaturstudien 1936–1956, Tübingen 1959, S. 363–417, hier S. 364: „[...] ce que j’appelais le ‚paradoxe amoureux‘ qui est à la base de toute la poésie troubadouresque: amour qui ne veut posséder, mais jouir de cet état de non-possesion, amour-Minne [...], amour chrétien transposé sur le plan séculier, qui veut ‚have and have not‘.“
- ³⁰ Vgl. SCHWEIKLE 1995, S. 169–181.
- ³¹ Siehe dazu am Beispiel des „Kudrun“-Epos Jan-Dirk MÜLLER: Höfische Kompromisse. Acht Kapitel zur höfischen Epik, Tübingen 2007, S. 364–373.
- ³² Vgl. die Bildbeschreibung bei WALTHER 1988, S. 248.
- ³³ Vgl. BUMKE 1983, S. 24–45, bes. S. 28–32.
- ³⁴ Andreas: De amore/Von der Liebe. Libri tres/Drei Bücher. Text nach der Ausgabe von E. Trojel, übersetzt und mit Anmerkungen und einem Nachwort versehen von Fritz Peter Knapp, Berlin/New York 2006.
- ³⁵ Ebd., I,vi,397: *Dicimus enim et stabilito tenore firmamus, amorem non posse suas inter duos iugales extendere vires.*
- ³⁶ Eduard WECHSSLER: Das Kulturproblem des Minnesangs. Studien zur Vorgeschichte der Renaissance, Bd. 1: Minnesang und Christentum, Halle/S. 1909, S. III, V–VI.
- ³⁷ Ebd., S. 113.
- ³⁸ Vgl. ebd., S. 211–212.
- ³⁹ Erich KÖHLER: Vergleichende soziologische Betrachtungen zum romanischen und zum deutschen Minnesang, in: Karl Heinz Borck/Rudolf Henss (Hrsg.): Der Berliner Germanistentag 1968. Vorträge und Berichte, Heidelberg 1970, S. 61–76; vgl. dazu Ursula PETERS: Niederes Rittertum oder hoher Adel? Zu Erich Köhlers historisch-soziologischer Deutung der altprovenzalischen und mittelhochdeutschen Minnelyrik, in: Euphorion 67, 1973, S. 244–260.
- ⁴⁰ Vgl. Jan Ulrich KEUPP: Dienst und Verdienst. Die Ministerialen Friedrich Barbarossas und Heinrichs VI., Stuttgart 2002.
- ⁴¹ Norbert ELIAS: Über den Prozeß der Zivilisation. Soziogenetische und psychogenetische Untersuchungen, 2 Bde., Frankfurt a.M. 1997; dazu: Rüdiger SCHNELL: Kritische Überlegungen zur Zivilisationstheorie von Norbert Elias, in: Ders. (Hrsg.): Zivilisationsprozesse. Zu Erziehungsschriften in der Vormoderne, Köln u.a. 2004, S. 21–83.

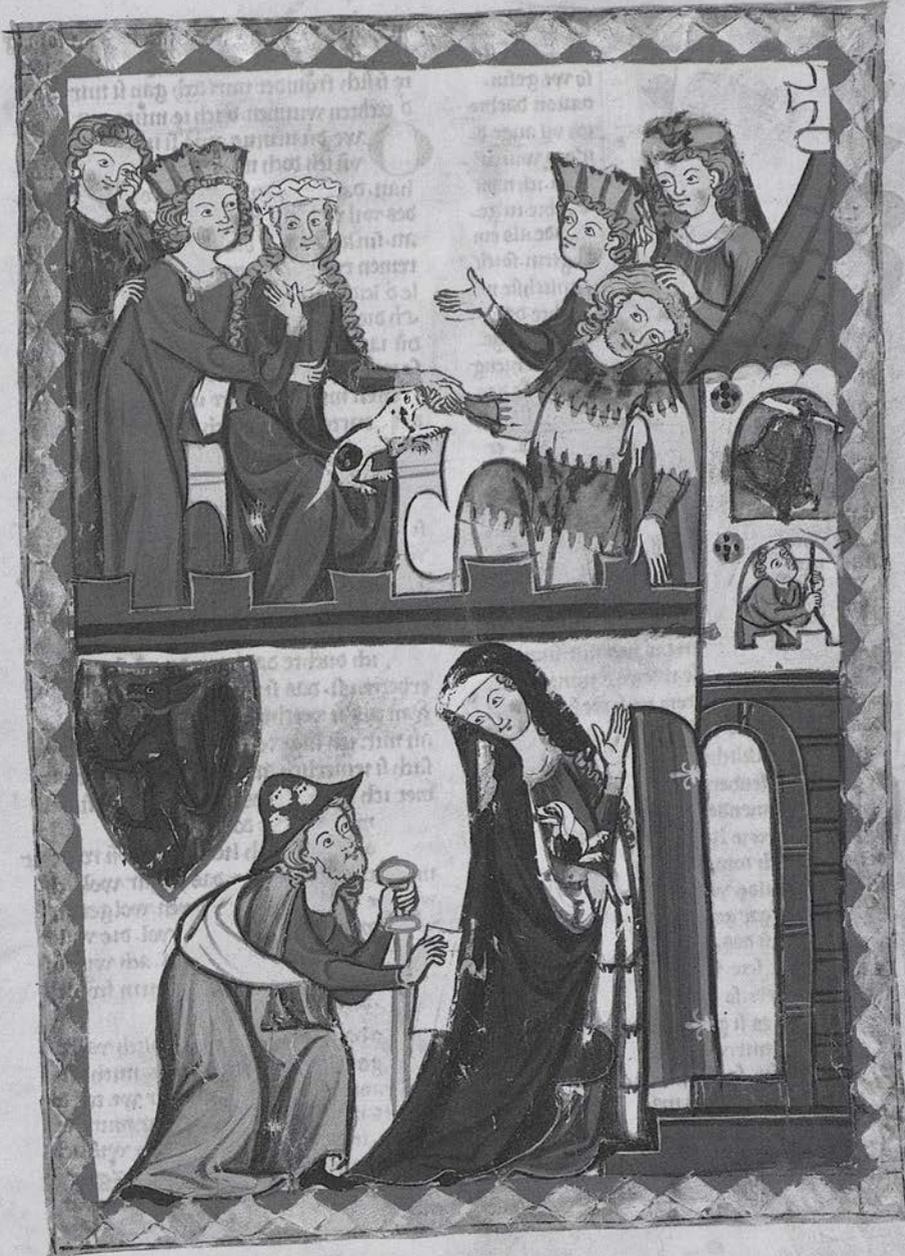


Abb. 3
Meister Johannes Hadlaub (Cod. Pal. germ. 848, Bl. 371r)

Die Große Heidelberger Liederhandschrift – Der Codex Manesse

Zürich, ca. 1300–ca. 1340, Pergament, 426 Blätter
UB Heidelberg, Cod. Pal. germ. 848

In wenigen Versen aus einem Minnelied des Johannes Hadlaub (belegt 1302–vor 1340) wird die Motivation und das Interesse derjenigen, die für das Entstehen des „Codex Manesse“, der „Großen Heidelberger Liederhandschrift C“, verantwortlich waren, kurz und prägnant zusammengefasst: Man wollte den Minnesang, der vermeintlich einzig zum Lob der darin verehrten Frauen geschaffen worden war und in Vergessenheit zu geraten drohte, den nachfolgenden Generationen erhalten (Bl. 372rb). Dieser auf ein einziges Liedgenre eingeschränkte Ansatz wurde allerdings schon früh zu einem offenen Sammlungsprozess erweitert, indem auch eine Vielzahl anderer Liedtypen aufgenommen wurde. So entstand die umfangreichste Sammelhandschrift mittelhochdeutscher Lyrik, die sich erhalten hat. Neben den erwähnten Minneliedern – darunter auch Kreuz- und Tagelieder – enthält sie Neidhartiana, Leich- und Spruchdichtung, geistliche Lieder, vielstrophige Dichtungen und anderes mehr.

Der repräsentativ ausgestaltete Codex umfasst 426 Pergamentblätter im Format von zirka 35,5 x 25 cm. Er besteht überwiegend aus Lagen zu sechs Doppelblättern (Senionen) und überliefert unter 140 Namen 36 Leiche (sequenzartige Langgedichte) und ursprünglich zirka 5.400 Liedstrophen, von denen sich nach dem Verlust von mindestens acht Blättern lediglich 5.240 teils fragmentarisch erhalten haben. 28 Leiche und 2.780 Strophen, also weit mehr als die Hälfte des enthaltenen Textes, sind nur aus diesem Manuskript bekannt. Die Anordnung der Lieder erfolgte nach dem Autorprinzip, so dass möglichst die komplette Überlieferung zu einem einzelnen Sänger in einem eigenen Abschnitt zusammengefasst wurde. Der durchschnittliche Umfang dieser Einheiten beträgt zwischen zwei und 30 Strophen, allerdings werden auch weit umfangreichere Œuvres überliefert: So umfasst das Walther von der Vogelweide zugeschriebene

Werk beispielsweise alleine 450 Strophen und einen Leich.

Rund zwei Drittel der Seiten sind mit Text beschrieben. Den Rest nehmen einerseits 137 ganzseitige, mit Deckfarben ausgeführte Miniaturen ein, die die Autoren als Minnesänger und in verschiedenen szenischen Darstellungen zeigen. Hinzu kommt eine weitere Seite, bei der die Vorzeichnung nicht ausgeführt wurde. Andererseits enthält der Codex Leerseiten beziehungsweise Leerräume, die für Nachträge und Erweiterungen freigelassen wurden. Die Anordnung der Autoren erfolgte zumindest am Anfang der Handschrift in einer hierarchischen Ordnung nach ständischen Prinzipien, so dass ein Corpus mit acht Strophen, als deren Autor der Stauferkaiser Heinrich VI. (1165–1197, seit 1191 Kaiser des Heiligen Römischen Reiches) genannt wird, am Beginn der Handschrift steht. Auf weitere adlige Sänger folgen bedeutende Berufsdichter, am Ende stehen weniger bekannte Fahrende. Daneben gibt es ein weiteres Ordnungsprinzip: Tendenziell wird der höfische vor dem späthöfischen Minnesang und dieser vor dem Sangspruch eingeordnet. Beide Schemata hat der Codex Manesse mit weiteren Liederhandschriften gemeinsam, die im deutschsprachigen Südwesten entstanden sind. Hieraus schließt die Forschung, dass es gemeinsame Vorlagen gegeben haben muss, auf die einerseits die hierarchische, andererseits die gattungsspezifische Ordnung der Corpora und Texte zurückgeführt werden kann. Die „Kleine Heidelberger Liederhandschrift A“ (Elsass, 1270–1280; UB Heidelberg, Cod. Pal. germ. 357) zeigt eine gattungshierarchische Abfolge der Texte. Die sogenannte „Weingartner Liederhandschrift B“ (Konstanz?, Anfang 14. Jahrhundert; Württembergische Landesbibliothek Stuttgart, HB XIII 1) reiht die Corpora nach ständischen Prinzipien, in ihr steht ebenfalls Kaiser Heinrich VI. am Anfang der Sammlung, sie verfügt ebenfalls über Autorenbilder am Beginn

der jeweils gesammelten Werke. In beiden Fällen werden aus den Übereinstimmungen gemeinsame Vorlagen rekonstruiert (*AC und *BC).

Die genauen Umstände der Entstehung des Codex Manesse, wie Zeit, Ort und Auftraggeber, konnten bislang noch nicht endgültig geklärt werden. Die Forschung hierzu ist überwiegend auf Indizien angewiesen, denn die Handschrift selbst gibt keinerlei Hinweise. So fehlt beispielsweise eine Widmung oder ein früher Besitzeintrag. Seit sie durch die Arbeiten der Zürcher Gelehrten Johann Jakob Bodmer (1698–1783) und Johann Jakob Breitinger (1701–1776) wieder in das Blickfeld der Philologen und Historiker gerückt war, wird die Entstehung des Codex jedoch mit dem Zürcher Patriziergeschlecht der Manesse in Verbindung gebracht. 1746 konnten beide Forscher den Band, der sich damals noch im Besitz der Königlichen Bibliothek in Paris befand, mit Erlaubnis des französischen Königs nach Zürich ausleihen und dort abschreiben. Bodmer interpretierte 1748 als erster einige Strophen des Dichters Hadlaub, in denen dieser Rüdiger Manesse (gest. 1304) und seinen Sohn Johannes (gest. 1297) als Sammler von Liederbüchern preist, dahingehend, dass diese den Ausschlag für die Niederschrift der Liedersammlung gaben. Erstmals bezeichnete er sie daher als „Manessische Sammlung“. Mit Sicherheit standen die Manesse aber nur am Anfang des Unternehmens. Nach ihrem Tod wurde das Projekt vermutlich von einem weiteren Personenkreis fortgeführt. Bei diesen *edell[en] frouwen, hôhe[n] pfaffen, ritter[n] guot*, wie sie wiederum in Liedern Hadlaubs bezeichnet werden, handelt es sich vermutlich ebenfalls um Angehörige Zürcher Patriziergeschlechter. Neben Quellen aus ihrer Umgebung, immerhin stammen 32 Sänger aus der heutigen Schweiz, konnten sie auf solche aus dem Südosten des deutschen Sprachgebiets (Bayern-Österreich), aber auch auf die Überlieferung aus mittel- und niederdeutschen beziehungsweise niederländischen Gebieten zurückgreifen. Zeitlich erstreckt sich die Sammeltätigkeit auf die Dichtung vom späten 12. Jahrhundert, mit den Liedern des Kurenbergers (Lieder um 1150–1180) am Beginn, bis zur zeitgenössischen Liedkunst (beispielsweise Johannes Hadlaub oder Bruder Eberhard von

Sax) und umfasst damit sowohl den klassischen als auch den nachklassischen Minnesang.

Die Handschrift, wie sie heute vorliegt, ist das Produkt eines nie abgeschlossenen, langwierigen Entstehungsprozesses. Schon früh hat die Forschung sowohl bei den Schreibern als auch bei den Malern einen Grundstock und verschiedene Nachtragsschichten unterschieden. Die früheste Schreiberschicht reicht hierbei in den Anfang des 14. Jahrhunderts zurück, die Nachträge mehrerer Hände gehören noch dem ersten Drittel des Jahrhunderts an. Eine ähnliche zeitliche Einordnung lässt sich für den sogenannten Grundstock- und die Nachtragsmaler treffen. Dem Grundstock werden die Lieder von 110 Sängern zugeordnet. Die Nachträge ergänzen zum Teil Sammlungen des Grundstocks, bringen aber neu auch Lieder 30 weiterer Dichter. Weder inhaltlich noch bezüglich der Liedtypen unterscheiden sich Grundstock- und Nachtragsschicht voneinander. Durch umfangreiche neuere kodikologische Forschungen ist es inzwischen gelungen, weitere Werkschichten innerhalb der Handschrift sowie die mehrfache Änderung des Sammlungskonzepts nachzuweisen. Es gilt als gesichert, dass es eine Ursammlung von zwei Lagen gab (Bl. 4–41), die ursprünglich nur Lieder von acht Sängern umfasste und mehrfach umgestellt und erweitert wurde. Hierzu wurden Doppelblätter auseinandergeschnitten und mit anderen Blättern neu zusammengenäht, Einzelblätter wurden zu Doppelblättern zusammengeklebt, oder es wurde ein Doppelblatt so in die Lage eingelegt, dass es das Corpus eines Dichters zerschnitt. Erwiesen ist, dass schon von Beginn an die acht Strophen Kaiser Heinrichs am Anfang der Sammlung standen.

Diese repräsentative Stellung des als Sänger dilettierenden Stauferkaisers Heinrich VI., auf den in der Handschrift mit Konradin (1252–1268; Bl. 7r/v) der letzte legitime Erbe der Stauferdynastie folgt, hebt das schwäbische Adelsgeschlecht, das die Zeit von 1138 bis in die Mitte des 13. Jahrhunderts prägte, in besonderer Weise hervor. Auch Gefolgsleute der Staufer sind in ihrer Rolle als Sänger in der Handschrift vertreten, unter anderen Graf Otto von Botenlauben, der Kaiser Heinrich VI. 1197 nach Italien begleitete, Bigger II. von Steinach oder Graf Gottfried

von Neifen. Insgesamt liefert der Codex Manesse eine auf Vollständigkeit bedachte Sammlung mittelhochdeutscher Lyrik mit einem Schwerpunkt auf der Dichtung der Stauferzeit.

Bereits bald nach dem Ende der Stauferherrschaft verbreiteten sich Gerüchte, dass Kaiser Friedrich II. wiederkehren würde, um die glanzvolle Ära, in der eine blühende Kultur des Wissens entstanden war und in der sich das höfische Leben in bislang ungekannter Pracht entfaltet hatte, wieder aufleben zu lassen und die Größe des Reichs zu erneuern. Eventuell kann man den Codex Manesse als den literarischen Ausdruck einer solchen Hoffnung interpretieren. In der Form eines bewahrenden Rückblicks stilisiert er die Epoche, in der die Staufer die europäische Geschichte des Hochmittelalters prägten, als eine bessere Zeit, also eine *aetas aurea*.

Diesem Grundsatz, eine Epoche und ihre literarischen Ausdrucksformen zu bewahren und zu idealisieren, folgen auch die Maler der Miniaturen im Codex Manesse. Sie bewahren, indem sie sowohl Motive eines älteren Zeitstils übernehmen als auch ikonographische Vorlagen aus dem ritterlich-höfischen, in Epenhandschriften und auf Luxusgegenständen überlieferten Bildvorrat schöpfen. Sie idealisieren, indem sie nicht in diesem Rückgriff verharren, sondern vorgefundene Elemente zu einem neuen Stil verdichten, der – qualitativ und formal betrachtet – seinerseits die vergangene Zeit zu stilisieren und zu überhöhen vermag. Obwohl über gut 40 Jahre verschiedene Maler mit dieser Aufgabe befasst waren, gelang ein einheitliches Ganzes. Die Vorgaben dafür wurden vom Grundstockmaler geschaffen. Aufgrund der Übereinstimmung mit anderen deutschsprachigen Lyrikhandschriften, der Weingartner Liederhandschrift B (Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek, HB XIII 1), dem Naglerschen (Krakau, Bibliotheka Jagiellonska, Berol. mgo 125), dem Troß'schen (Krakau, Bibliotheka Jagiellonska, Berol. mgq 519) und dem Budapester Fragment (Budapest, Széchényi-Nationalbibliothek, Cod. Germ. 92), gilt als gesichert, dass bereits die Urfassung das Prinzip ganzseitiger, gerahmter Titelminiaturen zur Darstellung des Autors dem jeweiligen Liedcorpus vorangestellt hatte. Durch die Verbindung der figürlichen Darstellungen

mit heraldischen Zeichen werden sie eindeutig identifiziert, so dass hier von Autorenbildern gesprochen werden kann. Die typische Bildformel dazu, etwa die Pose des nachdenklichen Dichters wie bei Walther von der Vogelweide (Bl. 124r, Abb. 1), wird von den Malern des Codex Manesse zumeist jedoch szenisch erweitert und variiert. Ausnahmslos greifen die Maler dafür auf den reichen Motivschatz zu Minne, Rittertum und höfischem Leben zurück, der sich sowohl in der profanen als auch in der sakralen Bildkunst im 13. Jahrhundert entwickelt hatte. Unter den typischen Minnemotiven finden wir beispielsweise die Begegnung des Paares (Abb. 2, 6), das Minnegespräch (Abb. 11, Farbtafel 14), Kranzreichungen (Farbtafel 2, 3) und außerdem die Verbindung von Minne und Kampfgeschehen, wie sie in den Turnierdarstellungen (Abb. 4, 5, Farbtafel 9) oder der Helm- und Wappenreichung (Farbtafel 8) zum Ausdruck kommt. In diesen Themenkomplex reihen sich auch die Darstellungen von höfischen Tätigkeiten ein, die ein Miteinander von Männern und Frauen ermöglichen. Hierzu gehören der Reigentanz (Farbtafel 5) und solche Szenen, die metaphorisch auf die Geschlechterbeziehung und deren Zustandekommen bezogen werden können, wie zum Beispiel das Bild der Falkenjagd in der Miniatur zu König Konrad dem Jungen (Blatt 7r). Deutlicher wird der Vergleich von Falkenjagd und der Rollenverteilung zwischen den Liebenden bei Konrad von Altstetten, der im Schoß seiner Dame liegt und von dieser umarmt wird, während auf seiner ausgestreckten, von einem Falknerhandschuh geschützten Linken ein Falke sitzt und mit seinem Schnabel die Losung hackt (Farbtafel 10). Desweiteren ist hier das Schachspiel zu nennen, das für das taktische Liebeswerben um die Dame steht (Otto von Brandenburg, Farbtafel 19a). Daneben werden aber auch die negativen Auswüchse des Minnedienstes ins Bild gesetzt: Die Darstellung der Minnekrankheit, wie bei dem zu Bett liegenden Heinrich von Morungen (Farbtafel 4), gehört ebenso in dieses Repertoire der Minnemotive, wie der verbreitete Topos vom Minnesklaven. So spielt beispielsweise die Miniatur zum Kirchherrn von Sarnen (Farbtafel 13), der der Dame unter den Rock greift, während sie gerade seine Haare schneidet,

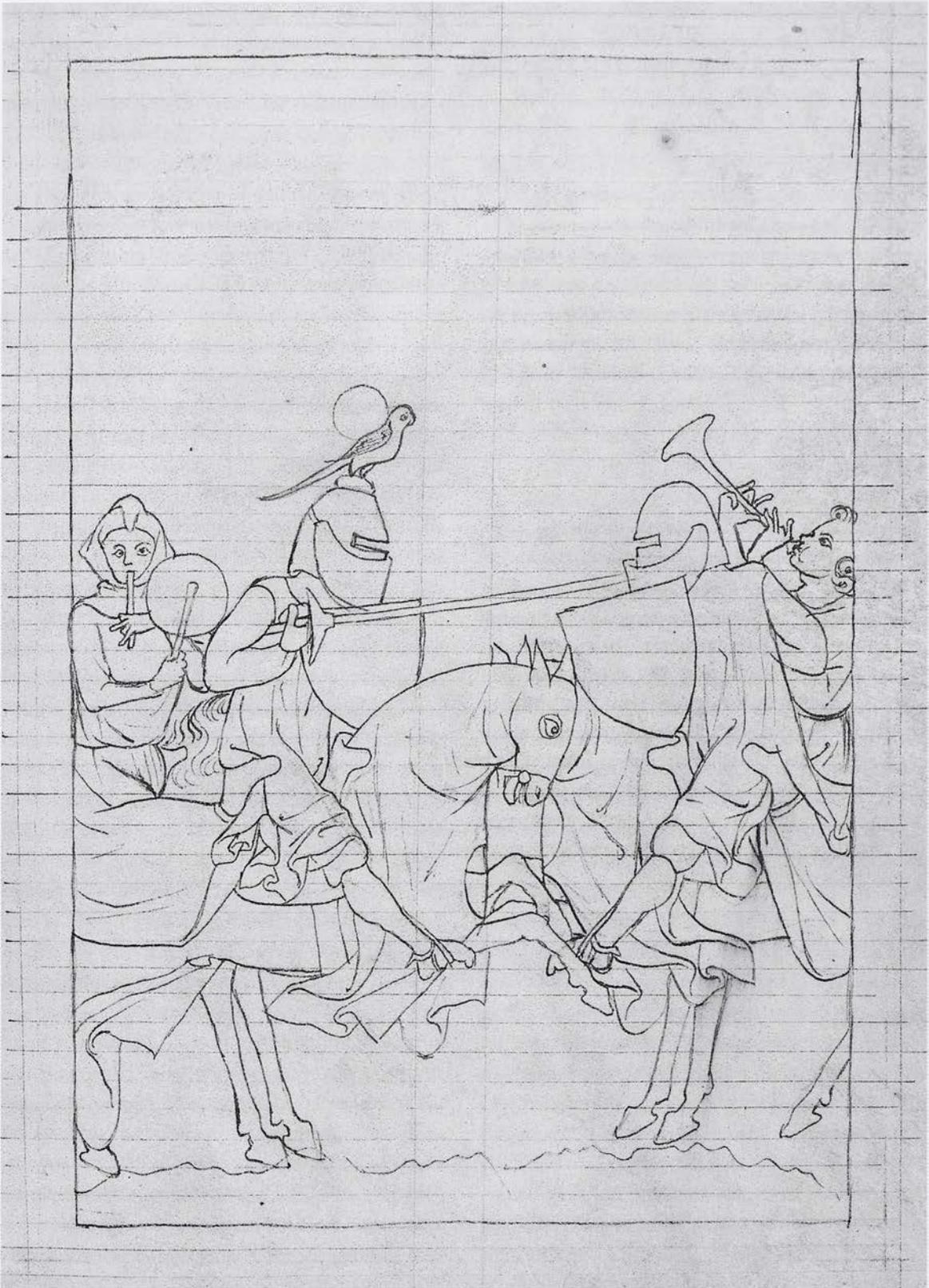


Abb. 4
Im Stadium der Vorzeichnung verbliebene Turnierszene (Cod. Pal. germ. 848, Bl. 196r)

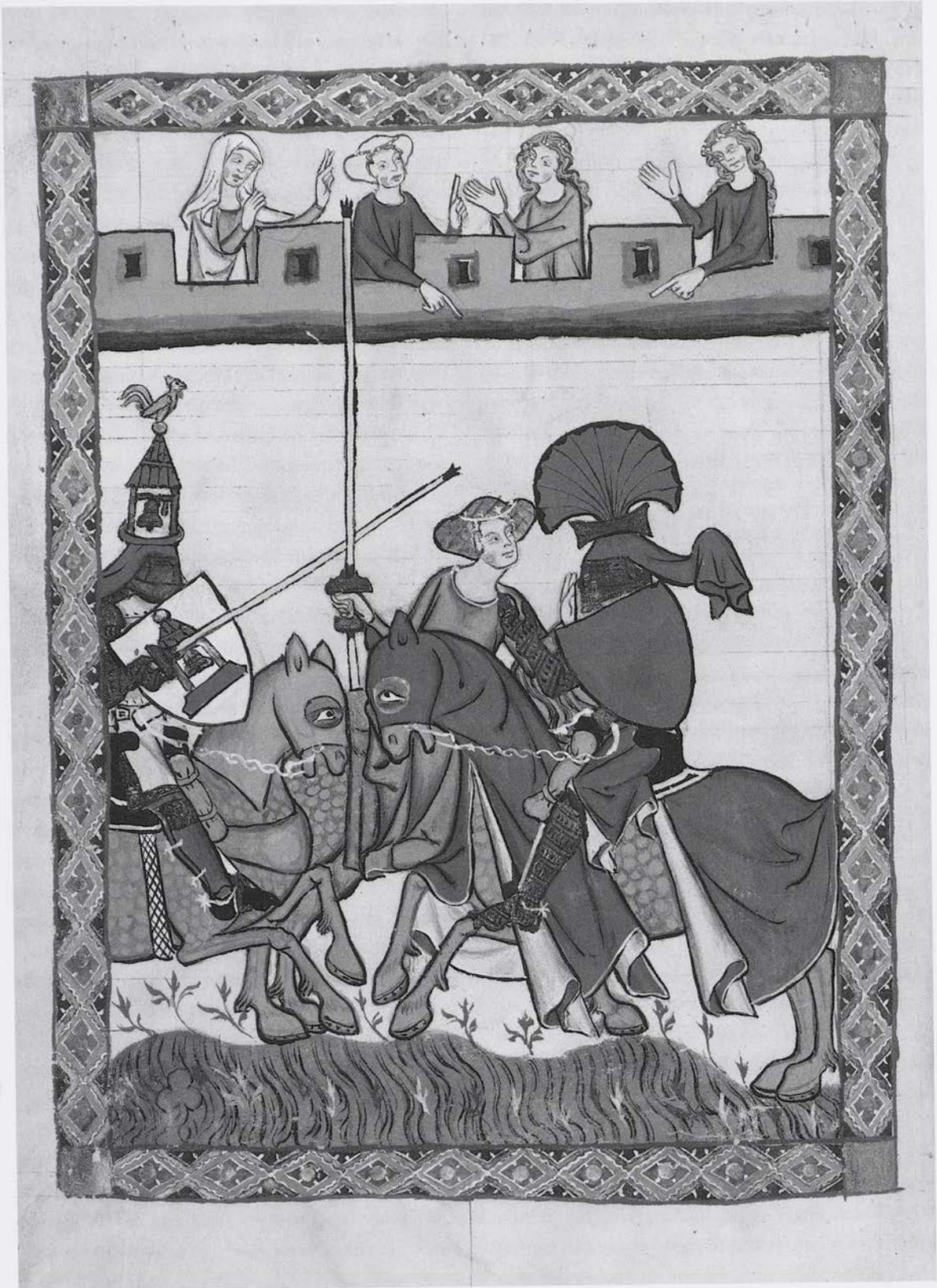


Abb. 5
Der Dürner (Cod. Pal. germ. 848, Bl. 397v)

auf den Minnesklaven Samson an, dem Delila die Haare geschoren und ihn so seiner Kraft beraubt hat. Dass tradierte Bildmotive nicht bloß übernommen, sondern geschickt auf die Person des jeweiligen Dichters zugeschnitten werden konnten, belegen offenkundig biographische Anspielungen. Das zweiregistrige Bild für Johannes Hadlaub (Abb. 3) veranschaulicht nämlich zwei Geschichten, die über den Dichter in Zürcher Kreisen seiner Zeit kursierten: So habe ihn die angebetete Dame in die Hand gebissen – im Bild tut dies das Hündlein – und Hadlaub habe bei anderer Gelegenheit derselben Dame ein Briefchen an den Rock gesteckt.

Die Miniaturen wurden auf blankem Grund vorgezeichnet. Wie verworfene, rasierte oder mit weiß abgedeckte Konturen belegen, wurden diese teilweise modifiziert. Auf Blatt 183v wurden zum Beispiel die Vorderläufe des Pferdes verändert (Farbtafel 7) und auf Blatt 257v die Arme des Herrn von Stagedge (Farbtafel 11). Einmal ist sogar eine Vorzeichnung gar nicht fertiggestellt worden (Bl. 196r, Abb. 4). Zuerst sollte an dieser Stelle das Werk Goeslis von Ehenhein beginnen, das dann aber drei Seiten weiter nach hinten gerückt wurde, so dass eine Neuanlage der Miniatur notwendig war. Sowohl die verworfene Vorzeichnung als auch die ausgeführte Miniatur zeigen Goesli in einem Turnier. Er reitet jeweils von links ins Bild und ist an einem Sittich als Helmzier zu erkennen.

Die Bilder der in der Forschung als erster, zweiter und dritter Nachtragsmaler bezeichneten Buchmaler unterscheiden sich trotz einer unverkennbar angestrebten Einheitlichkeit von denen des Grundstockmalers. Sie variieren in der Gestaltung der Rahmen und zeigen Veränderungen des Bildaufbaus, der Farbpalette sowie in der Figuren- und Gewandauffassung.

Die Bilder des Grundstockmalers, bei denen kräftige Farben vorherrschen, charakterisieren eine geometrisierende Formensprache, die sich auch in den rot-blau-goldenen Streifen-, Rauten- und Schachbrettmustern der Rahmung zeigt. Häufig ist das Bildfeld klar in zwei Zonen für Wappenschild und Helmzier oben und bildliche Darstellung unten unterteilt (Bl. 179v, 183v, Farbtafel 6, 7). Beim ersten Nachtrags-

maler, dessen Miniaturen wohl um 1310 hinzugekommen sind, verwischt sich diese räumliche Trennung von Heraldik und szenischem Bild. Bei Rost Kirchherr von Sarnen zum Beispiel wird der Wappenschild von den aufragenden Bäumen umrankt (Bl. 285r, Farbtafel 13), und noch deutlicher werden bei Herrn Heinrich von Breslau Wappenschilde und Helmzier in den bilderzählerischen Kontext eingebunden (Bl. 11v, Farbtafel 2). Insgesamt ist die Szenerie kleinteiliger angelegt und gleichzeitig flächiger, zumal die Umrisse vereinfacht sind. Dies verdeutlicht der Vergleich des Betttuchs bei Heinrich von Morungen (Bl. 76v, Farbtafel 4), das der Grundstockmaler in ausufernden Kurvenlinien und Ausbuchtungen strukturiert und in der Binnenfläche durch Licht- und Schattenspiel modelliert hat, mit dem Laken im Bild zu Heinrich Teschler (Bl. 281v, Farbtafel 12). Die Konturen sind nun gerade gezogen und die Formen werden flächig ausgemalt. Zum veränderten Farbauftrag treten weitere Farbabstufungen hinzu; die Rahmgestaltung nimmt nun vor allem Rankenwerk auf. Der zweite Nachtragsmaler zeigt in den Rahmen wieder geometrische Formen, die anders als beim Grundstockmaler aber stärker variieren, kleinteiliger und in Pastelltönen angelegt sind (Abb. 5). Seine wie vermutet um 1320 geschaffenen Kompositionen folgen grundsätzlich denen des ersten Nachtragsmalers. Regelrecht aus dem Rahmen fällt der dritte Nachtragsmaler, dessen Arbeiten aufgrund stilistischer Merkmale eine Entstehung in den 40er Jahren des 14. Jahrhunderts nahelegen. Als erstes fallen bei seinen Arbeiten die großen Köpfe mit weißen Gesichtern und die in Pastelltönen angelegten Stoffe auf (Bl. 194r, Farbtafel 8). Die Figuren sind plastisch-räumlich verstanden, wie auch der gesamte Bildaufbau tiefenräumlich konzipiert ist. Dies verdeutlicht der Vergleich einer Turnierdarstellung des zweiten Nachtragsmalers auf Blatt 397v (Abb. 5) mit der des dritten Nachtragsmalers auf Blatt 197v (Farbtafel 9). Während der zweite Nachtragsmaler die Szenerie flächig mit dem Bildrahmen zusammenfügt, lässt der dritte den turnierenden Goesli von Ehenhein mit gezücktem Schwert auf seinem Pferd aus der Bildtiefe nach vorne,

dem Betrachter entgegen sprengen, wobei das flatternde Tuch seiner Helmzier den Bildrahmen bereits überschneidet.

Über die frühen Besitzverhältnisse der Handschrift ist nur wenig bekannt (ausführlich hierzu Kat.Nr. II.1–II.9, II.11). Nachdem es Kurfürst Friedrich IV. (1583–1610) im Jahr 1607 gelungen war, sie nach Heidelberg zu holen, musste sie bereits wenige Jahre später von der Witwe Kurfürst Friedrichs V., Elisabeth Stuart, im Exil verkauft werden. In der Folge gelangte sie in die Königliche Bibliothek in Paris, wo sie für über 230 Jahre verblieb. Erst 1888 kehrte sie im Zuge eines komplizierten Tauschgeschäfts wieder nach Heidelberg zurück. Lediglich anlässlich ihrer Faksimilierung und während des Zweiten Weltkriegs sollte sie die Stadt nochmals für längere Zeit verlassen.

Sein bewegtes Schicksal hat deutliche Spuren im Codex Manesse hinterlassen. Die Fürtüchlein, die vor den einzelnen Miniaturen zum Schutz vor Farbabrieb eingenäht waren, sind heute bis auf ein einziges verloren. Viele Miniaturen weisen kleinere oder größere Farbabspalterungen auf. Da außerdem der Text an verschiedenen Stellen durch Tintenfraß verblasst ist, wird das Manuskript aus konservatorischen Gründen seit vielen Jahren im klimatisierten Tresor der Universitätsbibliothek aufbewahrt und nur noch äußerst selten im Rahmen von Ausstellungen gezeigt. Allerdings kann der Codex Manesse in digitaler Form weltweit, zeitunabhängig und vor allem ohne das Original zu ge-

fährden über die Website der Universitätsbibliothek Heidelberg eingesehen werden (Kat.Nr. II.12). KZ/MK

Lit. [in Auswahl]: Martin SCHUBERT: Sprechende Leere. Lücke, Loch und Freiraum in der Großen Heidelberger Liederhandschrift, in: *Editio* 22, 2008, S. 118–138 (mit weiterer Lit.); Christiane HENKESZIN: Überlieferung und Rezeption in der Großen Heidelberger Liederhandschrift (Codex Manesse), Aachen 2004, Online-Ressource <<http://urn:nbn:de:hbz:82-opus-21614>>; Ursula PETERS: Ordnungsfunktion – Textillustration – Autorenkonstruktion. Zu den Bildern der romanischen und deutschen Liederhandschriften, in: *Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur* 130, 2001, S. 392–430; Martin ROLAND: Kunsthistorisches zu den Budapester Fragmenten, in: Anton Schwob (Hrsg.): *Entstehung und Typen mittelalterlicher Lyrikhandschriften. Akten des Grazer Symposiums, 13.–17. Oktober 1999, Bern u.a.* 2001, S. 207–222; BRINKER/FLÜHLER-KREIS 1991; MITTLER 1988; Gisela KORNRUMPF: Die Anfänge der Manessischen Liederhandschrift, in: Volker Hone-mann/Nigel F. Palmer (Hrsg.): *Deutsche Handschriften von 1100–1400. Oxforder Kolloquium, Tübingen 1988*, S. 281–296; Lieselotte E. SAURMA-JELTSCH: Das stilistische Umfeld der Miniaturen, in: Mittler 1988, S. 302–349; Ewald M. VETTER: Bildmotive – Vorbilder und Parallelen, in: MITTLER 1988, S. 275–301; Wilfried WERNER: Die Handschrift und ihre Geschichte, in: KOSCHORREK 1981, S. 15–39; Hella FRÜHMORGEN-VOSS: Bildtypen in der Manessischen Liederhandschrift, in: Dies.: *Text und Illustration im Mittelalter. Aufsätze zu den Wechselbeziehungen zwischen Literatur und bildender Kunst*, München 1975, S. 57–88. <<http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/cpg848>>

Liebeslieder aus dem Codex Manesse



Abb. 6: Bl. 63r

Der von Kürenberg

Ich zôch mir einen valken (Bl. 63v)

Der von Kürenberg gilt als erster namentlich bekannter Minnesänger des deutschsprachigen Raums. Über seine Person und Lebensverhältnisse ist nichts bekannt. Selbst sein Name könnte lediglich einer seiner Strophen entnommen sein. Die Miniatur in der Manessischen Liederhandschrift (Abb. 6) stellt ihn als vornehmen, durch ein fiktives Wappen ausgezeichneten jungen Adligen dar. Literaturgeschichtlich wird der Kürenberger der frühesten Phase der mittelhochdeutschen Minnelyrik, dem sogenannten donauländischen Minnesang (1150/60–1170) zugeordnet. Dass er in 13 der insgesamt 15 überlieferten Strophen eine Strophenform verwendet, die auch für das „Nibelungenlied“ charakteristisch ist, spricht für den bayerisch-österreichischen Raum als Herkunfts- beziehungsweise Wirkungsregion des Sängers. Das „Falkenlied“ des Kürenbergers (MF 8,33) zählt zu den bekanntesten und meistinterpretierten Texten des deutschen Minnesangs. Das vieldeutige Symbol des entflohenen Falken lässt mittelalterliche Vorstellungen von der Jagdkunst und von der Liebe ineinanderfließen.

I

*Ich zôch mir einen valken mêre danne ein jâr.
dô ich in gezamete, als ich in wolte hân,
und ich im sîn gevidere mit golde wol bewant,
er huop sich ûf vil hôhe und vlouc in anderiu lant.*

II

*Sît sach ich den valken schône vliegen,
er vuorte an sînem vuoze sîdîne riemen,
und was im sîn gevidere alrôt guldîn.
got sende sî zesamene, die gelieb wellen gerne sîn!*

I

Ich zog mir einen Falken auf, länger als ein Jahr.
Als ich ihn gezähmt hatte, wie ich ihn haben wollte,
und ihm sein Gefieder schön mit Gold umwunden hatte,
hob er sich hoch hinauf und flog in andere Länder.

II

Später sah ich den Falken herrlich fliegen.
An seinem Fuß führte er seidene Bänder,
und sein Gefieder war ganz rotgolden.
Gott führe die zusammen, die einander gerne lieben wollen!

Rudolf von Fenis

Mit sange wânde ich mîne sorge krenken (Bl. 20v)

Der Minnesänger Rudolf von Fenis wird allgemein mit dem zwischen 1192 und 1196 gestorbenen Rudolf II. von Neuenburg identifiziert. Im Codex Manesse wird ihm der Grafentitel zugeschrieben. Sein Geschlecht herrschte sowohl über deutschsprachige als auch über romanische Gebiete, und es ist anzunehmen, dass auch der Sänger zweisprachig war. Sein Porträt aus der Manessischen Liederhandschrift (Abb. 7) entwirft das Bild des allein sitzenden, in Gedanken versunkenen Dichters, aus dessen Hand ein Schriftband emporwächst. Der adlige Dilettant Rudolf von Fenis gilt als Vertreter der zweiten Phase des deutschen Minnesangs, des sogenannten rheinischen Minnesangs (1170–1190/1200). In seinen Klagekanzonen ließ er sich formal und inhaltlich stark von romanischen Vorbildern inspirieren. Er gilt damit als einer der entscheidenden Mittler



Abb. 7: Bl. 20r

zwischen der romanischen und der deutschen Dichtung. Das Lied *Mit sange wânde ich mîne sorge krenken* (MF 81,30) stellt eine intellektuelle Reflexion über die irrationale, zerstörerische Macht der Liebe dar. Benutzt wird hier zum ersten Mal in der deutschen Literatur das in späteren Epochen beliebte Bild der vom Licht angezogenen Motte, die sich tödlich verbrennt.

- I *Mit sange wânde ich mîne sorge krenken.
dar umbe singe ich, daz ich sî wolte lân.
sô ich ie mêre singe und ir ie baz gedenke,
sô mugent si mit sange leider niht zergân,
Wan minne hât mich brâht in sölhen wân,
dem ich sô lihete niht mac entwenken,
wan ich ime lange her gevolget hân.*
- II *Sît daz diu minne mich wolte alsus êren,
daz si mich hiez in dem herzen tragen,
diu mir wol mac mîn leit ze vröiden kêren,
ich waere ein gouch, wolt ich mich der entsagen.
Ich wil mînen kumber ouch minnen klagen,
wan diu mir kunde daz herze alsô versêren,
diu mac mich wol ze vröiden hûs geladen.*
- III *Mich wundert des, wie mich mîn vrowe twinge
so sêre, swenne ich verre von ir bin.
sô gedenke ich mir – und ist mîn gedinge –,
mües ich sî sehen, mîn sorge waere dahin.
„Sô ich bî ir bin“, des troestet sich mîn sin
unde waene des, daz mir wol gelinge.
alrêst mêret sich mîn ungewin.*
- IV *Sô ich bî ir bin, mîn sorge ist deste mêre,
alse der sich nâhe biutet zuo der gluot,*

- der brennet sich von rehte harte sêre.
ir grôze güete mir daz selbe tuot.
Swenne ich bî ir bin, daz toetet mir den muot,
und stirbe aber rehte, swenne ich von ir kêre,
wan mich daz sehen dunket alsô guot.*
- V *Ir schoenen lip hân ich dâ vor erkennet,
er tuot mir als der viurstelîn daz lieht.
diu vliuget dâr an, unze sî sich gar verbrennet.
ir grôziu güete mich alsô verriet.
Mîn tumbez herze daz enlie mich alsô niet:
ich habe mich sô verre an si verwendet,
daz mir ze jungest rehte alsame geschiet.*
- I Mit Gesang hoffte ich mein Leid zu mindern.
Ich singe, um es hinter mir zu lassen.
Je mehr ich aber singe und je mehr ich daran denke,
um so weniger, ach, kann es durch Singen vergehen.
Denn Liebe hat mich mit einer Hoffnung erfüllt,
der ich so leicht mich nicht entziehen kann,
zu lange schon bin ich ihr gefolgt.
- II Da die Liebe mir nun einmal solche Ehre erwies,
dass sie mich diejenige im Herzen tragen hieß,
die mir mein Leid leicht in Freude zu verwandeln vermag,
wäre ich ein Narr, wenn ich von ihr mich lossagen würde.
Ich will meinen Schmerz auch der Liebe klagen,
denn die mir das Herz so zu verletzen wusste,
die kann mich ebenso gut ins Haus der Freude einladen.
- III Mich wundert, wie meine Dame mir
so sehr Gewalt antun kann, wenn ich fern von ihr bin.
Dann denke ich mir – und ist es meine Hoffnung –,
dürfte ich sie sehen, dann wäre meine Sorge dahin.
,Wenn ich erst bei ihr bin‘, damit tröste ich mich
und hoffe, dass mir Glück beschieden sein wird.
Da aber vergrößert sich mein Unglück erst.
- IV Wenn ich bei ihr bin, ist mein Leid um so größer,
wie bei dem, der sich nahe an die Glut begibt
und sich zu Recht schmerzhaft verbrennt.
Ihre große Vortrefflichkeit fügt mir dasselbe zu.
Wann immer ich bei ihr bin, tötet es mein Herz.
Erst recht aber sterbe ich, wenn ich mich von ihr wende,
denn sie zu sehen scheint mir dann viel besser.

- V Einst lernte ich ihre schöne Gestalt kennen,
 sie fügt mir dasselbe zu wie dem Nachtfalter das Licht:
 Er fliegt hinein, bis er sich ganz und gar verbrennt.
 Ihre große Vortrefflichkeit hat mich ebenso verführt.
 Mein törichtes Herz, das hat mich nicht verlassen:
 Ich habe mich so sehr an sie verloren,
 dass mir am Ende zu Recht ebenso geschehen wird.

Albrecht von Johansdorf

Ich vant si âne huote (Bl. 181r)

Albrecht von Johansdorf gehörte wohl einer Ministerialenfamilie aus Niederbayern an und wird aufgrund urkundlicher Erwähnungen im Umkreis der Bischöfe von Bamberg und Passau verortet. Der wohl nicht später als 1165 geborene Sänger war mit großer Wahrscheinlichkeit zwischen 1189 und 1190 am Barbarossa-Kreuzzug beteiligt. Die Verbindung zwischen Liebes- und Kreuzzugsthematik spielt in seinem Werk eine bedeutende Rolle. Im Codex Manesse wird der Vorname Albrecht nicht überliefert. Sein Lieder corpus wird eingeleitet durch das Bild eines höfischen, sich umarmenden Liebespaares (Abb. 8, Farbtafel 6). Die wohl bekannteste Komposition Albrechts ist das dialogische Werbe lied *Ich vant si âne huote* (MF 93,12). Durch die Stimme der Dame, die das Begehren des Sänger-Ichs zurückweist, wird im Text einer der Grundgedanken der höfischen Liebe, die Idee der erzieherisch-wertsteigernden Funktion der Minne, prägnant zum Ausdruck gebracht.

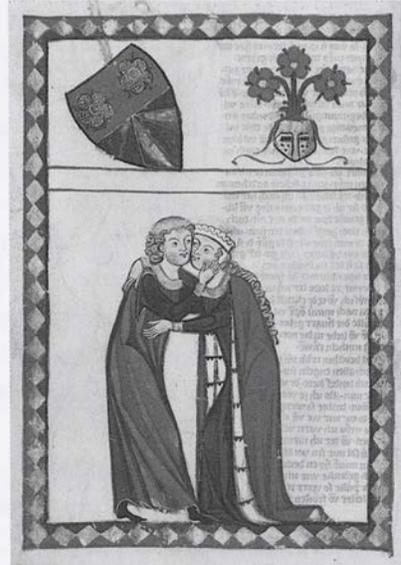


Abb. 8: Bl. 179v

- I *Ich vant si âne huote*
die vil minneclîche eine stân.
jâ, dô sprach diu guote:
„waz welt ir sô eine her gegân?“
„Vrowe, ez ist alsô geschehen.“
„sagent, war umbe sint ir her? des sult ir mir verjehen.“
- II *„Mînen senden kumber*
klage ich, liebe vrowe mîn.“
„wê, waz sagent ir tumber?
ir mugent iuwer klage wol lâzen sîn.“
„Vrowe, ich enmac ir niht enbern.“
„sô wil ich in tûsent jâren niemer iuch gewern.“
- III *„Neinâ, küniginne!*
daz mîn dienst sô iht sî verlorn!“
„ir sint âne sinne,
daz ir bringent mich in selhen zorn.“
„Vrowe, iuwer haz tuot mir den tôt.“
„wer hât iuch, vil lieber man, betwungen ûf die nôt?“

- IV „Daz hât iuwer schoene,
die ir hânt, vil minneclîchez wîp.“
iuwer süezen doene
wolten krenken mînen staeten lip.‘
„Vrowe, niene welle got.“
wert ich iuch, des hetet ir êre; sô waere mîn der spot.‘
- V „Sô lânt mich noch geniezen,
daz ich iu von herzen ie was holt.“
iuch mac wol verdriezen,
daz ir iuwer wortel gegen mir bolt.‘
„Dunket iuch mîn rede niht guot?“
jâ si hât beswaeret dicke mînen staeten muot.‘
- VI „Ich bin ouch vil staete,
ob ir ruochent mir der wârheit jehen.“
volgent mîner raete,
lânt die bete, diu niemer mac beschehen.‘
„Sol ich alsô sîn gewert?“
got der wer iuch anderswâ, des ir an mich dâ gert.‘
- VII „Sol mich dan mîn singen
und mîn dienst gegen iu niht vervân?“
iu sol wol gelingen,
âne lôn sô sult ir niht bestân.‘
„Wie meinent ir daz, vrowe guot?“
daz ir dest werder sint unde dâ bî hôchgemuot.‘
- I Ich fand sie unbewacht
alleine stehn, die Allerliebste.
Wahrhaftig, da sagte die Gute:
„Was kommt Ihr so allein hierher gegangen?“
„Herrin, es ergab sich so.“
„Sagt, warum seid Ihr hier? Das sollt Ihr mir gestehen.“
- II „Meinen Liebeskummer
beklage ich, meine liebe Herrin.“
„Ach, was sagt Ihr Törichter da?
Ihr solltet Eure Klage besser bleiben lassen.“
„Herrin, ich kann auf sie nicht verzichten.“
„Dann werde ich Euch in tausend Jahren nicht erhören.“
- III „Nicht doch, Königin!
Mein Dienst darf doch nicht vergeblich sein!“
„Ihr seid von Sinnen,
dass Ihr mich in solchen Zorn versetzt.“
„Herrin, Euer Hass bringt mir den Tod.“
„Wer hat Euch, allerliebster Mann, in diese Not hineingezwungen?“

- IV „Das war die Schönheit,
über die ihr verfügt, allerliebste Frau.“
„Eure süßen Lieder
würden meine Standhaftigkeit gerne schwächen.“
„Nein, Herrin, um Himmels willen.“
„Wenn ich Euch erhörte, gereichte Euch das zur Ehre; mein aber wäre der Spott.“
- V „Dann lasst mir wenigstens zugute kommen,
dass ich Euch immer von Herzen zugetan war.“
„Euch kann durchaus noch Verdruss bereiten,
dass Ihr Eure Wörtlein so gegen mich schleudert.“
„Dünkt Euch mein Reden etwa nicht gut?“
„Fürwahr, es hat mein beständiges Herz oftmals schwer gemacht.“
- VI „Ich bin auch sehr beständig,
wenn Ihr mir die Wahrheit zugestehen wollt.“
„Folgt meinem Ratschlag
und lasst die Bitte, die niemals erfüllt werden kann.“
„Soll ich auf diese Weise erhört werden?“
„Gott, der gewähre Euch anderswo, was Ihr hier von mir verlangt.“
- VII „Soll mir denn mein Singen
und mein Dienst für Euch gar nichts nützen?“
„Ihr sollt durchaus Erfolg haben,
ohne Lohn sollt Ihr nicht bleiben.“
„Wie meint Ihr das, edle Herrin?“
„Dass Ihr an Wert gewinnt und dabei freudigen Sinnes seid.“

Hartmann von Aue

Ich var mit iuweren hulden (Bl. 187r)

Hartmann von Aue stammte wahrscheinlich aus dem Südwesten des deutschen Sprachgebiets. In seinem wohl zwischen 1180 und 1205 entstandenen Œuvre nennt er sich als gebildeten Ministerialen. Urkundlich ist der Sänger nicht bezeugt, jedoch wird eine Kreuzzugsteilnahme Hartmanns angenommen. Sein Dichterporträt aus der Großen Heidelberger Liederhandschrift (Abb. 9) zeigt einen in den Kampf ziehenden Ritter, dessen Darstellung von seinem Wappenzeichen, drei weißen Adlerköpfen, beherrscht wird. Bekannt ist Hartmann in erster Linie als Autor der mittelhochdeutschen Artusromane „Erec“ und „Iwein“ sowie der Erzählungen „Gregorius“ und „Der arme Heinrich“. Er gilt aber zugleich als Vertreter der Blütezeit des Minnesangs und als Verfasser eines kleinen liebestheoretischen Werkes, „Die Klage“. Seine mittelalterlichen Dichterkollegen rühmen ihn als Vorbild. Das umstrittene Lied *Ich var mit iuweren hulden* (MF 218,5) wird meist in die Tradition der Kreuzzugslyrik verortet. Der Text verbindet die Thematik der gegenseitigen Liebe in einem raffinierten Spiel mit der Mehrdeutigkeit des Begriffs „Minne“.



Abb. 9: Bl. 184v

- I *Ich var mit iuweren hulden, herren unde mâge.
liut unde lant die müezen saelic sîn!
ez ist unnôt, daz ieman mîner verte vrâge,
ich sage wol vür wâr die reise mîn.
Mich vienc diu minne und lie mich varn ûf mîne sicherheit.
nu hât si mir enboten bî ir liebe, daz ich var.
ez ist unwendic, ich muoz endelîchen dar.
wie kûme ich braeche mîne triuwe und mînen eit!*
- II *Sich rüemet maniger, waz er dur die minne taete.
wâ sint diu werc? die rede hoere ich wol.
doch saehe ich gern, daz sî ir eteslîchen baete,
daz er ir diente, als ich ir dienen sol.
Ez ist geminnet, der sich durch die minne ellenden muoz.
nu seht, wie sî mich ûz mîner zungen zihet über mer.
und lebte mîn her Salatîn und al sîn her
dien braehten mich von Vranken niemer einen vuo.*
- III *Ir minnesinger, iu muoz ofte misselingen,
daz iu den schaden tuot, daz ist der wân.
ich wil mich rüemen, ich mac wol von minnen singen,
sît mich diu minne hât und ich si hân.
Daz ich dâ wil, seht, daz wil also gerne haben mich.
sô müest aber ir verliesen underwîlent wânes vil:
ir ringent umbe liep, daz iuwer niht enwil.
wan müget ir armen minnen solhe minne als ich?*
- I *Ich ziehe mit Eurer Erlaubnis, ihr Herren und Verwandte.
Leute und Land, die seien gesegnet!
Es tut nicht not, dass jemand nach meinen Wegen fragt,
ich sage gerne die Wahrheit über meine Reise.
Mich nahm die Minne gefangen und ließ mich auf mein Treueversprechen hin ziehen.
Jetzt hat sie mir bei ihrer Liebe befohlen, dass ich ziehe.
Es ist unabwendbar, ich muss unverzüglich dorthin.
Wie ungern bräche ich meine Treue und meinen Eid!*
- II *Viele rühmen sich, was sie um der Liebe willen taten.
Wo sind die Taten? Die Worte höre ich gut.
Doch sähe ich gern, wenn sie den ein oder anderen von ihnen bäte,
ihr so zu dienen, wie ich ihr dienen werde.
Geliebt ist, wer sich um der Liebe willen in die Fremde begeben muss.
Nun seht, wie sie mich aus dem Land meiner Muttersprache übers Meer zieht.
Herr Saladin und sein gesamtes Heer dagegen, wenn die noch lebten,
die brächten mich aus Franken keinen Fußbreit fort.*
- III *Ihr Minnesänger, ihr müsst oft Misserfolg haben,
was euch schadet, das ist die ungewisse Hoffnung.
Ich will mich rühmen, gut von der Liebe singen zu können,
seit mich die Liebe festhält und ich sie.*

Was ich will, seht, das will ebenso gerne mich.
 Ihr hingegen müsst mitunter viele Hoffnungen fahrenlassen.
 Ihr kämpft um ein Glück, das euch nicht will.
 Warum könnt ihr Armen nicht solche Liebe lieben wie ich?

Heinrich von Morungen

Vil süeziu senftiu toeterinne (Bl. 81r)

Heinrich von Morungen zählt zweifelsohne zu den bedeutendsten Vertretern des klassischen Minnesangs. Vermutlich lebte er in Ostmitteldeutschland und gehörte einer thüringischen Ministerialenfamilie an. Häufig wird der Sänger mit der Burg Morungen bei Sangershausen in Verbindung gebracht. Man nimmt an, dass er die letzten Jahre seines Lebens im Leipziger Thomaskloster verbrachte. Seine Lieder lassen einerseits auf die Wende des 12. zum 13. Jahrhundert als Wirkungszeit, andererseits auf seine Bildung und Kenntnis des romanischen Minnesangs schließen. Für zahlreiche Strophen Heinrichs von Morungen gilt der Codex Manesse als einziger Überlieferungsträger. Die Miniatur aus der Manessischen Handschrift (Abb. 10, Farbtafel 4), das Bild des im Bett sitzenden Dichters, dem seine Herrin als Vision erscheint, illustriert eines der zentralen Minnelieder des Sängers. Das einstrophige Lied *Vil süeziu senftiu toeterinne* (MF 147,4) thematisiert die Liebe über den Tod hinaus und überträgt den Dienst an die angebetete, als Mörderin apostrophierte Dame ins Jenseits.



Abb. 10: Bl. 76v

*Vil süeziu senftiu toeterinne,
 war umbe welt ir toeten mir den lip,
 und ich iuch sô herzeclîchen minne,
 zwâre vrouwe, vür elliu wîp?
 Waenent ir, ob ir mich toetet,
 daz ich iuch iemer mêt beschouwe?
 nein, iuwer minne hât mich des ernoetet,
 daz iuwer sêle ist mîner sêle vrouwe.
 sol mir hie niht guot geschehen
 von iuwerem werden lîbe,
 sô muoz mîn sêle iu des verjehen,
 dazs iuwerre sêle dienet dort als einem reinen wîbe.*

Süßeste, sanfte Mörderin,
 warum wollt Ihr mich töten,
 der ich Euch doch aus ganzem Herzen liebe,
 wahrhaftig, Herrin, mehr als alle Frauen?
 Glaubt Ihr, wenn Ihr mich tötet,
 dass ich Euch niemals mehr ansehe?
 Nein, Eure Liebe hat mich dahin gebracht,
 dass Eure Seele die Herrin meiner Seele ist.

Wenn mir Gutes nicht hier zuteil wird
 von Euch, herrliche Frau,
 dann bekennt Euch meine Seele,
 dass sie Eurer Seele dort einst dienen wird wie einer Heiligen.



Abb. 11: Bl. 98r

Reinmar der Alte

Swaz ich nu niuwer maere sage (Bl. 100v)

Mit dem Werk Reinmars des Alten erreichte die Minnesang-entwicklung des 12. Jahrhunderts ihren Höhepunkt. Über seine Person, Herkunft und Lebensverhältnisse haben sich keine urkundlichen Zeugnisse erhalten. Aufgrund eines der unter seinem Namen überlieferten Texte wird vermutet, dass er sich im Sommer 1195 in Wien befand. Reinmar ist wohl im ersten Jahrzehnt des 13. Jahrhunderts gestorben. Bezüge zwischen Liedern Reinmars und Walthers von der Vogelweide, der ihm auch einen Nachruf widmete, deuten darauf hin, dass die beiden Sänger Zeitgenossen und vermutlich Konkurrenten waren. Die umfangreiche Reinmar-Sammlung aus dem Codex Manesse wird durch die Darstellung eines im Gespräch vertieften adligen Paares eröffnet (Abb. 11). Sein „Preislied“ (MF 165,10) bietet ein klassisches Beispiel für das abstrakte Lob der Minnedame als Inbegriff des Weiblichen schlechthin.

- I *Swaz ich nu niuwer maere sage,
 des endarf mich nieman vrâgen: ich enbin niht vrô.
 die vriunt verdriuzet mîner klage.
 des man ze vil gehoeret, dem ist allem sô.
 Nû hân ich beidiu schaden unde spot.
 waz mir doch leides unverdienet, daz bedenke got,
 und âne schult geschiht!
 ich engelige herzeliebe bî,
 sône hât an mîner vröude nieman niht.*
- II *Die hôchgemuoten zîhent mich,
 ich minne niht sô sêre, als ich gebâre, ein wîp.
 si liegent und unêrent sich:
 si was mir ie gelîcher mâze sô der lîp.
 Nie getrôste sî dar under mir den muot.
 der ungnâden muoz ich, unde des si mir noch tuot,
 erbeiten, als ich mac.
 mir ist eteswenne wol gewesen:
 gewinne aber ich nu niemer guoten tac?*
- III *Sô wol dir, wîp, wie rein ein nam!
 wie sanfte er doch z'erkennen und ze nennen ist!
 ez wart nie niht sô lobesam,
 swâ dûz an rehte güete kêrest, sô du bist.*

*Dîn lop mit rede nieman volenden kan.
swes dû mit triuwen pfligest wol, der ist ein saelic man
und mac vil gerne leben.
dû gîst al der welte hôhen muot:
maht ouch mir ein wênic vröide geben!*

IV *Zwei dinc hân ich mir vür geleit,
diu strîtent mit gedanken in dem herzen mîn:
ob ich ir hôhen wirdekeit
mit mînen willen wolte lâzen minre sîn,
Oder ob ich daz welle, daz si groezer sî
und sî vil saelic wîp bestê mîn und aller manne vrî.
siu tuont mir beide wê:
ich wirde ir lasters niemer vrô;
vergêtu siu mich, daz klage ich iemer mê.*

V *Ob ich nu tuon und hân getân,
daz ich von rehte in ir hulden solte sîn,
und sî vor aller werlde hân,
waz mac ich des, vergizzet sî darunder mîn?
Swer nu giht, daz ich ze spotte künne klagen,
der lâze im beide mîn rede singen unde sagen
<.....>
und merke, wâ ich ie spreche ein wort,
ezn lige, ê i'z gespreche, herzen bî.*

I *Was immer ich jetzt an Neuem sage,
danach darf mich niemand fragen: Ich bin nicht froh.
Die Freunde sind meiner Klage überdrüssig.
So ist es mit allem, wovon man zuviel gehört hat.
Nun habe ich sowohl den Schaden als auch den Spott.
Möge Gott anerkennen, was mir doch an unverdientem Leid
und ohne Schuld geschieht!
Wenn ich nicht bei der Herzliebsten liege,
dann hat niemand an mir Freude.*

II *Die Frohgemuten beschuldigen mich,
ich würde diese Frau nicht so sehr lieben, wie ich vorgebe.
Sie lügen und mindern ihr eigenes Ansehen:
Sie bedeutete mir immer so viel wie mein Leben.
Dabei hat sie mich nie getröstet.
Diese Ungnade und alles, was sie mir noch antun wird,
muss ich hinnehmen, so gut ich kann.
Einstmals ging es mir gut:
Werde ich nun niemals mehr einen glücklichen Tag erleben?*

III *Gepriesen seist du, ‚Frau‘, was für ein makelloses Wort!
Wie wohltuend es doch ist, es auszusprechen und ihm Ehre zu erweisen!*

Es geriet niemals etwas so lobenswert wie dort,
wo du es an jener wahren Güte teilhaben lässt, die du bist.
Niemand vermag dein Lob mit Worten vollständig zu beschreiben.
Wem immer du dich in Treue zuwendest, der ist ein glücklicher Mann
und kann mit Lust leben.
Du gibst der ganzen Welt Lebensfreude:
könntest auch mir ein wenig davon geben!

IV Zwei Dinge habe ich mir vorgelegt,
die liegen in meinem Herzen gedankenvoll im Widerstreit:
Ob es mein Wille sein könnte,
ihre hohe Würde mutwillig zu schmälern,
oder ob ich wollte, dass sie größer würde
und sie als glückselige Frau frei von mir und allen Männern bleibt.
Beides tut mir weh:
Über den Verlust ihres Ansehens könnte ich mich niemals freuen;
übergeht sie mich aber, so werde ich das immerzu beklagen müssen.

V Wenn ich mich nun so verhalte und verhalten habe,
dass ich zu Recht in ihrer Huld stehen könnte,
und sie über alles in der Welt stelle,
was kann ich dann dafür, dass sie darüber mich vergisst?
Wer immer nun behauptet, ich klagte zum Scherz,
der lasse sich meine Worte vorsingen und -sagen
und merke sich, dass, wo immer ich ein Wort ausspreche,
– bevor ich es ausspreche – es an meinem Herzen gelegen ist.



Abb. 12: Bl. 124r

Walther von der Vogelweide *Bin ich dir unmaere* (Bl. 132v)

Walther von der Vogelweide ist literaturhistorisch nicht nur als Minnesänger, sondern auch als Verfasser moralkritischer, religiöser und politischer Sprüche von herausragender Bedeutung. Die Überlieferung und die Rezeption seines Werkes sprechen dafür, dass Walther bereits im Mittelalter als maßgeblicher Autor empfunden wurde. Urkundlich wird Walther aber lediglich in einer Reiserechnung des Bischofs Wolfger von Passau aus dem Jahr 1203 erwähnt. Seine Texte liefern relativ viele autobiographisch anmutende Informationen, aus denen sich eine Lebensgeschichte herauschält. Wahrscheinlich lebte er als fahrender Sänger und verdiente sich das Leben mit seiner Kunst. Die bekannteste Miniatur der Manessischen Liederhandschrift (Abb. 12) stellt den Sänger, auf einem Stein sitzend, als meditierenden Dichter dar und nimmt dadurch Bezug auf die berühmte Eingangsstrophe aus dem sogenannten Reichston Walthers (vgl. Kat.Nr. II.23). Im Lied *Bin ich dir unmaere* (L 50,19) steht die Forderung nach Gegenseitigkeit in der Liebe im Vordergrund. Als Adressatin der Werbung ist sowohl ein Mädchen als auch eine adlige, unerreichbare Dame vorstellbar.

I *Bin ich dir unmaere,
des enweiz ich niht: ich minne dich.
einez ist mir swære,
dû sibest bî mir hin und über mich.
Daz solt dû vermîden,
ine mac niht erlîden,
selke liebe ân grôzen schaden,
hilf mir tragen, ich bin ze vil geladen.*

II *Sol dâz sîn dîn huote,
daz dîn ouge mich sô selten siht?
tuost dû daz ze guote,
sône wîze ich dir dar umbe niht.
Sô mît mir daz houbet,
daz sî dir erlobet,
und sich nider an mînen fuoz,
sô dû baz enmügest: daz sî dîn gruoz.*

III *Swanne ichs alle schowe,
die mir suln von schulden wol behagen,
sô bist dûz mîn frowe.
daz mac ich wol âne rüemen sagen.
Edel unde rîche
sint si sumelîche,
dar zuo tragent si hôhen muot:
lîhte sint si bezzer, dû bist guot.*

IV *Frowe, dû versinne
dich, ob ich dir zihete maere sî.
eines friundes minne,
dû ist niht guot, dâ sî ein ander bî.
Minne entouc niht eine,
si sol sîn gemeine,
sô gemeine, daz si gê
dur zwei herze und durch dekeinez mê.*

I *Bin ich dir gleichgültig,
so weiß ich davon nichts: Ich liebe dich.
Doch eines bereitet mir Kummer,
du siehst zu mir her und über mich hinweg.
Das sollst du nicht tun.
Ich kann solche Liebe
nicht erdulden, ohne großen Schaden zu nehmen.
Hilf mir, sie zu tragen, ich trage zu große Last.*

II *Soll das aus Vorsicht sein,
dass du mich so selten ansiehst?
Tust du das im Guten,
dann tadele ich dich deshalb nicht.*

Dann meide mein Antlitz,
es sei dir erlaubt,
und schau hinunter auf meinen Fuß,
wenn du mehr nicht tun kannst: Das sei dein Gruß.

III Wenn ich sie alle betrachte,
die mir mit gutem Grund gefallen können,
dann bleibst doch immer du meine Herrin.
Das kann ich aufrichtig und ohne Selbstlob sagen.
Adlig und reich
sind manche,
und stolz sind sie dazu.
Vielleicht sind sie besser, doch du bist gut.

IV Herrin, denke doch nach,
ob ich dir irgendetwas bedeuten kann.
Die Liebe eines Liebenden
ist nicht gut, wenn nicht eine andere dabei ist.
Einseitige Liebe taugt nichts,
sie muss gegenseitig sein,
so gegenseitig, dass sie
durch zwei Herzen geht, aber durch keines mehr.



Abb. 13: Bl. 149v

Wolfram von Eschenbach

Ez ist nu tac (Bl. 150r)

Der Verfasser des „Parzival“, Wolfram von Eschenbach, nannte sich wohl nach der mittelfränkischen Stadt Eschenbach bei Ansbach. Was seine Lebensgeschichte betrifft, ist man auf die Erzähleraussagen in seinem Werk angewiesen, deren autobiographischer Wert fragwürdig ist. Die Miniatur im Codex Manesse zeigt ihn als Ritter mit Helm, Schild und einer Fahnenlanze neben seinem Pferd, das durch einen Knappen am Zügel geführt wird (Abb. 13). Er war Berufsdichter, wobei einer seiner Gönner höchstwahrscheinlich Landgraf Hermann von Thüringen war, ein bedeutender Literaturförderer seiner Zeit. Wolfram werden neben den drei erzählerischen Werken „Parzival“, „Titurel“ und „Wilhelm“ neun Minnelieder zugeschrieben. Das Lied *Ez ist nu tac* (MF 7,41) ist ein Tagelied: Es schildert die Trennung

zweier Liebender im Morgenrauen nach einer heimlich zusammen verbrachten Liebesnacht. Zentral sind dabei die Klage über den Trennungsschmerz und der Moment der letzten Liebesvereinigung vor dem Abschied.

I „*Ez ist nu tac. daz ich wol mac mit wârheit jehen.
ich wil niht langer sîn.*“
*.diu vinster naht hât uns nu brâht ze leide mir
den morgenschîn.*

Sol er von mir scheiden nuo,
 mîn vriunt, diu sorge ist mir ze vruo.
 ich weiz vil wol, daz ist ouch ime,
 den ich in mînen ougen gerne burge,
 möht ich in alsô behalten.
 mîn kumber wil sich breiten:
 ôwê des, wie kumt ers hin?
 der hôhste vride müeze in noch an mînen arn geleiten.⁴

II Daz guote wîp ir vriundes lîp vaste umbevie:
 der was entslâfen dô.
 dô daz geschach, daz er ersach den grâwen tac,
 dô muost er sîn unvrô.
 An sîne bruste dructe er sie
 und sprach: „jôn erkande ich nie
 kein trûric scheiden alsô snel,
 und ist diu naht von hinnen alze balde.
 wer hât sî sô kurz gemezzen?
 der tac wil niht erwinden.
 hât minne an saelden teil,
 diu helfe mir, daz ich dich noch mit vröiden müeze vinden.“

III Si beide luste, daz er kuste sî genuoc.
 gevlouchet wart dem tage.
 urloup er nam, daz dâ wol zam, nu merket wie:
 dâ ergie ein schimpf bî klage.
 Si hâten beide sich bewegen,
 ez enwart sô nâhen nie gelegen,
 des noch diu minne hât den prîs.
 ob der sunnen drî mit blicke waeren,
 sine möhten zwischen sî geliuhten.
 er sprach: „nu wil ich rîten.
 dîn wîplich güete neme mîn war
 und sî mîn schilt hiute hin und her noch zallen zîten.“

IV Ir ougen naz dô wurden baz. ouch twanc in klage:
 er muoste von ir.
 si sprach hin zime: „urloup ich nime ze den vröiden mîn:
 diu wil gar von mir.
 Sît ich vermîden muoz
 dînen munt, der manigen gruoz
 mir bôt, unde ouch dîn kus,
 alse in dîn ûzerwelte güete lêrte
 und dîn geselle, dîn triuwe: –
 weme wiltu mich lâzen?
 nu kum schiere wider ûf rechten trôst!
 owê dur daz mac ich strenge sorge niht gelâzen.“

- I „Es ist jetzt Tag! Das kann ich mit großer Gewissheit sagen.
Ich werde nicht länger bleiben.“
„Die finstere Nacht hat uns jetzt mir zum Schmerz
den Schimmer des Morgens gebracht.
Muss er sich jetzt von mir trennen,
mein Geliebter, dann kommt mir dieser Kummer allzu früh.
Ich weiß gewiss, auch ihm geht es so,
den ich gerne in meinen Augen bergen würde,
wenn ich ihn auf diese Weise behalten könnte.
Mein Schmerz wird immer größer:
Ach, wie kommt er von hier fort?
Der Friede des Höchsten möge ihn noch einmal in meine Arme führen.“
- II Fest umschlang die edle Frau ihren Geliebten:
Der schlief noch.
Als es nun geschah, dass er den grauenden Tag erblickte,
da wurde er unglücklich.
An seine Brust drückte er sie
und sprach: „Wahrhaftig, noch nie
habe ich einen so schnellen und traurigen Abschied erlebt,
die Nacht ist allzu früh dahingegangen.
Wer hat sie so kurz gemessen?
Der Tag will nicht länger auf sich warten lassen.
Hat Liebe Anteil an der Glückseligkeit,
dann helfe sie mir, dass ich dich noch einmal mit Freuden wiederfinden möge.“
- III Sie beide verlangte es danach, dass er sie oftmals küsste.
Geflucht wurde dem Tag.
Er nahm Abschied, wie es sich da gehörte, passt auf, wie:
Vergnügen und Klage verbanden sich da.
Aufs Geratewohl hatten beide sich entschlossen
und lagen einander so nahe,
dass dafür noch heute der Liebe höchstes Lob gebührt.
Selbst wenn da drei Sonnen gewesen wären,
so hätten sie mit ihren Strahlen nicht zwischen ihnen hindurchscheinen können.
Er sprach: „Nun will ich reiten.
Deine frauliche Vollkommenheit gebe acht auf mich
und sei mein Schild in Abschied und Wiederkehr heute und allezeit.“
- IV Da füllten sich ihre Augen noch mehr mit Tränen. Auch ihn überwältigte der Schmerz:
Er musste von ihr fort.
Sie sagte zu ihm: „Abschied nehme ich von meinem Glück:
Das will mich ganz und gar verlassen.
Da ich nun entbehren muss
Deinen Mund, der mich so oft
grüßte, und auch Deinen Kuss,
wie ihn Dir Deine einzigartige Liebe eingab
und Dein Gefährte, Deine Treue: –
Wem lieferst Du mich aus?

Nun komm bald wieder, uns zu helfen!
 Ach, ich kann bittere Sorge darüber nicht unterdrücken.'

Steinmar

Ein kneht der lac verborgen (Bl. 309v)

Steinmar ist als historische Person nicht eindeutig identifizierbar, vielleicht handelt es sich um den 1251 bis 1293 urkundlich belegten Berthold Steinmar von Klingnau. Die Nachwirkung seines besonders vielseitigen Werkes spricht dafür, dass er in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts im Südwesten des deutschsprachigen Raums tätig war. Der Codex Manesse zeigt Steinmar als den Dichter eines Schlemmer- und Trinkliedes, das den Herbst mit seinen handfesten Freuden besingt (Abb. 14). Der Sänger gilt als wichtiger Vertreter der späten mittelhochdeutschen Minnelyrik. Seine Lieder enthalten autobiographische Anspielungen und beweisen eine hervorragende Kenntnis der Tradition des Minnesangs, dessen höfische Elemente sie aufgreifen und häufig parodieren. Das Lied *Ein kneht der lac verborgen* (SM, Nr. 8) transponiert den Abschied zweier Liebender bei Tagesanbruch, wie er für das höfische Tagelied typisch ist, in einen bäuerlichen Kontext. Dabei wird das außerhalb der Ehe erlebte Liebesglück sozial unproblematisch.

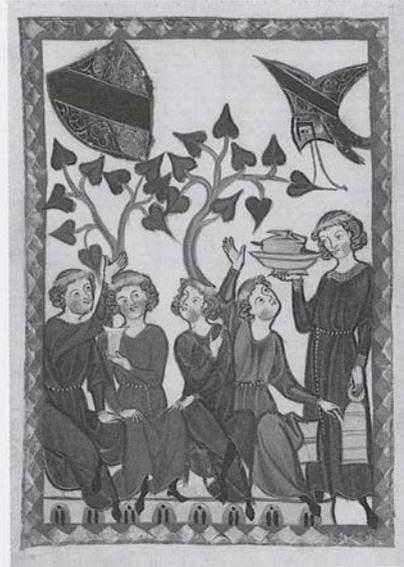


Abb. 14: Bl. 308v

I *Ein kneht, der lac verborgen,
 bî einer dirne er slief,
 Unz ûf den liehten morgen.
 der hirse lûte rief:
 „Wol ûf, lâz ûz die bert!“
 des erschrack diu dirne
 und ir geselle wert.*

II *Daz strou, daz muost er rûmen
 und von der lieben varn.
 Er torste sich niht sûmen,
 er nam si an den arn.
 Daz hœi, daz ob im lac,
 daz ersach diu reine
 ûf fliegen in den tac.*

III *Davon si muoste erlachen.
 ir sigen diu ougen zuo.
 Sô suoze kunde er machen
 in dem morgen fruô
 Mit ir daz bettespil.
 wer sach ân geraete
 ie frôiden mê sô vil?*

- I Ein Knecht lag im Verborgenen,
bei einer Magd schlief er
bis zum hellen Morgen.
Da rief der Hirte laut:
„Auf jetzt, lass die Herde raus!“
Davon erschrakn die Magd
und ihr lieber Gefährte.
- II Das Strohlager musste er räumen
und von der Geliebten aufbrechen.
Da durfte er nicht säumen,
sie in die Arme zu schließen.
Das Heu, das auf ihm lag,
das sah die Hübsche
auffliegen in den hellen Tag.
- III Darüber musste sie lachen.
Ihr sanken die Augen zu,
so süß wusste er
früh am Morgen
mit ihr das Bettspiel zu treiben.
Wer hat je wieder ohne viel Aufhebens
so große Freude gesehen?

Iulia-Emilia Dorobantu (Texte)
Christian Schneider (Übersetzungen)



Farbtafel 1
Kaiser Heinrich VI. (Cod. Pal. germ. 848, Bl. 6r)

Herzoge Heinrich v̄o Breslawa.

.v.



Farbtafel 2
Herzog Heinrich von Breslau (Cod. Pal. germ. 848, Bl. 11v)

Graue kraft von Toggenburg

xi



Farbtafel 3
Graf Kraft von Toggenburg (Cod. Pal. germ. 848, Bl. 22v)



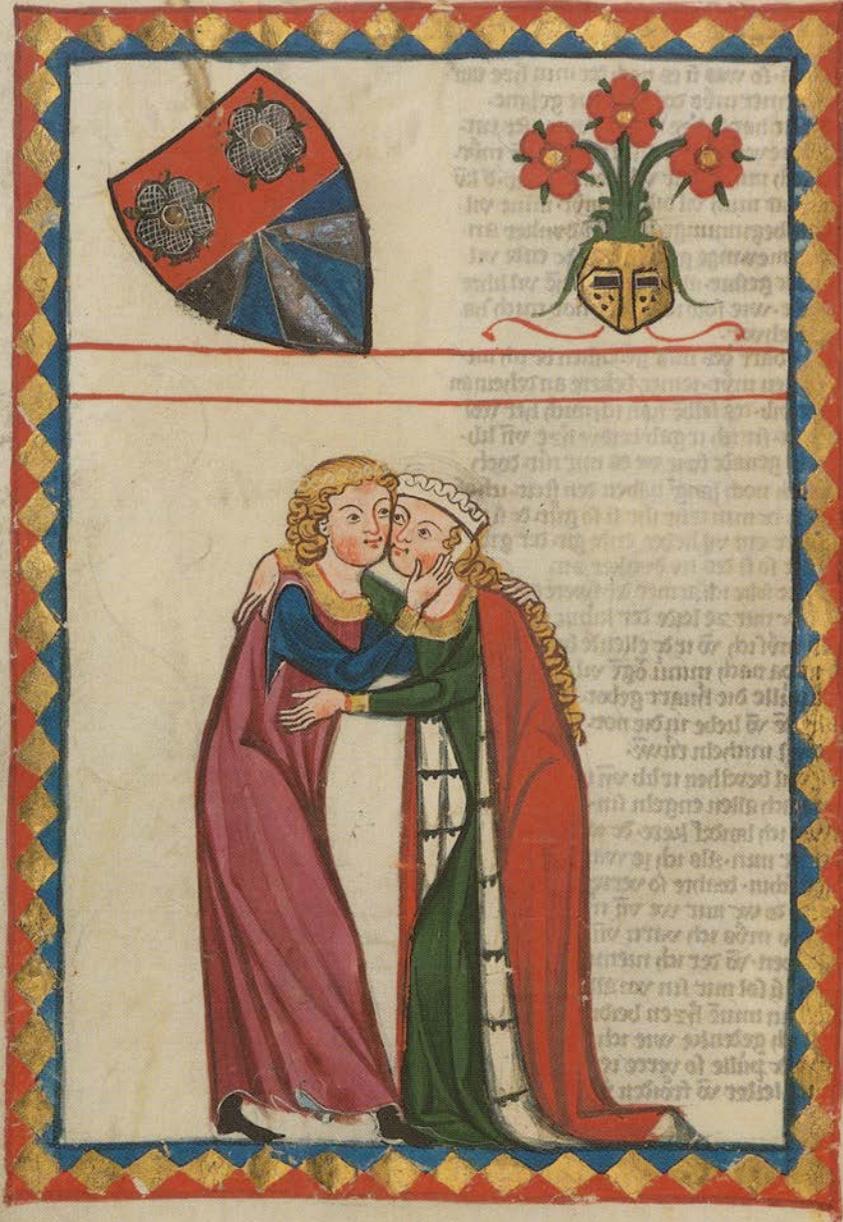
Farbtafel 4
Herr Heinrich von Morungen (Cod. Pal. germ. 848, Bl. 76v)



Farbtafel 5
Herr Hiltbold von Schwangau (Cod. Pal. germ. 848, Bl. 146r)

Der von Johansdorf.

.Lij.

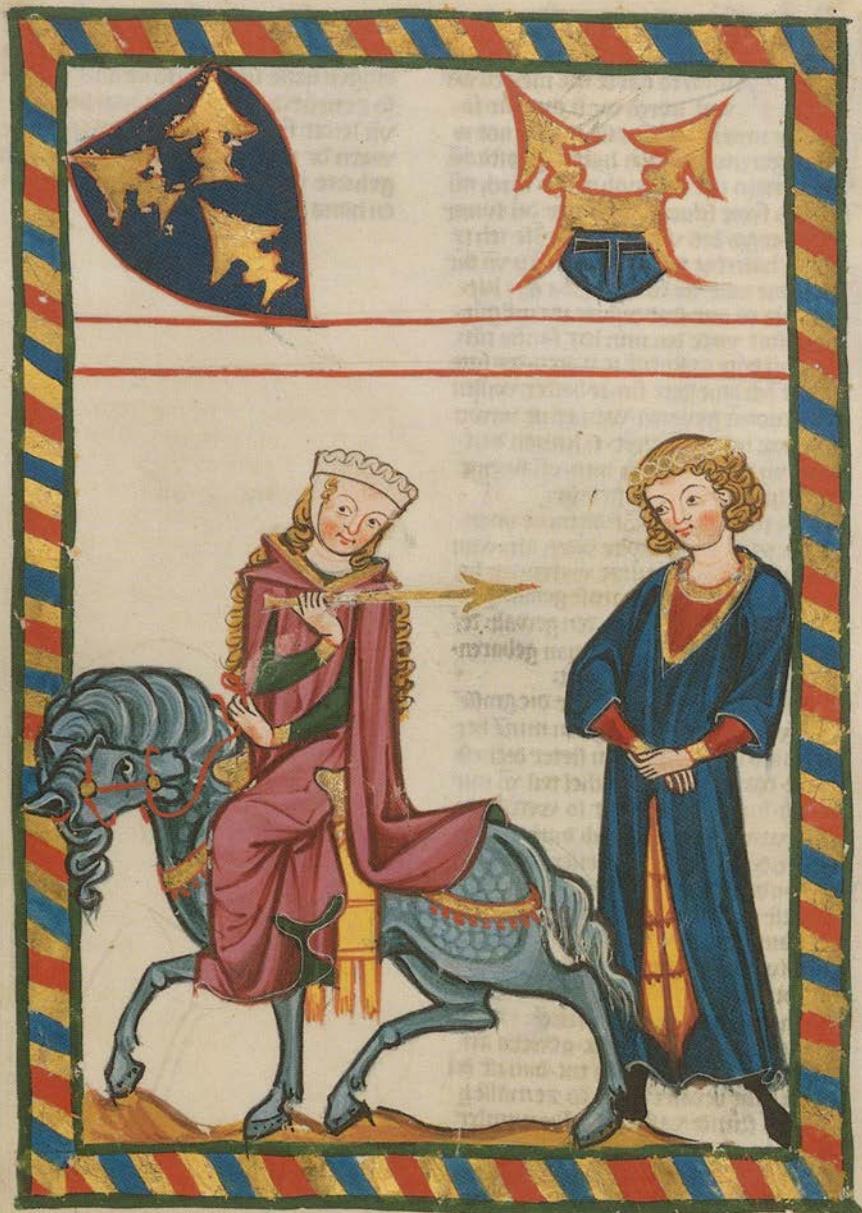


Farbtafel 6

Albrecht von Johansdorf (Cod. Pal. germ. 848, Bl. 179v)

Herr Wachsmut vō Mülhhusen.

.lvj.



Farbtafel 7

Herr Wachsmut von Mühlhausen (Cod. Pal. germ. 848, Bl. 183v)



Farbtafel 8
Herr Otto vom Turne (Cod. Pal. germ. 848, Bl. 194v)



Farbtafel 9
Herr Gösli von Ehenheim (Cod. Pal. germ. 848, Bl. 197v)



Farbtafel 10
Herr Konrad von Altstetten (Cod. Pal. germ. 848, Bl. 249v)

Von Stadegge.

.LXXV.



Farbtafel 11
Von Stadegge (Cod. Pal. germ. 848, Bl. 257v)



Farbtafel 12
Meister Heinrich Teshler (Cod. Pal. germ. 848, Bl. 281v)

Rost bilherre ze Sarne. Lxxv.



Farbtafel 13
Rost, Kirchherr zu Sarnen (Cod. Pal. germ. 848, Bl. 285r)



Farbtafel 14
Herr Alram von Gresten (Cod. Pal. germ. 848, Bl. 311r)

LXXXIIII

Herr Friedrich der Knecht.



Farbtafel 15

Herr Friedrich der Knecht (Cod. Pal. germ. 848, Bl. 316v)



Farbtafel 16
Rubin von Rüdeger (Cod. Pal. germ. 848, Bl. 395r)

I. Der Codex Manesse: Entstehung und Wirkung

Der Codex Manesse zählt zu den herausragenden Zeugnissen des deutschen Mittelalters: Mit den in ihm versammelten 5.200 Strophen und 36 Leichs – einer lyrischen Großform – wie auch mit seinen farbenprächtigen Dichterm miniaturen prägte er das moderne Bild dieser Epoche. Mehr als die Hälfte dieser Texte, die zuvor wohl nur mündlich, auf Einzelblättern oder in Form kleinerer Repertoires tradiert wurden, sind nur hier bezeugt. Ohne den Fleiß der Schreiber und das Engagement ihrer Auftraggeber wären sie heute verloren.

Doch wer waren die Initiatoren der Handschrift? Eine im Codex selbst überlieferte Preisstrophe des Dichters Hadlaub führte die Forschung zur Zürcher Patrizierfamilie der Manesse und einen vagen um sie fassbaren Kreis an Literaturliebhabern. Diese raren historischen Mosaiksteine inspirierten seit dem 19. Jahrhundert Schriftsteller wie den Schweizer Gottfried Keller, ein literarisches Bild von der Entstehungsgeschichte des Codex zu entwerfen.

Die erste Sektion der Ausstellung wirft jedoch nicht nur Schlaglichter auf die Entstehung der Handschrift im frühen 14. Jahrhundert, als sich die klassische Zeit der höfischen Literatur bereits ihrem Ende neigte. Sie führt zugleich ins Reich der Staufer im 12. und 13. Jahrhundert, als sich im Umkreis der Herrscher und an den Höfen der mächtigen Reichsfürsten das intellektuelle Interesse an der Liebe und am Ideal ritterlicher Lebensweise entfaltete. Eine glanzvolle Bühne für den Minnesang waren gesellschaftliche Großereignisse wie das schon von Zeitgenossen gerühmte Mainzer Hoffest an Pfingsten 1184. Auf ihm empfing der spätere Kaiser Heinrich VI. nicht nur die Schwertleite, sondern kam auch mit den Liedern der aus der Romania angereisten Trobadors und Trouvères in Berührung. Er selbst sollte der Nachwelt gleichermaßen als Mäzen und Minnesänger in Erinnerung bleiben, dessen Lieder den Codex Manesse eröffnen.

Während die Zürcher Initiatoren die Texte sorgsam zu sammeln suchten, hielten sie eine Aufzeichnung ihrer Melodien nicht für nötig. Sie sind oft nur noch im formalen Raffinement, dem rhythmischen Satzbau und den komplizierten Reimschemata der Lieder zu erahnen. Dass der Minnesang ursprünglich keine Leseliteratur war, sondern von der Aufführung lebte, dafür steht als bekanntestes Beispiel der ‚Sängerstreit auf der Wartburg‘ am Hof eines der berühmtesten Literaturförderer, des thüringischen Landgrafen Hermann. Bereits im Spätmittelalter entwickelte sich eine reiche Sagen- tradition um dieses fiktive Ereignis, so dass es in der Kunst und Literatur seit dem 19. Jahrhundert immer wieder zur Vergegenwärtigung mittelalterlicher Kultur aufgegriffen werden sollte. CM

I.1

(Abb. 15)

Der Codex Manesse und das Universitätsjubiläum 1886

Die Manesse'sche Handschrift der Pariser Nationalbibliothek. Photographische Nachbildung des Originals, der Universität Heidelberg zur Jubelfeier ihrer Gründung durch das Großherzogliche Ministerium der Justiz, des Kultus und Unterrichts überreicht, 1886, 3. August, 4 Bde., Karlsruhe 1886

UB Heidelberg, Re 5 Gross

Bereits vor 125 Jahren, beim 500. Jubiläum der Heidelberger Universität im Jahr 1886, sollte dem Codex Manesse eine herausragende Rolle

im Rahmen der Feierlichkeiten zukommen. Da man seitens der Regierung zu diesem Zeitpunkt keine Chance sah, den Codex, der seit 1657 in Paris aufbewahrt wurde, wieder zurückzugewinnen, beschloss das Großherzogliche Ministerium „wenigstens für diejenige Handschrift, deren Verlust von den Forschern und der öffentlichen Meinung am bittersten beklagt wurde, der Heidelberger Universitätsbibliothek einen Ersatz zu schaffen“ (Kat.Nr. II.6, S. 3). So wurde Anfang der 1880er Jahre ein Faksimile des Codex Manesse in Auftrag gegeben, das bei den Feierlichkeiten in Heidelberg den Verlust der Zimelie etwas abmildern sollte (Kat.Nr. II.4).

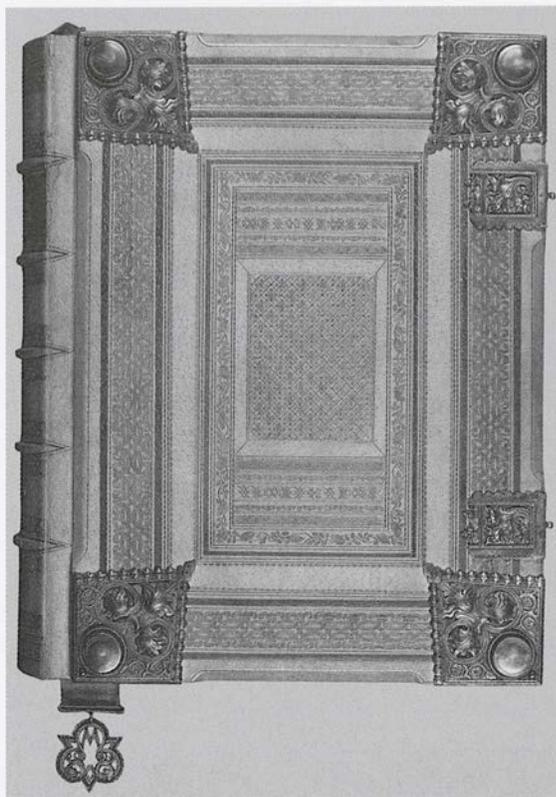


Abb. 15
Einband des Photofaksimiles von 1886 (Kat. Nr. I.1)

Die Arbeiten in Paris verzögerten sich jedoch so, dass das Faksimile nicht rechtzeitig fertig wurde. Wiederum als Ersatz stellte man ein Unikat her, für das Originalfotos auf Karton aufgeklebt und in vier Bände gebunden wurden. Die feierliche Übergabe an die Heidelberger Universität erfolgte pünktlich zu den Feierlichkeiten am 3. August 1886 durch den Präsidenten des Ministeriums der Justiz, des Kultus und des Unterrichts, Dr. Nokk, in Anwesenheit des Kronprinzen Friedrich von Baden. Der Codex Manesse konnte so – wenn auch nur als Reproduktion – beim Festzug mitgeführt werden.

Die vier heute in der Universitätsbibliothek aufbewahrten Prachtfolianten wurden von dem Buchbinder Scholl in Durlach für 715,20 Mark mit hellbraunen, historisierenden Ganzledereinbänden mit Streicheisenverzierungen, prachtvollen Eckbeschlägen und Schließen aus Silber versehen. Alle Bände sind mit einem Ziertitelblatt ausgestattet. Der erste Band enthält zudem als Frontispiz eine Chromolithographie der Miniatur König Wenzels von Böhmen, die von der Firma Wallau in Mainz hergestellt wurde. Die

auf Kartons geklebten Originalabzüge sind heute stark verblasst. ME

Lit.: MITTLER 1988, S. 24, B 3 (Elmar Mittler).

I.2

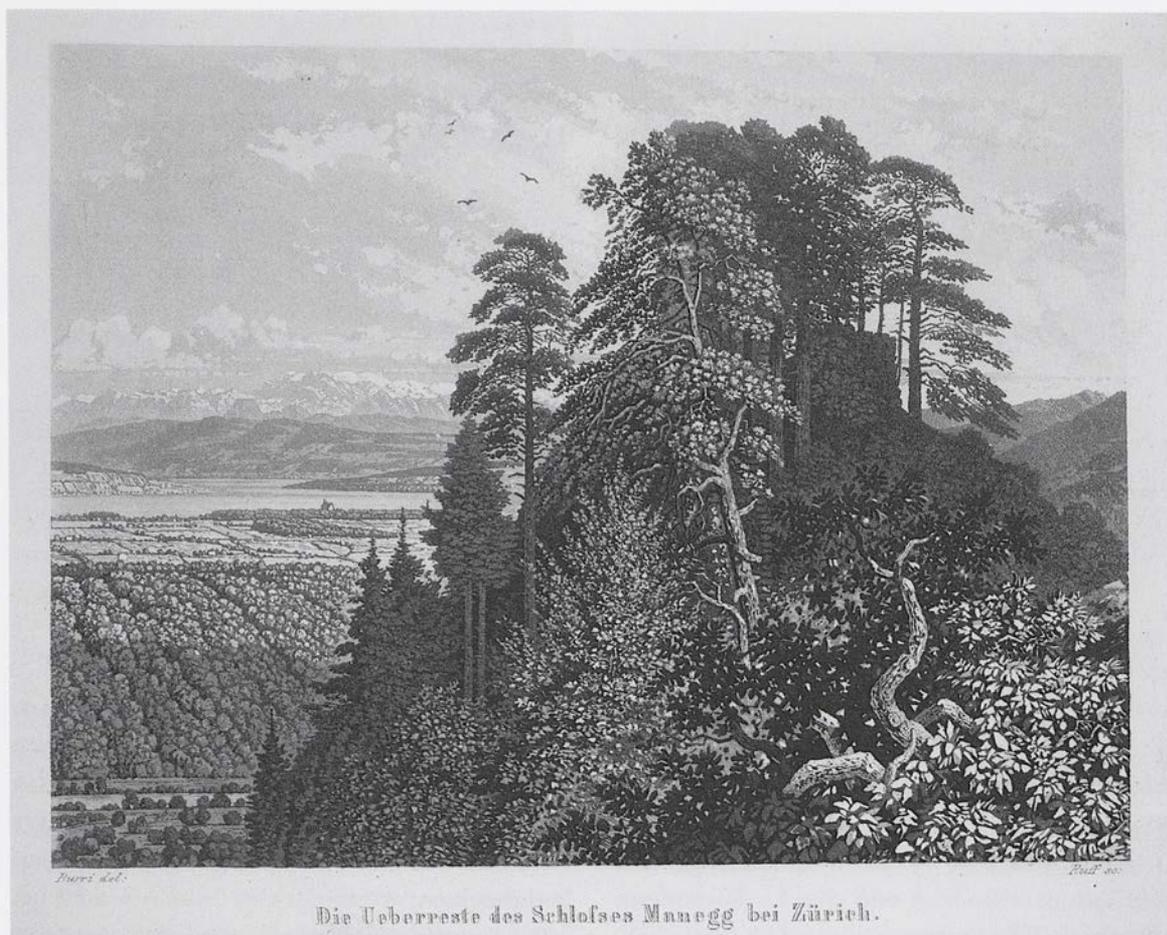
(Abb. 16)

Der Stammsitz der Manesse

Georg Wyss: Beiträge zur Geschichte der Familie Maness, Zürich: Orell, Füßli und Compagnie, 1850, Taf. I

UB Heidelberg, B 438-170-6 Folio RES

Die Entstehung des Codex Manesse wird Rüdiger II. Manesse (gest. 1304) und seinem Sohn Johannes, dem 1297 gestorbenen Kustos des Zürcher Großmünsters, zugeschrieben (vgl. Kat.Nr. I.3). Sie gehörten der vom 13. bis zum 15. Jahrhundert bezeugten Zürcher Ministerialen- und Ratsfamilie der Manesse oder Maness an, über deren Herkunft nichts Näheres bekannt ist. Die Angehörigen der Familie waren als Ministerialen Lehensleute der Fraumünsterabtei und hatten darüber hinaus Lehen des Klosters Einsiedeln, des Reichs sowie seit Beginn des 14. Jahrhunderts der Freiherren von Eschenbach in Wollishofen inne. In Zürich ist die Familie erstmals 1219 nachgewiesen; bald schon scheint sie sich in die beiden ritteradeligen Zweige Manesse Manegg und Manesse im Hard aufgespalten zu haben, die explizit jedoch erst zu Beginn des 14. Jahrhunderts fassbar sind. Stifter der Linien waren wohl Johannes (gest. 1278) und sein Bruder Rüdiger II., der „Freund der Dichter und Gesänge“ (S. 4) und bedeutendster Vertreter der Linie Manegg. Der vorübergehende politische Aufstieg der Manesse Manegg begann allerdings erst mit der Person Rüdigers VII. (gest. 1383), der 1360 zum Bürgermeister Zürichs ernannt wurde und noch im selben Jahr die Reichsvogtei des Klosters St. Gallen erhielt. Im Bürgermeisteramt spielte er eine zwiespältige Rolle und überstand 1374 ein Absetzungsverfahren durch den Großen Rat wegen Missbrauchs des Stadtsiegels nur knapp; er gefährdete weiterhin den Wohlstand und die Reputation der Familie durch seine letztlich zum Scheitern verurteilte familienorientierte Machtpolitik. Sein Sohn Ital (gest. zwischen



Die Ueberreste des Schloßes Manegg bei Zürich.

Abb. 16

Der Stammsitz der Familie Manesse: Burg Manegg (Wyss 1850, Taf. I – Kat.Nr. I.2)

1400 und 1415), der letzte der Linie Manesse Manegg, war schließlich gezwungen, den Familienbesitz sukzessive zu veräußern.

Als Stammsitz der Manesse gilt die 1303 erstmals erwähnte Burg Manegg, nach der sich der gleichnamige Zweig der Familie zubenannte. Von der vermutlich im 13. Jahrhundert errichteten Anlage – als Erbauer käme allenfalls Rüdiger I. (gest. 1253) in Frage –, die oberhalb des Zürcher Stadtteils Unterleimbach auf einem Geländevorsprung am nördlichen Rand der Falätsche lag, einem großen Felsabbruch auf der Ostseite des Albisgrats, sind heute nur noch wenige Spuren im Gelände zu sehen. Nach Beobachtungen des Historikers Heinrich Zeller-Werdmüller war im ausgehenden 19. Jahrhundert noch aufgehendes Mauerwerk vorhanden. Heute erinnert der sogenannte Manessebrunnen an Rüdiger II., dem die Burg als Wohnsitz diente, und an seinen Urenkel Rüdiger VII., den Sieger von Dättwil (1351) und Zürcher Bürgermeister; auf dem Burgareal selbst

steht seit 1919 ein Gedenkstein für den Dichter Gottfried Keller, der Manegg im 19. Jahrhundert in zwei seiner Novellen verewigte (Kat.Nr. I.5). Woher der für Zürcher Familien ungewöhnliche Name ‚Manesse‘ kommt, ist nicht geklärt. Volksetymologisch wird er als ‚Mann-Esser‘, das heißt ‚Mann-Töter‘, gedeutet. Hintergrund dafür soll ein nicht mehr näher zu bezeichnender Streit gewesen sein, bei dem es zu einer bewaffneten Auseinandersetzung mit Todesfolge gekommen war; eine Legende, die sich auch im erzählenden Wappen der Familie widerspiegelt: in Rot zwei kämpfende, silberne Ritter, von denen der eine siegt. US

Lit.: Franziska HÄLG-STEFFEN: Manesse, in: Historisches Lexikon der Schweiz, <<http://www.hls-dhs-dss.ch/textes/d/D20296.php>> (15.06.2010); Walther MERZ/Friedrich HEGI (Hrsg.): Die Wappenrolle von Zürich. Mit den Wappen des Hauses zum Loch, Zürich u.a. 1930.

I.3

(Abb. 17)

Hadlaubs Preislied auf Rüdiger und Johannes Manesse

Codex Manesse. Die grosse Heidelberger Liederhandschrift, vollständiges Faksimile des Codex Palatinus Germanicus 848 der Universitätsbibliothek Heidelberg, hrsg. von Walter Koschorreck, Frankfurt a.M., Bd. 1, 1979, Bl. 372rb
UB Heidelberg, Re 791 Gross::Faks

1748 erhielt der Codex von Johann Jakob Bodmer (1698–1783) den Namen „Manessische Handschrift“. Er bezog sich dabei auf ein Gedicht seines Zürcher Landsmannes Johannes Hadlaub, das nur der Codex Manesse überliefert. Bodmer hatte von November 1746 bis August 1747 die Handschrift von Paris nach Zürich ausgeliehen, um „Proben der alten schwäbischen Poesie“ zu edieren (Kat.Nr. III.6a). Hadlaub schildert in seinem Gedicht, wie Rüdiger II. Manesse und sein Sohn Johannes, der Kustos des Großmünsters, sich in Zürich um die Pflege des Minnesangs bemühten und eine Liedsammlung aufbauten: *Wâ vunde man sament sô manig liet? / man vunde ir niet in dem künigrîche, / als in Zürich an buochen stât. / des prüvet man dike dâ meister sang; / der Manesse rank darnach endeliche, / des er diu liederbuoch nû hât.* Bodmer folgert daraus: „Herr Ruedger Manesse war der erste, der die ruhmwürdige Sorge gehabt hat, die Lieder und Oden der besten Poeten seines Weltalters aus allen Ecken Deutschlands in seinem Werke zu sammeln [...]. Diese Nachrichten haben wir einem von den Poeten zu danken, welche der alte Codex in sich fasset, dem wir mit vielem Recht den Namen des Manessischen geben, Johans Hadloub.“ Rüdiger Manesse hatte eine wie auch immer geartete nachhaltige Bedeutung für die Handschrift. Dafür spricht auch die Hervorhebung der R-Initiale des Vornamens durch einen roten Vertikalstrich (Lied 2 IX 5, Cod. Pal. germ. 848, Bl. 372ra). Dass Hadlaub unter den Dichtern eine herausgehobene Stellung aufgrund des engen Kontakts zu Rüdiger Manesse und der Unterstützung durch diesen innehatte, machen weitere Gedichte deutlich, die ‚autobiographische‘ Züge aufweisen und die Geschehnisse in Zürich um das Jahr 1300 thematisieren. Hier

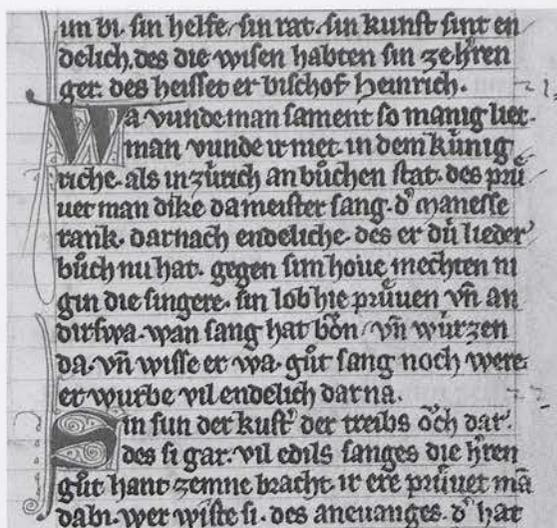


Abb. 17

Das Preislied des Dichters Hadlaub auf die Manesse (Cod. Pal. germ. 848, Bl. 372r – Kat.Nr. I.3)

ist vor allem das Lied *Ich diene ir sît daz wir beidiu wâren kint* zu nennen, in dem Hadlaub einen Zirkel von prominenten, in ihrer Mehrheit historisch gut fassbaren Personen um Rüdiger Manesse nennt, die die Sammlung angeregt haben mochten; womöglich ist Hadlaub auch als Mitinitiator der Sammlung zu sehen.

Die enge persönliche Verbindung zu Rüdiger Manesse wird auch im ersten der beiden biographischen Zeugnisse deutlich, die wir von Hadlaub haben: Am 4. Januar 1302 beurkundet der Zürcher Rat den Verkauf eines Hauses in prominenter Wohnlage am Neumarkt an Johannes Hadlaub; der erste Zeuge in der Reihe der Ratsherren ist *Ruedger Manesse der elter*. Der zweite und letzte Hinweis auf den Dichter ist die Erwähnung im Anniversar der Großmünsterpropstei, das 1340 bereits abgeschlossen war. Unter den *xvij kalendas Aprilis*, das ist der 16. März, findet sich der Eintrag *Johannes dictus hadloub obiit*. Der mehr als dürftigen biographischen Überlieferung steht das ambitionierte und umfangreiche Werk Hadlaubs gegenüber, das wie ein Kaleidoskop all dessen anmutet, was im spätzeitlichen Minnesang um 1300 an Formen und Liedtypen möglich war. Doch nicht nur inhaltlich-biographische Indizien verdeutlichen die Bedeutung Hadlaubs für den Minnesang, sondern auch die formalen Aspekte der Einträge im Codex weisen auf die Sonderstellung des Dichters hin: Als einziger Autor neben Klingsor von Ungarland

hat er eine szenische Miniatur in zwei Registern erhalten (Kat.Nr. I.4), der Anfang des Eintrags wird mit der weitaus größten und kunstvollsten Filigraninitiale ausgezeichnet, seine Lieder wurden von einer offenbar allein für ihn bestimmten exklusiven Schreiberhand aufgezeichnet (vgl. Kat.Nr. I.6). Darüber hinaus fehlt bei ihm eine Namensbeischrift vor dem Textcorpus, was für seine Bekanntheit spricht, und letztlich ist das Schlussblatt der Hadlaub-Lage unliniert geblieben, sollte also aller Wahrscheinlichkeit nach einst den Codex beenden. US

Lit.: Rena LEPPIN (Hrsg.): Johannes Hadlaub. Lieder und Leichs, Stuttgart u.a. 1995. – Max SCHIENDORFER: Ein regionalpolitisches Zeugnis bei Johannes Hadlaub. Überlegungen zur historischen Realität des sogenannten „Manessekreises“, in: Zeitschrift für deutsche Philologie 112, 1993, S. 31–65; DERS. (Hrsg.): Johannes Hadlaub. Die Gedichte des Zürcher Minnesängers, Zürich u.a. 1986.

I.4

(Abb. 18)

Hadlaubs Dame und der Liebesbrief

Johann J. Horner: Johannes Hadloub, ein Minnesinger von Zürich, in: Alpenrosen. Ein Schweizer Almanach auf das Jahr 1813, Bern: Burgdorfer [1812], nach S. 252

Germanistisches Seminar der Universität Heidelberg, TA 157,4 sekr.

Von dem vielseitig begabten Johannes Horner (1772–1831), der sich als Archäologe, Kunst- und Literaturhistoriker sowie als Kritiker und Schriftsteller verdient machte, ist unter seinen zahlreichen Veröffentlichungen 1813 die vorliegende kurze Einführung in Hadlaubs Leben und Werk erschienen. Es ist vermutlich die erste wissenschaftliche Studie, die sich explizit dem Minnesänger widmete. Zu diesem Aufsatz steuerte Franz Hegi (1774–1850), ein zu seiner Zeit in der Schweiz sehr geschätzter Kupferstecher, eine Illustration bei, deren Vorbild die Hadlaub-Miniatur aus der Manessischen Liederhandschrift ist (Cod. Pal. germ. 848, Bl. 371r) (Abb. 3). Es handelt sich hierbei wohl um eine der frühesten derartigen Nachschöpfungen von Miniaturen aus dem Codex Manesse. Hegis Illustration greift



Abb. 18

Der Dichter Johannes Hadlaub in einer Radierung von Franz Hegi (Horner 1812, nach S. 252 – Kat.Nr. 1.4)

aus der zweizonigen Bildkomposition der Handschrift den unteren Bildteil heraus und passt ihn dem von Horner zitierten Lied *Ach, mir was lange nach ir so wê gesîn* an. Das dichterische Ich des Lieds schildert, wie es als Pilger verkleidet seiner Dame vor der Kirche auflauert und ihr heimlich einen Liebesbrief anheftet, worauf die Dame erschrocken davonläuft (V. 5–24). Gegenüber der Originalminiatur des Codex folgte Hegi in seiner Darstellung exakt dem Wortlaut des Gedichts, indem er die Szene richtigerweise beim Verlassen der Kirche stattfinden lässt. Darüber hinaus hat er „nur die Proportion und Zeichnung berichtigt, und statt des im Original die Kirche symbolisch bezeichnenden sehr armseligen Thürmchens das schöne Portal der Großmünster-Kirche in Zürich hinzugefügt“ (S. 260), was sicher Hegis Faible für die Darstellung von Bauwerken Zürichs und seiner Beschäftigung mit der Architektur geschuldet ist. Dies führte sogar so weit, dass er aufgrund wissenschaftlicher Hypothesen eine auf der äußersten Halbsäule erkennbare Standfigur ergänzte, die zu seiner Zeit bereits nicht mehr vorhanden war. Dass die Tierdarstellungen auf den

Medaillons am Gewände des Nordportals jedoch seitenverkehrt erscheinen, ist wohl eher eine unabsichtliche Folge der Übertragungstechnik.

Die Exklusivität, die Hadlaub und seinen Liedern in der Handschrift zugebilligt wird – hier steht anscheinend der Minnesänger als einer der möglichen Mitinitiatoren des Codex im Hintergrund, wie der ‚Manesse-Preis‘ im Lied *Wâ unde man sament sô manig liet?* vermuten lässt (Kat.Nr. I.3) –, wirkt in Hegis Darstellung erheblich reduziert. Er setzte die Szene seiner zeitgenössischen Vorstellung entsprechend in eine historische Kulisse und siedelte sie konkret im Zürich der Wende vom 13. zum 14. Jahrhundert an. Vor allem durch das Weglassen des Hadlaub-Wappens fehlt der autobiographische Bezug, der die Verbindung zwischen Hadlaub und der Manessischen Liederhandschrift erst ermöglicht. Übernommen hat Hegi hingegen das Schoßhündchen, das erst nachträglich durch den Grundstockmaler in die bereits fertige Illustration eingefügt wurde und vor allem in der oberen Szene der Doppelminiatur (Abb. 3) eine Rolle spielt: Es handelt stellvertretend für die Dame und führt den ominösen Biss aus, der in dem Lied *Ich diene ir sît daz wir beidiu wâren kint* ihr selbst zugeschrieben wird. Es ist so gleichwohl eine passende Illustration zu der von Horner zitierten Kostprobe aus Hadlaubs poetischem Schaffen entstanden, die jedoch die Bedeutung Hadlaubs als Dichter und Minnesänger zu Beginn des 13. Jahrhunderts nicht weiter betont. US

Lit.: Rena LEPPIN (Hrsg.): Johannes Hadlaub. Lieder und Leichs, Stuttgart u.a. 1995; Max SCHIENDORFER (Hrsg.): Johannes Hadlaub. Die Gedichte des Zürcher Minnesängers, Zürich u.a. 1986.

I.5

Gottfried Keller und die Geschichte des Codex Manesse

Gottfried Keller: Was der Herr Pate aus dem alten Zürich erzählte. Der Zürcher Novellen erster Teil, Leipzig 1943, S. 39
UB Heidelberg, G 6534-3-15

Die Entstehungsgeschichte des Codex Manesse liegt bis heute weitgehend im Dunkeln. In der

Handschrift selbst haben sich nur vage Hinweise erhalten, wer den wertvollen Codex in Auftrag gab: Der Dichter Johannes Hadlaub nämlich rühmt in einem seiner Lieder den Zürcher Patrizier Rüdiger II. Manesse und seinen Sohn Johannes als Sammler von Minnelyrik (Kat.Nr. I.3). Die Gestaltung seiner Lieder deutet gleich mehrfach auf eine exponierte Stellung hin. Daher wird angenommen, dass er vielleicht sogar selbst am Codex Manesse mitwirkte. Doch auch über ihn ist wiederum nur wenig bekannt. Diese wenigen historischen Bruchstücke griff der Schweizer Autor Gottfried Keller auf und verarbeitete sie literarisch in seiner Erzählung „Hadlaub“.

Keller macht aus Hadlaub einen Bauernsohn, der früh durch seine Auffassungsgabe auffällt und daher zum Schreiber ausgebildet wird. Über diese Fertigkeiten hinaus wird Hadlaub auch für seine Gesangskünste bekannt. Daher laden ihn die Herren Manesse auf ihre Burg ein, damit er vor einer Gesellschaft von Liebhabern der Minnelyrik die Werke großer Meister vorträgt. Diese Darbietung weckt bei dem Gastgeber Rüdiger Manesse das Verlangen, die Lieder vor dem Vergessen zu bewahren. Er möchte „ein einziges großes Buch [...] stiften, in welchem alles beisammen ist, was jeder in seinem Orte singt“ (S. 45). Dieses sieht er bereits vor sich „in schönster Gestalt [...], groß, köstlich und geschmückt, wie, ohne Blasphemie zu reden, das Messbuch des Papstes“ (S. 46). Als Schreiber für das Vorhaben werben die Herren Manesse den jungen Hadlaub an. Angeregt durch diese Beschäftigung wird dieser selbst zum Minnedichter. Seine Lieder, welche schließlich auch in den Codex aufgenommen werden, sind von seiner Liebe zu der jungen Dame Fides inspiriert, die er bereits seit Kindheitstagen kennt. Die erfundene Figur der Fides – der „Treue“, wie ihr Name übersetzt lautet – spiegelt hierbei das Verständnis des Minnesanges im 19. Jahrhundert wieder: Es wurde davon ausgegangen, die Lieder seien Zeugnis für ein tatsächliches Werben um eine bestimmte Frau.

„Hadlaub“ ist die erste der „Zürcher Novellen“, die 1876/77 veröffentlicht wurden. Auch in der nächsten Geschichte des Zyklus, „Der Narr auf Manegg“, bleibt Keller der Thematik des Codex Manesse treu und erzählt die weitere Familien- sowie Überlieferungsgeschichte.

1943 veröffentlichte der Buch und Volk Verlag in Leipzig die ersten drei Erzählungen als ersten Band einer zweibändigen, mit Zeichnungen illustrierten Ausgabe. Das vorliegende Exemplar gelangte 1949 als Geschenk des Offiziers-Kriegsgefangenenlagers Trinidad, Ohio, in den Besitz der Universitätsbibliothek Heidelberg. MKa

Lit.: Fritz MARTINI: Gottfried Keller: „Hadlaub“ oder Falschheit der Kunst und Wahrheit der Liebe, in: Hartmut Steinecke (Hrsg.): Zu Gottfried Keller, Stuttgart 1984, S. 122–138; Karl BERTRAM: Quellenstudie zu Gottfried Kellers Hadlaub, Leipzig 1906.

I.6

(Abb. 19, 20)

Die „Zürcher Schreiberschule“ und der Codex Manesse

a) Chorbuch, 14. Jahrhundert

UB Heidelberg, Cod. Sal. X,6, Bl. 218v

b) Zürcher Richtebrief, 1304

Staatsarchiv des Kantons Zürich, B III 1, Bl. 1r

Die Universitätsbibliothek Heidelberg bewahrt ein Chorbuch aus dem Zisterzienserkloster Salem auf, das nach Zürich in das beginnende 14. Jahrhundert verweist. In einem Kolophon auf Blatt 218v ist vermerkt, dass Nikolaus von Zürich, Mönch in Stella Maris, dem im Kanton Aargau gelegenen Zisterzienserkloster Wettingen, am 24. Juli 1318 das vorliegende Buch vollendete: *Anno domini·M^o·CCC^o·XVIII^o·in die sancti Christofori martiris scriptus neumatus atque perfectus est a fratre Nicolao de Thurego monacho Maris Stelle iste liber [...]* (Abb. 19). Das Zisterzienserkloster Wettingen wurde 1227 gegründet und von Salemer Mönchen besiedelt. Salem übte das Visitationsrecht aus – und so gelangte die Handschrift noch vor 1600 in das Mutterkloster. Zudem stand Wettingen durch seine Liegenschaften unmittelbar neben dem Großmünster, die noch heute als Wettinger Häuser bezeichnet werden, in enger Verbindung zur Stadt Zürich.

Hinter dem Namen des Schreibers Nikolaus von Zürich verbirgt sich eventuell der Redaktor und vermutlich auch Schreiber des berühmten, im Original erhaltenen Zürcher Richtebriefs Nikolaus Mangold (gest. 1341). Dieser Chorherr des

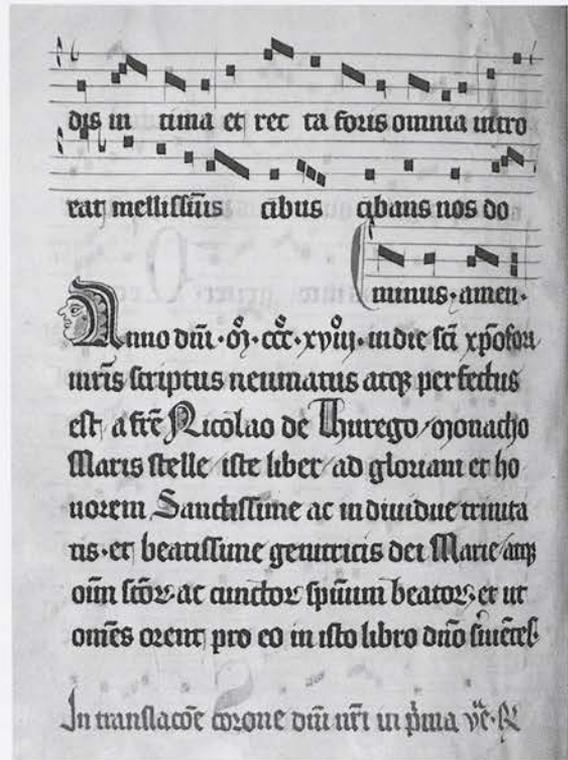


Abb. 19

Kolophon des Schreibers Nikolaus von Zürich in einem Salemer Chorbuch, 1318 (Cod. Sal. X,6, Bl. 218v – Kat.Nr. I.6a)

Großmünsters in Zürich, Urkundenschreiber und Notar mit einem Tätigkeitsradius, der bis zur Kurie nach Avignon reichte, schrieb das Zürcher Stadtrecht 1304 ab (Abb. 20). Das Schriftbild der gotischen *Littera textualis* beider Schreiber erscheint auf den ersten Blick ähnlich, doch bei der Analyse der Einzelbuchstaben zeigen sich Unterschiede. Der Richtebrief von Niklaus Mangold, auch Niklausbuch genannt, weist Ähnlichkeiten in der Gestaltung mit der Manessischen Liederhandschrift auf. Beide Handschriften sind als fortlaufende Sammlungen angelegt, das heißt es wurden Seiten für mögliche Nachträge freigelassen und beide Handschriften verfügen über ein Inhaltsverzeichnis. Im Niklausbuch war ebenfalls geplant, die Initialen farbig und künstlerisch zu gestalten. Die Idee wurde nicht ausgeführt und der Platz für die Anfangsbuchstaben leer gelassen.

Eine ältere Version des Zürcher Richtebriefs, die wohl um 1302 im Auftrag des Rechtskundigen Rüdiger Manesse entstand und unvollständig erhalten ist, diente Niklaus Mangold als Vorlage. Bemerkenswert ist, dass der Schreiber dieser

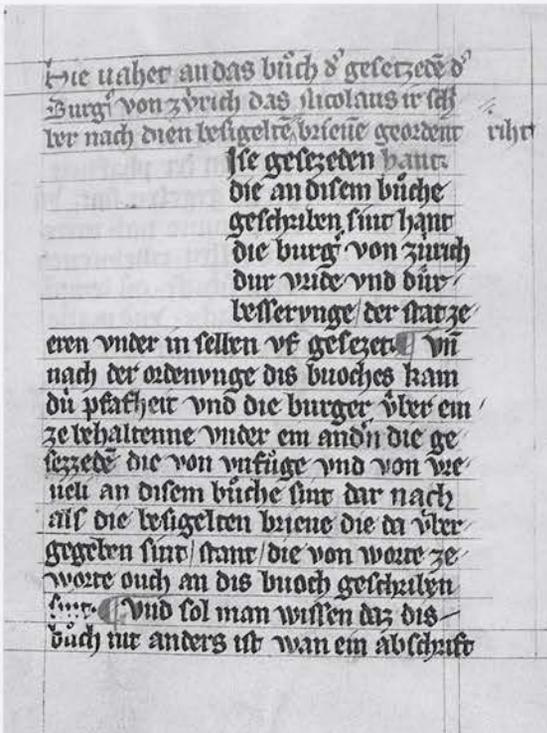


Abb. 20
Der Zürcher Richtebrief von 1304 (Staatsarchiv des Kantons Zürich, B III 1, Bl. 1r – Kat. Nr. I.6b)

Abschrift auch im Codex Manesse tätig war. Er schrieb dort die Seiten mit dem Werk Johannes Hadlaubs (Bll. 371va–380vb) (Kat.Nr. I.3), des Zürcher Dichters, der die Bedeutung von Rüdiger Manesse als Förderer des Minnesangs preist. Dieser Schreiber (Ms), der einzige der rund ein Dutzend Mitarbeiter des Codex Manesse, der auch in einer anderen Handschrift nachweisbar ist, ließ zu Beginn der Strophen des Johannes Hadlaub (Bl. 371va) zwölf Zeilen für die Initiale frei, so dass die prächtige Hadlaub-Initiale eine Sonderstellung in der Liederhandschrift einnimmt (Cod. Pal. germ. 848, Bl. 372v).

Die in Zürich um 1300 entstandenen Handschriften weisen gemeinsame Merkmale auf, so dass in diesem Zusammenhang auch von einer Zürcher Schreiberschule gesprochen wird, die jedoch nicht genau zu lokalisieren ist. Verschiedene Schreiber und Werkstätten sind zu nennen wie zum Beispiel Konrad von St. Gallen, der Hauptschreiber der berühmten Weltchronik des Rudolf von Ems, der um 1300 als Chorherr am Zürcher Frauenmünster bezeugt ist. Eine besondere Rolle spielten die Chorherren des Grossmünsters in Zürich, mit dem die Familie

Manesse, Johannes Hadlaub, Niklaus Mangold und vielleicht auch der Schreiber der Wettinger Handschrift – Nikolaus von Zürich – verbunden waren. AF

Lit.: Daniel BITTERLI: Zürcher Richtebriefe und ihre Schreiber. Beitrag für den SSRQ-Workshop vom 13. Juni 2008, S. 1–10 (Manuskript); Dione FLÜHLER-KREIS: Geistliche und weltliche Schreibstuben, in: BRINKER/FLÜHLER-KREIS 1991, S. 41–50; Rudolf GAMPER: Der Zürcher Richtebrief von 1301/1304. Eine Abschrift im Auftrag von Rüdiger Manesse, in: Alfred Cattani/Michael Kotbra/Agnes Rutz (Hrsg.): Zentralbibliothek Zürich. Alte und neue Schätze, Zürich 1993, S. 18–21, 147–151.

I.7 (Farbtafel 17)

Der Stauferkaiser Heinrich VI. als Minnesänger und Mäzen

Bernard Carl Mathieu (Hrsg.): Minnesänger aus der Zeit der Hohenstaufen. Im vierzehnten Jahrhundert gesammelt von Ruedger Maness von Maneck. Facsimile der Pariser Handschrift, Paris 1850/1852, Bl. 1r
UB Heidelberg, Re 14 Gross

Die repräsentative Darstellung Kaiser Heinrichs VI. (1165–1197) eröffnet die nach ihrem gesellschaftlichen Stand geordnete Reihe der Autorenbilder der Manessischen Liederhandschrift (Farbtafel 1). Blatt 1r des Pariser Faksimiles (zur Beschreibung vgl. Kat.Nr. II.3) zeigt die Heinrichs-Miniatur, wie sie im frühen 14. Jahrhundert ausgesehen haben mag, ohne die Schäden der Jahrhunderte abzubilden (Farbtafel 17). Der Kaiser ist in vollem Ornat als thronender Herrscher dargestellt. Das beigegebene Wappen zeigt in Gold einen rot bewehrten, schwarzen Adler und fand in dieser Form seit König Rudolf I. von Habsburg dauerhaft als Reichswappen Verwendung. Eine erste farbige Darstellung ist im „Liber ad honorem Augusti“ (um 1195) des Petrus de Ebulo erhalten (Burgerbibliothek Bern, Codex 120 II, Bl. 109r): ein schwarzer mit Gold gehöhter Adler auf dem gelben Schild Heinrichs VI., auf seinem Helm und der Decke seines Pferdes. Im Codex Manesse hält Heinrich anstelle des Reichsapfels eine unbeschriftete Lie-

derrolle in der linken Hand. Der Stauferkaiser verkörpert so als Herrscher einerseits das Mäzenatentum, das die Dichtkunst förderte, andererseits wird er durch das Schriftband als Autor ausgewiesen. Darüber hinaus charakterisiert das große, am linken Bildrand auf der Spitze stehende Schwert mit seinem edelsteinverzierten Knauf den Kaiser als höchsten Repräsentanten des Ritterstandes. Die Miniatur stellt so eine Synthese aus Standesbild und Autorenbild dar, indem es die Tradition antiker Herrscherbildnisse mit der christlichen Darstellung der ‚Maiestas Domini‘ und dem ikonographischen Typ des ‚Königs mit dem Saitenspiel‘ verbindet: *David rex et propheta – Henricus rex et poeta*.

Dem Kaiser werden drei Gedichte zugeschrieben, die der Miniatur folgen und unterschiedlichen Phasen des Minnesangs angehören. Zwei sind rückwärtsgewandt und erzählen in Kürenbergischen Langzeilen von Liebe und Liebeserfüllung; das dritte Lied ist modern, ist deutlich von der Hausen-Schule beeinflusst und zeigt den Sänger im sehnsuchtsvollen Monolog als den klassischen Minnenden. Die Zuschreibung der Texte an Heinrich VI. ist heute in der Forschung allgemein akzeptiert. Der Sohn Barbarossas wird als feinsinniger und gelehrter Mann charakterisiert. Mit dem Minnesang kam er vermutlich durch einen Kreis von Dichtern am staufischen Hof in Berührung, darunter Otto von Botenlauben, Ulrich von Gutenberg, Bligger von Steinach, Bernger von Horheim, vor allem aber Friedrich von Hausen, der 1186 der Begleitung des jungen Königs in Italien angehörte und Vorbild für Heinrichs eigene Dichtung war. Möglicherweise entstanden die Gedichte in dieser Zeit; eventuell wäre auch eine Entstehung im Umfeld des Mainzer Hoffestes 1184 in Betracht zu ziehen, als Heinrich und sein Bruder Friedrich zu Rittern erhoben wurden und Dichter aus verschiedenen Regionen Europas ihre Werke vortrugen (Kat. Nr. I.8). US

Lit.: Peter CSENDES: Heinrich VI., Darmstadt 1993; Ingo F. WALTHER (Hrsg.): Codex Manesse. Die Miniaturen der Großen Heidelberger Liederhandschrift, Frankfurt a.M. 1988, bes. S. 2–3, Taf. 1; Günther SCHWEIKLE: Kaiser Heinrich, in: ²VL 3, 1981, Sp. 678–682; Peter WAPNEWSKI, Kaiserlied und Kai-

sertopos. Zu Kaiser Heinrich 5,16, in: Ders.: Waz ist minne. Studien zur mittelhochdeutschen Lyrik, München 1975, S. 47–64.

I.8

Höfische Kunst auf dem Mainzer Hoftag 1184

Das Buch der Welt. Sächsische Weltchronik, Ms. Memb. I 90 Forschungs- und Landesbibliothek Gotha, hrsg. von Hubert Herkommer, Faksimileband, Luzern 1996, Bl. 138v
UB Heidelberg, Re 1277::1

Man traf sich an Pfingsten auf einer weiten Wiese zwischen Rhein und Main gegenüber der Bischofsstadt Mainz; Tausende von Menschen zogen in eine eigens errichtete große Feststadt aus Holz und zahllosen Zelten, in deren Zentrum der Palast des Kaisers und eine Kirche standen. Für drei Tage war jeder Barbarossas Gast. Dieses Bild hat man vor Augen, wenn man an den Mainzer Hoftag von 1184 denkt: die *curia sollemnis*, die feierliche Hofversammlung, als das sichtbarste Zeichen der höfischen Kultur. Im Mittelpunkt stand in ganz besonderem Maße die kaiserliche Familie. Denn Friedrich Barbarossa verband einen Hoftag mit der Schwertleite seiner Söhne Heinrich und Friedrich, so dass das Fest gleichermaßen die ritterliche Welt wie auch die Reichsordnung vor Augen führte. Es war eine Demonstration der Macht der Stauer und der staufischen höfischen Kultur, ein Höhepunkt in der Entfaltung der Ideenwelt des europäischen Rittertums, der bereits auf die Zeitgenossen wegen seiner großen Besucherzahl auch aus der romanischen Welt und seiner kulturellen Darbietungen den Eindruck nicht verfehlte.

Die Gothaer „Sächsische Weltchronik“ (um 1240/50) ist die erste deutschsprachige Universalchronik in Prosa überhaupt. Die vorliegende, um 1275 entstandene Langfassung C bewertet das Mainzer Hoffest demzufolge als *de groteste hochtit en, de ie an dudische lande ward* (Bl. 138v); sie geht sogar soweit, das Fest als ein Datierungskriterium zu verwenden und rechnet [T]we iar uor der hochtith beziehungsweise Twe iar na der hochtit. Dies macht den Stellenwert deutlich, der dem Hoftag von Mainz beigemessen wurde, auch wenn die Überlieferung in der Chronik mit drei

Sätzen denkbar knapp ausfiel. Nichts erinnert an die ausführliche Beschreibung der Festtage, wie sie beispielsweise die Hennegauer Chronik des Gislebert von Mons liefert, aus der wir von der Festfolge und vom Abbruch des Festes am dritten Tag wegen eines heftigen Unwetters, bei dem es mehrere Tote gab, wissen. Nichts erinnert an die intensiven politischen Aktivitäten, die neben den Festlichkeiten entfaltet wurden. Lediglich die Nennung Heinrichs des Löwen, der auf dem Fest als ungebetener Gast erschien und vergeblich um die Gnade des Kaisers bat, könnte als Hinweis auf die politische Komponente aufgefasst werden. In dürren Worten zählt die „Sächsische Weltchronik“ weiters nur die Schwertleite der Söhne Friedrichs (*to der groten hochtit to Megeuze, dar der koning Heinric und de hertoge Vrederic van Swauen des keiser Vrederikes sone riddere worden*) sowie die Teilnehmerzahl auf (*riddere uppe viertech dusent an ander uolk*). Auch die kleine Illustration, die der Textpassage beigegeben ist, passt nicht wirklich zum beschriebenen Fest. Sie zeigt szenisch die Aussöhnung zwischen Heinrich VI. und Heinrich dem Löwen; offenbar eine Vermengung des im Text erwähnten, aber unhistorischen Geschehens in Mainz mit der tatsächlich im März 1194 bei einem persönlichen Zusammentreffen in Tilleda erfolgten Aussöhnung der beiden. In späteren Bildhandschriften der Chronik ist korrekt und erkennbar der Empfang eines der noch nicht zum Ritter geschlagenen Kaisersöhne durch Friedrich I. dargestellt. US

Lit.: Michael LINDNER: Fest und Herrschaft unter Friedrich Barbarossa, in: Evamaria Engel u.a. (Hrsg.): Kaiser Friedrich Barbarossa. Landesausbau, Aspekte seiner Politik, Wirkung, Weimar 1994, S. 151–170; Josef FLECKENSTEIN: Friedrich Barbarossa und das Rittertum. Zur Bedeutung der Großen Mainzer Hofstage von 1184 und 1188, in: Festschrift für Hermann Heimpel zum 70. Geburtstag am 19. Sept. 1971, Bd. 2, Göttingen 1972, S. 1023–1041.

I.9

Klopstocks Ode auf den staufischen Mäzen

Friedrich Gottlieb Klopstock: Oden, Reutlingen: Johann Georg Fleischhauer, 1777, S. 182–186
UB Heidelberg, G 5747 V RES

Für Friedrich Gottlieb Klopstock (1724–1803), der sich seit 1751 am Hof des dänischen Königs aufhielt, bildet die 1764 entstandene Ode an Kaiser Heinrich den Auftakt einer Reihe von Werken, die Geschichte, Kultur und Mythologie des germanischen, keltischen und nordischen Altertums zum Gegenstand hatten. In der vermeintlich nationalen, ‚althochdeutschen‘ Vergangenheit fand er die Projektionsfläche für einen schwärmerischen Patriotismus, der an die besonders durch Tacitus vermittelte Germanenbegeisterung des 16. und 17. Jahrhunderts anknüpfen konnte. Zu den poetischen Früchten dieser Studien gehören neben einer Dramen-Trilogie um den Cheruskerfürsten Arminius zahlreiche ‚vaterländische‘ Oden („Hermann und Thusnelda“, „Braga“, „Thuisikon“, „Unsere Sprache“).

Zu dem Gedicht an Heinrich VI. ließ sich Klopstock durch das Minnelied von „Keiser Heinrich“ inspirieren, das in der Manesse-Handschrift überliefert ist. Johann Jakob Bodmer druckte es in seinen 1748 erschienenen „Proben der alten schwäbischen Poesie des dreyzehnten Jahrhunderts. Aus der Manesischen Sammlung“ ab (S. 1–2) (Kat.Nr. III.6a). In den 18 alkäischen Strophen inszeniert Klopstock in hoher Stillage den selbstbewussten Preis der neu entstehenden deutschsprachigen Nationalliteratur seiner Zeit vor dem Hintergrund einer nächtlichen Geschichtsvision, die nacheinander Karl den Großen, Barbarossa und Heinrich VI. vor das Auge des Sprechers treten lässt.

In einer dreistrophigen Exposition wird in direkter Anrede an Heinrich VI. die politische wie kulturelle Bedeutungslosigkeit der Sprechergeneration reflektiert. Es folgen sieben Strophen, in denen der Aufbruch einer neuen Dichtergeneration verkündet wird, die, religiös inspiriert, nicht nur die französische, sondern auch die antike Literatur hinter sich lässt. Die zehnte Strophe leitet zur nächtlichen Vision über: „Hört uns, o Schatten [...]“ (S. 184).

An den alten Kaisern wird nun weniger die politische Tatkraft hervorgehoben – Karls Blutbad an den Sachsen wird sogar verurteilt – als ihr jeweiliger Einsatz für die nationalliterarische Tradition: Karl habe zuerst die Lieder der Barden aufschreiben lassen, leider vergebens;

Seligkeit beglückter Liebe.

Mäßig.

In so ho-her Won-ne schwebend, ward die Freu-de mei-nes Her-zens nie! wie auf
In so ho-her schwebender Wun-ne so ge-stuont min Herz an Froei-den nie: ich var

Flü-geln sich er-he-bend stieg und schweb' ich im-mer-hin um Sie, seit die fro-he Har-z mo-
als ich flie-gen kun-ne mit Ge-dan-ken ie-mer um-be Si, sit das mich ihr Trost em-

nie ih-res Tro-stes die-sem ar-men Her-zen Göt-ter-kraft ver-ließ.
phie, der mir dur die Se-le min-mit-ten in das Her-ze gie.

Abb. 21

Vertonung eines Minneliedes von Heinrich von Morungen (Gräter 1798, Notenblatt nach S. 2 – Kat.Nr. I.10)

erst Barbarossa habe „Altdeutschen Thaten Rettung vom Untergange“ (S. 185) gewährt. Heinrich aber habe sogar gedichtet: Klopstock legt ihm Worte des „Keisers Heinrich“ der Manesse-Handschrift in den Mund: „Du sangest selbst, o Heinrich: Mir sind das Reich / Und unterthan die Lande [...]“ (S. 186). Indem er im Schlussvers die kulturelle Leistung, nicht zuletzt in ihrer Erinnerungsfunktion, über die politische stellt („ihr / Ehren, die länger als Kronen schmücken!“, S. 186), spielt Klopstock auf das Horazische *Exegi monumentum aere perennius* (c. III,30) an, das in der Neuzeit zur Losung eines wachsenden dichterischen Selbstbewusstseins und zum Gradmesser eines autonomen Kunstverständnisses geworden ist.

BS

Lit.: Gerhard SAUDER: Klopstock, in: ²Killy Literaturlexikon, Bd. 6, 2009, S. 493–502; Franz MUNCKER: Friedrich Gottlieb Klopstock. Geschichte seines Lebens und seiner Schriften, Stuttgart 1888, S. 375–388.

I.10

(Abb. 21)

Die verlorene Musik der Minne

Friedrich David Gräter (Hrsg.): Blumenlese aus den Minnesingern. Erste Sammlung, in: Bragur. Ein literarisches Magazin der teutschen und nordischen Vorzeit 6, 1798, S. 1–20

UB Heidelberg, G 4150 A RES::6.1798

Als Friedrich David Gräter (1768–1830) in der von ihm begründeten Zeitschrift „Bragur“ 1798 eine „Blumenlese aus den Minnesingern“ publizierte, fügte er den Übertragungen der Texte Heinrichs von Morungen auch ein Notenblatt bei. Eines der Steckenpferde des umtriebigen Philologen und Nordisten war die in der Zeit der Romantik das (patriotische) Interesse der Gebildeten erregende deutsche „Volkskunde“, insbesondere das Volkslied, dessen historischen Charakter er klarer als seine Zeitgenossen erkannte. Streng grenzte Gräter Sammlungen „von dem Volke gesungener und aus seinem Munde aufgenommener Lieder“ von „lyrischen Blumenlesen

aus den besten älteren Dichtern“ ab (Graeter 1794, S. 208–209). Zugleich, möglicherweise angeregt durch die von einigen zeitgenössischen Liedersammlern bei Bedarf empfohlene Komposition neuer Melodien im „Volkston“, ließ er das Minnelied *In sô hôher swebender wunne* Heinrichs von Morungen (MF 125,19) neu erstehen. Von diesem um 1200 wirkenden bedeutenden Vertreter des hohen Minnesangs ist zwar ein großes Textcorpus überliefert, das im Codex Manesse mit einer Miniatur des wegen der Ablehnung durch seine *vrouwe* minnekrank darniederliegenden Dichters eingeleitet wird (Farbtafel 4). Die Melodien zu seinen Texten sind jedoch (bis auf eine, Gräter unbekannte Ausnahme) nicht erhalten geblieben. Damit teilt Heinrichs Œuvre das übliche Schicksal des mittelhochdeutschen Minnesangs, da die wichtigsten Sammlungen, einschließlich des Codex Manesse, nur die Texte überliefern, nicht jedoch die zugehörigen Melodien. Für die Frühzeit und die Hochzeit des Minnesangs bis etwa 1300 ist die Melodieüberlieferung äußerst dünn, abgesehen von den Liedern Neidharts von Reuenthal. Erst im Umfeld der späten Minnesänger – Hugo von Montfort (1357–1423), Mönch von Salzburg (2. Hälfte 14. Jh.), Oswald von Wolkenstein (1376/78–1445) –, die sich selbst schon am Ende einer auslaufenden Entwicklungslinie sahen, wurden die Kompositionen zunehmend mit den Texten niedergeschrieben und gesammelt. Wenige frühere Melodien können erschlossen werden, da manche Dichtungen der Minnesänger inhaltlich wie formal eine enge Anlehnung an die verhältnismäßig gut überlieferten Lieder der Trobadors oder Trouvères aufweisen. Unter der Annahme, dass die mittelhochdeutschen Dichter mit dem Versmaß auch die Melodien ihrer süd- und nordfranzösischen Vorbilder übernahmen, können dank dieser Kontrafakturen auch die mittelhochdeutschen Texte in Musik umgesetzt werden. Die mittelalterlichen Notationen des Minnesangs geben jedoch nur die Gesangsmelodie an, während Aspekte wie Rhythmus, Harmonik oder die mögliche polyphone Ausgestaltung der einstimmigen Melodien unklar bleiben. Die instrumentale Begleitung scheint nach Ausweis der bildlichen Kunst und zeitgenössischer Kommentare zu Vortragssituationen vielfältig

und durchaus virtuos ausgefallen zu sein. Gerade die im Codex Manesse mehrfach abgebildeten ‚leisen‘ Instrumente wie Fidel (Farbtafel 5), Harfe und Psalterium mögen zur Umspielung der Melodie, für durchgehende Begleittöne (Bordun) oder im Wechselspiel mit der Singstimme erklungen sein. AB

Lit.: Heinrich von Morungen: Lieder. Text, Übersetzung und Kommentar von Helmut Tervooren, Stuttgart 2003. – Hubert HEINAN: German monophony, in: Ross W. Duffin (Hrsg.): *A Performer's Guide to Medieval Music*, Bloomington 2000, S. 173–180; Gerhard HAHN: *Dâ keiser spil*. Zur Aufführung höfischer Literatur am Beispiel des Minnesangs, in: Ders./Hedda Ragotzky: *Grundlagen des Verstehens mittelalterlicher Literatur*. Literarische Texte und ihr historischer Erkenntniswert, Stuttgart 1992, S. 86–107; James V. MCMAHON: *The Music of Early Minnesang*, Columbia 1990; Dieter NARR (Hrsg.): *Friedrich David Gräter 1768–1830*, Schwäbisch Hall 1968, S. 201–226; Ronald J. TAYLOR: *Die Melodien der weltlichen Lieder des Mittelalters*, 2 Bde., Stuttgart 1964; Friedrich David GRÄTER: *Ueber die teutschen Volkslieder und ihre Musik*, in: *Bragur* 3, 1794, S. 207–284.

I.11

(Abb. 22)

Der Krieg auf der Wartburg

Friedrich Heinrich von der Hagen/Bernhard Joseph Docen/Johann Gustav Büsching (Hrsg.): *Museum für Altdeutsche Literatur und Kunst* 1, Heft 1–2, Berlin: Johann Friedrich Unger, 1809/1810

UB Heidelberg, G 4152 RES::1.1809

Zwar ist die Tafel des Schweizer Zeichners und Radierers Franz Hegi (1774–1850) dem Exemplar der Universitätsbibliothek vorangestellt, doch handelt es sich um das Frontispiz zum zweiten Heft des Bandes, für das eine nicht erschienene Abhandlung Friedrich Heinrich von der Hagens über den „Krieg auf der Wartburg“ angekündigt worden war. Wesentliche Teile des betreffenden Komplexes von Sangspruchdichtungen sind im Codex Manesse unter dem fiktiven Autornamen *klingsor von vngerlant* überliefert. Durch die von Bodmer nach dem Codex Manesse und von Wiedeburg nach der Jenaer Liederhandschrift edierten Strophen stieg

der Sangerwettstreit am thuringschen Landgrafenhof, der bis dahin nur indirekt aus der spätmittelalterlichen Chronistik und der darauf basierenden neuzeitlichen Sagentradition zu erschließen war, nach der Mitte des 18. Jahrhunderts in den Rang eines durch Textzeugnisse belegten Ereignisses auf. Von Novalis über E.T.A. Hoffmann (Kat.Nr. I.12) bis zu Richard Wagner entfaltete der Stoff seit 1800 vielformige Wirkung, da der Wettstreit, der heute als literarische Fiktion zu gelten hat, in romantischer Lesart als authentisches Kunstlerdrama verstanden wurde, das die gesellschaftliche Stellung der Sänger und den Geltungsrang ihrer Werke bezeugt. Vor diesem Hintergrund beanspruchte die Miniatur zu Klingsor besondere Aufmerksamkeit, da sie als singuläres Bildzeugnis die performative Praxis des Sanges zu dokumentieren schien.

Mit der Radierung zum „Museum“ lag sie erstmals veröffentlicht vor. Da Hegi das Original in Paris erst 1822 sehen konnte, kopierte er in maßstäblicher Verkleinerung die 1746/47 von Bodmer veranlasste Nachzeichnung (Kat.Nr. II.10b). Dabei griff er modernisierend in die Physiognomie, Anatomie und Körperhaltung der Figuren ein. Unter seinen Arbeiten nach Manesse-Motiven vertritt das Blatt dennoch den Modus getreuer Wiedergabe, da es die Autorität der Vorlage hinsichtlich der Motivgestalt, des Gewandstils oder der Beschriften weitgehend anerkennt. In ein anderes Stilidiom übersetzt zeigen sich dagegen die Figuren in Hegis „Costume des Mittelalters“ (1807), die in der friesartigen Reihung und im antikisierenden Faltenwurf der klassizistischen Ästhetik eines John Flaxman oder Bertel Thorvaldsen verpflichtet sind. Den Modus freier Bearbeitung weist schließlich seine Radierung nach Hadlaub (Kat.Nr. I.4) auf.

Für die Bildgeschichte des „Sangerstreits“ war Hegis historisch-antiquarische Reproduktion prägend. In Zweitverwendung wurde sie August Zeunes Textsammlung „Der Krieg auf Wartburg“ (1818) vorangestellt. Edgar Taylor ließ das untere Register für die „Lays of the Minnesingers“ (Kat.Nr. II.10d) nachstechen. Auch Moritz von Schwind nahm Anleihen bei Hegi, als er den Stoff 1844–1846 im zweizonigen Aufbau seines lgemaldes für das Stadelsche Kunstinstitut umsetzte. Stärker als das davon abweichenden



Abb. 22

Klingsor von Ungerlant im Kreis der Dichter um Landgraf Hermann von Thüringen, Radierung von Franz Hegi (Hagen/Docen/Büsching 1809/1810, Bd. 1, Frontispiz – Kat.Nr. I.11)

de Fresko auf der Wartburg (1855) wirkte die Frankfurter Fassung nach, da sie seit Friedrich Bulau, „Deutsche Geschichte in Bildern“ (1862) im Holzstich popularisiert wurde. Ausschlaggebend für die breite Rezeption der Radierung Hegis war, dass sie mit „Klingsor von Ungerlant“ eine Miniatur aus dem Codex Manesse bekannt gemacht hatte, die in idealer Weise der führenden Gattung des Historienbildes zu entsprechen schien: Sie verband das Allgemeine mit dem Besonderen, indem sie ein historisches Ereignis und zugleich die „poetische Anlage in der menschlichen Natur“ (A.W. Schlegel) zur Anschauung brachte. BC

Lit.: WACHINGER 2004; DERS.: Der Wartburgkrieg, in: 2VL, Bd. 10, 1999, Sp. 740–766; MITTLER 1988, S. 192–193, F 18 (Ewald M. Vetter); Heinrich APPENZELER: Der Kupferstecher Franz Hegi von Zürich, 1774–1850. Sein Leben und seine Werke, Zürich 1906.

I.12

(Abb. 23)

Ein Sängerkampf auf Leben und Tod

Ernst Theodor Amadeus Hoffmann: Die Serapions-Brüder, Bd. 2, Berlin: Reimer, 1845
UB Heidelberg, Haeusser 273/1::2

Es soll ein Sängerkampf auf Leben und Tod werden, den E.T.A. Hoffmann in seiner Novelle auf der thüringischen Wartburg bei Eisenach stattfinden lässt. Der Landgraf von Thüringen ruft ihn zwischen den beiden Meistersängern und Freunden Wolframb von Eschinbach und Heinrich von Ofterdingen aus. Dazu wird der Burghof hergerichtet „beinahe als sollte es ein Turnier geben“ (S. 77): Schranken, mit Stoff behängte Stühle für die Wettstreiter und eine Bank für die anderen Meistersänger, ein Schafott für den Verlierer, eine hohe und reich verzierte Tribüne für den Landgrafen und die edlen Schiedsrichter sowie Zuschauerplätze für Tausende. Unter dem Beifall des Volkes trägt Wolframb schließlich mit einem Liebeslied den Sieg davon, aber der Verlierer – im Pakt mit dem Teufel – entgeht seinem Schicksal, indem er sich in Rauch auflöst.

In seiner Novelle „Der Kampf der Sänger“ (1819) greift Hoffmann eine mittelalterliche Sagentradition aus dem 14. Jahrhundert auf, in der sich trotz fiktiver Protagonisten wie Heinrich von Ofterdingen auch ein historischer Kern fassen lässt: Hermann I. von Thüringen war einer der berühmtesten Mäzene mittelhochdeutscher Literatur, und der Minnesänger Wolfram von Eschenbach hielt sich nachweislich auch einige Zeit am Hofe des Landgrafen auf.

Zahlreiche Literaten und Künstler bearbeiteten im 19. Jahrhundert den Stoff des Sängerkriegs in ganz verschiedenen Gattungen. Zu den berühmtesten Werken gehören der Roman „Heinrich von Ofterdingen“ des Novalis, Richard Wagners Oper „Tannhäuser“ und Moritz von Schwind's Sängerkriegsfresko auf der Wartburg. Hoffmanns Novelle zeichnet sich dadurch aus, dass sie fast alle Handlungselemente der mittelalterlichen Vorlagen aufgreift. Auch in der von Hoffmann imaginierten Szene im Burghof spiegelt sich durchaus ein Stück mittelalterlicher Lebenswirklichkeit. Denn auch wenn der Sängerkrieg nie stattfand,



Abb. 23

Heinrich von Ofterdingen und sein Pakt mit dem Teufel (Hoffmann 1845, Bd. 2, S. 41 – Kat.Nr. I.12)

so zeigt die Szene doch, dass der Minnesang ursprünglich keine Leseliteratur war. Vielmehr war er Aufführungskunst, bei der die Minnesänger ihre Dichtungen musikalisch vortrugen. AW

Lit.: Wulf SEGEBRECHT (Hrsg.): E.T.A. Hoffmann, Die Serapionsbrüder. Text und Kommentar, Frankfurt a.M. 2008. – WACHINGER 2004; Lothar PIKULIK: E.T.A. Hoffmann als Erzähler. Ein Kommentar zu den „Serapions-Brüdern“, Göttingen 1987, S. 101–113.

I.13

Gesungene Gedichte

Ida Hahn-Hahn: Der Kampf auf der Wartburg, in: Dies.: Neue Gedichte, Leipzig: Brockhaus, 1836, S. 61

UB Heidelberg, G 6496-5 H

Als „Wartburgkrieg“ oder auch „Sängerkrieg auf der Wartburg“ sind Dichtungen des 13. Jahrhunderts im sogenannten „Thüringer-Fürstenton“ und „Schwarzen Ton“ in die Literaturgeschichte eingegangen, um die sich weitere Texte aus der Zeit bis zum 15. Jahrhundert gruppieren. In der Manessischen Handschrift sind in den beiden

Tönen insgesamt 91 Strophen überliefert, in denen der fiktive Sängerkrieg auf der Wartburg im Mittelpunkt steht.

Im frühen 19. Jahrhundert wurde die Wartburg von Friedrich Schlegel und Novalis zum Symbol und Inbegriff einer romantischen Mittelalteridylle stilisiert. Die inhaltlichen Bezüge zur Figurenkonstellation und Handlung des „Wartburgkrieges“ in Novalis' postum erschienenem Roman „Heinrich von Ofterdingen“ (1802) oder E.T.A. Hoffmanns Erzählung „Der Kampf der Sänger“ (Kat.Nr. I.12) sind nicht sonderlich ausgeprägt – bei Novalis nicht zuletzt auch deshalb, da der eigentliche Wettstreit (wohl) erst für den zweiten, unvollendet gebliebenen Teil des Romans vorgesehen war. Die literarische Rezeption der Wartburg und des „Wartburgkrieges“ ist indes auch im Kontext der zeitgleichen politischen Inanspruchnahme der Wartburg während der Restaurationszeit zu betrachten. Als denkwürdige Feiern für die deutsche Nationalbewegung wurden daher die Wartburgfeste 1817 und 1848 inszeniert und bewertet.

Im Einleitungsgedicht von Ida Hahn-Hahns „Liederkranz“ verschmilzt jenes romantische Mittelalterbild mit einer politisch-nationalen Mahnung, indem der Ruinenzustand der Burg – wie in zahlreichen anderen Texten der Zeit – als Symbol für den Zustand des Deutschen Reiches gedeutet wird: „Wie so öde ihre Mauer, / Wie zerfallen früh're Pracht [...] Ernst Burg, zu Deiner Feier / Säng' ich gern ein herrlich Lied, / Das wie goldner Sonne Feuer / Durch der Winternebel Schleier / Über Deine Trümmer zieht“ (S. 59–60). Von den insgesamt 41 Gedichten führen die ersten zehn Rahmengedichte den Leser in die Geschichte ein, für deren Literarisierung die Autorin Karl Adolf Menzels „Geschichte der Deutschen“ (12 Bde., Breslau 1826–1848) als Quelle angibt. Wie viele andere Verarbeitungen des Stoffes ist auch Hahn-Hahns Liederzyklus sehr frei gestaltet, wenngleich vor allem mit der Herausstellung Heinrichs von Ofterdingen als Herausforderer Wolframs eine starke Anlehnung an Novalis zu erkennen ist. Neben Wolfram von Eschenbach, Reinhard von Zwetzen (sic!), Walther von der Vogelweide und Heinrich von Ofterdingen nimmt auch Heinrich von Veldeke am Wettstreit teil. Von allen werden in den

eigentlichen Wettkampfgedichten jeweils sechs Lieder, Minnelieder und Legenden vorgetragen. Der Autorin geht es freilich nicht um eine Rekonstruktion mittelalterlicher Aufführungspraxis, sondern vielmehr um die Thematisierung der für die Lyrik des 19. Jahrhunderts wichtigen Frage und Praxis der Singbarkeit beziehungsweise der gesungenen und zu singenden Lyrik. Der „Liederkranz“ weist daher eine Fülle ganz unterschiedlicher Strophenformen auf, von denen die meisten ihren Ursprung in der (Kirchen-) Liedüberlieferung haben. BW

Lit.: WACHINGER 2004.

I.14

Der Sängerkrieg als Parodie

[F.W. Bernstein]: Der Sängerkrieg auf der Wartburg. Festspiel in einem Akt, in: Robert J. Gernhardt/F.W. Bernstein/F.K. Waechter (Hrsg.): Die Wahrheit über Arnold Hau, Frankfurt a.M. 1966, Nachdruck 1974, S. 46–51
Privatbesitz

„Können wir nun anfangen? Nochmals: Ein Lied pro Teilnehmer. Es wird mittelhochdeutsch gesungen. Herr Oswin, bitte sehr!“ Genervt erläutert der Schiedsrichter in F. W. Bernsteins satirischem Minidrama die Regeln des Sängerkriegs auf der Wartburg und ruft den ersten der Kontrahenten um den Titel des größten Dichters auf die Bühne. Herr Oswin „von Wolkenbruch“ und die weiteren Dichter werden in der Folge auf den Burgfried inmitten der Kulisse steigen, um mehr oder weniger sinnige Verben zu konjugieren: von „scriben schreib scriben geschriben“ bis zu „brimmen bram brummen gebrummen – Tanderadei!“ Kenntnisreich werden die Ablautreihen kommentiert: „Haben Sie alle bemerkt, wie der Doppelnasal die Brechung verhindert hat? Das nenne ich das Hohelied der Grammatik.“ Den Sieg trägt am Ende der betrunkene Tannhäuser davon, der mit seinem Vortrag zwar nicht die Schiedsrichter überzeugen kann, dessen Verse „Lirum larum Löffelstiel / wer viel trinkt, der macht auch viel“ von den anderen Sängern jedoch begeistert aufgegriffen werden.

Bernsteins komischer Einakter lebt vom Vortrag wie auch einst die mittelhochdeutsche Lyrik, von der die zahlreichen Bearbeitungen des Sängerkriegs auf der Wartburg ihren Anfang nahmen. Im 19. Jahrhundert in literarischen und bildlichen Werken ausgestaltet und angereichert (Kat. Nr. I.11–13), bleibt der Streit der Sänger auf der thüringischen Landgrafenburg als großer Mythos des deutschen Mittelalters im 20. und 21. Jahrhundert ein präzises Bild für den öffentlich ausgetragenen Dichterstreit.

Die Parodie erschien 1966 in der fiktiven Biographie des Arnold Hau, die dessen Gedichte, Zeichnungen und Minidramen versammelte. Die Werke des erfundenen Universalkünstlers Hau entstanden im Um-die-Wette-Schreiben dreier junger Redakteure der Satirezeitschrift „Pardon“ und deren Nonsens-Beilage „Welt im Spiegel (WimS)“: Robert Gernhardt (1937–2006), Friedrich Karl Waechter (1937–2005) und Fritz Weigle alias F.W. Bernstein (geb. 1938). Die erste Auflage wurde bald nach ihrem Erscheinen verramscht. In den folgenden Jahrzehnten wurde das Buch jedoch mehrfach neu aufgelegt, nachdem die Autoren – wie ihre Kunstfigur Hau gleichermaßen Wort- wie Bildkünstler – zunehmende Bekanntheit erlangt hatten. Das Satiremagazin

„Titanic“ wurde ab 1979 das Publikationsorgan der Mitglieder der sogenannten „Neuen Frankfurter Schule“. Kennzeichnend für die „Hochkomik“ des Künstlerkreises, der sich ironisch auf Max Horkheimer und Theodor W. Adorno bezog, war die systematische Sinnverweigerung. „Erst kommt der Reim, dann kommt der Sinn. Sinnverlust ist Lustgewinn“. Die Sprach- und Nonsenskomik birgt dabei jedoch auch kulturkritische Töne. Die Referenz an die germanistische Sprachwissenschaft, die ihre Studierenden seit Generationen mit dem Auswendiglernen von Ablautreihen malträtiert, mag im „Sängerkrieg“ noch einen „Studentenstreich“ Bernsteins darstellen. Doch leicht ist auch die Parodie auf Dichterwettkämpfe hineinzulesen, wie sie durch die Literaturkritik der sogenannten „Gruppe 47“ verkörpert wurde, die bis in die späten 60er Jahre hinein tagte und das Vorbild für die „Tage der deutschsprachigen Literatur“ in Klagenfurt lieferte. AB

Lit.: F.W. BERNSTEIN: Die Superfusseldüse. 19 Dramen in unordentlichem Zustand, München 2006; Oliver Maria SCHMITT (Hrsg.): Die schärfsten Kritiker der Elche. Die Neue Frankfurter Schule in Wort und Strich und Bild, Berlin 2001.

II. Schicksale der Handschrift

Die Wege des Codex Manesse durch die Jahrhunderte sind verschlungen und liegen zum Teil bis heute im Dunkeln. Die zweite Sektion fragt, wie aus dem Codex der Zürcher Familie Manesse die „Große Heidelberger Liederhandschrift“ wurde. Nur wenige Zeugnisse belegen, dass der Codex in der Frühen Neuzeit schon einmal Teil der Kurfürstlichen Bibliothek auf dem Heidelberger Schloss war. Ungleich akribischer dokumentiert ist die sogenannte Rückkehr des Codex nach Heidelberg im Jahr 1888, als die Handschrift als Unterpfand für die geschichtsträchtige Identität der Heidelberger Universität galt. Das von dem Straßburger Buchhändler Karl-Ignatz Trübner eingefädelt Tauschgeschäft, das den Codex aus dem Eigentum der Pariser Bibliothèque Nationale auslöste, zeigt die ‚Rückkehr‘ nicht allein als lokalpatriotisches, sondern auch als nationales Anliegen. Die wachsende Aufmerksamkeit für den Codex spiegelt sich nicht zuletzt in der seit dem frühen 19. Jahrhundert rasant steigenden Zahl an Reproduktionen der Miniaturen.

Neben die Schicksale der Handschrift tritt die moderne Wiederentdeckung der in ihr versammelten Lieder: Nach einer ersten, spärlichen Rezeption in der Barockzeit rückte die mittelalterliche Kunst des Minnesangs dank erster Editionsbemühungen seit der Mitte des 18. Jahrhunderts in den Blick der Romantiker. Ihre große Mittelalterbegeisterung wird in der Ausstellung exemplarisch an zwei Protagonisten des hohen Mittelalters vorgeführt: an der skurrilen Figur des ‚Venusritters‘ Ulrich von Lichtenstein, dessen zwischen Autobiographie und Fiktion oszillierendes Werk von Ludwig Tieck entdeckt wurde, und an Walther von der Vogelweide, der ab dem 19. Jahrhundert zum meist rezipierten, mehr und mehr vaterländisch verklärten Dichter aus dem Codex Manesse avancierte. Auch jenseits dieser nationalen Vereinnahmung bleibt Walther derjenige Dichter, dessen Werke bis heute am häufigsten zitiert und literarisch in die Gegenwart ‚übersetzt‘ werden. CM

II.1

Der Weg in die Bibliotheca Palatina

Melchior Goldast: *Virorum Cll. Et Doctorum Ad Melchiorem Goldastum Jctum & Polyhistorum celebratissimum Epistolae*, Frankfurt a.M. und Speyer: Christoph Olffen, 1688, S. 176
UB Heidelberg, H 804 RES

Für einen Zeitraum von etwa 100 Jahren nach seiner Entstehung sind bislang keine direkten oder indirekten Hinweise auf das Schicksal des Codex Manesse bekannt. In der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts wurde die Handschrift im mittel- oder oberdeutschen Sprachbereich abgeschrieben. Von dieser unmittelbaren Abschrift ist mit dem sogenannten Troß'schen Fragment ein Bruchstück überliefert. Die ersten Indizien für den Aufbewahrungsort des Codex Manesse liefern Abzeichnungen seiner Wappen und Helmzierden, die aufgrund der Wasserzeichen der verwendeten Papiere und der sprachlichen Besonderheiten der Beischriften um 1575/1580

im flämischen Gebiet entstanden sein müssen. Danach lässt sich der Codex erst wieder am Ende des 16. Jahrhunderts im Besitz des Schweizer Calvinisten Johann Philipp von Hohensax (1550–1596) nachweisen. Ob Hohensax, der einerseits von 1576 bis 1588 Ämter in den Niederlanden innegehabt hatte, andererseits aber auch seit 1567 zeitweise als Rat und Amtmann für den pfälzischen Kurfürsten in Heidelberg amtierte, die Liederhandschrift in den Niederlanden für sich oder gar im Auftrag des Kurfürsten erworben hatte, ist bislang ungeklärt.

Sicher ist nur, dass wenige Jahre nach Hohensax' Ermordung Kurfürst Friedrich IV. (1583–1610) einen Rechtsanspruch auf die Handschrift erhob. Nach langwierigen Verhandlungen gelang es ihm mit Unterstützung des Schweizer Humanisten Melchior Goldast von Haiminsfeld (1578–1635), den Codex im Jahr 1607 nach Heidelberg zu holen.

Der Heidelberger Gelehrte und kurfürstliche

Rat Marquard Freher (1565–1614) vermittelte zwischen dem Kurfürsten und den Schweizern bei der Rückführung der Handschrift. In einem Schreiben an den befreundeten Goldast vom 30. März 1607 erkundigte er sich nach dem Verbleib des Codex (*ubi liber?*) und versicherte, „wenn wir ihn zurückerhalten, werde ich dafür sorgen, dass du das Übrige abschreiben und das Ganze veröffentlichen kannst“ (*Nam si recipiamus, faciam, ut reliqua exscribere possis, & totum publicare*). Goldast war der erste wissenschaftliche Benutzer des Codex Manesse; er veröffentlichte 1604 in seinen „*Paraeneticorum veterum Pars I*“ eine erste Edition von Teilen der Liederhandschrift (Kat.Nr. II.14).

Spätestens seit 1607 gehörte der Codex Manesse somit zur berühmten Büchersammlung am kurfürstlichen Heidelberger Hof, der Bibliotheca Palatina. Er wurde jedoch offensichtlich nicht zusammen mit den übrigen Schätzen, wie zum Beispiel der berühmten Ottheinrich-Bibel oder dem Lorscher Evangeliar, in der Schlossbibliothek aufbewahrt. Das Verzeichnis der Bücher des 1610 verstorbenen Kurfürsten Friedrich IV. (Cod. Pal. germ. 809) führt unter den etwa 2.500 Titeln den Codex Manesse nicht auf. ME

Lit.: Wilfried WERNER: Wege und Schicksale der großen Heidelberger Liederhandschrift (Codex Manesse), in: Ruperto Carola 40, 1988, S. 79–95; KOSCHORREK 1981, S. 25–34; Wilfried WERNER: Schicksale der Handschrift, in: MITTLER 1988, S. 1–6, 381–382; Albert DUNCKER: Zur Geschichte der Pariser Liederhandschrift im 17. Jahrhundert, in: Centralblatt für Bibliothekswesen 1, 1884, S. 13–19.

II.2

^a
(Farbt. fel 18a)

Die Pariser Zeit des Codex Manesse

Abgelöster Einband, Paris, um 1670

Rotes Maroquinleder

UB Heidelberg, zu Cod. Pal. germ. 848

Die Kurfürsten konnten sich nur 15 Jahre an dem Besitz der kostbaren Handschrift erfreuen. Vor der Eroberung Heidelbergs durch die Truppen der katholischen Liga unter dem Feldherrn Tilly im Jahre 1622 wurde die

Handschrift vermutlich von der kurfürstlichen Familie in Sicherheit gebracht und auf der Flucht nach Den Haag mitgeführt. Sie entging so – anders als die berühmte Bibliotheca Palatina – der Verbringung nach Rom in die Biblioteca Apostolica Vaticana. Wahrscheinlich hatte nach dem Tod Kurfürst Friedrichs V. seine Witwe, Elisabeth Stuart, nicht nur ihren Schmuck, sondern auch den Codex in finanzieller Notlage verkauft. Er taucht erst wieder auf im Besitz von Jacques Dupuy, Kustos an der Königlichen Bibliothek in Paris, der er die Handschrift nach seinem Tod 1656 vererbte. Am 4. Juli 1657 ging sie offiziell in das Eigentum der Bibliothek über, wo sie dann für über 230 Jahre verblieb.

In der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts erhielt die Handschrift unter Ludwig XIV. einen neuen Einband. Reste des ursprünglichen Einbandes haben sich nicht erhalten. Aller Wahrscheinlichkeit nach hatte es sich dabei um einen der im Mittelalter für umfangreiche Pergamenthandschriften üblichen mit Leder überzogenen Holzdeckeleinbände gehandelt. Die Rostspuren am unteren Rand von Blatt 4 legen nahe, dass die Handschrift früher einmal angeketet war. Spuren von Rost und Grünspan sowie Beschädigungen des Pergaments der Blätter 4 und 428 werden als Indizien für ursprünglich vorhandene Metallbeschläge gewertet.

Für den neuen Einband verwendete man die seit der Renaissance beliebten Deckel aus Klebepappe, die man nach orientalischem Vorbild mit rotem Maroquinleder überzog. Vorder- und Rückseite zierte ein vergoldetes Supralibros mit dem bekrönten Lilienwappen der Bourbonen. Die Deckelkanten werden an allen vier Seiten von dreifachen eng geführten Goldlinien begleitet. Im zweiten Rückenfeld ist der Titel untergebracht „RECEUIL D ANCIENS POETES ALLEMANDS“. Die übrigen Partien zwischen den sechs Bündeln weisen eine reiche Vergoldung auf. In der Mitte der Ornamente findet sich jeweils eine Krone über der Doppelinitiale Ludwigs XIV. Der Einband weist starke Nutzungsspuren auf. ME

Lit.: MITTLER 1988, S. 19, A 11 (Wilfried Werner); KOSCHORREK 1981, S. 24–25.

II.3

(Farbtafel 18b, 18c, 19c)

Das Pariser Faksimile für Louis-Napoléon

Bernard Charles Mathieu (Hrsg.): *Minnesänger aus dem schwäbischen Zeitalter*: gesammelt gegen Anfang des vierzehnten Jahrhunderts durch Rüdger Maness von Maneck. Handschrift der Königlichen Bibliothek zu Paris aufbewahrt unter der Nummer vjmmccclxvj der französischen Manuscripte, die zehn ersten Sängers [Paris, 1852]

UB Heidelberg, Re 832

Bereits 1844 hatte der Berliner Germanist Friedrich Heinrich von der Hagen (1780–1856) in seiner Schrift „Über die Gemälde in den Sammlungen der altdeutschen lyrischen Dichter vornehmlich in der Manessischen Handschrift [...]“ (S. 450), darauf hingewiesen, dass er neben der Beschreibung der „Gemälde“, die er 1823 in Paris selber gemacht hatte, auch die meisten Miniaturen dieser Handschrift „in so verständigen und getreuen Durchzeichnungen, dass sie zur Vervielfältigung in Umrissen, nebst einigen ausgemalten Blättern, und Abbildungen der übrigen dazu gehörigen alten Bildwerke, völlig genügen“, besaß. „Seine Majestät der König [i. e. Friedrich Wilhelm III.] haben eine vorgelegte Auswahl dieser Zeichnungen wohlgefällig anzusehen und die Zueignung ihrer Veröffentlichung, mit den nöthigen Erläuterungen, anzunehmen geruht.“

1852 erschien in Paris – unter der künstlerischen Leitung von Bernard Charles Mathieu (1810–1869?) aus Sobernheim – das erste Faksimile des Codex Manesse. Bei dem ausgestellten Band mit dem Titel „Minnesänger aus dem schwäbischen Zeitalter“ handelt es sich um das reich ausgestattete Dedikations-exemplar an Louis-Napoléon. Die Ausgabe, die verschiedene Gestaltungsmittel mittelalterlicher Prachthandschriften aufgreift, umfasst das faksimilierte Inhaltsverzeichnis der Liederhandschrift und die ersten zehn Dichtercorpora mit den dazugehörigen, handkolorierten Miniaturen. Der dunkelgrüne Leder-einband ist mit gegossenen, ziselierten und vergoldeten Silberbeschlügen versehen, die auf den Deckeln als Mittelmotiv und Rah-

mung angeordnet sind. Das zentrale, als symmetrische Ranke mit gotisierendem Blattwerk gearbeitete Mittelmedaillon auf dem Vorderdeckel umschließt die geprägte Doppelinitiale LN. Die durchbrochen gegossene Rahmung wurde als Stabwerk mit ebenfalls gotisierendem, lappendem Blattwerk ausgebildet. Den repräsentativen Buchrücken ziert ein in Punz- und Ziselieretechnik gearbeiteter, ornamentierter Metallstreifen mit der Aufschrift „Minnesaenger“. Die Seite mit der Widmung an Louis-Napoléon wurde in Anlehnung an Prachtcodices des frühen Mittelalters gestaltet: Die silber- und goldfarbene Zierschrift auf purpurfarbenem Grund ist von einer goldenen Zierleiste mit grünem Palmettmotiv gerahmt. Es heißt dort: „AU PRINCE / LOUIS-NAPO-LÉON / HOMMAGE DE RESPECT / PARIS le 1. Janvier 1852 CHARLES MATHIEU“. Das Titelblatt mit seinem relativ kleinen, gerahmten Textfeld und der breiten Bordüre aus verschiedenfarbigen, dichten Blumenranken, die von Schmetterlingen belebt sind, lehnt sich wiederum an den Stil französischer Stundenbücher des 14. und 15. Jahrhunderts an. Mit dem lorbeerumkränzten Adler in Gold mit einem Donnerkeil in seinen Fängen am unteren Rand, einem Hoheitszeichen für die kaiserliche Macht, wurde es allerdings mit einem klassizistischen Motiv kombiniert.

Dem preußischen König Friedrich Wilhelm IV. (1795–1861) gewidmet, erschien die über den Buchhandel vertriebene, deutlich schlichtere Ausgabe unter dem leicht abweichenden Titel „Minnesänger aus der Zeit der Hohenstaufen. Im vierzehnten Jahrhundert gesammelt von Rüdger Maness von Maneck“ (Kat.Nr. I.7). Nur das Bild Kaiser Heinrichs wurde als Chromolithographie ausgeführt, die übrigen Seiten als Tonlithographie. Dem Faksimile nachträglich eingefügt wurde als Einleitung die „Geschichte der Manesse’schen Handschrift“ von Friedrich Heinrich von der Hagen. Weitere erläuternde Texte waren vorgesehen, kamen aber nicht zur Ausführung. ME

Lit.: MITTLER 1988, S. 215–216, F 38 (Ewald M. Vetter).

<<http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/manesse1852>>

II.4

(Abb. 24)

Der Lichtdruck für das Universitätsjubiläum 1886

Die Manesse'sche Handschrift der Pariser Nationalbibliothek. Photographische Nachbildung des Originals, der Universität Heidelberg zur Jubelfeier ihrer Gründung durch das Großherzogliche Ministerium der Justiz, des Kultus und Unterrichts überreicht, 1886, 3. August, 2 Bde., [Karlsruhe]: Großherzogl. Ministerium der Justiz, des Kultus und Unterrichts, 1886 [ersienen 1887]

UB Heidelberg, Re 1 Gross

Im Hinblick auf das 500-jährige Jubiläum der Heidelberger Universität im Jahr 1886 (vgl. Kat. Nr. I.1) stellte das Badische Ministerium der Justiz, des Kultus und Unterrichts im Dezember 1883 erste Mittel für die Herstellung eines Faksimiles bereit. Mit dem Unternehmen beauftragt wurde der Freiburger Kunst- und Kirchenhistoriker Franz Xaver Kraus (1840–1901), der durch die Erstellung eines Lichtdrucks des Trierer Codex Egberti bereits Erfahrungen auf diesem Gebiet gesammelt hatte. Erst im Februar 1886 konnte jedoch in Paris mit den Arbeiten begonnen werden, da sich die Vertragsverhandlungen mit dem Fotografen Julius Kraemer in Kehl hingezogen hatten. Am 8. August 1885 wurde der Vertrag (Generallandesarchiv Karlsruhe, 235/3164) unterzeichnet, in dem sich Kraemer verpflichtete, bis zum 1. Mai 1886 für die Zahlung von 9.000 Mark zwei „Lichtdruck-Copien“ an das Ministerium zu liefern. Eines der beiden Exemplare war für den badischen Großherzog bestimmt, das andere für die Heidelberger Universität. Des Weiteren enthielt der Vertrag die Vereinbarung, „die 137 illustrierten Seiten der Handschrift in Lichtdruck zu je 2 000 M. – Zweitausend Mark – das Hundert zu reproducieren“ (Kat.Nr. II.6). Doch auch in Paris gingen die Arbeiten am Faksimile nicht reibungslos voran. Die Bibliothèque Nationale forderte die Ablieferung von zwei kompletten Lichtdrucken des Codex Manesse ein, was auf badischer Seite die Bereitstellung zusätzlicher Mittel für ihre Herstellung notwendig machte. Da aufgrund all dieser Verzögerungen das Faksimile nicht recht-

zeitig fertig wurde, musste vorab für die universitären Feierlichkeiten am 3. August 1886 ein Exemplar mit Originalphotographien hergestellt werden (Kat.Nr. I.1).

Erst im Dezember 1887 traf das Heidelberger Exemplar des Lichtdrucks ein und wurde auf Kosten des Ministeriums vom Heidelberger Buchbinder Freudenberger in zwei Bände gebunden. Sie erhielten braune Halbledereinbände, deren Deckel mit floral gemustertem Prägepapier überzogen sind. Der erste Band enthält – wie das Fotofaksimile – einen Ziertitel sowie eine Chromolithographie der Miniatur König Wenzels von Böhmen (Abb. 24). Die übrigen Seiten des Faksimiles sind im Lichtdruck entstanden.

Durch die Herstellung des Faksimiles war die Möglichkeit für die Fachwelt gegeben, so Kraus im Vorwort der nur die Bildseiten umfassenden Buchhandelsausgabe (Kat.Nr. II.6, S. 3), „jeden Augenblick auf ein das Original in einer gewissen Rücksicht völlig ersetzendes Exemplar zu recurreren; und war, für den gerade seit dem Jahre 1870 sehr denkbaren Fall einer Zerstörung des letztern der Nachwelt wenigstens ein treues Abbild der Urschrift überliefert“. ME

Lit.: Elmar MITTLER: Die Rückführung, in: MITTLER 1988, S. 22–24.

<<http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/manesse1887ga>>

II.5

(Abb. 25)

Karl-Ignatz Trübner und die Rückkehr des Codex Manesse

Lichtdruck

UB Heidelberg, Graph. Slg. P 1484

Die Bedeutung des Codex Manesse für die Überlieferung der deutschen Lyrik des Mittelalters und das damit verbundene große Interesse, das ihm von Seiten der Fachwissenschaft entgegengebracht wurde, führten seit dem frühen 19. Jahrhundert zu verschiedenen Anstrengungen, die Handschrift nach Deutschland zurückzubringen. Aber weder die Verhandlungen nach dem Sieg über Napoleon noch diverse andere Bittgesuche und Tauschangebote führten zum Erfolg. Auch fachwissenschaftliche Gutachten

Levung Wenzel von Böhmen. .iiij.



Carl Wilton Meyer Graph. Juss.

Abb. 24
Chromolithographie nach dem Codex Manesse: König Wenzel von Böhmen (Photofaksimile 1886 – Kat.Nr. II.4)

erbrachten keine Anhaltspunkte für einen deutschen Rechtsanspruch.

Die zentrale Figur bei der Rückführung des Codex Manesse von Paris nach Heidelberg war der Straßburger Buchhändler und Verleger Karl-Ignatz Trübner (1846–1907). Ohne seine internationalen Kontakte und seine geniale Geschäftsidee wäre der komplizierte Tauschhandel sicher nicht zustande gekommen. Im Gegenzug für die Herausgabe der Manessischen Handschrift und die Zahlung von 150.000 Francs erhielt die Pariser Bibliothèque Nationale insgesamt 166 wertvolle Handschriften zurück – darunter 23 im Skriptorium von Tours entstandene karolingische Handschriften –, die zwei berühmte Bücherdiebe in den vierziger Jahren in Paris entwendet hatten.

Guillaume Libri-Carrucci und Josef Barrois hatten ihre Beute – insgesamt über 2.600 Handschriften – an den englischen Sammler Lord Ashburnham verkauft. Der Sohn des Lords versuchte nach dessen Tod 1878 die Büchersammlung zu veräußern, fand aber für die komplette Bibliothek, zu der noch etwa 1.250 weitere Handschriften gehörten, aufgrund der hohen Kaufsumme keinen Abnehmer. Nachdem sich das British Museum und die Bibliotheca Laurenziana für Teilbestände interessierten, versuchte 1883 auch die Bibliothèque Nationale in Paris, die 166 bedeutendsten französischen Codices zurückzukaufen. Das Geschäft kam jedoch zu diesem Zeitpunkt aufgrund fehlender Mittel nicht zustande.

Der Buchhändler Trübner hatte diese Entwicklung stets im Blick und fragte 1886 bei Lord Ashburnham an, ob die Sammlung noch zum Verkauf stünde. 1887 besuchte er ihn in Ashburnham Place und bekam von diesem den Auftrag, den Verkauf der Sammlung voranzutreiben. Durch seine verlegerische Tätigkeit für die Buchhandelsausgabe des Codex Manesse-Lichtdrucks (Kat.Nr. II.6, II.7) waren Trübner die vergeblichen Versuche der Rückgewinnung der Zimelie von deutscher Seite wohlbekannt. So nutzte er die Gunst der Stunde und fädelte das Dreiecksgeschäft ein. In einem Bericht über seine Schritte zur Erwerbung der Manessischen Liederhandschrift vom 17. November 1887 (Abschrift: Generallandesarchiv Karlsruhe, 233/3244), beschreibt er seinen Plan, der Bib-



Abb. 25
Karl-Ignatz Trübner (Kat.Nr. II.5)

liothèque Nationale die „166 Handschriften im Umtausch gegen die Maness'sche Handschrift anzubieten und womöglich noch eine Summe als Herauszahlung zu erhalten.“ Es folgten zähe Verhandlungen um Kaufsummen und Provision, die aber am 7. Januar 1888 in einen Vertragsabschluss mündeten. Reichskanzler Otto von Bismarck genehmigte die Bereitstellung der für den Ankauf der französischen Codices – inklusive einer zehnpromzentigen Provision für Trübner – erforderlichen 400.000 Mark aus dem Dispositionsfonds, so dass diese von Trübner am 23. Februar 1888 in London an die französische Delegation übergeben werden konnten. Kaiser Friedrich III. verfügte, dass der Codex Manesse der Universitätsbibliothek Heidelberg als der rechtmäßigen Nachfolgerin der Bibliotheca Palatina zur ständigen Aufbewahrung übergeben werden sollte. Feldjäger brachten ihn von Paris nach Heidelberg, wo er am 10. April 1888 eintraf. ME

Lit.: Wilfried WERNER: Wege und Schicksale der großen Heidelberger Liederhandschrift (Codex Ma-

nesse), in: *Ruperto Carola* 40, 1988, S. 79–95, bes. 93–95; Elmar MITTLER: Die Rückführung, in: MITTLER 1988, S. 25–63; KOSCHORREK 1981, S. 34–36; Karl PREISENDANZ: Die Rückkehr der Manessischen Liederhandschrift, in: *Neue Heidelberger Jahrbücher*, 1950, S. 45–74.

II.6

(Abb. 26)

Trübner und der Lichtdruck der Miniaturen

Franz Xaver Kraus (Hrsg.): *Die Miniaturen der Manesse'schen Liederhandschrift. Im Auftrage des Großherzoglich Badischen Ministeriums der Justiz, des Kultus und Unterrichts nach dem Original der Pariser Nationalbibliothek in unveränderlichem Lichtdruck herausgegeben*, Straßburg: Trübner, 1887

UB Heidelberg, Re 3 Gross

Den Anstoß für Trübners Aktivitäten, die schließlich zur Rückführung des Codex Manesse nach Deutschland führen sollten, gab seine Rolle beim Vertrieb des Lichtdrucks der Miniaturen. „Um auch weiteren Kreisen die Frucht dieses Unternehmens [...] zuzuführen“ (Vorwort, S. 3), sollte eine auf das Inhaltsverzeichnis und die 138 Miniaturen verkürzte Version des Lichtdrucks veröffentlicht werden. Der vom Ministerium in Karlsruhe beauftragte Herausgeber Franz Xaver Kraus bot Trübner den Vertrieb dieser Buchhandelsausgabe an. Der Vertrag zwischen Kraus und Trübner wurde am 12. Mai 1887 geschlossen (Generallandesarchiv Karlsruhe, 235/3164) und legte fest, dass von der Gesamtauflage von 100 Exemplaren 80 in den Buchhandel gehen sollten, die übrigen 20 Bände für Geschenke und Rezensionen vorgesehen waren. Trübner verpflichtete sich, 40 Exemplare zur Hälfte des Ladenpreises, der 65 Mark nicht überschreiten sollte, zu übernehmen. Aufgrund höherer Einbandkosten legte Trübner allerdings später den Verkaufspreis auf 67 Mark fest. Die Erstauflage war bereits im Herbst 1888 vergriffen und Julius Kraemer (vgl. Kat.Nr. II.4) produzierte eine Nachauflage, die bis 1903 vertrieben wurde.

Auch bei dieser Ausgabe wurde nur die Miniatur König Wenzels von Böhmen als Farblithogra-



Abb. 26

Titelblatt im Stil einer gotischen Initialzierseite (Kraus 1887 – Kat.Nr. II.6)

phie ausgeführt. Auf dem Titelblatt, aber auch auf dem nach dem Vorwort des Herausgebers zwischengeschalteten Titelblatt im Stil einer gotischen Initialzierseite (Abb. 26) erscheint Trübner als Verleger. ME

Lit.: MITTLER 1988, S. 27–28, B 10–12 (Elmar Mittler).

<<http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/manesse1887>>

II.7

Trübners Tauschgeschäft

Verlagskatalog von Karl J. Trübner: *Buchhändler zu Straßburg i.E., 1872–1897*, Straßburg 1897
UB Heidelberg, F 7789-6 A RES

Anlässlich seines fünfundzwanzigsten Geschäftsjubiläums am 22. Mai 1897 veröffentlichte Trübner einen Verlagskatalog, der das breite Fächerspektrum seiner verlegerischen Tätigkeit dokumentiert. Im Vorwort (S. XVIII–XIX) ging Trübner auch auf die Wiedererwerbung der Manessischen

Liederhandschrift ein. Dabei wird deutlich, dass tatsächlich seine Rolle beim Vertrieb des anlässlich der 500-Jahrfeier der Heidelberger Universität hergestellten Faksimiles (Kat.Nr. I.1) und der Buchhandelsausgabe mit den Miniaturen (Kat. Nr. II.6) der Auslöser für seine Aktivitäten gewesen war. Er schreibt: „Als Heidelberger lag mir das Schicksal dieser Handschrift, die zweimal vergebens von Frankreich reklamiert worden war, immer am Herzen; die Erinnerung daran wurde aufgefrischt durch das Prachtwerk von F.X. Kraus, das aus Anlass des 500jährigen Heidelberger Universitäts-Jubiläums veranstaltet und mir von der badischen Regierung in Kommissionsverlag gegeben worden war.“ ME

Lit.: MITTLER 1988, S. 27, B 9 (Elmar Mittler).

II.8

166 Codices für die Bibliothèque Nationale

Catalogue of the manuscripts at Ashburnham Place, Bd. 2, London: Hodgson, zirka 1853
UB Heidelberg, Cod. Heid. 370, 303::2

Bei dem in der Universitätsbibliothek Heidelberg überlieferten Exemplar des gedruckten Katalogs der Ashburnham'schen Sammlung handelt es sich um das Handexemplar Trübners. Er hatte die beiden Bände nach einem handschriftlichen Vermerk 1887 von Lord Ashburnham als Geschenk erhalten. Vorne in den zweiten Band eingebunden ist eine siebenseitige, eigenhändig zusammengestellte Auflistung der von ihm übernommenen Bände aus der Libri-Sammlung (1.823 der insgesamt 1.923 Nummern waren zuvor an die italienische Regierung verkauft worden). Der abschließende Eintrag auf Blatt 4v dieser Liste lautet: „Diese 100 Nummern zusammen mit 66 aus der Barois-Collection habe ich am 20. Februar 1888 von Lord Ashburnham für £ 24000 gekauft und am 23. Februar 1888 an die Bibliothèque nationale zu Paris verkauft für den Betrag von fr. 150.000 u. die Auslieferung der Manesse'schen Liederhandschrift. Strassburg, 6. März 1888. Karl Trübner.“ ME

Lit.: MITTLER 1988, S. 38, B 16a (Elmar Mittler).

II.9

Ein Ereignis von nationaler Bedeutung

Schreiben des Prorektors Arnold an die Heidelberger Universität vom 24. April 1888
Universitätsarchiv Heidelberg, RA 6078, Bl. 52

Der Engere Senat der Heidelberger Universität und das Ministerium wollten die Rückkehr des Codex Manesse am Nachmittag des 10. April 1888 in Gegenwart des ganzen akademischen Lehrkörpers mit einer feierlichen Zeremonie in der Aula begehen. Die Feldjäger aus Paris trafen aber überraschend schon am Vormittag des Tages ein, so dass die Übergabe improvisiert werden musste. Die an die „Bibliotheca Palatina“ adressierte, versiegelte Kiste wurde im sogenannten Palatina-Zimmer im damaligen Gebäude der Universitätsbibliothek in der Augustinergasse 15 geöffnet, die Handschrift dem Prorektor Julius Arnold (1835–1915) übergeben, der sie wiederum an den Oberbibliothekar Karl Zangemeister (1837–1902) aushändigte. Dieser kollationierte den Codex sorgfältig und kam zu dem Schluss, dass er „in vollständigem Zustande abgeliefert“ (S. 59) worden sei. Zudem erklärte er, „die Handschrift werde als Codex Palatinus Germanicus n. 848 den übrigen 847 deutschen Handschriften der Bibliotheca Palatina eingereiht werden“. Weiter heißt es in Zangemeisters Bericht: „Die Erhaltung der Handschrift ist als eine recht gute zu bezeichnen. Die Schrift des Textes ist nur auf wenigen Blättern halb verloschen, aber auch hier noch lesbar; die 140 Bilder [...] zeigen fast sämtlich noch eine große Frische der Farben, namentlich auch des Goldes, während das Silber meist schwärzlich geworden ist“ (S. 62). Zangemeister schloss seinen Bericht mit den Worten: „Möge diese jetzt von dem deutschen Reiche der hiesigen Hochschule geschenkte Handschrift in Zukunft vor weiteren Irrfahrten bewahrt bleiben und von jetzt an immerdar als eines der allerwerthvollsten Kleinodien die Bibliothek der Ruperto-Carola zieren!“ Am 24. April 1888 teilte Prorektor Arnold der Heidelberger Universität in einem offiziellen Schreiben die Rückkehr des Codex Manesse mit folgendem Wortlaut mit:

„Commilitonen. Die Manesse'sche Handschrift, dieses werthvolle Denkmal deutscher Literatur, ist auf Befehl Seiner Majestät des alldurchlauchtigsten Kaiser Wilhelm für das Deutsche Reich erworben und durch allerhöchste Verfügung Seiner Majestät des Kaisers Friedrich, sowie unter gnädigster Mitwirkung Seiner Königlichen Hoheit des Großherzogs Friedrich von Baden unserer Bibliothek wieder einverleibt worden. In den Zeiten der tiefsten Erniedrigung des deutschen Volkes, sowie der größten Heimsuchung unserer Ruperto-Carola der Bibliotheca Palatina entfremdet wird die Manesse'sche Handschrift als ein Geschenk der Begründer des Deutschen Reiches mit der Handschriftensammlung unserer Bibliothek wieder vereinigt. Mit Recht soll deshalb dieses Ereigniß als ein solches von nationaler Bedeutung in die Annalen unserer Universität eingetragen werden. Die Mitglieder der Ruperto-Carola aber wollen das wiedergewonnene Gut, für dessen bleibenden Besitz das Deutsche Reich Gewähr leistet, hoch in Ehren halten, hüten und bewahren. Arnold“.

Nach seiner Rückkehr nach Heidelberg im Jahr 1888 verließ der Codex Manesse nur noch zwei Mal für mehrere Jahre Heidelberg. Von 1923 bis 1928 befand er sich zur Faksimilierung durch den Leipziger Insel-Verlag zeitweilig in der Universitätsbibliothek Leipzig und in der Preussischen Staatsbibliothek in Berlin (vgl. Kat.Nr. II.11). Angesichts der drohenden Kriegsgefahr wurde er am 26. August 1939 zusammen mit den beiden Gründungsurkunden der Heidelberger Universität nach Erlangen ausgelagert und dann im August 1942 gemeinsam mit dem Heidelberger Sachsenspiegel (Cod. Pal. germ. 164) und der Anthologia Palatina (Cod. Pal. graec. 23) in einen Luftschutzkeller nach Nürnberg überführt. Der Codex Manesse kehrte erst am 11. April 1947 wieder nach Heidelberg zurück.

ME

Lit.: Elmar MITTLER: Die Rückführung, in: MITTLER 1988, S. 50–63; Karl ZANGEMEISTER: Bericht über die Wiedervereinigung der Manessischen Liedersammlung mit den Handschriften der Bibliotheca Palatina, in: Julius Arnold: Akademische Rede zum Geburtstagsfeste des Großherzogs Karl Friedrich, Heidelberg 1888, S. 58–62.

II.10 (Abb. 27–31, Farbtafel 19a–d)

Zur manuellen Reproduktion der Miniaturen

a) *margrave otte von brandenburg mit dem pfילה*. Codex Manesse, Cod. Pal. germ. 848, Zürich, ca. 1300–ca. 1340

Pergament, Deckfarben und Metallauflagen. Seite: ca. 35,5 x 25 cm

UB Heidelberg, Cod. Pal. germ. 848, Bl. 13r

b) Pappband mit eingeklebten Kopien nach dem Codex Manesse im Nachlass von Johann Jakob Bodmer, Zürich, nach 1746/47

Papier, Bleistift- und Federzeichnung. Montiertes Blatt: 29,5 x 20,2 cm

Zentralbibliothek Zürich, Ms. G 46, Bl. 25r

c) Nicolas-Xavier Willemin: *Monuments français inédits pour servir à l'histoire des arts depuis le VI^e siècle jusqu'au commencement du XVII^e [...]*, 2 Bde., Paris: Willemin, 1806–1839

Handkolorierte Umrissradierung. Seite: 43 x 28 cm
Universitäts- und Landesbibliothek Darmstadt, gr.Fol.1/114, Taf. 129 (20. Lieferung, 1818)

d) Edgar Taylor: *Lays of the Minnesingers or German Troubadours of the Twelfth and Thirteenth Centuries*, London: Longman u.a., 1825, Taf. nach S. 108

Kupferstich. Seite: 18,7 x 11,5 cm

UB Heidelberg, G 4900-4

e) Bernard Charles Mathieu: *Minnesänger aus dem schwäbischen Zeitalter [...]*, Paris, 1852

Papier, Federlithographie, Gouache und Metallauflagen. Seite: 41 x 30 cm

UB Heidelberg, Re 832 Gross

f) Bernard Charles Mathieu: *Minnesänger aus der Zeit der Hohenstaufen [...]*, Paris: Mathieu, 1850, darin: Friedrich Heinrich von der Hagen: *Geschichte der Manesse'schen Handschrift*, Paris: Plon, 1852

Tonlithographie. Seite: 42,4 x 31 cm

UB Heidelberg, Re 14 Gross

g) Friedrich Heinrich von der Hagen: *Bildersaal altdeutscher Dichter [...]*. Atlas/Ergänzungs-Atlas, Berlin: J.A. Stargardt, 1856/1861, Taf. 5

Radierung. Seite: 32 x 24,7 cm

UB Heidelberg, G 4908::ATLAS

h) Hermann Weiss: *Geschichte der Tracht und des Geräthes im Mittelalter vom 4ten bis zum 14ten Jahrhundert*, Stuttgart: Ebner & Seubert, 1864, Abb. 243, 247

Holzstich. Seite: 21,6 x 14,4 cm

UB Heidelberg, A 402::2,1–2

i) Paul Lacroix: *Les arts au Moyen Âge et à l'époque de la Renaissance*, Paris: Firmin-Didot, 1869, Abb. 191

Holzstich. Seite: 27,1 x 18,2 cm

UB Heidelberg, C 6066

j) Alwin Schultz: *Das höfische Leben zur Zeit der Minnesinger* [Erstauflage 1879/80], 2 Bde., Leipzig: S. Hirzel, 1889, Abb. 157, 167

Holzstich. Seite: 21,9 x 14,4 cm

UB Heidelberg, F 153::1–2, Bd. 2

k) August Essenwein: *Kulturhistorischer Bilderatlas*, Bd. 2: *Mittelalter*, Leipzig: Seemann, 1883, Taf. 59 u. 60

Holzstich. Seite: 25 x 34 cm

Privatbesitz

l) Marianne Voß: *Kopie nach dem Codex Manesse*, Burghausen, 2010

Pergament, Gouache und Metallauflagen. Blatt: 35,5 x 25 cm

Privatbesitz

Als der Freiburger Kunst- und Kirchenhistoriker Franz Xaver Kraus 1887 „Die Miniaturen der Manesse'schen Liederhandschrift“ im vollständigen Lichtdruck herausgab (Kat.Nr. II.6), erfuhren die medialen Bedingungen ihrer Wahrnehmung einen tiefgreifenden Wandel. Wer den Codex nicht im Original einsehen konnte, musste sich bis dahin mit weniger als der Hälfte seiner 138 Miniaturen in publizierter Form begnügen. Dabei standen ihm als Einzeltafeln oder in begrenzter Auswahl Reproduktionen vor Augen, die auf manueller Übertragung beruhten und sich nach Auffassung, Technik und Verwendungszusammenhang erheblich unterschieden. Erst mit der fotomechanischen Erfassung und der Umsetzung im Lichtdruck lagen sämtliche Bildseiten in normierter Gestalt vor. Durch diese technisch bedingte Gleichförmigkeit der Übertragung ging jedoch der Quellenwert der Reproduktionen für die Rezeptionsgeschichte der Handschrift weitgehend verloren. Wie die Rezeption der Texte, so wies bis dahin auch die der Bilder ein breites Typenspektrum vom originalgetreuen Abdruck über die modernisierende Fassung bis hin zur freien Bearbeitung auf. Und selbst die um Authentizität bemühte Wiederga-

be unterlag den Transformationsprozessen des Medienwechsels vom Original zur druckgraphischen Reproduktion, auf die stets auch die interpretierende Hand des Zeichners, Radierers oder Lithographen eingewirkt hat. Welche Sichtweisen und Darstellungsabsichten dabei eine Rolle spielten, zeigt beispielhaft die Repräsentation des „Otto von Brandenburg“ (Kat.Nr. II.10a, Farbtafel 19a), bei der es sich um die bis ins ausgehende 19. Jahrhundert am häufigsten ganz oder in Teilen reproduzierte Miniatur des Codex handelt. Diese Popularität verdankte sie der Verschränkung einer Herrscherdarstellung mit kulturhistorisch besonders beachteten Motiven der höfischen Lebenswelt und ihrer Sachkultur.

Bereits nach der Mitte des 18. Jahrhunderts hätte eine erste Reproduktion vorgelegen, wenn es den Zürcher Gelehrten Bodmer und Breitinger gelungen wäre, in Ergänzung ihrer bahnbrechenden Textedition (Kat.Nr. II.15) auch einen Tafelband ausgewählter Miniaturen durch Subskription zu finanzieren. So aber blieb es bei Vorarbeiten, die im ersten Schritt darin bestanden, der Pergamentseite ein Transparentpapier aufzulegen und die Konturen der Buchmalerei mit weichem Bleistift nachzufahren. In einem zweiten Schritt wurden diese Angaben frei mit der Zeichenfeder überformt, um Lücken und Irrtümer der tastenden Durchzeichnung zugunsten einer ebenso konsistenten wie prägnanten Linienführung auszugleichen, die der druckgraphischen Umsetzung als Vorlage dienen konnte (Kat.Nr. II.10b, Abb. 27). Abweichungen stellten sich vor allem hinsichtlich des vielfach missverstandenen Faltenwurfs ein, gelangte Körperproportionen zeigen sich zurückgenommen, Köpfe und Gesichtszüge dagegen vergrößert. In ihrer Detailpräzision aber waren die 1746/47 von mindestens zwei verschiedenen Händen erstellten Kopien richtungsweisend. Das heraldische und realienkundliche Interesse der Auftraggeber verlangte nach unbedingter Sachtreue, denn als Historiker und Philologen waren Bodmer und Breitinger durch eine mediävistische Wissenskultur geprägt, in der die Geschichtsforschung der Mauriner zu Paris Maßstäbe gesetzt und Bildwerke als Quellengattung eigenen Rechts neben den Textzeugnissen etabliert hatte. Schon der Straßburger Historiker Johann Daniel



Abb. 27

Durch- und Nachzeichnung des Otto von Brandenburg (Zürich, Zentralbibliothek, Ms. G 46, Bl. 25r – Kat.Nr. II.10b)

Schöpflin, der die Ausleihe der Handschrift nach Zürich vermitteln konnte, hatte vor diesem Hintergrund zu einer Publikation ihrer Miniaturen geraten. Nur eine den „Proben“ (Kat.Nr. III.6a) beigegebene Umrissradierung nach „Albrecht von Rapperswil“ fand indes 1748 den Weg in die Öffentlichkeit.

Durch sie wurde siebenzig Jahre später in Paris der altertumskundlich beschlagene Zeichner und Stecher Nicolas-Xavier Willemin auf den Codex aufmerksam, als er Material für ein kulturhistorisches Tafelwerk zusammentrug. Nach eigenen Durchzeichnungen kompilierte er 1818 auf einem Blatt maßstabsgetreu die aus dem Bildzusammenhang herausgelösten Figuren König Wenzels und des Markgrafen Otto mit seiner Dame (Kat.Nr. II.10c, Farbtafel 19b). Interessierten bei Wenzel Gewandung und Insignien, so geht der Kommentar bei letzteren ausführlich auf das Schachspiel ein, denn die in den „Monuments“ versammelten Bildquellen zur Sachkultur des Mittelalters und der Neuzeit waren für die Geschichtsforschung wie für die künstlerische



Abb. 28

Reproduktion nach dem Codex Manesse (Taylor 1825, Taf. nach S. 108 – Kat.Nr. II.10d)

Adaption etwa durch Historienmaler bestimmt. In der Genauigkeit der Wiedergabe stehen ihnen die in Zürich veranlassten Federzeichnungen kaum nach, doch gibt der souveränere Umgang Willemins mit Details wie der Saumornamentik ein bereits an mittelalterlichen Stilisierungsweisen geschultes Auge zu erkennen. Durch die Handkolorierung der Umrissradierung konnte außerdem ein historisch-antiquarisches Anspruchsniveau erreicht werden, das Bodmer und Breitinger mit schriftlichen Farbangaben zumindest anvisiert hatten.

Abweichende Ziele verfolgten die Tafeln, die der Londoner Advokat Edgar Taylor für seine „Lays of the Minnesingers“ (1825) stechen ließ. Als Pionier der Altgermanistik in England war es ihm um eine vergleichende literarhistorische Darstellung von Minnesang und Trobadorlyrik, außerdem um die Übersetzung exemplarischer Texte zu tun. Zehn Tafeln nach dem Codex Manesse sollten dem Leser beiläufig auch Einblicke in den Bildinhalt, kaum aber in die Formerscheinung der Miniaturen gewähren, denn zu nachlässig



Abb. 29
Reproduktion nach dem Codex Manesse (von der Hagen 1856/1861, Taf. 5 – Kat.Nr. II.10g)

sind dafür die stark verkleinernden Stiche nach den von Bodmer und Hegi (Kat.Nr. I.11) publizierten Reproduktionen sowie nach Taylors eigenen Durchzeichnungen angelegt. Zahlreiche Vagheiten und Auslassungen etwa an der Beinpartie der Dame erwecken den Eindruck flüchtiger Skizzen (Kat.Nr. II.10d, Abb. 28).

Nicht das breitere Publikum der Historiker oder Philologen, sondern der goutierende Monarch war angesprochen, als der Lithograph Bernard Charles Mathieu 1850 die Autorenbilder der ersten zehn „Minnesänger aus der Zeit der Hohenstaufen“ nebst den zugehörigen Textseiten in einer handkolorierten Prachtausgabe vorlegte. Mit der Leitung der Werkstatt des Comte de Bastard d’Estang in Paris trug er die künstlerische Verantwortung für die aufwendigsten Buchmalerei-reproduktionen des 19. Jahrhunderts. Als die staatlich mitfinanzierte Arbeit an den „Peintures et ornements des manuscrits“ durch die Februarrevolution zum Erliegen kam, wandte er sich dem Codex Manesse zu und schuf das dem preußischen König Friedrich Wilhelm IV.

dedizierte Teilfaksimile. Ein ebenfalls unikales Exemplar widmete er 1852 Louis-Napoléon, dem Prince-Président der Zweiten Republik (Kat.Nr. II.3), wobei der Titel wohl als Reminiscenz an die Jugend des Beehrten, die dieser als Exilant im Kerngebiet des alten Herzogtums Schwaben verbracht hatte, in „Minnesänger aus dem schwäbischen Zeitalter“ abgeändert wurde. Historisierend im metallbeschlagenen Einband wie im Dedikations- und Titelblatt, imitiert der Band Formvokabular von den Karolingern bis zum Spätmittelalter. Die Gouachemalerei aber, die über den als Federlithographie gedruckten Umrissen angelegt wurde (Kat.Nr. II.10e, Farbtafel 19c), übertrug die Miniaturen so nuanciert und farbgetreu, dass erst das fotomechanische Farbfaksimile des Insel-Verlags (Kat.Nr. II.11) neue Maßstäbe setzen konnte. Vor allem war sie dazu imstande, die im Original teils durch Binnenzeichnung, teils durch Schattierung mit unvermischter Lokalfarbe erzielte Plastizität differenziert wiederzugeben, während die Umrissreproduktionen diesen Unterschied stets verunklärt haben. Neben den Prunkexemplaren brachte Mathieu 1850 eine wohlfeile Druckausgabe heraus (Kat.Nr. I.7), deren Tonlithographien namentlich die Gewänder in ein anderes Stilidiom übersetzt haben (Kat.Nr. II.10f, Farbtafel 19d). In der Multiplikation der Faltenzüge und der durch weiche tonale Abstufungen erzeugten Plastizität zeigen sich die Figuren einer Formensprache angeglichen, die im zweiten Viertel des 14. Jahrhunderts in der höfischen *peinture en camaïeu* Frankreichs entwickelt worden war und die nordalpinen Bildkünste bis um 1400 weithin geprägt hatte.

Überformungen zugunsten jüngerer Stilmerkmale, die den verbreiteten Vorstellungen des Höfischen eher entsprachen, geben auch einige der Tafeln zu erkennen, die der Altgermanist Friedrich Heinrich von der Hagen nach dem Codex Manesse radieren ließ. Darauf wurden vor allem die kräftigen Gesichtszüge des Originals ins Fili-grane umgedeutet und den grazilen Antlitztypen der Zeit um 1400 angenähert. Im Corpus der 44 Bilder, die 1844 bis 1854 zunächst mit Vortragstexten des Auftraggebers in den „Abhandlungen der Berliner Akademie der Wissenschaften“ veröffentlicht und dann zum „Bildersaal



Abb. 30

Reproduktion nach dem Codex Manesse (Lacroix 1869, Abb. 191 – Kat.Nr. II.10i)

altdeutscher Dichter“ zusammen gefasst wurden, fallen außerdem Unterschiede der Wiedergabegenauigkeit und der Radiertechnik ins Auge, die der heterogenen Materialgrundlage und Herstellung geschuldet sind. Als Vorlage dienten Drucke und Durchzeichnungen unterschiedlichster Provenienz und Zeitstellung, die von wechselnden Kräften übertragen wurden. Vorherrschend blieb dabei die Umrisszeichnung mit der Échoppe (Kat.Nr. II.10g, Abb. 29), doch gab man die Konturen auch als an- und abschwellige Liniendübel und setzte die Roulette oder den Fadenstichel ein, um den Charakter der Zeichnung zu variieren und durch verhaltene Binnenstrukturen plastische Werte anzudeuten. Letztlich blieben solche Versuche aber weit hinter den in der englischen oder französischen Reproduktionsgraphik etablierten Standards zurück. Wie schon Bodmer und Breitingen, so musste auch von der Hagen die Erfahrung machen, dass im

deutschsprachigen Markt kein aufwendigeres Faksimile zu realisieren war. Weder existierte eine Klientel vermögender Amateure wie in England, noch half eine staatlich geförderte Mittelforschung wie in Frankreich unter der Julimonarchie. In der Uneinheitlichkeit des Bildcorpus schlug sich der wiederholt gescheiterte Versuch von der Hagen nieder, seiner 1838 vorgelegten Textausgabe der „Minnesinger“ (Kat.Nr. III.6b) einen Tafelband nach dem Codex Manesse zur Seite zu stellen. Gleichwohl stieg die bislang umfangreichste Auswahl, befördert auch durch die eingehenden historisch-realienkundlichen Erläuterungen ihres Herausgebers, zur zentralen Referenz visueller Rezeption in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts auf.

Wie in Ansätzen schon bei Taylor und von der Hagen zu erkennen, bestimmten fortan Kopierbeziehungen der Reproduktionen untereinander den Verlauf einer Bildwanderung, die sich fernab des Originals vollzog. Ihr bevorzugter Ort war die Kulturgeschichtsschreibung, die in der zweiten Jahrhunderthälfte einen beispiellosen Aufschwung erlebte und den Bedarf an erschwinglichen, weil xylographisch illustrierten Handbüchern wachsen ließ. Den Anfang machte 1864 der Berliner Maler und Akademieprofessor Hermann Weiss (Kat.Nr. II.10h), der in seiner „Kostümkunde“ durchweg die bereits von Willemin praktizierte Zerlegung der Bildmotive angewandt hat. Auf die bei von der Hagen mitgeteilte Miniatur des „Otto von Brandenburg“ griff er zweifach zurück, um in verschiedenen Sachzusammenhängen Gewandformen durch verkleinerte Ausschnitte zu bezeugen. Hierzu wurde die Figur des Markgrafen zwischen diejenigen des „Heinrich von Stretlingen“ nach dem Naglerschen Fragment und nach dem Codex Manesse eingereiht, während in der Gruppe der Spielleute ein Businenbläser dem Jagdgehilfen des „Markgrafen von Meißen“ weichen musste. Paul Lacroix, ein Bahnbrecher der popularisierenden Zivilisationsgeschichte in Frankreich, ließ 1869 zur Illustration des Schachspiels das freigestellte Paar nach Willemin kopieren, wobei die Seitenverkehrung des Motivs in Kauf genommen wurde (Kat.Nr. II.10i, Abb. 30). Diese blieb unkorrigiert, als der in Breslau lehrende Kunsthistoriker Alwin Schultz 1879/80 für „Das hö-

fische Leben zur Zeit der Minnesinger“ sowohl die Abbildung Lacroix' als auch die modifizierte Reihe der Spielleute von Weiss übernahm (Kat. Nr. II.10j, Abb. 31). Dienten ihm die in den Fließtext eingestellten Figurengruppen zur wechselseitigen Erhellung von Text- und Bildquellen zu Realien, Sitten und Gebräuchen, so nahm August Essenwein, der Leiter des Germanischen Nationalmuseums in Nürnberg, die Manesse-Motive nach Weiss und Schultz 1883 in seinen „Kulturhistorischen Bilderatlas“ auf (Kat.Nr. II.10k), um sie dort in maßstäblicher Angleichung unter ebenso zahlreichen wie heterogenen Belegen für Trachten, Musikinstrumente oder Lebensformen auf spärlich erläuterten Schautafeln zu präsentieren.

Gegen den selektiven Blick der an Sachdetails interessierten Kulturgeschichte setzte sich um 1900 verstärkt eine Illustrationspraxis durch, die vom kunsthistorischen Blick auf die integralen „Handschriftengemälde“ (von der Hagen) geprägt wurde. Ihr favorisiertes Medium war die als Autotypie gedruckte fotografische Reproduktion, mit der sich kostengünstig eine steigende Nachfrage bedienen ließ. Denn parallel zu der seit dem Kraus'schen Lichtdruck intensivierte kunsthistorische Forschung formierte sich ein Kanon der Nationalliteratur (vgl. Kat. Nr. II.18), der Walther von der Vogelweide oder Tannhäuser nun auch zu bildlich allgegenwärtigen Protagonisten des Minnesangs werden ließ. Zur wachsenden Popularität des Codex Manesse trug außerdem die Meistererzählung von der staufischen Vorgeschichte eines deutschen Nationalstaats bei, die in Friedrich von Raumers „Geschichte der Hohenstaufen“ (1823–1825) wie in Wilhelm von Giesebrechts „Geschichte der deutschen Kaiserzeit“ (1855–1895) vorbereitet worden war und mit der Reichsgründung 1871 an legitimationsstiftender Brisanz gewonnen hatte. Während Manesse-Motive nun zur „Massenware der Bilderfabrik“ (HESS 1979, S. 504) wurden, schlug die Reproduktion der Handschrift mit dem analog fotografierten Faksimile des Insel-Verlags oder zuletzt mit einer digitalen Neuaufnahme (Kat.Nr. II.12) den Weg stetiger Perfektionierung ein. Gleichwohl bleibt die Uneinholbarkeit des Originals zu bedenken. Daran erinnern Reproduktionen, die Marianne



Fig. 157. Schachspieler. (Miniatur der Heidelberger Minnesinger-Handschrift.)

Das Schachspiel galt unter allen Spielen als ein besonders edles²⁾; schon in früher Jugend wurden die höfischen Kinder, wie oben bemerkt³⁾, in ihm geübt; jeder Mann und jede Dame, die in höfischen

1) Percev. 30275: Si furent fait par grant devise À Londres ki siet sor Tamise.
 2) Bernharti Geystensis Palonista: Ludus scire stude dominique placencia inde. Alea ludatur, si plus in ea meditatur. Ludus scacorum plenus solet esse iocorum; Hoc magis utaris, in quo quando superaris Irasci, furere te finge nimisque dolere. Fac ut vincaris, domino si congressiaris. Et quasi mireris tractus omenque loqueris. Niti maclare dominos est litta arare: Semper eis cedit mors ipseque ludus obedit. — Virgini. 514, 7: Er sach den Berner wol getân Und ouch diu maget reine. Vor der burge stoumt ein plân: Si zugen mit dem gesteine. Ez heizet noch ein herren epil.
 3) S. 156, Anm. 3.

Abb. 31

Reproduktion nach dem Codex Manesse (Schultz, Bd. 2, 1889, Abb. 157 – Kat.Nr. II.10j)

Voß jüngst mit Gouachefarben und Metallauflagen auf Kalbspergament geschaffen hat (Kat. Nr. II.10l). Zwar können sie die Miniaturen nicht mit der Präzision moderner Reprokamas wiedergeben, doch lassen sie in Analogie zum Original die je spezifische Materialität des Bildträgers, der Malmittel und der künstlerischen Faktur sinnfällig werden, die im Medienwechsel fotografischer und drucktechnischer Übertragungen unausweichlich verloren geht. BC

Lit.: Ewald M. VETTER: Die Rezeption der Bilder, in: MITTLER 1988, S. 153–223; Eckhard GRUNEWALD: Retuschiertes Mittelalter. Zur Rezeption und Reproduktion der „Manessischen“ Liederhandschrift im 18. und frühen 19. Jahrhundert, in: Peter Wapnewski (Hrsg.): Mittelalter-Rezeption. Ein Symposium, Stuttgart 1986, S. 435–449; Günter HESS: Bildersaal des Mittelalters. Zur Typologie illustrierter Literaturgeschichte im 19. Jahrhundert, in: Christoph Cormeau (Hrsg.): Deutsche Literatur im Mittelalter, Kontakte

und Perspektiven. Hugo Kuhn zum Gedenken, Stuttgart 1979, S. 501–546; Karl CLAUSBERG: Die Manessesche Liederhandschrift, Köln 1978.

II.11

(Abb. 32–34)

Die Faksimilierung durch den Insel-Verlag

a) Rudolf Sillib/Friedrich Panzer/Arthur Haseloff: Die Manessesche Liederhandschrift. Faksimile-Ausgabe in den Jahren 1925 bis 1927 erschienen, nach dem in der Heidelberger Universitäts-Bibliothek befindlichen Original in farbigem Lichtdruck, Text und Faksimile, Leipzig 1929

UB Heidelberg, Re 9 Gross

b)–d) Photographien, 1923–1927

UB Heidelberg, Graph. Slg. V 2,a, b, d

Die Vertragsverhandlungen für die Herstellung eines Vollfaksimiles zwischen dem Insel-Verlag Leipzig, der Universitätsbibliothek Heidelberg und dem Badischen Ministerium des Kultus und Unterrichts in Karlsruhe im Vorfeld des Vorhabens gestalteten sich schwierig. Neben den Fragen nach der Preisgestaltung und Gewinnbeteiligung der Bibliothek mussten auch die Transportbedingungen sowie die Festlegung des Reproduktionsortes geklärt werden. Im Juli 1923 entschied man sich für die Universitätsbibliothek Leipzig, die vertraglich das Recht erhielt, die Handschrift aus dem Einband zu lösen und die Abfolge der Lagen wissenschaftlich zu untersuchen. Die Aufsicht der Arbeiten übernahm Professor Fritz Goetz von der Staatlichen Akademie für Graphische Künste und Buchgestaltung. Die Reproduktion wurde von der Berliner Firma Albert Frisch & Co. vorgenommen. Es stellte sich schnell heraus, dass der Herstellungsprozess besser zu realisieren war, wenn die Originalblätter vor Ort in Berlin waren. So wurde die Handschrift am 25. Januar 1925 von Leipzig nach Berlin in die Staatsbibliothek gebracht. Die Doppelblätter wurden – in festgelegten Konvoluten von zuerst 40, später dann 100 – der Reproduktionsanstalt zur Verfügung gestellt, um dort Lage um Lage im Lichtdruck reproduziert zu werden. Um eine möglichst originalgetreue Wiedergabe aller Farbnuancen zu erreichen, waren je Bogen bis zu neun Durchgänge not-

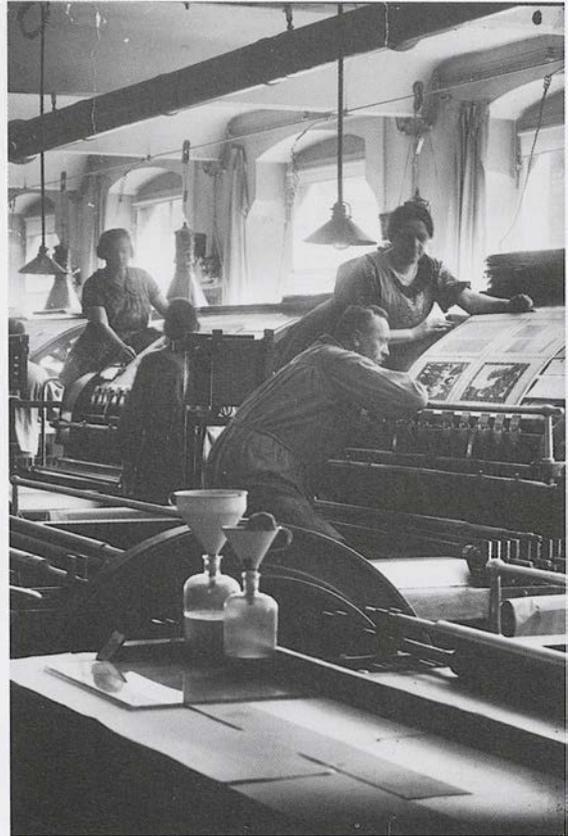


Abb. 34

Druck der Faksimileseiten des Codex Manesse, 1923–1927 (Kat.Nr. II.11d)

wendig, für die zeitweilig zwanzig Retuscheure eingesetzt wurden. Die historischen Aufnahmen (Abb. 32–34) zeigen verschiedene Stationen im Herstellungsprozess der Faksimilierung.

Das Faksimile wurde in 320 nummerierten Exemplaren hergestellt, die von Januar 1925 bis Dezember 1927 in sechs Lieferungen erschienen. In Schweinsleder gebunden kostete das Faksimile 3.500 Mark, für 3.300 Mark war die Ausgabe in losen Bogen erhältlich. Die Berliner Staatsbibliothek fertigte den neuen Ledereinband, der den Codex Manesse noch heute schützt. Es handelt sich um einen schlichten Ganzledereinband aus mittelbraunem Kalbsleder über Deckeln aus dicker Klebepappe. Ein Rahmen aus Streichenlinien und ein blind gepresster Adler auf dem Vorderdeckel sind der einzige Schmuck. Am 8. Mai 1928 kehrte die kostbare Handschrift wieder nach Heidelberg zurück.

In den Jahren 1974 bis 1981 wurde vom Frankfurter Insel-Verlag ein Nachdruck des Vollfaksimiles in 750 Exemplaren hergestellt. ME

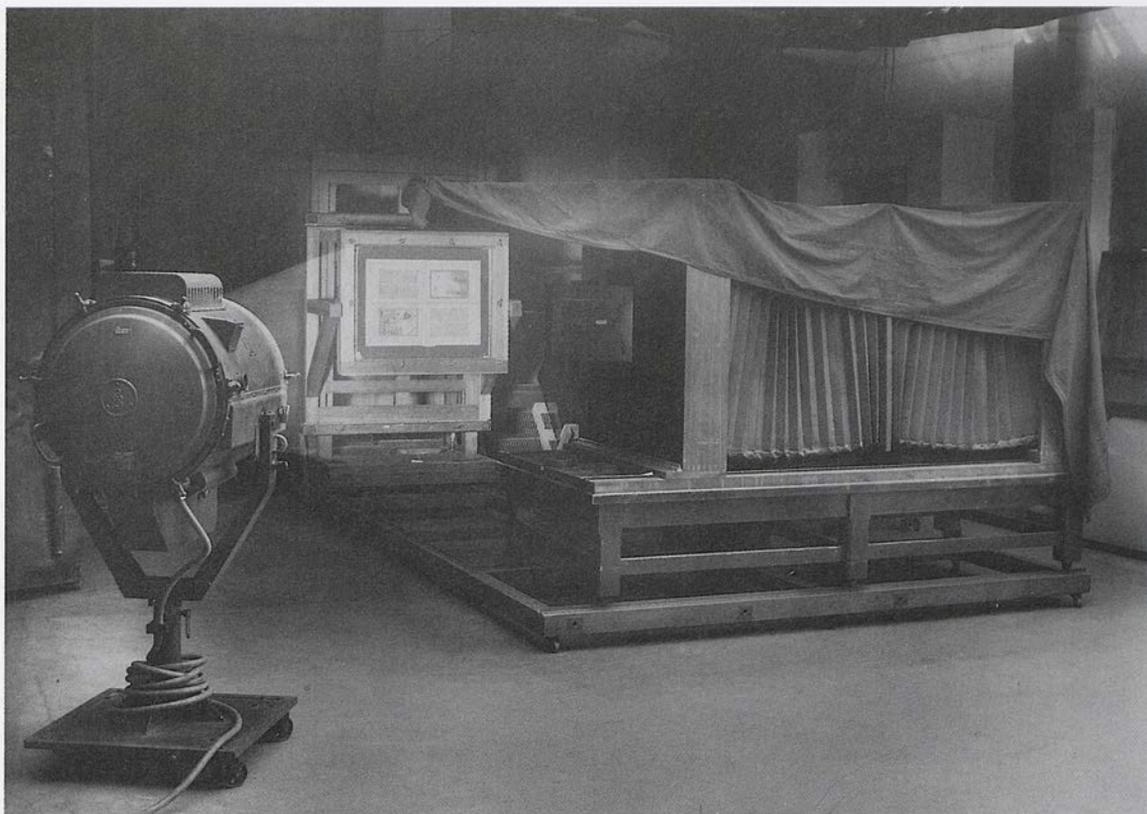


Abb. 32

Die Faksimilierung des Codex Manesse, 1923–1927 (Kat.Nr. II.11b)



Abb. 33

Die Retuscheure der Berliner Firma Albert Frisch bei der Arbeit, 1923–1927 (Kat.Nr. II.11c)



Abb. 35
Die Digitalisierung des Codex Manesse, 2010 (Kat.Nr. II.12)

Lit.: Siegfried UNSELD (Hrsg.): Der Insel-Verlag 1899–1999, Frankfurt a.M./Leipzig, S. 270–274; MITTLER 1988, S. 64–65, B 34–37 (Elmar Mittler).

II.12

(Abb. 35)

Digitalisierung 2010

Photographie, März 2010

UB Heidelberg, Photoarchiv

Nachdem bereits seit 2001 eine digitale Kopie des Insel-Faksimiles auf den Webseiten der Universitätsbibliothek Heidelberg den freien und weltweiten Zugriff auf den Codex Manesse ermöglichte, konnte im Frühjahr 2010 der vorerst letzte Schritt in der langen Reproduktionsgeschichte der Handschrift realisiert werden. Der österreichische Photograph Karl Perstling erstellte vor Ort in der Universitätsbibliothek Heidelberg hochprofessionelle Digitalaufnahmen des Originals.

Eingesetzt wurde hierfür der sogenannte Grazer Buchtisch. Dieser speziell zur Digitalisierung von Handschriften entwickelte Kameratisch ermöglicht durch seine Konstruktion eine kontaktlose

Direktdigitalisierung auch fragiler Objekte. Das Buch wird mit Hilfe eines Laserstrahls exakt positioniert, das aufgeschlagene Blatt jeweils durch den milden Sog einer Unterdruckeinrichtung fixiert. Durch eine spezielle Konstruktion ist dabei das Objektiv der Kamera im rechten Winkel auf das Blatt ausgerichtet, so dass auch Verzerrungen minimiert werden können. Das Buch muss bei diesem Verfahren nicht vollständig aufgeschlagen werden, es genügt ein minimaler Öffnungswinkel von etwa 90 Grad. Entsprechend werden die Seiten einzeln aufgenommen, und zwar jeweils zunächst alle Recto- und anschließend alle Verso-Seiten, so dass das Buch nur einmal – nämlich beim Wechsel von recto zu verso – gedreht werden muss.

Für die Aufnahmen des Codex Manesse wurde die Konstruktion des Buchtisches durch den Photographen optimiert, so werfen beispielsweise die beiden Lampen, die neben dem Buchtisch stehen, ihr Licht exakt im Winkel der Kameraausrichtung auf die Oberfläche, was besonders Goldreflexionen optimal zur Geltung kommen lässt. Eingesetzt wurde eine Spezialkamera der

Marke Hasselblad, die im 4-Shot-Modus Aufnahmen mit einer Auflösung von 50 Millionen Pixel produziert. Diese werden für die Langzeitarchivierung, für Reproduktionen und in reduzierter Form für die Onlinepräsentation unter <http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/cpg848> eingesetzt. ME

II.13

Die Wiederentdeckung des Minnesangs

Johann Michael Moscherosch: *Visiones de Don Quevedo. Wunderliche und Warhafftige Gesichte Philanders von Sittewald, in welchen aller Welt Wesen [...] gesehen werden*, Bd. 2, Straßburg: Mülbe, 1643

UB Heidelberg, G 5630 RES::2.1643

Auch um Liebe und die Narrheiten, zu denen sie verführt, geht es in einer der berühmtesten satirischen Schriften der Barockzeit, Johann Michael Moscheroschs (1601–1669) „Gesichte Philanders von Sittewald“, die ab 1640 unter anderem in Straßburg und Frankfurt erschienen und die ihr Autor in den Folgeauflagen, wie der hier gezeigten zweiten, auf bis zu vier Teile vermehrte. In dieses von den „Sueños“ des spanischen Erfolgsautors Francisco Gómez de Quevedo inspirierte, in einzelne ‚Visionen‘ gegliederte Werk, in dem der Elsässer vom À la mode-Wesen bis zum Geschlechterkampf nahezu alle Lebensbereiche aufs Korn nimmt, streut der an ‚altdeutscher‘ Literatur interessierte Moscherosch neben üppigen Zitaten aus der griechisch-römischen Antike auch immer wieder mittelhochdeutsche Verse, etwa Winsbecke-Strophen, ein.

Im dritten Gesicht des zweiten Teils („Weiber-Lob“) lässt Moscherosch sein anagrammatisch verschlüsseltes Alter Ego Philander (Sittewald = Willstaedt) einer Tjost beiwohnen, die Graf Friedrich von Appermunt gegen Herich von Hoye um die Tochter des Grafen Wibrecht von Lyningen austrägt. Von Anfang an wird der tödliche Streit, den Appermunt samt der Jungfrau gewinnt, als Narrheit kenntlich: *Aber so weise ist keiner / wann er eine Jungfraw liebete / vnd ein anderer sich deren geluesten wollte / welcher nicht so bald der Weißheit vergesse / vnd / durch eusserte Mittel so jhm in Sinn fallen koennten /*

seine Sache zu behaupten sich unterstehen wuerde (S. 272). Appermunt stimmt vorab ein fünfstrophiges Lied des Minnesängers Friedrich von Leiningen an, das in Minne-Tradition die Liebe zur hohen Dame verherrlicht (vgl. Cod. Pal. germ. 848, Bl. 26v).

Zu einem späteren Zeitpunkt, als Philander mit seinen Freunden Weibhold und Freymund über die Treue der Frauen diskutiert, nimmt Moscherosch diesen Faden auf, indem er Appermunt erwähnen und gleich darauf Philander eine Strophe Rudolfs von Rotenburg zitieren lässt. Freymund kommentiert dessen Frauenlob abschätzig, *Wie lieb / der schreibt noch naerrischere Sachen als die Poeten [...]* (S. 317), und betont hingegen die Gefahr weiblicher Untreue.

Mag die Quellenfrage auch kompliziert sein, da Moscherosch den Codex Manesse nicht einsehen konnte und die zeitgenössische Druckfassung Melchior Goldasts und auch andere Quellen deutlich von den Versionen der „Gesichte“ abweichen, so ist doch festzuhalten, dass der Dichter nicht nur seinem ehemaligen Dienstherrn, dem Grafen von Leiningen-Dagsburg, Herrn zu Appermunt ein Denkmal setzt, sondern auch – im Gegensatz zu eher rechtshistorisch orientierten Späthumanisten wie Goldast oder Marquard Freher – die ‚altdeutsche‘ Lyrik ausdrücklich in erotische Zusammenhänge stellt. JE

Lit.: Walter Ernst SCHÄFER: Moscheroschs sprachhistorische Notizen zur alt- und mittelhochdeutschen Literatur, in: Wilhelm Kühlmann/Walter E. Schäfer (Hrsg.): *Literatur im Elsaß von Fischart bis Moscherosch*, Tübingen 2001, S. 329–344; Angelika GÜNZBURGER: *Die Rezeption der Texte. Das siebzehnte und achtzehnte Jahrhundert*, in: MITTLER 1988, S. 372–387; Wilhelm KÜHLMANN/Walter E. SCHÄFER: *Frühbarocke Stadtkultur am Oberrhein. Studien zum literarischen Werdegang J.M. Moscheroschs*, Berlin 1983; Walter E. SCHÄFER: *Johann Michael Moscherosch. Staatsmann, Satiriker und Pädagoge im Barockzeitalter*, München 1982.

II.14

(Abb. 36)

Lehrsprüche für die deutsche Jugend

Melchior Goldast: *Paraeneticorum veterum Pars I*, Lindau: Brem, 1604

UB Heidelberg, D 6502 RES

‚Erotica‘ seien nur eine Lektüre für die Jungen; wer älter und reifer sei, interessiere sich mehr für Heldentaten und sittliche Unterweisung. So rechtfertigte Melchior Goldast von Haiminsfeld die Auswahl an Texten aus dem Codex Manesse, die er 1604 in seiner „*Paraeneticorum veterum Pars I*“ abdruckte. Während der Minnesang in seiner Wertschätzung offensichtlich zurückstand, wollte er zunächst die *Paraeneses ad filios*, Sprüche zur Belehrung der Jugend, herausgeben. Drei dieser Dichtungen stellen daher die erste Edition vollständiger Liedcorpora aus der Heidelberger Liederhandschrift dar: Den Unterweisungen des *Kvniig Tyro von Schotten an Fridebrant sin sun* folgen diejenigen des Winsbecke an seinen Sohn und der Winsbeckin an ihre Tochter. Allen dreien ist gemeinsam, dass sie ihre Kinder *rehte tun* lehren wollen. Dies demonstrieren auch die in Kupferstiche umgesetzten Darstellungen der Handschrift: Sie zeigen den jeweiligen Vater oder die Mutter auf einem Podest sitzend, der Gestus ihrer Hände kennzeichnet sie als Unterweisende. Vor ihnen steht das Kind, das die Lehre empfängt.

Melchior Goldast (1578–1646) gilt als die herausragende Gestalt unter den Editoren mittelalterlicher Quellen an der Schwelle vom Humanismus zum Frühbarock. In seinen philologischen Bemerkungen zu den *Paraeneses* suchte er seine Beschäftigung mit den deutschen Sprachdenkmälern zu rechtfertigen: Sich um die eigene Sprache zu bemühen, stehe den Deutschen ebenso wohl an wie einst den Römern oder Griechen. Das Deutsche sei dem Griechischen und Lateinischen an Alter, Verbreitung und Ausdrucksfähigkeit durchaus ebenbürtig. Auch das *exercitium triplex, equestre, gymnicum, musicum* des ritterlichen Adels lasse sich den antiken Sitten an die Seite stellen. Möglicherweise inspirierten ihn die Miniaturen der Manessischen Liederhandschrift zu den Ausführungen, es habe poetische Wettkämpfe gegeben, in denen die *virgines* wie in den Turnieren den Siegern den Lorbeer darreichten. Solche Exerzitien seien bereits am Hof Karls des Großen üblich gewesen und hätten sittliche und geistige Kräfte gefördert.

Entscheidend für die Arbeit des Polyhistor am Codex Manesse war sein Aufenthalt bei dem St. Galler Rechtsgelehrten Bartholomäus Scho-



Abb. 36

Die Winsbeckin: Mutter und Tochter im Gespräch (Goldast 1604, S. 322 – Kat.Nr. II.14)

binger (1566–1604). Dieser war juristischer Berater der Herren von Hohensax-Forstegg, in deren Besitz sich der Codex damals befand. Er ließ die Handschrift an Goldasts Freund Johann von Schellenberg aus und die beiden Gelehrten begannen gemeinsam, den Codex abzuschreiben. Die unvollendet gebliebene Kopie hat sich in Goldasts Nachlass in der Universitätsbibliothek Bremen erhalten. Zwar kam es nie zu einer Gesamtedition, aber auch in anderen seiner Werke publizierte Goldast immer wieder Auszüge aus der Handschrift. Bis zu den Ausgaben Bodmers und Breitingers (Kat.Nr. II.15, III.6a) um die Mitte des 18. Jahrhunderts sollten Goldasts Arbeiten die einzige Vermittlungsquelle der mittelalterlichen deutschen Dichtung aus dem Codex Manesse bleiben. AB/CM

Lit.: Angelika GÜNZBURGER: Die Rezeption der Texte: Das siebzehnte und achtzehnte Jahrhundert, in: MITTLER 1988, S. 372–387, bes. S. 379–380; Anne A. BAADE: Melchior Goldast von Haiminsfeld. Col-

lector, commentator and editor, New York u.a. 1992; Graeme DUNPHY: Melchior Goldast und Martin Opitz. Humanistische Mittelalter-Rezeption um 1600, in: Nicola McLelland u.a. (Hrsg.): Humanismus in der deutschen Literatur des Mittelalters und der Frühen Neuzeit. XVIII. Anglo-German Colloquium, Hofgeismar 2003, Tübingen 2008, S. 105–121.

II.15

Bodmers Sammlung der Poesie des 13. Jahrhunderts

Johann Jakob Bodmer/Johann Jakob Breitinger (Hrsg.): Sammlung von Minnesingern aus dem schwäbischen Zeitpuncte. CXL Dichter enthaltend, 2 Bde., Zürich: Conrad Orell und Comp., 1758–1759

UB Heidelberg, G 4899 RES

Durch die Vermittlung des Straßburger Professors Johann Daniel Schöpflin und der französischen Diplomatie gelang es den Zürcher Gelehrten Johann Jakob Bodmer und Johann Jakob Breitinger, sich die Heidelberger Liederhandschrift, die sich seit 1657 in der Königlichen Bibliothek in Paris befand (vgl. Kat.Nr. II.2), im November 1746 leihweise nach Zürich kommen zu lassen. Bodmer und Breitinger erfüllte beim Anblick dieser Prachthandschrift „empfindliches Vergnügen“. Sie machten sich sogleich an die eingehende Lektüre und Untersuchung der Miniaturen. Bereits im Juli 1747 lag eine hauptsächlich von Breitinger vorgenommene sorgfältige Abschrift der von ihnen nun als Codex Manesse bezeichneten umfangreichen Handschrift vor. Eine Auswahl dieser Texte wurde unter dem Titel „Proben der alten schwäbischen Poesie des dreizehnten Jahrhunderts“ 1748 veröffentlicht (Kat.Nr. III.6a). Vollständig publiziert wurden die im Codex Manesse versammelten Texte in der 1758 und 1759 in zwei Teilen erschienenen „Sammlung von Minnesingern“.

Bodmer lobt in seiner Einleitung zu dieser Edition die Qualität der für die Philologie nun neu zur Verfügung stehenden Texte: „Alle Zeilen bezeugen, dass diese Poeten nicht in der bloßen Phantasie geliebet, dass sie nicht bloß geschrieben, sondern gefuehlt haben. Ihre Lieder sind mit Spruechen, die von Amor selbst gelehret

werden, durchwebet.“ Und weiter: „Die Hochachtung, die wir fyr die *Minnesinger* gefasset haben, die auf so schoene Verdienste von Poesie, Ehre und Tugend gegryndet ist, hat uns gegen die Personen derselben, ihr Leben und Schicksal, nicht gleichgyltig stehen lassen.“

Bodmer und Breitinger versprachen sich durch diese alten Texte, „diese Ueberbleibsel, diese Denkmaeler, des Witzes und des Herzens unserer Voraeltern“ eine Erneuerung der zeitgenössischen deutschen Dichtersprache und gaben sie im „Vertrauen auf die naife Artigkeit derselben“ heraus. Bodmer beeindruckte an der „Sprache, welche die deutschen Helden selbst im Affekte geredet hatten“, die Prägnanz und der Bilderreichtum. Im Übrigen möchte er gerne in Erfahrung bringen, „wer die liebenswuerdigen Fraeulein gewesen sein, welche bei unsern Poeten so zaertliche und ueberhaupt so bestaendige Neigungen verursacht haben.“ Bodmer weist die Heidelberger Liedersammlung als Erster Rüdiger Manesse zu. Wegen seiner Verdienste um den Codex Manesse gilt er als Vater der Minnesangforschung.

Auf dem Vorsatz des ausgestellten Exemplars findet sich ein Besitzvermerk: „Solomonis Wolfii, 1759“. Es handelt sich hier sehr wahrscheinlich um Salomon Wolf (1716–1779), der bis 1750 in Bodmers Haus wohnte. Wolf war Zürcher Staatsarchivar und Teilhaber des Verlages Orell, Gessner & Comp. TW

Lit.: Stiftung von Schnyder von Wartensee (Hrsg.): Johann Jakob Bodmer. Denkschrift zum CC. Geburtstag, Zürich 1900; Konrad BURDACH: Vorspiel. Gesammelte Schriften zur Geschichte des deutschen Geistes, Bd. 2, Halle/S. 1926, S. 1–37; Max WEHRLI: Johann Jakob Bodmer und die Geschichte der Literatur, Frauenfeld/Leipzig 1936; Wolfgang BENDER: Johann Jakob Bodmer und Johann Jakob Breitinger, Stuttgart 1973.

<<http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/bodmer1758ga>>

II.16

Ludwig Tiecks Entdeckung des Ritters Ulrich von Lichtenstein

Ulrich von Lichtenstein: Frauendienst, oder: Geschichte und Liebe des Ritters und Sängers Ul-

rich von Lichtenstein, von ihm selbst beschrieben, bearbeitet von Ludwig Tieck, Stuttgart/Tübingen: Cotta 1812
UB Heidelberg, G 5005 C RES

Aus Liebe lässt er sich den Finger abschlagen. Er trinkt das Wasser, mit dem sich die Herrin gewaschen hat. Auf Turnieren kämpft er für seine Dame als Venus verkleidet und verleugnet damit sein Geschlecht. Für den Ritter Ulrich von Lichtenstein scheint die Minne die totale Selbsterniedrigung des Liebenden zu bedeuten. Immer wieder überschreitet sein Minnedienst die Grenze des Zumutbaren – und wirkt umso pikanter, da die fiktive Erzählung im Gewand einer Autobiographie des realen, im 13. Jahrhundert lebenden Dichters Ulrich von Lichtenstein erscheint. Bis heute gilt der „Frauendienst“ daher als ein vieldeutiger, rätselhafter Text: Das Werk kann sowohl als Gegenüberstellung von falscher und richtiger Minne, als Parodie der höfischen Minne oder als wahnsinnige, opferbereite Hingabe an die Geliebte verstanden werden.

Die Ratlosigkeit im Umgang mit diesem Text spiegelt sich auch in der Rezeption des „Frauendienstes“ wider. Sie wurde 1812 durch den romantischen Dichter Ludwig Tieck (1773–1853) mit einer Prosafassung des Textes eingeleitet. Mit seiner Veröffentlichung beabsichtigte Tieck, ein bis dahin völlig unbekanntes mittelalterliches Werk herauszugeben und damit zur Popularisierung der mittelhochdeutschen Literatur beizutragen. Zu diesem Zweck schuf er zwar keine Neudichtung des mittelalterlichen Stoffes, doch die drastisch-grotesken Passagen des mittelhochdeutschen Textes werden von Tieck ausgespart. Von diesem Verfahren zeugt beispielsweise die Auslassung der folgenden Szene: Während Ulrich als Aussätziger verkleidet vor der Burg seiner Dame in einem Versteck wartet, lässt ein Hausverwalter sein Wasser über Ulrich ab – *ez gie der ungemuote man [...] und tet sin unzuht da uf mich, so daz da von gar naz wart ich.*

Offenbar wusste man im 19. Jahrhundert mit der derben Komik nicht umzugehen. Die zeitgenössischen Besprechungen zur Tieck-Ausgabe beobachten stattdessen eine „naive Herzlichkeit“ und „kindliche Einfalt“. Ein unvoreingenommenes Epochenbild machten sich Tieck und

seine Zeitgenossen damit nicht: Im Zeitalter der Industrialisierung schien das Mittelalter die romantische Sehnsucht nach dem Natürlichen und Ursprünglichen, nach einer noch nicht „entzauberten Welt“ zu befriedigen. Besonderes Interesse erfuhren daher die Minnelieder, die in den „Frauendienst“ eingebettet sind. Mit ihrem teils sehnsuchtsvoll klagenden, teils hoffnungsvoll verbenden Charakter bilden sie einen Kontrast zur burlesken Rahmenhandlung. Diese Lieder wurden schon im Jahre 1803 von Tieck in einer separaten Minnelieder-Edition herausgegeben. Schon im Mittelalter konnten die Minnelieder ohne den dazugehörigen „Frauendienst“ tradiert werden, denn 56 der 58 Lieder sind auch im Codex Manesse enthalten. FN

Lit.: Gisela BRINKER-GABLER: Poetisch-wissenschaftliche Mittelalter-Rezeption. Ludwig Tiecks Erneuerung altdeutscher Literatur, Göttingen 1980; Anna OPELA: Die „Frauendienst“-Rezeption im 19. und 20. Jahrhundert, in: Franz Viktor Spechtler/Barbara Maier: Ich – Ulrich von Lichtenstein. Literatur und Politik im Mittelalter, Klagenfurt 1999, S. 221–244; Marek ZYBURA: Ludwig Tieck als Übersetzer und Herausgeber. Zur frühromantischen Idee einer „deutschen Weltliteratur“, Heidelberg 1994.

II.17

(Abb. 37)

Gerhart Hauptmanns Komödie über den Ritter in der Badehose

Gerhart Hauptmann: Ulrich von Lichtenstein. Komödie, Berlin 1939
UB Heidelberg, G 6879-20-125

Mitten auf der Bühne steht ein hölzernes Pferd, auf dem der Ritter Ulrich von Lichtenstein sitzt, nackt bis auf eine Badehose und den Turnierhelm. Unterstützt von einem Schneider wird sich der Ritter in einer der folgenden Szenen mit prunkvollen Frauenkleidern und einer blonden Perücke nach und nach in Frau Venus verwandeln. Als Liebesgöttin will er im Dienst der Minne durch die Lande ziehen, um auf diese Weise seine Angebetete zu gewinnen.

So beginnt Gerhart Hauptmanns (1862–1946) Komödie „Ulrich von Lichtenstein“. Mit ihrer – historisch verbürgten – Hauptfigur und deren



Abb. 37
Ulrich von Lichtenstein als Venusritter (Hauptmann 1939, Umschlag – Kat.Nr. II.17)

Roman „Frauendienst“ hatte sich Hauptmann über fast 30 Jahre hinweg immer wieder beschäftigt. Überliefert ist der „Frauendienst“ in einer um 1300 geschriebenen Handschrift, die in der Bayerischen Staatsbibliothek München (Bayerische Staatsbibliothek München, Cgm 44) aufbewahrt wird. In dieser offenbar als Autobiographie angelegten Ich-Erzählung ist der „Frauendienst“ in seinen vielfältigen, teilweise grotesken Formen beschrieben. Ulrich charakterisiert sich darin selbst als ein unbeirrbar Liebender, der im Dienste einer Frau die lächerlichsten Narrheiten verübt. Als „Frau Venus“ zieht er durch ganz Österreich, um zu Ehren seiner Dame Turniere zu gewinnen. Eingebettet in dieses Werk sind die Minnelieder Ulrichs, die allerdings nicht nur in der „Frauendienst“-Handschrift überliefert werden: Sie erscheinen auch im Codex Manesse, wo sie eines der größten Textcorpora darstellen. Als Material für seine Komödie nutzte Hauptmann die von Ludwig Tieck verfasste Prosafassung des „Frauendienstes“ (Kat.Nr. II.16). Im Gegensatz zu Tieck, der Ulrichs Werk eher ent-

schärfen und glätten wollte, spitzte Hauptmann den ohnehin satirischen Stoff jedoch noch weiter zu. Immer wieder treten seine Figuren durch ihre derb-vulgäre Ausdrucksweise hervor, wenn etwa der Gegenspieler von Ulrich über die von beiden begehrte Gräfin sagt: „Legt sie schlafen, sie ist voll.“ Insgesamt greift Hauptmann aus Ulrichs „Frauendienst“ nur wenige Ereignisse und Personen auf und nimmt sich stattdessen die dichterische Freiheit, Ulrichs Geschichte ganz neu zu erzählen. Ebenso wie schon bei Ulrich von Lichtenstein bleibt allerdings auch bei Hauptmann die Verkleidung letztlich nur Maskerade; am Ende beider Texte entpuppt sich der Protagonist doch als wahrer Mann.

Das Stück wurde nicht mit dem Erfolg angenommen, den Hauptmann sich erhofft hatte; stattdessen geriet es nach der Uraufführung 1939 am Burgtheater in Wien weitgehend in Vergessenheit. Dennoch wurde es früh gedruckt. Auf der Titelvignette des Theaterstücks ist eine Miniatur aus dem Codex Manesse zu sehen. Auch sie spielt auf die berühmte Venusfahrt Ulrichs von Lichtenstein an. Allerdings wagte der Illustrator offenbar nicht, den Ritter auf seinem Pferd in Frauenkleidern und mit Zöpfen darzustellen. Stattdessen begnügte er sich damit, ihm als Zier eine Frauengestalt auf den Helm zu setzen. HS

Lit.: Claudia BRINKER VON DER HEYDE: Biographisches Spiel und gespielte Biographie, in: Günther Helmes u.a. (Hrsg.): Literatur und Leben. Anthropologische Aspekte in der Kultur der Moderne. Festschrift für Helmut Scheuer zum 60. Geburtstag, Tübingen 2002; Anna OPELA: Die „Frauendienst“-Rezeption im 19. und 20. Jahrhundert, in: Franz Viktor Spechtler/Barbara Maier (Hrsg.): Ich – Ulrich von Lichtenstein. Literatur und Politik im Mittelalter, Klagenfurt 1999; Friedhelm MARX: Gerhart Hauptmann, Stuttgart 1998.

II.18

(Abb. 38)

Die Entdeckung Walthers von der Vogelweide
Gustav Könnecke: Bilderatlas zur Geschichte der deutschen Nationallitteratur. Eine Ergänzung zu jeder deutschen Literaturgeschichte, Marburg: Elwert, 21895, S. 62–64
UB Heidelberg, F 495-2 Folio: (2)

Frau Minne heisze ich. Diese Worte umranken eine Frau in mittelalterlich anmutender Kleidung auf dem Vorderdeckel von Gustav Könnecke (1845–1920) Bilderatlas. Die Darstellung bezeugt die besondere Bedeutung, die der Autor dem Mittelalter in seiner fast 2.000 Jahre umfassenden „Geschichte der deutschen Nationalliteratur“ von Tacitus bis zu den Schriftstellern des 19. Jahrhunderts beimisst. Den bedeutendsten Protagonisten der deutschen Literatur des Mittelalters stellt für Könnecke der Dichter Walther von der Vogelweide dar, dessen Leben und Werk im Bilderatlas auf drei Seiten behandelt werden. Als Zeugnisse hat Könnecke Illustrationen von Walthers vermutlichem Geburtsort, dem oberen Vogelweidhof bei Bozen in Südtirol, seiner wahrscheinlichen Grabstätte im Würzburger Neumünster und die einzige urkundliche Erwähnung Walthers in einer Reiserechnung zusammengetragen. In einem biographischen Abriss kürt er ihn zum größten deutschen Lyriker vor Goethe und lobt dessen Treue zum Vaterland im Kontext des Thronstreits von 1198, „weil sein Herz und sein Lied“ für diejenigen schlugen, die „die deutsche Sache am kräftigsten“ vertraten. Diese Auslegung des Dichters als eingefleischter Patriot wurde durch Johann Ludwig Uhlands Walther-Biographie (Kat.Nr. II.20) entscheidend geprägt. Der Literaturhistoriker stilisierte ihn zum idealen Deutschen, der als zwar armer, doch patriotischer und edelmütiger Sänger in seinen politischen Liedern den Klerus und Adel seiner Zeit zurechtwies. Auf den folgenden Seiten ist unter anderem Walthers Preislied *Ir sult sprechen willekommen* aufgeführt, das nach der Interpretation von Heinrich August von Fallersleben als „Lied der Deutschen“ in veränderter Form Inhalt der heutigen Nationalhymne ist. Im Nationalismus des 19. Jahrhunderts wurde Walther somit zum Erzieher und Dichter der Deutschen erkoren.

Gustav Könnecke, der als Archivdirektor in Marburg tätig war, erhielt für seinen Bilderatlas nicht nur wissenschaftliche Auszeichnungen, sondern erlangte auch eine große Resonanz im Bildungsbürgertum. Besonders die plastische Darstellung der deutschen Literaturgeschichte gefiel, die in der Ausgabe von 1895 mit 2.200 Abbildungen ausgestattet war. 1885 erschien die erste Ausgabe des Bilderatlas und 1912 wurde eine letzte

erweiterte Fassung veröffentlicht. Eine handlichere, gekürzte Version unter dem Titel „Deutscher Literaturatlas“ hielt schließlich Einzug in den Deutschunterricht. MV

Lit.: Horst BRUNNER u.a.: Walther von der Vogelweide. Epoche – Werk – Wirkung, München 2009; Gerhard MENK: Gustav Könnecke (1845–1920). Ein Leben für das Archivwesen und die Kulturgeschichte, Marburg 2004; Dietlinde H. HECKT-ALBRECHT: Walther von der Vogelweide in deutschen Lesebüchern. Ein Beitrag zur germanistischen und schulischen Rezeptionsgeschichte Walthers von der Vogelweide, Göttingen 1997.

<<http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/koennecke1895>>

II.19

Karl Lachmanns textkritische Walther-Edition

Karl Lachmann (Hrsg.): Die Gedichte Walthers von der Vogelweide, Berlin: Reimer, 1827
UB Heidelberg, G 4945 A RES

Eine große Zahl von Ausgaben mittelhochdeutscher ‚Klassiker‘, wie Wolfram von Eschenbach, Hartmann von Aue und eben hier Walther von der Vogelweide, gehen auch heute noch auf Karl Lachmanns (1793–1851) Editionen aus der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts zurück. So ist sein in der Walther-Edition formulierter Wunsch, „es sollte mich sehr freuen, wenn die gegenwärtige Ausgabe für die echt kritische gelten könnte“ (S. XI), zumindest für diesen Autor in Erfüllung gegangen. Die Ausgabe hat Lachmann, der Professuren für lateinische und deutsche Philologie in Königsberg und Berlin innehatte, ab der zweiten, 1843 erschienenen Auflage dem politisch engagierten Freund Ludwig Uhland, dessen eigenes Walther-Buch („Walther von der Vogelweide, ein altdeutscher Dichter“) 1822 erschienen war, „zum Dank für deutsche Gesinnung Poesie und Forschung gewidmet“. Lachmann war von der Materie seiner wissenschaftlichen Tätigkeit so durchdrungen, dass er aktuelle politische Verhältnisse mit Zitaten aus dem edierten Werk kommentierte. Mit Walthers Worten *Möhte ich verläfen des winters zît* begründete er preußische Befindlichkeit im Sinne allgemeiner Zeitklage nach der sogenannten

Punktation von Olmütz: „Ach könnte ich doch diese frostigen Zeiten in einem Winterschlaf überdauern“ (S. 39).

In seiner wissenschaftlichen Arbeit, die auf der Anwendung des in der Altphilologie entwickelten Instrumentariums kritischer Textedition auf die altdeutschen Texte beruht, überschreitet er aber ganz entschieden die Methoden der Textbetrachtung seiner romantischen Freunde Uhland sowie Jacob und Wilhelm Grimm. Etwas pathetisch formuliert es Friedrich Leo (1851–1914) in seiner Rede auf Lachmanns 100. Geburtstag an der Universität Göttingen, wo sich der Geehrte 1807 mit nur 16 Jahren eingeschrieben hatte: „Der Gegensatz zur Romantik war es, durch den Lachmann der deutschen Philologie, von aussen sieghaft eindringend, für die kritische Behandlung ihres Quellenmaterials die Methode geschaffen hat“ (S. 377). Lachmanns Walther-Edition, nach langer Vorarbeit 1827 „mit frischem eifer und mit der größten lust“ (Vorrede, S. III) entstanden, beruht also auf dem Vergleich der verschiedenen Überlieferungsträger und ihrer Beurteilung nach den Richtlinien der Textkritik. Den berühmten Codex Manesse konnte Lachmann allerdings nicht selbst in Augenschein nehmen, er musste sich mit Niederschriften aus zweiter Hand begnügen, weil sich die kostbare Handschrift zu diesem Zeitpunkt noch in Paris befand (vgl. Kat.Nr. II.2). Wie Lachmann seiner Edition eine Verskonkordanz zu Bodmers „Sammlung von Minnesingern“ (1758–1759, Kat.Nr. II.15) beigab, so wird bis heute nun jedes Walther-Lied nach Lachmanns Edition zitiert. Das hier präsentierte berühmte „Lindenslied“ trägt also nach der Seite und Zeile, mit der es einsetzt, die Kennung L 39,11.

In einigen Belangen folgt man bis heute Lachmanns Auffassung, wenngleich man inzwischen mit geschärftem Problembewusstsein vom Konstrukt des Normalmittelhochdeutschen immer häufiger abrückt. Ein misslicher, seit Lachmanns Editionen festgeschriebener Umstand besteht in der Trennung der Autoren von „Des Minnesangs Frühling“ (Kat.Nr. III.6c) und Walthers von der Vogelweide, der eigentlich in diesen Autorenkreis der vor und um 1200 wirkenden Autoren gehört. All dies

schmälert die Leistung eines der Gründerväter der Germanistik natürlich nicht, weil seine Entscheidungen der Auffassung der Zeit geschuldet sind. CR

Lit.: Neue Deutsche Biographie, Bd. 13, 1982, S. 371–374; Johannes JANOTA (Hrsg.): Eine Wissenschaft etabliert sich: 1810–1870, Tübingen 1980; Friedrich LEO: Rede, gehalten zur Säkularfeier Lachmanns in der Königlichen Georgia-Augusta-Universität zu Göttingen am 4. März 1893, in: Rudolf Borchardt (Hrsg.): Deutsche Denkrede, München 1925, S. 369–394.

II.20

Ludwig Uhlands Walther-Biographie

Ludwig Uhland: Walther von der Vogelweide, ein altdeutscher Dichter, Stuttgart/Tübingen: Cotta, 1822

UB Heidelberg, G 4950

Die Manessische Liedersammlung studierte Ludwig Uhland (1787–1862) neben altfranzösischen Handschriften 1810 in Paris, wo er sich nach seiner Promotion zum Dr. jur. für ein Jahr aufhielt. Die Lyrik Walthers von der Vogelweide aus der Manessischen Liederhandschrift war bereits im 18. Jahrhundert durch Abdrucke in Johann Jakob Bodmers Sammlung „Proben der alten schwäbischen Poesie des dreyzehnten Jahrhunderts. Aus der Manessischen Sammlung“ (Kat.Nr. III.6a) bekannt. Bis zur Frühromantik entstanden unter anderem Bearbeitungen von Walthers Texten durch Johann Wilhelm Ludwig Gleim („Gedichte nach Walther von der Vogelweide“, o.O. 1779) und Übertragungen „wörtlich nach dem Originale“ durch Ludwig Tieck („Minnelieder aus dem Schwäbischen Zeitalter“, Berlin 1803), auf die Uhland im Vorwort seiner Walther-Biographie hinweist.

Uhlands Text ist die erste zusammenhängende biographische Darstellung Walthers von der Vogelweide und wird gemeinhin auch als Beginn der „wissenschaftlichen Waltherforschung“ (WAGNER 2001, S. 227) gewertet. „Leben und Charakter“ (S. III) Walthers werden allerdings nicht auf der Grundlage von Urkunden oder Zeugnissen nacherzählt, sondern „seine zahlreichen Lieder sind es, die sein Andenken und mehr als dieß, ein

klares Bild seines äußern und innern Lebens, auf uns gebracht haben“ (S. 4). Für die in neuhochdeutschen Übersetzungen präsentierten Gedichte rekonstruiert Uhland den zeitgeschichtlichen politischen und sozialen Kontext und hebt die Voraussetzungen und Bedingungen für die Entstehung von Walthers Liedern hervor. Über die individuelle Leistung des Dichters hinaus betont Uhland auch den zentralen Stellenwert von Walthers Leben und Werk für die Erforschung der (Literatur-)Geschichte des Mittelalters: „Von keinem aber aus der Zahl dieser Sängern dürfte die Forschung zweckmäßiger ausgehen, als von Walther von der Vogelweide, der auf seinen vielfachen Wanderungen allwärts Berührungen anknüpft und dessen langes, liederreiches Leben einen für die Poesie so merkwürdigen Zeitraum umfaßt“ (S. V).

Von besonderem Interesse für Uhland ist Walthers Sangspruchdichtung, in der sich dessen „lebhafteste Theilnahme an den öffentlichen Angelegenheiten“ (S. 32) zeige: „Ihm gebührt unter den altdeutschen Sängern vorzugsweise der Name des vaterländischen“ (S. 32). Walthers Dichtung wird hier dezidiert als Möglichkeit zur Teilnahme an politischen Prozessen und Ereignissen bewertet und die Auseinandersetzung mit der mittelalterlichen deutschen Literatur ihrerseits wiederum als Mittel zur Förderung des nationalen Bewusstseins gesehen. Damit spielt Uhland freilich auch auf sein eigenes Verständnis als patriotisch-nationaler Dichter der Befreiungskriege und politischer Lyriker der Restaurationszeit an. Das im Zusammenhang mit dem Epitheton des vaterländischen Dichters abgedruckte sogenannte Preislied (*Ir sult sprechen willekommen*) Walthers wurde zur Inkunabel der nationalen und nationalistischen Walther-Rezeption von Hofmann von Fallerslebens „Lied der Deutschen“ (1841) bis in die Weimarer Republik. BW

Lit.: Thomas BEIN (Hrsg.): Der mittelalterliche und der neuzeitliche Walther. Beiträge zur Motivik, Poetik, Überlieferungsgeschichte und Rezeption, Frankfurt a.M. u.a. 2007; Fritz WAGNER: Zur Mittelalterrezeption Ludwig Uhlands, in: Lothar Bluhm/Achim Höller (Hrsg.): „dass gepflegt werde der feste Buchstab“. Festschrift für Heinz Rölleke zum 65. Geburtstag, Trier 2001, S. 226–237.

II.21

Ein Roman über Walther von der Vogelweide

Luise G. Bachmann: Singen und Sagen. Roman des Minnesangs, Wien 1948

UB Heidelberg, 88 A 12024

Walthers Werke sind in hoher Zahl überliefert, über sein Leben ist hingegen wenig bekannt. Dieses erstaunliche Missverhältnis inspirierte zahlreiche Schriftsteller, die spärlichen biographischen Informationen mit ihrer Phantasie anzureichern. So entstanden bis heute mehr als zwei Dutzend Walther-Romane, die sich dem Minnesänger in einer Mischung aus Historie und Fiktion anzunähern und in psychologischer Weise die Entstehung seiner Dichtungen aufzuzeigen versuchen.

Auch die österreichische Schriftstellerin und Musikhistorikerin Luise Bachmann (1903–1976) stellte Walther von der Vogelweide in das Zentrum ihres historischen Romans „Singen und Sagen“. Auf insgesamt 616 Seiten entwirft sie eine bunte, romantisch-unterhaltsame Lebensschilderung, die Walther nicht nur als Minnesänger zeigt. Mit dichterischer Freiheit verknüpft sie ihn auch immer wieder beiläufig mit bekannten Ereignissen der mittelalterlichen Geschichte, zum Beispiel der Gefangennahme des Richard Löwenherz. Als Grundgerüst des Romans dienen ausführliche Zitate aus Walthers Werken, deren Entstehung die Autorin rückwirkend aus der Handlung erklärt. Besonders liebevoll hat Bachmann dabei die Minnethematik ausgestaltet und diese – auf den Spuren vieler Forscher des 19. Jahrhunderts – auf die platonische Liebe Walthers zu einer Dame aus dem Hochadel zurückgeführt: Zu Beginn des Romans wird der junge Walther von seinem Lehrer Reinmar von Hagenau für die mangelnde Gefühlstiefe in seinen Liedern gerügt und erhält den Rat, sich eine Minneherrin zu erwählen. Zögerlich entscheidet sich Walther zunächst für die Gemahlin seines Dienstherrn, Herzog Leopolds V. von Österreich, und kann auf diese Weise erste Erfolge erzielen. Sein künstlerisches Schaffen ändert sich jedoch grundlegend, als er Irene von Byzanz trifft, die künftige Gemahlin des Staufers Philipp von Schwaben, und sich sofort in sie verliebt. Im Auftrag Kaiser Heinrichs VI. geleitet er

sie über die Alpen nach Schwaben und lehrt sie auf der Reise die deutsche Sprache und Kultur. Als sie eines Tages auch auf den Minnedienst zu sprechen kommen, wundert sich die Griechin über den Brauch, eine verheiratete Frau mit Liedern zu umwerben. Scheinbar ahnungslos fragt sie Walther nach seiner Minneherrin. Ohne eine direkte Antwort zu geben, deutet der Sänger daraufhin seine Verehrung für Irene an – und wird belohnt: Irene gibt ihm einen Ring und erlaubt ihm den Minnedienst an ihr. Von diesem Moment an ist sie die Inspiration für alle weiteren Liebesdichtungen Walthers: „Seit diesem Tag erschien es ihm, als lebe er in höheren Sphären. Weise um Weise erschloß sich ihm. Lied um Lied tat sich ihm auf“ (S. 123). NK

Lit.: Walther KILLY (Hrsg.): Deutsche Biographische Enzyklopädie (DBE), Bd. 1, München u.a. 1995, S. 246; Hugo AUST: Der historische Roman, Stuttgart/Weimar 1994; Bernd A. WEIL: Die Rezeption des Minnesangs in Deutschland seit dem 15. Jahrhundert, Frankfurt a.M. 1991, S. 365.

II.22

Franco Maria Riccis Liebhaberausgabe

Peter Wapnewski (Hrsg.): Minnesänger. Codex Manesse (Palatinus Germanicus 848). Eine Auswahl aus der Grossen Heidelberger Liederhandschrift, Parma 1982

UB Heidelberg, 82 B 2119 ML

Der Titel erschien 1982 als sechster Band der Reihe „Die Zeichen des Menschen“ in Parma beim Verlag von Franco Maria Ricci und wurde von diesem selbst gestaltet (S. 10). Die schwarze Kasette, der goldgeprägte Titel, das blaue Büttenpapier, die Limitierung der Auflage (hier No. 357 von 3.000) und das beiliegende „controllato“-Billet unterstreichen den bibliophilen Charakter der Ausgabe. Die Kostbarkeit wird noch einmal gesteigert durch die „vom Heidelberger Original“ photographierten „Bildtafeln“ (S. 10), die der Auswahl von 50 Dichtern des Codex Manesse beigegeben sind. Zu diesen Tafeln liefert der Heidelberger

Kunsthistoriker Ewald M. Vetter (1922–2006) kunstgeschichtliche Analysen. Für die Textauswahl, die Edition und die Übersetzung zeichnet der Germanist Peter Wapnewski (geb. 1922) verantwortlich. Von 1959 bis 1966 hatte er den Lehrstuhl für germanistische Mediävistik in Heidelberg inne, zur Zeit der Herausgabe des vorliegenden Bandes (1982) war er Professor in Berlin. 1975 hatte er eine Monographie speziell dem Thema der Liebe innerhalb der mittelalterlichen deutschen Literatur gewidmet: „Waz ist minne. Studien zur mittelhochdeutschen Lyrik“. Durch seine Einspielungen zu Wolframs „Parzival“, zu Gottfrieds „Tristan“ und zum „Nibelungenlied“ brachte er die mittelhochdeutschen Klassiker einem breiteren Publikum nahe. Die in „Minnesänger“ getroffene Textauswahl, die Editionsrichtlinien und die Übersetzungsentscheidungen begründet Wapnewski mit großem Problembewusstsein in einleitenden Ausführungen und entschuldigt Inkonsequenzen. Walther als dem „größte[n] Lyriker des Mittelalters“ (S. 184) wird relativ viel Platz eingeräumt. Dennoch stellen die ausgewählten 11 Strophen nur einen winzigen Bruchteil des Œuvres dar (447 Strophen allein im Codex Manesse). Die Auswahl von sogenanntem Reichston (nur eine von drei Strophen: L 8,4), „Lindenlied“ (L 39,11), „Elegie“ (L 124, 1) und „Weltabsage“ (L 100, 24) repräsentiere, so Wapnewski, „den politischen Publizisten“ Walther von der Vogelweide, „die Gattung der Mädchen-Liebeslieder“, „altersweise Melancholie“ und „illusionslose Lebenserfahrung“. Den Anfang des „Lindenlieds“, den Wapnewski hier mit „Unter der Linde / auf der Heide, / wo unser beider Lager war“ wiedergibt, hatte Simrock (1802–1876) noch erheblich vorsichtiger „Unter der Linden / An der Heide, / Wo ich mit meinem Trauten sass“ übersetzt! Der Ausgabe als ganzer hat Wapnewski einen Essay mit dem Titel „Erinnerung an Minnesang und Minnesänger“ vorangestellt, worin er über Idee, Form, Entstehung und Entfaltung des Minnesangs handelt. Aus heutiger Sicht, dem Blickwinkel frei zugänglicher Digitalisate, nimmt sich der Band auch als eine Erinnerung an das analoge Zeitalter aus. CR

II.23

(Abb. 39)

Walthers Denkerpose in der Dichtung des 20. Jahrhunderts

a) Franz Josef Degenhardt: Deutscher Sonntag. Ballade, in: LP Spiel nicht mit den Schmuddelkindern, Polydor 1965, Nr. 18

Privatbesitz

b) Ulrich Zimmermann: auf der vogelweide. Gedicht, in: Ders.: Stinkmorcheln, Rastatt 1973, S. 60

UB Heidelberg, 2010 C 1329

c) Ulla Hahn: Der Himmel. Gedicht, in: Dies.: Herz über Kopf, München 1981, S. 12

UB Heidelberg, FA 5545 MV

Die Miniatur im Codex Manesse (Abb. 1) zeigt Walther von der Vogelweide nachdenklich. In sich gekehrt sitzt er auf einem Felsbrocken, ein Bein über das andere geschlagen, den Ellbogen aufs Knie gestützt, das Kinn in seine Hand geschmiegt. Akribisch setzte der Maler damit ein Bild um, das Walther selbst in den ersten Zeilen einer seiner bekanntesten Strophen mit den Worten entworfen hatte: *Ich saz ûf eime steine / und dahte bein mit beine. / dar ûf sazte ich den ellenbogen, / ich hete in mîne hant gesmogen / mîn kinne und ein mîn wange* (1. Reichston, L 8,4).

Die Denkerpose ist in Walthers düsterer Strophe Auftakt für die in allen Zeiten schwere Frage nach dem Sinn des Lebens: Er sinnt darüber nach, *wie man zer welte solte leben*. Seine Zeilen münden in einer Klage über die dunklen Zeiten des Unfriedens und der Gewalt, in denen die Welt versunken sei. Mit kriminalistischem Spürsinn machte sich die wissenschaftliche Forschung seit dem 19. Jahrhundert daran, diese und andere Walther-Strophen als Zeitkritik im Thronstreit zwischen Staufern und Welfen im frühen 13. Jahrhundert zu deuten: Walther gilt als erster deutschsprachiger Dichter, der seine Verse zu einer Waffe im tagespolitischen Kampf machte. Das Suggestive dieser Zeilen besteht jedoch unbestritten darin, dass sie geradezu zeitlos klingen. Spätere Jahrhunderte suchten sie daher immer wieder in die eigene Welt und Sprache zu übersetzen.

Im 20. Jahrhundert faszinierte das Bild des grübelnden Dichters insbesondere die Autoren der

‚Protestgeneration‘ an den Universitäten der Sechziger und Siebziger. Der linke Liedermacher Franz Josef Degenhardt montierte Walthers Worte gleich in zwei seiner Songtexte auf seiner Erfolgs-LP „Spiel nicht mit den Schmuddelkindern“ von 1965. „Ein schönes Lied“ (Nr. 17) erzählt ein sarkastisches Märchen über den Vietnamkrieg. In der Ballade „Deutscher Sonntag“ (Nr. 18) rebelliert Degenhardt gegen die spießbürgerliche Kleinstadtidylle, „wenn’s blank und frisch gebadet riecht“: Hinter ihrer vordergründigen Beschaulichkeit sieht er nicht nur die Langeweile lauern, die wie eine Spinne „Fäden spinnt und ohne Eile / Giftig-grau die Wand hochkriecht.“ Bratenduft und Gaumenschnalzen übertönen vielmehr die Gleichgültigkeit und latente Gewalt, die Degenhardt in der scheinheiligen Moral der Kirchgänger, der Schützenvereinsmentalität, dem Duckmäusertum identifiziert. Gleich in der ersten Strophe nimmt der Sänger daher Ausflucht zu Walthers Denkerpose, um das Ende des „deutschen Sonntags“ abzuwarten (und sich selbst nebenbei zum wohlinformierten Weltbürger zu stilisieren): „Aus Angst und Ärger lasse / ich mein rotes Barthaar stehn / lass’ den Tag vorübergehn, / hock’ am Fenster, lese meine / Zeitung, decke Bein mit Beine [...]“.

Degenhardts atomisiertes Walther-Zitat kalkuliert mit einem literaturkundigen Publikum, das die Anspielung auf den geistigen ‚Urahn‘ aus dem Mittelalter goutiert. Doch auch Zuhörern, die die Zeilen nicht erkennen, wird das fremde Element bewusst: Walthers Worte sind ‚scheinübersetzt‘. Die mittelhochdeutschen Begriffe wurden in die phonetische und grammatikalische Form des 20. Jahrhunderts gebracht, ohne auf ihren Bedeutungswandel Rücksicht zu nehmen. Welche Wortspielereien diese Montagetechnik ermöglicht, zeigt eine mit dem mittelalterlichen Dichter an Sprachkunst wetteifernde Persiflage, die der Ettlinger Schriftsteller Ulrich Zimmermann 1973 in seinem Gedichtband „Stinkmorcheln“ veröffentlichte: „decke / bein mit bein / klemme / gehörig meinen trieb // gebe dem reinen / geist eine / unsinnige chance // setze / den ellenbogen an / rutsche ab / kippe vor / falle hin // pech gehabt“. Die unbestimmte Wiese, auf der der denkende Dichter im Codex Manesse ruht, hat Zimmermann in seinem Titel kurzerhand „auf der



Abb. 39

„auf der vogelweide“ von Ulrich Zimmermann und Rainer Arno Stiefvater (Zimmermann 1973, S. 60 – Kat.Nr. II.23)

„vogelweide“ lokalisiert. Die Graphik von Rainer Arno Stiefvater über Zimmermanns Zeilen zeigt freilich die Silhouette eines Stuhls: Auf ihm balanciert der Denker – noch vor dem Absturz – mit kunstvoll verknoteten Beinen (Abb. 39).

Die Lyrikerin und Literaturwissenschaftlerin Ulla Hahn hat für ihr Debut „Herz über Kopf“ von 1981 nicht nur bei Walther von der Vogelweide, sondern auch bei Hölderlin, der Droste-Hülshoff, Heine, in Märchen und Arbeiterliedern Anleihen gemacht. Ihre ebenso unbekümmert wie souverän mit der literarischen Tradition spielenden kurzen Gedichte vermitteln keine politischen Ansichten. Der Literaturkritiker Marcel Reich-Ranicki feierte sie vielmehr als „Selbstgespräche“, als „ein leises, doch keineswegs schüchternes Bekenntnis“ zur eigenen Person: „Wenn der Gedichtband ‚Herz über Kopf‘ etwas verteidigt, dann nichts anderes als das Recht des Individuums auf sein eigenes Leben.“ Walthers Denkerpose kehrt bei Ulla Hahn daher nicht als Zeitkritik wieder; alles

Agitatorische ist ihr fremd. Stattdessen hat sie die mittelhochdeutschen Worte in ein Liebesgedicht inseriert. Ellbogen, Kinn und Wange konturieren hier nicht mehr das Bild des grübelnden Zeitgenossen, sondern bezeichnen die innige, körperliche Nähe der Liebenden: „Der Himmel liegt seit heute Nacht / in einem Ellenbogen / darein hatt’ ich gesmögen / das kin und ein mîn wange / viel lange Zeit.“ Das Motiv des Gedichts greift die mittelalterliche Gattung des Tageliedes auf, das das Aufwachen eines Paares nach einer heimlich miteinander verbrachten Nacht schildert. Während sich Dame und Ritter der Vormoderne allerdings bei Sonnenaufgang trennen müssen, folgt in Hahns Zeilen auf das nächtliche Stelldichein das gemeinsame Frühstück: „Der Himmel ist einsachtzig groß / und hat die blauen Augen / zum Frühstück aufgeschlagen / all so ist auch sein Magen / von dieser Welt.“ CM

Lit.: Ulrich MÜLLER/Sigrid NEUREITER-LACKNER: Wirkungs- und Rezeptionsgeschichte, in: Horst Brunner u.a. (Hrsg.): Walther von der Vogelweide. Epoche – Werk – Wirkung, München 1996, S. 230–250; Marcel REICH-RANICKI: Die Lust am Gedicht ist die Kehrseite des Schreckens. Über die Lyrik der Ulla Hahn, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 13.10.1981.

II.24

(Abb. 40)

Liebe unter Linden und Fichten

a) K.E.K. Schmidt: Das Minnelager, in: Almanach der deutschen Musen 1774, S. 8–9

UB Heidelberg, G 5451-2 RES.:1774

b) Johann Martin Miller: Lied eines Mädchens, in: Ders.: Gedichte, Ulm: Wohler, 1783, S. 144–145

UB Heidelberg, 95 C 514 ML

c) Wolf Biermann: Von mir und meiner Dicken in den Fichten, in: Ders.: Mit Marx- und Engelszungen. Gedichte, Balladen, Lieder, Berlin 1968, Nachdruck 2000, S. 48–49

UB Heidelberg, 2010 C 1327

d) Hannes Wader: Im Garten, in: Ders.: wieder unterwegs songbuch, Dortmund 1980, S. 14
Universitätsbibliothek Rostock, 81 B 34

Tandaradei! So erklingt der Ruf der Nachtigall in Walthers berühmten Lindenlied: Er tönt in

der Erinnerung einer Frau an die heimliche Begegnung mit ihrem Geliebten. Vor ihrem inneren Auge entsteht eine Frühlingslandschaft, mit einer Linde, der Heide, Wald, einem Tal. Dort, wo Blumen und Gras gebrochen sind, so spricht sie ihr Publikum direkt an, dort sei ihr Liebeslager zu finden: *dâ unser zweier bette was*. Noch einmal sieht sie sich zur Aue kommen, wo ihr Geliebter bereits auf sie wartet. Wieder durchlebt sie in Gedanken die Begrüßung, wieder durchflutet sie das Glück ihrer Liebe: *kust er mich?*, fragt sie, nur um sofort selbst jubelnd zu antworten: *wol tûsent stunt* – bestimmt tausendmal: *seht wie rôst ist mir der munt!* Mehrfach sucht sie sich und ihre Zuhörer der Wirklichkeit dieser Begegnung zu versichern. Wer an dem versteckten Ort vorbeikomme, der könne noch jetzt an den Rosen merken *wâ mirz houbet lac*. In der letzten Strophe freilich wacht sie abrupt aus ihrem Tagtraum auf. Der Gedanke, jemand könne davon erfahren, *daz er bî mir laege*, dass er mit ihr geschlafen habe, lässt sie aufschrecken: *sô schamt ich mich*. Der Ernst dieser Zeilen löst sich in der schelmischen Pointe, in ihrer beider Geheimnis sei doch nur das *vogellin* eingeweiht – und das werde wohl verschwiegen sein.

Tandaradei! Ob der melodiose Ruf der Nachtigall in Walthers Lindenlied sein zeitgenössisches Publikum bezauberte, ist unbekannt. Spätere Zeiten ließen sich jedoch seit der Wiederentdeckung des Textes in der Romantik des späten 18. Jahrhunderts immer wieder von ihm betören. In ihrer raffinierten Naivität wurden Walthers mittelhochdeutsche Strophen zum Anreiz für Vertonungen, Übersetzungen und Nachdichtungen. Eine erste Renaissance erlebte das „Lindenlied“ in den Jahrzehnten zwischen 1770 und 1820, aus denen sich ein halbes Dutzend literarische Bearbeitungen des Texts erhalten haben. Aus dem 19. Jahrhundert stammen zudem mehrere klassische Vertonungen, darunter Edvard Griegs „Die verschwiegene Nachtigall“ (op. 48) von 1889 nach einer Übersetzung des Germanisten Karl Simrock.

Eine zweite, neue Rezeptionswelle setzte in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts ein: Nachdem 1962 für das Lied eine formal passende altfranzösische Melodie gefunden worden war, wurde es über die an Alter Musik interessierte

Szene hinaus auch in der Folk- und Rockmusik aufgegriffen, mit eigener Melodie und dem Timbre ihrer dunklen Stimme etwa 1977 durch die Schlagersängerin Joana. Aber auch der Text wurde in den folgenden Jahrzehnten in der deutschen Liedermacher-Szene für die Gegenwart aktualisiert. Am überraschendsten tat dies sicher der österreichische Kabarettist Peter Blaikner. Seine Adaption aus den achtziger Jahren nutzt das Lindenlied als Stichwortgeber für den Umweltschutz: „An meiner Linde welken die Blätter / Fallen zu Boden mitten im Mai“.

Die Mehrzahl der Texte jedoch blieb auf dem – weiten – Feld der Liebe: Hannes Wader schrieb in seinem Song (1980) das Ideal der romantischen Zweisamkeit unter freiem Himmel fort; im Bild zum Lied inszeniert er sich als naturverbundener Dichter mit Bleistift und Klampfe unterm Lindenbaum. Bei Wolf Biermann (1968) oder Konstantin Wecker (1981) trafen Walthers Zeilen auf die Ideen der sexuellen Befreiung. In Franz Josef Degenhardts Bearbeitung (1972/73) wurde das Lindenlied zum Anlass, über die „Probleme der Emanzipation“ nachzudenken.

Die Popularität des Lindenlieds liegt merkwürdig quer zu den Deutungsschwierigkeiten, die der Text der Wissenschaft bis heute bereitet. Die Differenzen in der Forschung entzündeten sich am sozialen Status der Frau, die im „Lindenlied“ spricht. War sie die *hère frowe*, die edle Herrin, als welche sie der Geliebte auf der Aue begrüßt? Auch wenn es in keinem anderen Lied der Hohen Minne aus dieser Zeit eine ähnlich unbeschwerte Liebe gibt? Oder war sie ein einfaches Mädchen? Ist Walthers Lied damit als Gegenpoesie zur Hohen Minne, als Plädoyer für die erreichbare, erfüllbare Liebe der Pastourelendichtung zu lesen?

Auch die außerwissenschaftliche Rezeption trieb anfangs die Frage nach der Moral dieser heimlichen Liebe um. Der Dichter Johann Martin Miller etwa streckte Walthers kurzes Gedicht auf neun Strophen, indem er – den Schrecken des Mädchens in der letzten Strophe aufgreifend – dem Text eine Vorgeschichte des Treffens voranstellte. Darin lässt er die Frauenstimme betonen, dass der „schoene, junge Rittermann“ ihr schon lang und beharrlich den Hof gemacht.

Von mir und meiner Dicken in den Fichten.

Von mir und meiner Dicken in den Fichten

Bloß paar schnelle Sprünge weg vom Wege
 Legte ich ihr weißes Fleisch ins Gras
 Mittagsonne brannte durch die Fichten
 Als ich sie mit meinem Maße maß
 Käfer krochen unter uns, es brachen
 Heere Ameisen froh in uns ein
 Etwa zwischen Bauch und Bauch zu baden
 Oder irren zwischen Bein und Bein

Horden Mücken sofften sich von Sinnen
 Stachen mich, weil ich ja oben schwamm
 Bis ein Wolkenbruch, ein schneller greller
 Uns in seine guten Arme nahm
 Traubenschwere Wassertropfen fielen
 Faul herab auf unsre heiße Haut
 Und der wundermilde Guß von oben
 Hat den großen Tod uns nicht versaut

Als ich endlich flach lag auf dem Rücken
 Kippten meine Augen müde hoch
 Einen Düsenjäger sah ich schweben
 Durch ein aufgebauschtes Wolkenloch
 Schwebte hin, schrieb einen sanften Bogen
 Bis hinunter in das hohe Blau
 Wieder brach die Sonne durch die Fichten
 Und wir dampften im Nachmittagsstau

51

Abb. 40

„Von mir und meiner Dicken in den Fichten“ von dem Liedermacher Wolf Biermann (Biermann 2000, S. 50–51 – Kat.Nr. II.24c)

Zuvor habe ihr immer der drohende Zeigefinger der Mutter vor Augen gestanden. Jetzt aber, wo er ihr soviel von „Angst und Noth / Zuletzt vom Sterben gar“ gesprochen habe, da habe sie ihm „wahrlich“ nicht mehr zu „entflieh“ vermocht: „Denn weinend bat er mich, / Und weinend setz’ ich neben ihn / Aufs Blumenlager mich.“

Das Mädchen in Millers Text ist nicht so selbstbewusst und unbeschwert wie Walthers Frauenstimme: Sie verweist nicht stolz auf den Ort ihrer Liebe, wo die geknickten Blumen ihr Glück bezeugen. Stattdessen fürchtet sie, dass man ihre Lagerstatt entdecken oder sie sogar belauscht haben könnte. Selbst auf die Diskretion der Nachtigall scheint ihr nicht Verlass, fragt sie doch in den letzten beiden Zeilen: „Und die geliebte Nachtigall / Wird doch verschwiegen seyn?“ Ganz von der Ungewissheit in die Trauer umgeschlagen schließlich ist das Gedicht „Der Spinnerin Lied“ von 1880, in dem Clemens Brentano auf Walthers Nachtigallenrufe anspielte: Die Frau darin

spricht nicht über ein nahes Glück, sondern erinnert sich voll Wehmut an eine lang vergangene, aber nie verwundene Liebe zurück.

Nicht alle Romantiker hegten eine ähnliche Scheu wie Miller und Brentano, die erotischen Momente in Walthers Lied zu übernehmen. Ihre Übertragungen erreichen jedoch selten die sprachliche Subtilität von Walthers Zeilen. In der Nachdichtung, die K.E.K. Schmidt 1774 im „Almanach der deutschen Musen“ veröffentlichte, schildert sich die Herzensdame selbst als „schmachtend“, während sie die Bemühungen ihres Ritters als „behaeglich“, ja, „niedlich“ klassifiziert. Die Zuhörer, die ja auch in Walthers Lindenlied schon präsent sind, spricht sie überschwänglich als „Minnewaller“ an. In den Strophen von Johann Christian Friedrich Haug, die 1819 im „Poetischen Lustwald“ erschienen, findet sich für Walthers *bettestat* die Umschreibung: „Wo beim Ritter ich mein vergaß“, in einer anderen Strophe wird das Lager zum „Bezirk der Lust“.

Unverblühter, unverschämter konnte erst das protestbewegte 20. Jahrhundert an Walther anknüpfen. In Wolf Biermanns Adaption „Von mir und meiner Dicken in den Fichten“ (Abb. 40) weichen Walthers metaphernreiche Anspielungen auf die Sexualität einer hemdsärmeligen, verschwitzten Erotik. Der *locus amoenus* in Biermanns Lied ist keine ideale Frühlingslandschaft unter Linden, er liegt vielmehr in der prallen Mittagshitze zwischen Nadelbäumen. Die Liebenden sind nicht auf Blumen gebettet, sondern werden von krabbelnden Insekten geplagt: „Käfer krochen unter uns, es brachen / Heere Ameisen froh in uns ein / Etwa zwischen Bauch und Bauch zu baden / Oder irren zwischen Bein und Bein...“ Die Lust entlädt sich zeitgleich mit einem Wolkenbruch, seine „traubenschweren Tropfen“ bringen den dampfenden Körpern Kühlung. Und als sich das ermattete Sänger-Ich schließlich auf den Rücken rollt und durch die Fichten in den aufklarenden Himmel blickt, da

entdeckt er keine Nachtigall. Stattdessen sieht er einen Düsenjäger vorbeifliegen. CM

Lit.: Jörg ARENTZEN: Walthers von der Vogelweide ‚Under der linden‘ (L. 39,11) in der Gegenwart. Beobachtungen und Überlegungen zur Aktualisierbarkeit eines mittelalterlichen Liedes, in: Jürgen Kühnel u.a. (Hrsg.): Mittelalter-Rezeption, Bd. 3. Gesammelte Vorträge des 3. Salzburger Symposions, Göppingen 1988, S. 437–460; Ursula DEGEN: Mittelalter in Liebesliedern heutiger Liedermacher. Ein Überblick, in: Jürgen Kühnel u.a. (Hrsg.): Mittelalter-Rezeption, Bd. 2. Gesammelte Vorträge des 2. Salzburger Symposions, Göppingen 1982, S. 317–330; Ulrich MÜLLER: Walther von der Vogelweide: Drunter und drüber der Linde, oder: Die Rezeption eines mittelhochdeutschen Liedes (L. 39,11) bei Liedermachern der Gegenwart, in: Helmut Birkhan (Hrsg.): Minnesang in Österreich, Wien 1983, S. 77–108; Ulrich MÜLLER: Liedermacher der Gegenwart und des Mittelalters oder: Walther von der Vogelweide im Rock-Konzert, in: James Poag u.a. (Hrsg.): Das Weiterleben des Mittelalters in der deutschen Literatur, Königstein/Ts. 1983, S. 193–212.

III. Die Entdeckung der höfischen Liebe

Die höfische Literatur, die in der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts zu blühen begann, gilt als epochales Novum. Neu war ihre Sprache, denn man dichtete nicht länger im gelehrten Latein, sondern auf Mittelhochdeutsch. Neu war, dass diese Kunst nicht mehr in den religiösen Zentren, in Klöstern und an Bischofssitzen gepflegt wurde, sondern an den Höfen weltlicher Fürsten. Mäzene, Autoren und Publikum der höfischen Literatur waren Laien. Neu war jedoch vor allem die Idee der Liebe, die sich in der Epik wie in der Lyrik Bahn brach.

Saget mir ieman, waz ist minne? – Diese Frage des Dichters Walther von der Vogelweide nach dem Wesen der Liebe beschäftigte seit dem hohen Mittelalter fahrende Sängere, Adlige und Kleriker. Die Dichter dachten nicht nur über die Wirkung der Liebe nach, sondern diskutierten auch kasuistisch das rechte Verhalten in der Liebe; die höfische Gesellschaft entdeckte die Liebe als ethischen Wert. Dieses bemerkenswerte Interesse an der theoretischen Beschäftigung mit der Minne beeinflusste daher nicht nur das Verhältnis zwischen den Geschlechtern. Sie wandelte auch das Selbstverständnis und die Umgangsformen innerhalb der höfischen Gesellschaft: Mit dem Entwurf eines Ritterideals sollte der kriegerische Adel diszipliniert werden. Der elaborierte Liebesdiskurs sollte einüben, Konflikte mit Worten statt mit Waffen auszutragen.

Diese der Literatur zugeschriebene zivilisierende Funktion darf freilich nicht darüber hinwegtäuschen, dass die höfische Minne zumindest in ihrer Sehnsucht immer als erotische und sexuell erfüllte Liebe gedacht worden ist. Häufig ist die Minne als Liebesbeziehung geschildert, die gesellschaftliche Konventionen sprengt, sogar ehebrecherisch und demnach auf Heimlichkeit angewiesen ist. Dies trifft für einige der berühmtesten Liebespaare des hohen und späten Mittelalters zu, angefangen von Tristan und Isolde über Lanzelot und Ginevra bis zu Abaelard und Heloise, und findet in Shakespeares Romeo und Julia auch im späten 16. Jahrhundert eine Fortsetzung. CM

III.1

(Farbtafel 20)

Kartographie der Liebe

Friedrich Dominik Ring: *Reise in dem Reiche der Liebe nebst der Charte dieses Landes*. Ein neuer Versuch des Landcharten Satzes, Basel 1791
UB Heidelberg, Cod. Heid. 370, 293::[2]

Der „Sturm und Drang“ war bereits im Verklingen, als Friedrich Dominik Ring (1726–1809) 1791 mit seiner kleinen Schrift einen systematischen Gegenentwurf zum Liebesverständnis dieser Bewegung darlegte. In der Prosa eines Reiseführers soll das Werk „Reise in dem Reiche der Liebe nebst der Charte dieses Landes“ mit dem Anspruch pädagogischen Unterrichts auf den Weg einer Liebe leiten, die mit der Vernunft verträglich ist.

Zu Beginn befindet sich der Reisende im Land der Jugend, um von dort immer tiefer in die Gebiete und Länder der Liebe einzudringen. Pulsierendes Zentrum dieses geographischen Geflechts der Emotionen ist das „Gebiet der fixen Ideen“.

Gleich einer Drehscheibe entscheidet sich hier das Schicksal des Liebenden: Nur dem standhaften Auserwählten ist es vergönnt, das „Land der Beglückten“ zu erreichen, wo als Vollendung Ehe und Kindersegen warten. Schwankhafte Leidenschaft kann den Reisenden dagegen vom richtigen Wege abbringen und durch die Landschaften von Lust und Trauer irren lassen. Die negativ besetzten Gefühle treten dabei durch die topographische Gestalt noch einmal in Kontur, wie „Wüste der Schwermuth“ sowie „Hoffnungslose Gebirge“ verdeutlichen. Die Schwierigkeit der Reise besteht darin, dass Gutes und Schlechtes sehr eng beieinanderliegen, oftmals sogar im gleichen „Land“. Am Ende der unterschiedlichen Lebensläufe stehen sich zwei Meere gegenüber: einerseits das des Todes nach einem erfüllten Leben, andererseits das der Verzweiflung, das einen möglichen Selbstmord mit einschließt.

Der Schriftsteller und Literaturhistoriker Friedrich Dominik Ring ordnete seine Vorstellung

von der Liebe nicht zufällig nach dem Muster der Kartographie. Die Liebe wird zur strukturierten Reise-Unternehmung, vermessen- und berechenbar. Das synchrone Verweben von Gefühl, Natur und Landschaft bettet den Ansatz in den geistesgeschichtlichen Rahmen seiner Zeit. Ring betont damit, dass das „Reich der Liebe“ nicht als kohärente Erscheinung begriffen werden kann, sondern aus vielen unterschiedlichen emotionalen, psychologischen und sozialen Zuständen besteht.

In der Anlage als Reiseführer mit Karte besteht die suggestive Kraft des Werkes. Daher soll es als origineller und anschaulicher Stellvertreter aus der breiten Masse der die Jahrhunderte hindurch geführten Liebesdiskurse hervortreten. Auch die „Entdeckung der Liebe“ im hohen Mittelalter muss als ein solcher vielstimmiger Diskurs begriffen werden, in dem der Gegenstand der Minne beinahe kasuistisch immer neu diskutiert und ausgeleuchtet wurde. AJ

Lit.: Erich SCHMIDT: Ring, Friedrich Dominicus, in: Allgemeine Deutsche Biographie, Bd. 28, Leipzig 1889, S. 629–630.

III.2

(Farbtafel 21)

Der letzte Ritter

Kaiser Maximilian I.: Die *geverlichkeiten* und einteils der geschichten des loblichen streytparen und hochberümbten helds und Ritters herr Tewrdanks, Nürnberg: Schönsperger, 1517, Abb. 92

UB Heidelberg, G 4971 A Folio RES

„Der letzte Ritter“ – diesen Beinamen verdankt Kaiser Maximilian I. (1459–1519) seiner Vorliebe für feudal-höfische Traditionen wie Feste, Turniere oder Jagden. Auch im „Theuerdank“, seiner literarisch überhöhten Autobiographie, finden sich Motive und Elemente des hochmittelalterlichen höfischen Romans: Den Erzählstrang der Geschichte bildet eine Aventure-Fahrt, in deren Rahmen der Held Theuerdank zahlreiche Abenteuer bestehen muss. Sein Ziel ist das Land von Prinzessin Erenreich, die ihm versprochen ist. Die Reise avanciert so zu einer Brautfahrt, auf der sich der Bräutigam bewähren muss. Den

historischen Hintergrund des „Theuerdank“ liefern konkrete Ereignisse aus dem Leben Maximilians: Die Rahmenhandlung bildet seine Werbung um Herzogin Maria von Burgund, die zu Prinzessin Erenreich stilisiert wird, während der Kaiser selbst sich in der Figur des Theuerdank darstellen lässt.

Die Gegenspieler Maximilians werden im „Theuerdank“ in den drei verräterischen Hauptleuten Fürwittig, Unfalo und Neydelhart literarisch verarbeitet, die das Vorhaben des Helden vereiteln wollen. In einer der 88 *geverlichkeiten*, in die sie Theuerdank führen, hetzt Neydelhart einen feindlichen Ritter gegen ihn auf, um ihm den Tod zu bringen. Der Held meistert diese Gefahr, wie der dem Kapitel vorangestellte Holzschnitt illustriert: In einem Zweikampf zu Pferd rammt der mit einer langen Lanze bewaffnete Theuerdank dem Gegner *seinen spiess mitten durch den hals / Das Er blib todt desselben mals*. Dabei werden die Kämpfenden von dem durch ein Glücksrad auf dem Mantel gekennzeichneten Begleiter des Protagonisten und dem missgünstigen Neydelhart beobachtet. Auch die übrigen Abenteuer kann Theuerdank bestehen und gelangt schließlich an Erenreichs Hof, wo er als *Tewrist Held auf der erden* gefeiert wird. Der Roman endet mit dem Aufbruch Theuerdanks in das Heilige Land, um als Kreuzritter – gemäß dem christlichen Ritterideal – gegen die Heiden zu kämpfen.

Die literarische Inszenierung seiner eigenen Person war eines der wesentlichen Elemente von Maximilians *gedechtnus*. Durch zahlreiche Künstler am kaiserlichen Hof ließ er Werke wie den „Theuerdank“ schaffen, um seinen Nachruhm für kommende Zeiten zu sichern. Dieser Prachtband stellte dabei eines der ambitioniertesten Buchprojekte des späten Mittelalters dar. Die 118 Holzschnitte stammen von Leonhard Beck, Hans Burgkmair und Hans Schäufelein, die zu den Besten ihres Faches zählten. Das Werk erschien erstmals 1517 im Druck und wurde mehrfach wieder aufgelegt, worin sich die anhaltende Beliebtheit der im „Theuerdank“ rezipierten höfischen Welt zeigt, in der Zweikampf und Minnedienst als zentrale Elemente des Ritterethos einen hohen Stellenwert innehatten.

SS/MR

Lit.: Horst APPUHN (Hrsg.): Kaiser Maximilians Theuerdank. Faksimile der ersten Auflage von 1517, Plochingen 1968; Stephan FÜSSEL: Kaiser Maximilian und die Medien seiner Zeit. Der Theuerdank von 1517. Eine kulturhistorische Einführung, Köln 2003; Jan-Dirk MÜLLER: Gedechnus. Literatur und Hofgesellschaft um Maximilian I., München 1982.

III.3

(Abb. 41)

Die „Höfische Literatur“ als Novum der Stauferzeit

Carmina Burana. Faksimile-Ausgabe der Handschrift der Carmina Burana und der Fragmenta Burana (Cm 4660 und 4660a) der Bayerischen Staatsbibliothek München, hrsg. von Bernhard Bischoff, München 1967, Bl. 72v

UB Heidelberg, Re 581

In dem zehnstrophigen Lied *Ich was ein chint so wolgetan* kündigt sich ein für die Lyrik entscheidender Wechsel an: Neben die mittellateinischen treten, durch Kreuzreime miteinander verschränkt, mittelhochdeutsche Verse, neben die Sprache der Gelehrten tritt als eine gleichwertige die des Volkes. Diese Entwicklung des 12./13. Jahrhunderts hat ihren Ursprung in der Verlagerung der Schriftlichkeit von den geistlichen Zentren in die Städte und in die Kanzleien. Die beginnende Aufwertung der Volkssprache spiegelt sich auch in der vorliegenden Figurenperspektive des Liedes von dem „so hübschen Kind“: Nicht die Sicht eines neutralen Betrachters oder eines höhergestellten Mannes, sondern die eines ländlichen jungen Mädchens wird verfolgt.

Innerhalb des Liedes wird ihre sexuelle Verführung durch einen Fremden thematisiert, der aufgrund von *herphe* (VI,3) sowie *timpanon cum lyra* (VI,4) als Minnender identifiziert werden kann. Mit erotischer Doppeldeutigkeit schildert das junge Mädchen das Geschehen: Ihr als einer blühenden Jungfrau, *virgo dum florebam* (I,2), wird, obgleich sie selbst Blumen pflücken wollte, das „Blümlein geknickt“ (*deflorare*, II,4). Ebenso metaphorisch beschreibt das Mädchen ihre Entjungferung: als ein Spiel, *ludus* (VII,4), an dem Ort, wo der Fremde bereits zuvor seine Musikinstrumente abgelegt hat, nämlich unter einer *linden* (VII,1). Mit aufgestelltem Speiß, *cuspidem*

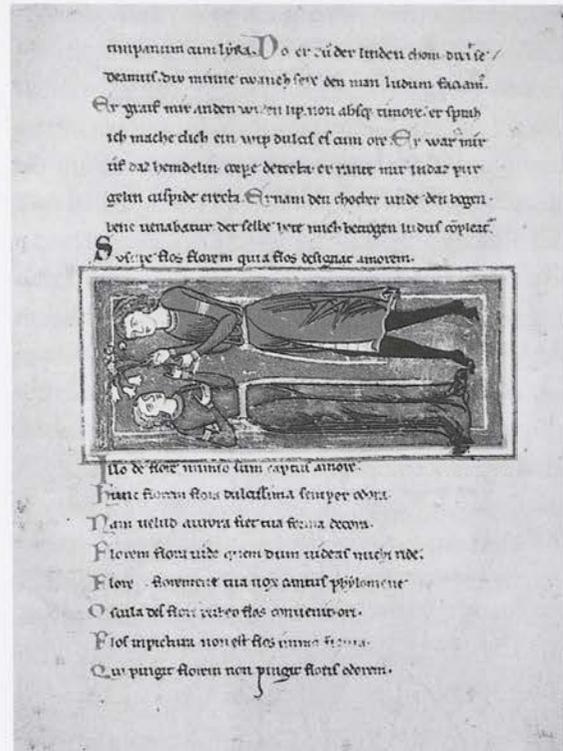


Abb. 41

Paar mit gepflückten Blumen in den „Carmina Burana“ (Bayerische Staatsbibliothek München, Cm 4660, Bl. 72v, Faksimile 1967 – Kat.Nr. III.3)

erecta (IX,4), habe er ihre kleine Burg, *daz purgelin* (IX,3), erstürmt und hierin mit Köcher und Bogen gut gejagt. Sie selbst jedoch sei bei diesem Spiel *betrogen* (X,3) zurückgeblieben. Daher verflucht das Mädchen auch innerhalb des Refrains den Ort des Geschehens, die Linden. In der Handschrift mündet das Gedicht in eine Miniatur. Ein Mann überreicht einer ihm gegenüberstehenden Frau einen Strauß gepflückter Wiesenblumen. Im Hinblick auf die lateinische Überschrift scheint auch hier eine erotische Assoziation naheliegend. Während in diesem Lied das Mädchen als ein leidendes, auf den Körper reduziertes Objekt behandelt wird, wird Walther von der Vogelweide in seinem berühmten Lindenlied eine gänzlich andere Darstellung wählen: Dort ist die Liebe, die das Mädchen erfährt, eine sinnliche und gegenseitige (Kat.Nr. II.24). Der *Codex Buranus*, aus dem das Lied stammt, wurde vermutlich in der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts geschrieben. Die mit Neumen versehene Liederhandschrift stellt die größte Sammlung von mittellateinischer Lyrik des 11. bis 13. Jahrhunderts dar, umfasst aber auch mit-

telhochdeutsche, altfranzösische und provenzalische Texte. Kontrastreich aufgebaut, stehen neben moralisch-satirischen Dichtungen sowie geistlichen Schauspielen auch Lieder von Trinkern und Spielern sowie Liebeslieder. Für die Zugehörigkeit der Handschrift zur Bibliothek des Klosters Benediktbeuern (*Buron*) spricht der Einband, bei dem es sich jedoch um eine Ergänzung des 18. Jahrhunderts handelt. Johannes Andreas Schmeller knüpfte an diese Zuweisung an, als er seiner ersten vollständigen Veröffentlichung des Codex im Jahr 1847 den Titel *Carmina Burana* gab. CH

Lit.: Benedikt Konrad VOLLMANN (Hrsg.): *Carmina Burana*. Texte und Übersetzungen mit den Miniaturen aus der Handschrift und einem Aufsatz von Peter und Dorothea Diemer, Frankfurt a.M. 1987. – Reinhard DÜCHTING: Sexualität in der Liebeslyrik der *Carmina Burana*, in: Theo Stemmler/Stefan Horlacher (Hrsg.): *Sexualität im Gedicht*, Tübingen 2000, S. 51–64; Cyrill EDWARDS: Die Stimme der Frau in den *Carmina Burana*, in: Thomas Cramer u.a. (Hrsg.): *Frauenlieder – Cantigas de amigo*, Stuttgart 2000, S. 267–280; Dietz-Rüdiger MOSER: Vaganten oder Vagabunden? Anmerkungen zu den Dichtern der „*Carmina Burana*“ und ihren literarischen Werken, in: Ursula Brunhold-Bigler/Hermann Bausinger (Hrsg.): *Hören, Sagen, Lesen, Lernen*. Bausteine zu einer Geschichte der kommunikativen Kultur. Festschrift Rudolf Schenda zum 65. Geburtstag, Bern u.a. 1995, S. 513–531.

III.4

(Farbtafel 22)

Geschichten um König Artus

Harold H. Foster: Prinz Eisenherz, Jahrgang 1942, Originalseiten 256–307. Faksimile-Ausgabe der amerikanischen Original-Sonntagsseiten von 1942, München 1997, Folge 290
Privatbesitz

Am 13. Februar des Jahres 1937 erschien die erste Folge von „Prinz Eisenherz“ als Sonntagsseite in den New Yorker Tageszeitungen. Erdacht, geschrieben und gezeichnet wurde sie von Harold „Hal“ Foster – und es sollten noch 1787 weitere Folgen von seiner Hand entstehen, bevor er die Serie schließlich 1971 altersbedingt an John Cullen Murphy übergab.

Als Comics nahmen die Arbeiten von Foster immer eine Sonderstellung ein; nicht nur, weil er konsequent auf Sprechblasen verzichtete und den Text – sowohl die Erzählung als auch die Dialoge – am unteren Bildrand platzierte. Foster war darüber hinaus der erste im Comic-Metier, der mit genauen anatomischen Kenntnissen aufwarten konnte und so, verbunden mit dem immens hohen Rechercheaufwand, den er für die zahllosen Rüstungen, Waffen, die Kleidung, die Burgen und die Landschaften betrieb, einen bis dahin nicht gesehenen Realismusgehalt und damit Authentizität in die Comics brachte.

Dabei spielt die Geschichte um „Prince Valiant“, wie er im englischen Original heißt, in einem mythischen fünften Jahrhundert nach Christus, und Foster erzählt sie, als wäre sie tatsächlich eine alte Sage. Der Untertitel der Serie lautet „In The Days of King Arthur“ und gibt so gleich die Thematik des fiktiv-historischen Ritterepos vor.

Von Thronräubern um sein Reich gebracht, flieht der König von Thule mit seiner Familie nach Britannien. Dort, in einer unwirtlichen Sumpflandschaft, wächst der kleine Prinz Eisenherz zu einem jungen Mann heran, lernt zu jagen, zu kämpfen, zu überleben und besteht seine ersten Abenteuer. Schon bald aber zieht es ihn an den Hof König Arthurs, Camelot; er begegnet vielen bekannten Figuren der Artussage, wie dem tapferen Lancelot, der schönen Guinevere oder dem weisen Zauberer Merlin, er wird der Knappe des Ritters Gawein, bis er schließlich, durch viele heldenhafte Taten ausgezeichnet, den ersehnten Ritterschlag erhält und zum Ritter der Tafelrunde ernannt wird.

Doch Foster erzählt nun nicht den Gralsmythos neu; Camelot und die in und um diesen Königshof spielenden Sagen, die nur en passant angedeutet werden, dienen lediglich als Kulisse und Ausgangspunkt für Fosters eigenes Epos. Eisenherz reist bald um die halbe Welt, kämpft gegen Hunnen und Sachsen, bereist den Orient, Rom, Jerusalem, gelangt nach Afrika und sogar bis nach Amerika. Auf den geheimnisvollen Nebelinseln begegnet er deren Herrscherin Aleta, die später seine Frau wird und mit der er mit der Zeit vier Kinder hat. Zentraler Punkt bleibt von da an immer die Familie um Prinz Eisenherz. Dazwischen mischt Foster Motive bekannter Sa-

gen und Mythen mit historischen Fakten. Dabei stört es auch nicht, dass, wie Foster schon häufig vorgeworfen wurde, die detailgenaue Ausstattung historisch gesehen nicht korrekt sein kann. Jedoch geben seine Zeichnungen vor allem eins wieder: unsere literarisch-poetische Vorstellung jener Epoche, die ihren Ursprung hauptsächlich in der französischen Hofdichtung und deren Bearbeitung des Artusstoffes im zwölften Jahrhundert hat. ML

Lit.: Klaus SCHIKOWSKI: Die großen Künstler des Comics, Hamburg 2009; Alexander BRAUN (Hrsg.): Jahrhundert der Comics. Die Zeitungs-Strip-Jahre, Bielefeld 2008; Andreas C. KNIGGE/Richard MARSCHALL (Hrsg.): Das große Hal-Foster-Buch, Hamburg 1992.

III.5

Die Liebe als höfische Lüge

Tankred Dorst: Merlin oder Das wüste Land, Frankfurt a.M. 1981

UB Heidelberg, 81 A 6550

König Artus stirbt und mit ihm fällt die Utopie der Tafelrunde in Trümmer. In einem Blutbad bestätigt sich die Aussichtslosigkeit des Strebens nach einer friedlichen und zivilisierten Welt. Die heidnischen Götter, die einst der „von tausend Glühbirnen illuminierte Christus“ (S. 19) vertrieben hatte, beanspruchen nun ihr Territorium wieder. Der Versuch des Zauberers Merlin, gegen den Teufel, seinen Vater, zu rebellieren und sich für die Menschen einzusetzen, mündet zuerst in Verzweiflung an der „verdammten Weltgeschichte“ (S. 269), dann in Resignation und Untätigkeit. Aus dem Weißdornbusch, in dem er sich als Liebesgefangener der Nymphe Viviane befindet, singt Merlin nach der Apokalypse ein Lied von der Liebe.

Im hochkomplexen, von Intertextualität geprägten Werk „Merlin oder Das wüste Land“ des deutschen Dramatikers Tankred Dorst fungiert die Liebe als unheilrohende Macht. Das zeigt sich einerseits an der verbotenen, zerstörerischen Liebe zwischen Sir Lancelot und Ginevra, der Gemahlin von König Artus. Andererseits führt die Liebe der Viviane, die Merlin das Schicksal der Menschen vergessen lässt, in die Sklaverei. Da-

gegen erweckt die Liebe, die Artus seinem Sohn Mordred versagt, dessen Sehnsucht nach Rache. Obwohl die Personenkonstellation des Stückes es erwarten ließe, findet die höfische Liebe in der von Dorst entworfenen Fülle von Bildern keinen Platz. Das gilt in erster Linie für das höfische ‚Musterpaar‘ der literarischen Tradition, Lancelot und Ginevra. Der Verlust jeglicher Idealität ihrer Liebesbeziehung lässt sich in einer grotesken Streitszene zwischen Ginevra und der jungen, in Lancelot unsterblich verliebten Königstochter Elaine erkennen. Der tragischen Gestalt der Elaine legt der Autor die Bloßstellung der Minne in den Mund. Sie entlarvt die Liebe, wie sie in den Liedern des Codex Manesse und in der gesamten ritterlich-höfischen Literatur verherrlicht wird, gnadenlos als literarische Lüge: „Das läßt man dann durch Minnesänger verbreiten, damit die ganze Welt meint, da spielt sich etwas ganz Außergewöhnliches ab, etwas, was noch nie vorher jemand gekannt hat! – Das ist ja alles gelogen!“ (S. 154). ID

Lit.: Martin BUCHWALDT: Ästhetische Radikalisierung. Theorie und Lektüre deutschsprachiger Theater Texte der achtziger Jahre, Frankfurt a.M. 2007, S. 43–48; Gerhard P. KNAPP: Grenzgang zwischen Mythos, Utopie und Geschichte: Tankred Dorsts *Merlin* und sein Verhältnis zur literarischen Tradition, in: Gerd Labrousse (Hrsg.): Literarische Tradition heute. Deutschsprachige Gegenwartsliteratur in ihrem Verhältnis zur Tradition, Amsterdam 1988, S. 225–260; Rüdiger KROHN: Tankred Dorst: Merlin oder Das wüste Land, in: Lothar Pikulik (Hrsg.): Deutsche Gegenwartsdramatik, Bd. 2, Göttingen 1987, S. 7–34.

III.6

Waz ist minne? Antworten auf eine schwierige Frage

a) Johann Jakob Bodmer: Proben der alten schwäbischen Poesie des dreyzehnten Jahrhunderts. Aus der Manesischen Sammlung, Zürich: Heidegger und Comp., 1748

UB Heidelberg, G 4898 RES

b) Friedrich Heinrich von der Hagen: Minnesinger. Deutsche Liederdichter des 12., 13. und 14. Jahrhunderts, aus allen bekannten Handschriften und früheren Drucken gesammelt und berichtet, 2 Bde., Leipzig: Barth, 1838

UB Heidelberg, G 4908-1/2

c) Karl Lachmann/Moriz Haupt (Hrsg.): Des Minnesangs Frühling, Leipzig: S. Hirzel, 1857
UB Heidelberg, G 4924 A

Saget mir ieman, waz ist minne? – so fragt das Sänger-Ich zum Auftakt eines der berühmtesten Liebeslieder Walthers von der Vogelweide (L 69,1ff.). Die Frage formuliert in nuce, was in immer neuen Bestimmungsversuchen Gegenstand der Liebeslyrik des 12. und 13. Jahrhunderts ist. Und nicht nur der Lyrik, sondern auch – wenngleich in geringerem Maße – der zeitgenössischen Epik, der Artusromane, Antikenromane, Erzählungen, Schwanknovellen, und selbst der lehrhaft-didaktischen Literatur. Die Frage beschäftigt nicht nur die deutschsprachige Literatur, sondern ebenso sehr die romanische, woher die deutschen Autoren bekanntlich ein Gutteil, ja das meiste ihrer Anregungen und Einflüsse empfangen haben.

So schlicht die Frage, so vielfältig sind die Antworten. Die Vielfalt und Vielstimmigkeit mittelalterlicher Dichtungen, die die erotische Liebe zum Gegenstand haben, und die dadurch bedingte Komplexität der Gegenstandsbestimmung haben in der Forschung sogar zu der Frage geführt, ob man sich von der Vorstellung, es habe die höfische Liebe gegeben, nicht trennen müsse. In jedem Fall hat sich die Forschung heute von einer einsinnigen Bestimmung dessen, was die ‚höfische Liebe‘ sei, als einer Illusion verabschiedet. Dabei wurde auch der 1883 von dem französischen Romanisten Gaston Paris eingeführte Begriff ‚amour courtois‘ selbst zur Debatte gestellt und verschiedentlich als moderne Wissenschaftsfiktion zu entlarven versucht.

Dass man vor dem 13. Jahrhundert in der volkssprachlichen Literatur schwerlich eine bündige Definition dessen, was die (höfische) Liebe sei, finden wird, ist indes nicht als Manko aufzufassen, sondern als ein Phänomen, das in kulturhistorischer und literatursoziologischer Sicht höchst aufschlussreich ist. Weist die Vielfalt der Stimmen und Antworten auf die Frage nach dem Wesen der Liebe doch darauf hin, dass wir es bei der höfischen Liebe primär mit einem Diskursphänomen, mit einem Gegenstand intertextueller, interaktiver Selbstverständigung innerhalb der an diesem Diskurs teilhabenden gesellschaft-

lichen Gruppen zu tun haben. Im Vordergrund steht sozusagen nicht, ein für allemal zu wissen, was Liebe ist, sondern darüber ins Gespräch zu kommen.

Die ‚Liebesbestimmungen‘, die Friedrich von Hausen, Reinmar der Alte und Walther von der Vogelweide in ihren Liedern geben, stellen insofern Facetten eines viel größeren und bunteren Mosaiks dar und sind lediglich exemplarisch als drei Antworten dreier deutschsprachiger Autoren auf die Frage zu verstehen, was die Liebe sei. Der erste von ihnen, Friedrich von Hausen, wird dem sogenannten rheinischen Minnesang (um 1170/80–1190/1200) zugeordnet. Friedrich, von freiherrlichem Geschlecht und vermutlich aus Rheinhausen bei Mannheim stammend, ist seit 1186 in den Diensten der Staufer nachweisbar und gilt als der wichtigste Vertreter der sogenannten staufischen Dichterschule. In der dritten Strophe seines Liedes *Wâfenâ, wie hat mich minne gelâzen* (MF 52,37), einer Liebesklage, fragt das Sänger-Ich: „Was kann das sein, das alle Welt Liebe heißt, / und tut mir immerzu so weh / und nimmt mir all meine Sinne? / Ich glaube nicht, dass jemand es nachzufühlen vermöchte.“ Liebe wird bei Friedrich von Hausen zu einem ungreifbaren Abstraktum. Wäre sie konkret, greifbar, könnte sich der Sänger ihrer erwehren, so aber steht im Vordergrund die Klage über ein zwar existentiell und im Wortsinne ergreifendes, aber der eigenen Verfügbarkeit entzogenes und deswegen um so leidvoll-hilfloser empfundenes Phänomen – ein Phänomen überdies, von dem nicht einmal sicher ist, ob es sich nicht überhaupt nur um eine Illusion (*wân*, 1,3f.) handelt.

Anders demgegenüber Reinmar der Alte, den man wie Walther von der Vogelweide gemeinhin der Hochphase des Minnesangs (1190–1220/30) zurechnet: Als *ein sô swaerez spil* wird die Liebe bei ihm in dem Lied *Ungenâde und swaz ie danne sorge was* (MF 186,19) bezeichnet. Wer hier spricht, ist freilich kein männliches Sänger-Ich, sondern die Stimme einer Frau, aus deren Sicht die Minnebeziehung reflektiert wird. *Swaere* heißt an dieser Stelle nicht einfach nur „schwer“, sondern zugleich „beschwerlich“ – ein „beschwerliches“, ein „so schmerzliches Vergnügen“ ist die Liebe. Und warum? Weil aus Sicht der Frau eine Erwidderung der Liebe des Mannes, so sehr die

Frau ihm auch zugetan sein mag, eine Gefährdung ihres gesellschaftlichen Ansehens (*mînes libes êre*, 1,10) bedeuten würde. Dieser Konflikt zwischen innerer Einstellung, die die Liebe will, und ihr entgegenstehendem äußeren, vielleicht auch schon internalisierten Zwang ist ein immer wiederkehrendes Thema der Liebeslyrik bis in die Literatur des 19. Jahrhunderts hinein. Es generiert eine Spannung, die sich nicht zuletzt in der poetischen Produktivität selbst entlädt. Was die Liebe in Reinmars Lied zur Bürde macht, ist also nicht – oder nicht nur – ihre Unverfügbarkeit, sondern sind die ihr entgegenstehenden gesellschaftlichen (Außen-)Normen.

Wird bei Reinmar die „Beschwerlichkeit“ des Vergnügens namens Liebe regelrecht kultiviert – ganz im Sinne des liebetheoretischen Grundsatzes *liep âne leit mac niht gesîn* –, so wendet Walther von der Vogelweide den Gestus der Klage über die Unerfülltheit der Liebe im Hohen Sang in die provozierend vorgetragene Forderung nach Gegenseitigkeit in der Liebe. In seinem eingangs zitierten Lied *Saget mir ieman, waz ist minne* (L 69,1) antwortet er auf die Frage, was Liebe sei: *minne ist zweier herzen wunne: / teilent sie geliche, sô ist die minne dâ. / Sol si aber ungeteilet sîn, / sône kan sie ein herze aleine niht enthalden* (II,3–6). Wahre Liebe erscheint nur dort, wo sie erwidert wird. Wo sie – wie im Konzept der Hohen Minne – praktisch einseitig und unerfüllt bleibt, da kann von Liebe keine Rede sein. Und das ist wörtlich zu verstehen: In einem geistreichen Rekurs auf die Kunstform des Minnesangs selbst droht der Sänger der Dame an, seine ‚Rede‘, seinen Sang für die Dame einzustellen, womit dann auch der öffentliche Lobpreis der Dame durch den Sänger und damit ein Teil ihres gesellschaftlichen Prestiges ihr Ende fänden: Die Anerkennung der Kunstleistung durch die Dame wird in eins gesetzt mit der Anerkennung des werbenden Sänger-Ichs, was wiederum nichts anderes bedeuten kann als die Erwidderung seiner Liebe.

Die Bücher, denen die drei Lieder entnommen sind, entstammen drei frühen Beispielen der Rezeption und Publikation der deutschsprachigen Lyrik des Mittelalters und des Codex Manesse im 18. und 19. Jahrhundert. Mit den „Proben der alten schwäbischen Poesie des dreyzehnten

Jahrhunderts aus der Manessischen Sammlung“ hatte Johann Jakob Bodmer im Jahr 1748 eine Auswahl aus der Manessischen Liederhandschrift der Öffentlichkeit zugänglich gemacht (Kat.Nr. III.6a). Aus den insgesamt 140 in der Handschrift vertretenen Dichtern trifft er eine Auswahl von 81, die er wiederum in ausgewählten Strophen und mit einem Schwarz-Weiß-Abdruck der Miniaturen präsentiert. Ausdrücklich formuliert Bodmer in seinem „Vorbericht“ das Anliegen, auf die Handschrift neugierig machen zu wollen, und verwendet für sie auch erstmals den Ausdruck „Manessische Handschrift“.

Gut hundert Jahre später machte sich dann Friedrich Heinrich von der Hagen daran, die Überlieferung aller damals bekannten Liederhandschriften zusammenzutragen (Kat.Nr. III.6b). Vor allem ist es ihm darum zu tun, „die Manessische Sammlung [...] in ihrer Ganzheit durch eine neue Ausgabe darzustellen, nachdem die ersten und einzigen Abdrücke von Bodmer und Müller schon lange zu Seltenheiten geworden waren.“ Von der Hagens enzyklopädisches Unternehmen präsentierte in den ersten beiden Teilen die Überlieferung des Codex Manesse, im dritten die übrige seinerzeit bekannte Überlieferung mittelhochdeutscher Lyrik, im vierten Teil Anmerkungen und Erläuterungen zu den Texten und ihren Verfassern und im fünften, 1856 publizierten Teil schließlich „Bildnisse, Wappen und Darstellungen aus dem Leben und den Liedern“ der Autoren, „Bildersaal altdeutscher Dichter“ genannt.

Im Jahr darauf, 1857, erschien schließlich in erster Ausgabe die bis heute grundlegende Edition für jede (wissenschaftliche) Beschäftigung mit der deutschsprachigen Liebeslyrik des 12./13. Jahrhunderts: „Des Minnesangs Frühling“, herausgegeben von Karl Lachmann und Moriz Haupt (Kat.Nr. III.6c). Bis zur 35. Auflage blieb die Edition im Wesentlichen den von Lachmann begründeten Editionsprinzipien treu: dem Ziel einer Rekonstruktion der ältesten Gestalt, wenn möglich der Originalgestalt eines authentischen Autortextes (Kat.Nr. II.19). Dabei verfuhr Lachmanns Nachfolger freilich noch viel unbekümmerter um die handschriftlich überlieferte Gestalt der Texte als dieser selbst. Das Ergebnis war „ein synthetischer Text, der

aus verschiedenartigen (und wohl auch verschiedenwertigen) Handschriften kontaminiert und durch zahlreiche Konjekturen ‚aufgebessert‘ ist, ein Philologentext also, der kaum einer nachweisbaren mittelalterlichen Realität entspricht“ (MOSER/TERVOOREN 1977, S. 14). Erst von der von Hugo Moser und Helmut Tervooren veranstalteten 36. Auflage (1977) an bemühte sich die Ausgabe, nicht einem hypothetisch postulierten Autororiginal, sondern dem handschriftlich überlieferten Text so nahe wie möglich zu bleiben; zugrunde gelegt wurde nun das sogenannte Leithandschriftenprinzip, das sich bei der Edition für eine, nämlich die am besten erscheinende Handschrift entscheidet und bei der Textherstellung dieser so eng wie möglich folgt. In der von Lachmann und Haupt getroffenen Auswahl der Lieder und ihrer Anordnung ist die Lachmannsche Ausgabe von 1857 gleichwohl kanonisch geworden; bis heute, jetzt in 38. Auflage (1988), erscheint sie im Verlag Hirzel. CS

Lit: MF; Walther von der Vogelweide: Leich, Lieder, Sangsprüche, 14., völlig Neubearb. Aufl. der Ausg. Karl Lachmanns, hrsg. von Christoph Cormeau, Berlin/New York 1996. – SCHWEIKLE 1995; SCHNELL 1990, S. 231–301.

III.7

Norbert Elias und die „Verhöflichung der Krieger“

Norbert Elias: Über den Prozeß der Zivilisation. Soziogenetische und psychogenetische Untersuchungen, 2 Bde., Basel 1939

Heidelberg, Campus-Bibliothek Bergheim, WS/MS 1290 E42-1/2

Der Minnesang hat von Anfang an und immer wieder die Frage provoziert, wie und unter welchen Umständen literatur-, kultur-, mentalitäts- oder sozialgeschichtlicher Art er entstehen konnte. Nicht nur Literaturwissenschaftler hat diese Frage fasziniert; einer der prominentesten und in der Forschung am intensivsten diskutierten Erklärungsansätze für das Phänomen des Minnesangs stammt aus der Feder des Soziologen Norbert Elias.

Elias, 1897 in Breslau geboren, gehörte fraglos

zu den bedeutendsten Vertretern seines Fachs im 20. Jahrhundert. Einflussreich wurde vor allem seine Studie „Über den Prozeß der Zivilisation“. Hier entwickelt der Soziologe in zwei Bänden seine Theorie von der Entwicklung des abendländischen Standes der Zivilisiertheit. Wie, so lautet Elias’ Frage, haben sich in den Gesellschaften des abendländischen Europa die heutigen, uns meist unhinterfragt gültigen Standards des Verhaltens herausgebildet? Die Antwort, die Elias findet, besteht aus zwei Theorien, die eng miteinander verzahnt sind: einer Theorie der Psychogenese und einer Theorie der Soziogenese. Seine These: Der langfristige Wandel der menschlichen Individualstrukturen hin zu einer zunehmenden Stabilisierung und Differenzierung der Affektkontrollen (Psychogenese) steht in engem Zusammenhang mit langfristigen gesamtgesellschaftlichen Strukturwandlungen, die ebenfalls auf einen immer höheren Standard der gesellschaftlichen Differenzierung zulaufen (Soziogenese). Kurz gesagt: Je komplexer das Geflecht der gegenseitigen Abhängigkeiten der Menschen voneinander ist, desto strenger sind auch ihre Affektkontrollen und desto kontrollierter ist ihr Verhalten.

Den Anfang dieser Entwicklung sieht Elias im Mittelalter, und Beispiel dafür ist ihm die Kultur des Minnesangs. Die mittelalterliche Liebeslyrik mit ihrer spezifisch asymmetrischen Geschlechterbeziehung sei literarischer Ausdruck jener fortschreitenden „Verhöflichung der Krieger“, durch die eine ehemals ungebändigte Kriegerkaste zu einer immer feineren, ritterlich-höfischen Gesellschaft geworden sei: „In der Kriegergesellschaft [nötigt] erst die Beziehung des sozial niedrigerstehenden und abhängigen Mannes zu der sozial höherstehenden Frau jenen zu einem An-sich-Halten, zur Versagung, zur Bändigung der Triebe und damit zur Umformung. Es ist kein Zufall, daß sich in dieser menschlichen Situation als gesellschaftliches, nicht nur als individuelles Phänomen das herausbildet, was wir ‚Lyrik‘ nennen und – ebenfalls als gesellschaftliches Phänomen – jene Umformung der Lust, jene Tönung des Gefühls, jene Sublimierung und Verfeinerung der Affekte, die wir ‚Liebe‘ nennen“ (ELIAS 1997, Bd. 2, S. 120).

Elias schreibt, auch wenn ihm das immer wie-

der vorgeworfen worden ist, die Geschichte der abendländischen Zivilisation explizit nicht als Fortschrittsgeschichte. Sein Mittelalterbild ist in manchem undifferenziert und vereinfachend. Dennoch kann kein Zweifel sein, dass sein psychohistorischer Ansatz zum Verständnis des literarischen Phänomens ‚Minnesang‘ im Kern nicht widerlegt und, verbunden mit weiteren Deutungsansätzen, nach wie vor von hoher Erklärungskraft ist. CS

Lit.: Norbert ELIAS: Über den Prozeß der Zivilisation. Soziogenetische und psychogenetische Untersuchungen, 2 Bde., Frankfurt a.M. 1997; Rüdiger SCHNELL: Kritische Überlegungen zur Zivilisationstheorie von Norbert Elias, in: Ders. (Hrsg.): Zivilisationsprozesse. Zu Erziehungsschriften in der Vormoderne, Köln u.a. 2004, S. 21–83; Rolf BAUMGART/Volker EICHENER: Norbert Elias zur Einführung, Hamburg 1991.

III.8

Minnesang als Sublimierung von Aufstiegsambitionen

Erich Köhler: Vergleichende soziologische Betrachtungen zum romanischen und zum deutschen Minnesang, in: Karl Heinz Borck/Rudolf Henss (Hrsg.): Der Berliner Germanistentag 1968. Vorträge und Berichte, Heidelberg 1970, S. 61–76

UB Heidelberg, 70 B 3163

Kaum jemand hat die Frage nach dem *Wie* und *Warum* des Minnesangs in der literarischen Kultur des mittelalterlichen Europa so pointiert, ja nahezu provozierend formuliert, wie der Romanist Erich Köhler: „Wie aber“ – so Köhler in einem berühmt gewordenen Vortrag auf dem Berliner Germanistentag 1968 – „kann eine ganze Gesellschaft, in Deutschland wie in Frankreich, rund 200 Jahre hindurch eine Minnekonzeption nicht nur dulden, sondern als ihr eigentümlich kultivieren, die man ihres masochistischen Grundzugs wegen eher einen pathologischen Individualfall zu nennen geneigt wäre“ (S. 62).

Hinter Köhlers Wort vom „masochistischen Grundzug“ der Liebeskonzeption des Minnesangs steht jene paradoxe Dialektik von Werbung und Versagung, die im Festhalten des männli-

chen Sänger-Ichs an der von ihm umworbenen Dame wider besseren Wissens und trotz aller schmerzlich empfundenen Aussichtslosigkeit des Liebesbegehrens einen hohen ethischen Wert zu erkennen vermag. Hatte Norbert Elias diese paradoxe Grundstruktur des Minnesangs zivilisationstheoretisch gedeutet und als Ausdruck eines veränderten Standards der Verhaltens- und Affektkontrolle innerhalb der ritterlich-höfischen Oberschicht interpretiert (Kat.Nr. III.7), so hebt Köhler auf die Differenz zwischen Ideal und Wirklichkeit, zwischen gesellschaftlicher Realität und literarischer Fiktion ab und versucht das Phänomen ‚Minnesang‘ sozialhistorisch zu verstehen.

Zur erklärenden ‚Brücke‘ zwischen gesellschaftlicher Wirklichkeit und literarischer Idealität wird Köhler dabei die Sozialpsychologie (und in ihren sozialpsychologischen Implikationen sind die Ansätze Elias‘ und Köhlers einander denn auch durchaus verwandt). In Köhlers Sicht steht hinter dem Sänger-Ich des Minnesangs die kollektive Stimme einer sozialen Schicht, die durch Dienst in den Status der auf diesen Dienst angewiesenen Herren, das heißt in den Adel, aufzusteigen bemüht ist. Die Mentalität des Minnesangs ist für Köhler die des ‚marginal man‘: „Selbstüberwindung im Verzicht, bei meist, aber nicht immer unausgesprochener Erwartung, durch diese unablässig propagierte Leistung schließlich doch auf den Verzicht selbst verzichten zu können, ist die Haltung, mit der sich diese Gruppe für die Anerkennung durch die höhere Schicht und schließlich für die Aufnahme in sie empfiehlt“ (S. 63).

Dabei differenziert Köhler zwischen den Verhältnissen im romanisch- und im deutschsprachigen Raum. Für letzteren identifiziert er die Trägerschicht der Liebeslyrik mit der Ministerialität: den Angehörigen einer einerseits durch persönliche Bindung, andererseits durch politische, wirtschaftliche und militärische Funktionen ausgezeichneten Gruppe, deren Abhängigkeit vom Adel sehr viel größer gewesen sei als die der Trägerschicht der romanischen Liebeslyrik. Den stärker resignativen Zug des deutschen Minnesangs und seinen höheren Grad an Spiritualisierung begründet Köhler demgemäß mit der „Sublimierung von stärker frustrierten Auf-



Abb. 42

Liebesgarten aus dem „Mittelalterlichen Hausbuch“ (Faksimile 1997, Bl. 24v–25r – Kat.Nr. III.9)

stiegsambitionen“ dieser Schicht überwiegend unfreier Ministerialen (S. 70).

Immer wieder vorgeworfen hat man Köhler, dass seine These nicht die Beteiligung des hohen Adels an der Kultur des Minnesangs erklären könne. Köhler hat dieses Problem durchaus gesehen und mit einem gewissen eigennützigem Interesse des Hochadels an den Aufstiegsambitionen einer ehrgeizigen und deswegen dienstbereiten Ministerialität zu erläutern versucht. Von heute aus gesehen sind gegenüber dem Köhler'schen Versuch, eine Kongruenz zwischen der Struktur der Liebespsychologie und der gesellschaftlichen Struktur festzustellen, stärker der Diskurs- und Spielcharakter des Minnesangs als einer historisch spezifischen Kommunikationsform zu betonen. Gleichwohl kann Köhlers Theorie als eine der forschungsgeschichtlich einflussreichsten zur Entstehung des Minnesangs gelten. CS

Lit.: Ursula LIEBERTZ-GRÜN: Zur Soziologie des ‚amour courtois‘. Umriss der Forschung, Heidelberg

1977; Ursula PETERS: Niederes Rittertum oder hoher Adel? Zu Erich Köhlers historisch-soziologischer Deutung der altprovenzalischen und mittelhochdeutschen Minnelyrik, in: *Euphorion* 67, 1973, S. 244–260; Erich KÖHLER: Ideal und Wirklichkeit in der höfischen Epik. Studien zur Form der frühen Artus- und Graldichtung, Tübingen 1956.

III.9

(Abb. 42)

Höfische Liebe – und obszönes Treiben

Das mittelalterliche Hausbuch aus der Sammlung der Fürsten zu Waldburg Wolfegg. Faksimile, hrsg. von Christoph Graf zu Waldburg-Wolfegg, München 1997, Bl. 24v/25r
UB Heidelberg, Re 1386::[1]

Vor einer Stadt, durch einen Zaun und Felsen umfriedet, liegt ein Liebesgarten. Symbolisch für Fruchtbarkeit steht ein Brunnen in seiner Mitte. Daran vorbei fließt ein Bach, der die Szenerie teilt. Auf der rechten Seite spaziert ein züchtiges

Liebespaar, das die traditionelle Darstellungsweise eines Liebesgartens ergänzt. Ineinander vertieft scheint es die Paare auf der anderen Seite des Baches nicht zu beachten.

Um einen Tisch gruppiert, verhalten sich acht Frauen und Männer weniger sittsam als die Spaziergänger. So greift ein Mann seiner Tischnachbarin beherzt an die Brust, und ein Narr stellt sein Gemächt zur Schau. Es wird entblößt, indem die Frau hinter ihm sein Gewand anhebt. Eine zweite Frau deutet mit dem Zeigefinger darauf. Der Gaukler neben ihr hält sich nur fadenscheinig die Hand vor Augen, um die Genitalien nicht sehen zu müssen – stattdessen späht er durch die Finger, um einen Blick darauf zu erhaschen.

Diese vorgetäuschte Abwendung und die Obszönität der Szene machen den ironischen Umgang mit der traditionellen Liebesgartendarstellung deutlich. Bereits ein Stich des Meisters E.S., der in der linken Bildhälfte der Hausbuch-Zeichnung zitiert wird, persifliert das Thema und das damit vermittelte Ideal der höfischen Minne. Darüber hinaus stolziert im „Liebesgarten“ des Hausbuchs ein Pfau auf dem Zaun hinter den obszönen Liebenden, der als Symbol der Eitelkeit das satirische Moment, aber auch die moralisierende Tendenz der Darstellung verstärkt. Dieser kritische Umgang mit dem an den Fürstenhöfen des Hochmittelalters einsetzenden Minnediskurs lässt sich eventuell damit erklären, dass der Auftraggeber des Werks kein Adliger war, sondern wohl der städtischen Oberschicht angehörte.

Seltsam fremd im „Liebesgarten“ wirkt das Pumpwerk. Es erschließt sich im Kontext des Ende des 15. Jahrhunderts entstandenen Hausbuchs, das nach seinem ehemaligen Aufbewahrungsort seit dem 17. Jahrhundert, Schloss Wolfegg in Oberschwaben, benannt ist. Das Pumpwerk bildet den Übergang von Szenen aus dem ritterlichen Leben zu technischen Zeichnungen. Außerdem sind in bunter Zusammenstellung Abschnitte über Gedächtniskunst, Planetenbilder und Rezepte im Hausbuch enthalten. Es umfasst demnach eine Aufzeichnung praktischen Wissens und war für den Hausgebrauch gedacht. BF

Lit.: Doris KUTSCHBACH: Das irdische Paradies. Liebesgärten im späten Mittelalter, in: Allmuth Schuttwolf (Hrsg.):

Jahreszeiten der Gefühle – Das Gothaer Liebespaar und die Minne im Spätmittelalter. Katalog zur Ausstellung vom 1. Mai bis 28. Juni 1998, Schloss Friedenstein Gotha, Ostfildern-Ruit 1998, S. 82–92; Christoph Graf zu WALDBURG-WOLFEGG (Hrsg.): Das mittelalterliche Hausbuch aus der Sammlung der Fürsten zu Waldburg-Wolfegg. Faksimile und Kommentarband, München 1997; Daniel HESS: Meister um das „mittelalterliche Hausbuch“. Studien zur Hausbuchmeisterfrage, Mainz 1994.

III.10

(Farbtafel 23)

Die unhöfischen Kräfte der Brünhilde

Karl Lachmann (Hrsg.): Die Nibelunge [Text der Hohenems-Münchener Handschrift A des Nibelungenliedes], illustriert von Joseph Sattler, Berlin: Stargardt, 1898–1904, Illustration zu Strophe 639

UB Heidelberg, 90 G 12 KDR

Triumphierend wirft Brünhilde einen letzten Blick auf den gefesselten, gekrümmten Gunther, bevor sie sich zum Bett wenden und schlafen legen wird. In ihrer Hochzeitsnacht herrscht nicht die Macht der Minne, die zur selben Stunde die Liebenden Siegfried und Kriemhild bezwingt. Stattdessen ist der Beginn ihrer Ehe insgesamt von ‚unhöfischer‘, roher Gewalt, von ‚unhöfischem‘ Betrug überschattet: Die isländische Königin Brünhilde, die über übernatürliche Kräfte verfügt, solange sie Jungfrau ist, will nur denjenigen als Gatten akzeptieren, der sie im Wettkampf niederringt. Der um sie werbende Burgunderherrscher Gunther, der ihrer archaischen Stärke nicht gewachsen ist, muss zur List greifen. Er kann die *vreisliche*, die Schreckliche, nur überwältigen, weil ihm Siegfried verborgen unter der Tarnkappe der Nibelungen zu Hilfe eilt. Noch in der Hochzeitsnacht muss Gunther weiterkämpfen, als die misstrauische Brünhild sich ihm verweigert: *Dô ranc er nâch ir minne unt zerfuorte ir diu kleit*, erklärt der Nibelungendichter (Str. 635). Brünhilde bezwingt ihn leichthändig. Sie fesselt ihn mit ihrem Gürtel und hängt ihn kurzerhand an die Wand: *Die fûeze unt ouch die hende si im zesamme bant, / si truoc in ze einem nagele unt hienc in an die want* (Str. 636).

Der Künstler Joseph Sattler ordnet das turbulente Geschehen der ‚mythischen Größe‘ unter, die



Abb. 43

Der Liebestrank in einer Nacherzählung des „Tristrant“ (Marbach 1839, S. 42 – Kat.Nr. III.11)

den Protagonisten des „Nibelungenliedes“ im 19. und 20. Jahrhundert zugeschrieben wurde. Seine formstrengen Bilder, die Sattler als Vorreiter des Jugendstils ausweisen, lassen die Figuren im Augenblick des Handelns zum Monument erstarren. Die Bilderfolge entsprach damit der Stilisierung des „Nibelungenliedes“ zum deutschen Nationalepos. In Auftrag gegeben worden war das Werk als Prestigeprojekt der Reichsdruckerei für die Pariser Weltausstellung im Jahr 1900.

Sah man in dieser Zeit im „Nibelungenlied“ die als deutschnational verbrämte ‚Nibelungentreue‘ verherrlicht, so erzählt der mittelalterliche Dichter, der das Werk um 1200 wohl am Passauer Hof Bischof Wolfger von Erla niederschrieb, vor allem vom Verrat. Das zeigt auch der Ausgang der ‚Brautwerbung‘ um Brünhilde: Ausführlich ist geschildert, wie Siegfried Gunther am Abend nach der missglückten Hochzeitsnacht erneut heimlich helfen muss. Selbst der unverwundbare Recke aus Xanten droht zuerst an Brünhildes Kräften zu scheitern. *Owê*, so durchfährt es ihn daher im

Kampf, „wenn ich jetzt mein Leben von der Hand eines Mädchens verliere, dann werden nachher alle Frauen [...] auf immer ihren Übermut an ihren Männern auslassen“ (Str. 673). CM

Lit.: Das Nibelungenlied, hrsg. von Helmut Brackert, Tl. 1, Stuttgart 1970. – Badische Landesbibliothek Karlsruhe/Badisches Landesmuseum Karlsruhe (Hrsg.): „Uns ist in alten Mären...“ Das Nibelungenlied und seine Welt, Darmstadt 2003, bes. S. 184; Ursula SCHULZE: Brünhild – eine domestizierte Amazone, in: Gerold Bönner (Hrsg.): Sagen- und Märchenmotive im Nibelungenlied, Worms 2002, S. 121–141; Ludwig HOLLWECK/Hanns SCHULTES (Hrsg.): Joseph Kaspar Sattler. Ein Wegbereiter des Jugendstils, Pfaffenhofen 1988, bes. S. 76–115.

III.11

(Abb. 43)

Liebestrank und Ehebruch

Gotthard Oswald Marbach (Hrsg.): Tristan und Isolde, Leipzig: Otto Wigand, 1839
UB Heidelberg, G 5134-4 C

Sunder sînen danc – gegen seinen Willen habe Tristan Isolde treu sein müssen, so urteilte der Dichter Heinrich von Veldeke in einem seiner im Codex Manesse überlieferten Lieder über eines der berühmtesten Paare der Weltliteratur. Denn Tristan sei zur Treue mehr durch den Trank gezwungen worden als durch die *kraft der minne*. Heinrichs Lied ist ein Zeugnis für die allgemeine Diskussion, wie die außereheliche, durch den Minnetrank ausgelöste Beziehung zwischen Tristan und Isolde zu bewerten sei. Auch Eilhart von Oberg betonte in seinem um 1170 entstandenen Versroman „Tristrant“ die Unfreiwilligkeit der Liebe. Der ‚unselige Trank‘ hat hier eine entschuldigende, entlastende Funktion: Die ansonsten tugendhaften Protagonisten Tristan und Isolde werden von ihm in den Ehebruch getrieben (Kat.Nr. IV.30). Vier Jahre lang bewirkt er nach Eilharts Erzählung, dass das Paar keine Woche überleben kann, ohne sich zu sehen. Diese sehr zwanghaft und mechanisch wirkende Anfangsphase der Liebe sollte erst in dem um 1200 entstandenen „Tristan“-Roman Gottfrieds von Straßburg wegfallen. Dass bei Gottfried nicht mehr der Trank, sondern die Liebe der entscheidende Beweggrund für den Ehebruch war, war eine geradezu unerhörte Neuerung (Kat.Nr. III.12).

Doch trotz Gottfrieds sprachgewaltiger Neufassung des Stoffs blieb auch Eilharts Deutung jahrhundertlang beliebt: Sein Werk war Vorlage für eine gedruckte Prosabearbeitung des 15. Jahrhunderts, die gemeinsam mit anderen Geschichten wie zum Beispiel „Der wiedererstandene Eulenspiegel“ einen festen Kanon bildete. Diese Erzählungen, die der Unterhaltung dienten, richteten sich zunächst an die gebildete Oberschicht. Nachdem sie im 17./18. Jahrhundert an Bedeutung verloren hatten, wurden sie in der Romantik wiederentdeckt. Man wollte diese nun als „Volksbücher“ bezeichneten Geschichten einem breiten Publikum zugänglich machen. Sie wurden mehrfach nacherzählt, unter anderem 1839 von Gotthard O. Marbach.

Die zentrale Bedeutung des Tranks für Eilharts Bearbeitung wird in diesem Volksbuch durch eine Illustration deutlich gemacht: Bereits die Titelvignette zeigt, wie Tristan und Isolde unwissentlich den Liebestrank zu sich nehmen.

Die beiden sitzen auf dem Schiffsdeck, vor ihnen steht eine junge Frau, die sie bedient. Der Jagdhund und die Lautenspielerin verweisen auf das höfische Umfeld. Während Tristan bereits trinkt, wird Isolde gerade eingeschenkt. Es ist auffällig, dass die Illustration nicht mit dem Text übereinstimmt: Dort trinken Tristan und Isolde aus demselben Becher. EW

Lit.: Dagmar MIKASCH-KÖHNER: Zur Konzeption der Tristanminne bei Eilhart von Oberg und Gottfried von Straßburg, Stuttgart 1991, S. 20–26; Helmut MELZER: Trivialisierungstendenzen im Volksbuch. Ein Vergleich der Volksbücher „Tristrant und Isalde“, „Wigoleis“ und „Wilhelm von Österreich“ mit den mittelhochdeutschen Epen, Hildesheim/New York 1972, S. 3–9, 29–31.

III.12

(Abb. 44)

Tristan und Isolde

Gottfried von Straßburg: Tristan und Isolde. Faksimile-Ausgabe des Cgm 51 der Bayerischen Staatsbibliothek München, Stuttgart 1979, Bl. 91v

UB Heidelberg, Re 760::Faks.

Was König Marke von Cornwall auf der Suche nach seiner Frau Isolde entdeckt – so schildert es Gottfried von Straßburg – bricht ihm das Herz: „Die Frau und den Neffen sah er, die Arme verflochten, eng und innig umschlungen, ihre Wangen an seiner Wange, ihr Mund an seinem Mund. Was er sehen konnte, ich meine: Was die Decke ihn sehen ließ, was oben unter der Decke hervorschaute, ihre Arme und Hände, ihre Schultern und Brustbeine, das alles war so eng und dicht aneinander gedrängt – kein Bildwerk [...] sollte oder konnte je besser gefügt sein. Tristan und die Königin schliefen selig – nach welchen Mühen weiß ich nicht“ (V. 18198–18218).

Die Spannung zwischen gesellschaftlicher Konvention und Liebe ist das zentrale Thema des Tristan-Stoffes, wie ihn Gottfried von Straßburg in seiner Bearbeitung des frühen 13. Jahrhunderts schildert. Geschickt führen die beiden Protagonisten die Hofgesellschaft unter König Marke immer wieder in die Irre, um einige Stunden der Zweisamkeit zu genießen. Die Entlar-

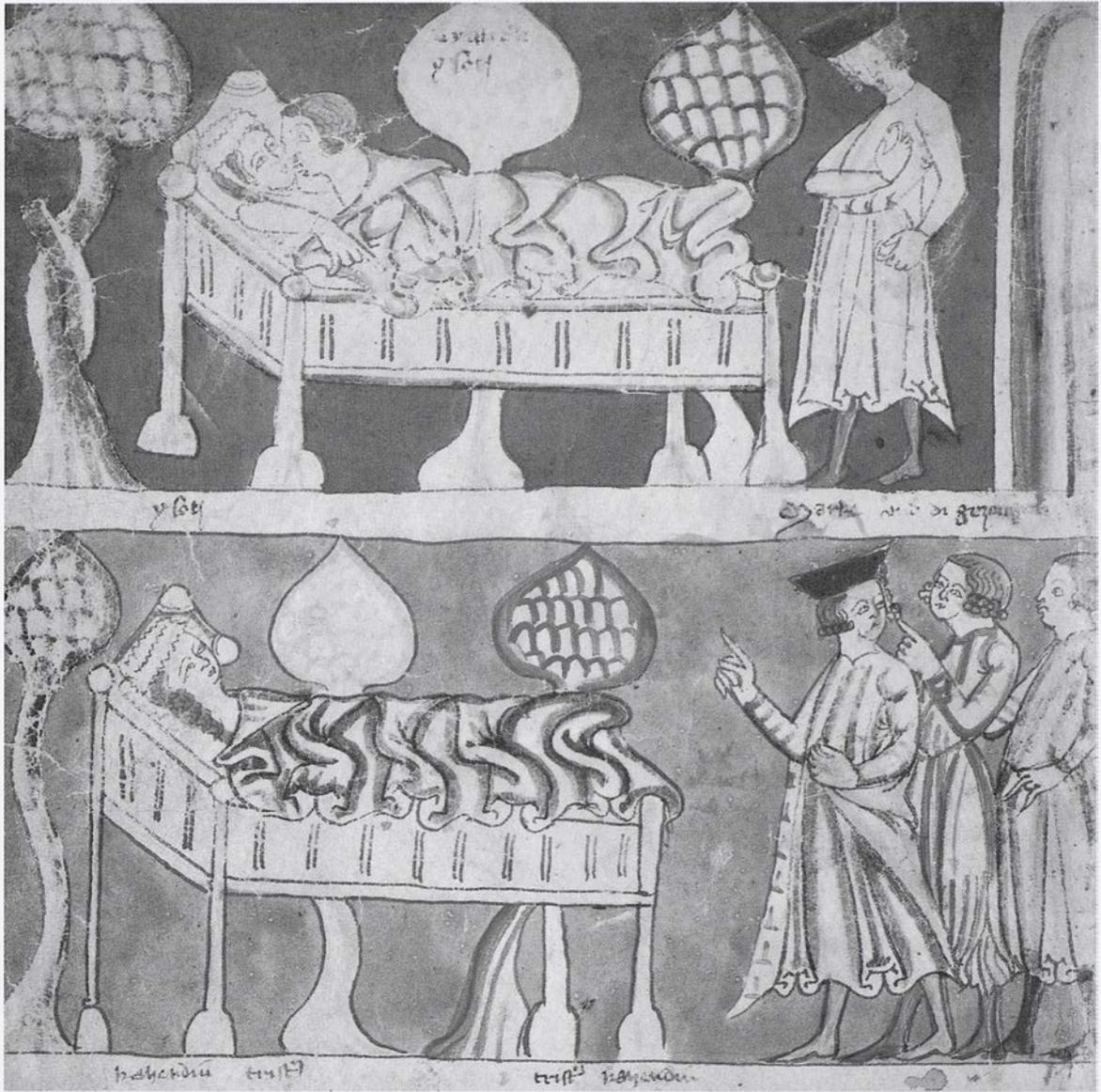


Abb. 44

Der Ehebruch Tristans und Isoldes bei Gottfried von Straßburg (Bayerische Staatsbibliothek München, Cgm 51, Bl. 90v, Faksimile 1979 – Kat.Nr. III.12)

zung der heimlichen, ehebrecherischen Liebe zwischen Tristan und Isolde ist daher einer der Höhepunkte im Handlungsverlauf, hier vom Illustrator der ältesten Tristan-Handschrift (um 1225–1250) in Szene gesetzt: Tristan und Isolde treffen sich in einem geheimen Baumgarten, in dem Isolde schon ein Bett vorbereitet hat. Dieses Mal aber entdeckt sie König Marke.

Ehebruch war kulturhistorisch gesehen nicht nur eine Ehrverletzung des Ehemanns, sondern bedeutete für Herrscher auch eine Gefährdung der Dynastie, da die Sicherheit der dynastischen Erbfolge entscheidend von der Legitimität der Nachkommen abhing. Die Ehe wurde

dafür – als ein lebenslanger, vor Gott und den Menschen geschlossener Bund – in der mittelalterlichen Adelsgesellschaft als geeignetes Mittel gesehen. In dieser Funktion wurde sie von den Eltern oft schon für Kleinkinder ausgehandelt. Die höfische Literatur hingegen nahm sich dieses Themas aus gänzlich anderer Perspektive an und stellte der Ehe das Konzept der Liebe entgegen: Tristan und Isolde erscheinen bei Gottfried nicht als moralisch anrühige Ehebrecher, sondern als der Liebe Verfallene, die sich in die Heimlichkeit flüchten müssen. Diese Flucht ist allerdings waghalsig, denn in flagranti ertappt droht beiden der Tod.

Deshalb entscheidet sich König Marke, mit Zeugen in den Baumgarten zurückzukehren, um den Ehebrechern den Prozess machen zu können. Doch einmal mehr lässt Gottfried die List der Liebenden siegen: Tristan, der Marke bemerkt hatte, war außer Landes geflohen, so dass die Zeugen Isolde allein im Bett vorfinden. Das Leben der Liebenden war damit gerettet – nun aber sollte sie die Sehnsucht quälen. ChM

Lit.: Gottfried von Straßburg: Tristan. Bd. 2: Übersetzung von Peter Knecht, Berlin/New York 2004, hier S. 211–212. – BUMKE 1983, S. 25–45; SCHNELL 1990, S. 231–301.

III.13

(Abb. 45)

Abaelard und Heloise

Der Rosenroman des Berthaud d'Achy, Codex Urbinatus Latinus 376, hrsg. von Eberhard König, Zürich 1987, Bl. 54r
UB Heidelberg, Re 1012:1

Der Codex Urbinatus Latinus 376, der heute in der Biblioteca Apostolica Vaticana in Rom aufbewahrt wird, zeigt auf Blatt 54r einen Mönch, erkennbar an seiner Tonsur und seinem Habit, und eine Nonne in geistlicher Kleidung. Die stark beschnittene Bildanweisung am unteren Blattrand lautet: *Ci est j. clerc et j. blanche nonain q(ue) p(ar)lent.* Auf der Verso-seite werden die Namen der Gestikulierenden genannt. Es sind Abaelard und Heloise, eines der berühmtesten Liebespaare des Mittelalters. Petrus Abaelardus (1079–1142) – ritterlicher Herkunft, studierter Theologe und gefürchteter Dialektiker – war Lehrer im Hause des Pariser Kanonikers Fulbert. Dort verliebte er sich um 1117 in seine Schülerin Heloise (um 1095–1164), die junge Nichte Fulberts. Die Beziehung blieb zunächst geheim, bis Heloise schwanger wurde. Der Sohn Astrolabus kam zur Welt. Abaelard heiratete die Geliebte gegen deren Willen. Heloise wollte, dass beide frei bleiben. Die Vermählung sollte geheim gehalten werden und Heloise in das Kloster Argenteuil gehen – ein Arrangement, das Fulbert sehr erzürnte. Er ließ Abaelard überfallen und entmannen. Nun zog sich auch Abaelard in ein Kloster

zurück. Eine Briefsammlung der Liebenden und Abaelards Leidensgeschichte „Historia calamitatum“ zeugen von dem Liebesdrama.

Die Miniatur ist in einer Handschrift des Rosenromans zu sehen, die um 1280 in Paris von Berthaud d'Achy abgeschrieben und zusammen mit einem anderen Meister illuminiert wurde. Der „Roman de la Rose“ wurde um 1230 von Guillaume de Lorris begonnen und um 1270 von Jean de Meun fortgesetzt. In 22.068 paarweise reimenden achtsilbigen Versen wird von der Liebe des Ich-Erzählers zu einem Mädchen berichtet, das als Rose allegorisiert wird. Die Schilderung dieses Traumes reicht von der ersten Begegnung über den ersten Kuss bis zur endgültigen Eroberung der Rose mit einer ausführlichen Beschreibung der körperlichen Liebe. Im Rosenroman mit seiner unerhörten Thematik wird häufig aus der Liebeskunst Ovids zitiert (Kat.

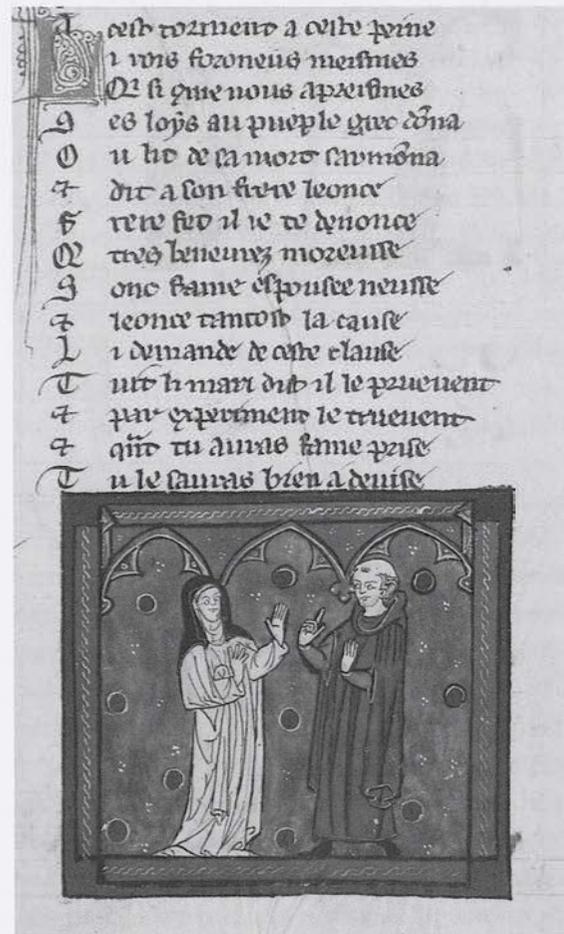


Abb. 45

Abaelard und Heloise im „Rosenroman“ (Biblioteca Apostolica Vaticana, Cod. Urb. lat. 376, Bl. 54r, Faksimile 1987 – Kat.Nr. III.13)

Nr. IV.15). Er fand mit zirka 300 überlieferten Handschriften große Verbreitung im Mittelalter und löste bereits am Ende des 14. Jahrhunderts eine Kontroverse aus. Christine de Pisan und der Rektor der Pariser Universität Jean Gerson kritisierten die misogyne Haltung des Jean de Meun, der der „Liebeskunst“ Guillaumes einen „Liebesspiegel“ entgegenhielt. Noch heute streitet sich die Wissenschaft, wie der Roman de la Rose zu interpretieren sei.

Im Vers 8579f. preist Jean de Meun die Weisheit der Heloise, die aufgrund ihrer Bildung ihre „weibliche Veranlagung“ besiegt und vor der Ehe gewarnt habe. Aber Abaelard habe nicht hören wollen und schwer büßen müssen. AF Lit.: Lothar KOLMER: Abaelard. Vernunft und Leidenschaft, München 2008, S. 29–42; Eberhard KÖNIG (Hrsg.): Der Rosenroman des Berthaud d’Achy. Codex Urbinatus latinus 376, mit einem Beitrag von Gabriele Bartz, Zürich 1987, S. 19–23 u. 186; Karl August OTT: Der Rosenroman, Darmstadt 1980, S. 160–171.

III.14

(Abb. 46)

Lanzelot und Ginevra

Dante Alighieri/Bernardino Daniello: La divina Commedia con l’Espositione di M. Bernardino Daniello da Lucca, sopra la sua Comedia dell’Inferno, del Purgatorio, & del Paradiso, Venedig: Fino, 1568, Inferno, Kap. 5, S. 36–42
UB Heidelberg, G 2846-55 RES

In der mittelalterlichen Gesellschaft, in der der Fortbestand eines Geschlechts von der Existenz eines legitimen Erben abhing, war die ehebrecherische Liebe ein Tabubruch, der nicht nur die Ehepartner, sondern die gesamte Familie betraf. In skandalösem Gegensatz dazu musste daher ihre positive Besetzung in der Fiktion der höfischen Dichtung stehen, in der sie immer wieder zum Thema gemacht wurde. Ein solcher Tabubruch findet sich auch im Figurenkreis um den legendären König Artus. Als dessen Frau, Königin Ginevra, entführt wird, rettet sie der Artusritter Lanzelot und entbrennt in unsterblicher Liebe zu ihr. Ebenso wie dem wohl berühmtesten ehebrecherischen Paar des Mittelalters, Tristan und Isolde, brachte auch diese Verbindung kein

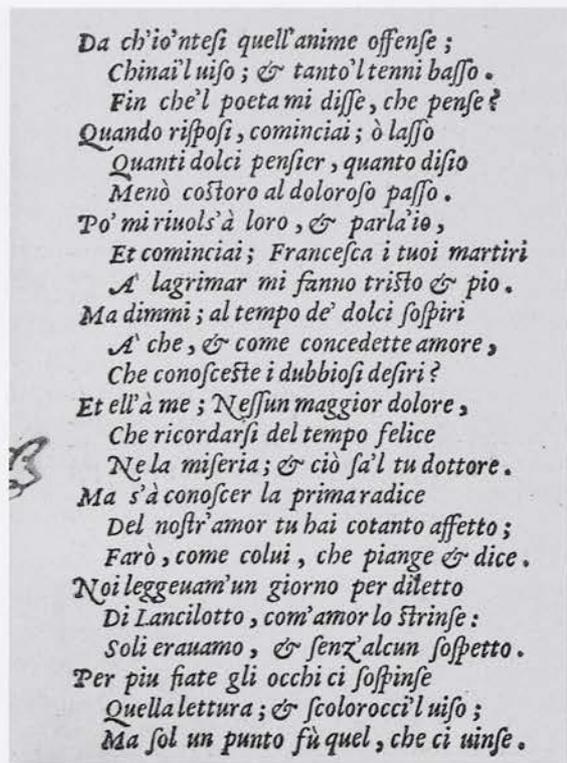


Abb. 46

Verführerische Lanzelot-Lektüre in Dantes „Divina Commedia“ (Dante/Daniello 1568, S. 41 – Kat.Nr. III.14)

dauerhaftes Glück. Seine bedingungslose und bis zur Selbstaufgabe reichende Liebe machte Lanzelot jedoch zum besten Ritter der Tafelrunde. Mit der Figur des Lanzelot führte Chrétien de Troyes im Rückgriff auf bereits vorhandene Erzählstoffe in seinem um 1177 bis 1181 verfassten Roman „Chevalier de la Charrete“ das Motiv des seine Liebesehnsucht besingenden Dichters in den arturischen Roman ein. Die individualistische Abkehr der Liebenden von der Gesellschaft und ihren Normen stellt ein weiteres Novum dieses Romans dar, denn bislang war vor allem die Verknüpfung von Liebe und gesellschaftlichem Anspruch problematisiert worden.

Der 1568 in Venedig gedruckte Kommentar der „Divina Commedia“ von Daniello Bernardino rezipiert den Lanzelot-Stoff. Mit der „Commedia“ verfasste Dante Alighieri in den ersten beiden Jahrzehnten des 14. Jahrhunderts eines der berühmtesten Werke der italienischen Literatur. Darin schildert er seine imaginäre Reise durch das Jenseits, die ihn durch Hölle (Inferno), Fegefeuer (Purgatorio) und Himmel (Paradiso) führt. An den verschiedenen Stationen seiner Reise

trifft Dante auf Sünder, Büßer und Selige, mit denen er Gespräche führt. Im fünften Kreis der Hölle, der den fleischlichen Sündern vorbehalten ist und in dem sich auch Tristan befindet, begegnet der Dichter den Schatten seiner Zeitgenossen Francesca da Rimini und Paolo Malatesta. Während in der „Commedia“ nur bruchstückhaft über deren ehebrecherische Liebe berichtet wird, vervollständigen die Kommentatoren nach und nach das Bild, wobei politische und dynastische Elemente im Lauf der Zeit zugunsten romantischer in den Hintergrund treten. So notiert Bernardino, dass Francesca aus politischen Gründen verheiratet worden sei, sich aber in ihren Schwager Paolo verliebt habe. Als ihr Ehemann das Paar in flagranti ertappt, tötet er beide. Als Auslöser ihrer Liebe nennt Francesca schon in der „Divina Commedia“ selbst die gemeinsame Lektüre der Geschichte Lanzelots: Die Beschreibung des Kusses zwischen Lanzelot und Ginevra habe zu Paolos erstem Kuss geführt. Dante ist von dem Schicksal Francescas und Paolos so betroffen, dass er ohnmächtig zusammenbricht. AS

Lit.: Teodolina BAROLINI: Dante and Francesca da Rimini: Realpolitik, Romance, Gender, in: *Speculum* 75, 2000, S. 1–28; Robert HOLLANDER/Jeffrey SCHNAPP (Hrsg.): *L'esposizione di Bernardino Daniello da Luca sopra la Commedia di Dante*, Hannover u.a. 1989; Deborah PARKER: Daniello and the Commentary Tradition, in: *Dante Studies* 106, 1988, S. 111–121.

III.15

(Abb. 47)

Romeo und Julia

Dicks' complete edition of Shakspere's works. With thirty-seven illustrations, and a memoir, London: John Dicks, nach 1880
UB Heidelberg, Waldberg 1259

Eng umschlungen steht das wohl berühmteste Liebespaar der Weltliteratur im Schein des Mondes. Heimlich haben Romeo und Julia die Nacht miteinander verbracht. Eine Fehde schürt seit Generationen den Hass zwischen ihren Familien, die Liebe der beiden kann allein unter dem Deckmantel der Nacht vollzogen werden. Der nahende Tag steigert die Gefahr der Entdeckung,

jedes Zögern erschwert die Flucht und birgt Todesgefahr. „Wilt thou be gone? It is not yet near day. It was the nightingale, and not the lark“, fleht Julia in der Hoffnung auf ein Herauszügern ihres Abschiedes.

Jene morgendliche Trennung zweier Liebender nach einer heimlich verbrachten Nacht ist Teil der Tageliedtradition – eines der großen Motive der Weltliteratur, das ebenfalls in der Minnedichtung des hohen Mittelalters eine tragende Rolle spielt. Als wichtige lyrische Gattung ist das Tagelied seit dem zwölften Jahrhundert greifbar. Hier bietet sich die Möglichkeit zur Darstellung erotisch-sexueller Dimensionen der Liebe, die im Minnesang sonst nur selten ausdrücklich offenbart werden: Im Tagelied wird die Liebe tatsächlich vollzogen und bleibt nicht unerfülltes Begehren. Jedoch beinhaltet diese Thematik – wie auch das Drama Shakespeares – tragische Elemente. Die Aufmerksamkeit wird nicht etwa auf die Liebesnacht gelenkt, sondern auf die Klage der Liebenden über die bevorstehende Trennung. Hier offenbart sich jenes große Thema des mittelalterlichen Minnesangs, das Liebesfreude und Liebesleid – *liep unde leit* – untrennbar miteinander verbindet.

William Shakespeare (1564–1616) verarbeitete dieses Motiv der hochmittelalterlichen Tageliedminne in seinem Drama „Romeo and Juliet“ unter dem Einfluss des Renaissance-Poeten Francesco Petrarca (1304–1374). Dies wird besonders deutlich in den lyrischen Dialogen der Protagonisten Romeo und Julia, die die Sonettstruktur der Liebesdichtung Petrarcas nachzeichnen. Den Stoff für sein Drama fand Shakespeare in der italienischen Novellenliteratur: Als Hauptquelle diente ihm das bereits in englischer Sprache verfasste Epos Arthur Brookes mit dem Titel „The Tragicall Historie of Romeus and Juliet“ aus dem Jahr 1562. Der Zeitpunkt der Uraufführung des Shakespeare'schen Dramas ist nicht bekannt, das Manuskript verloren. Grundlage für sämtliche Veröffentlichungen bilden daher die noch zu Lebzeiten Shakespeares publizierten Drucke (besonders die beiden ersten Ausgaben von 1597 und 1599). Auf jene Fassungen geht auch der Nachdruck des Dramas zurück, der in der über 1.000 Seiten umfassenden und mit 37 Illustrationen ausgestatteten Londoner Gesamtausgabe aus den

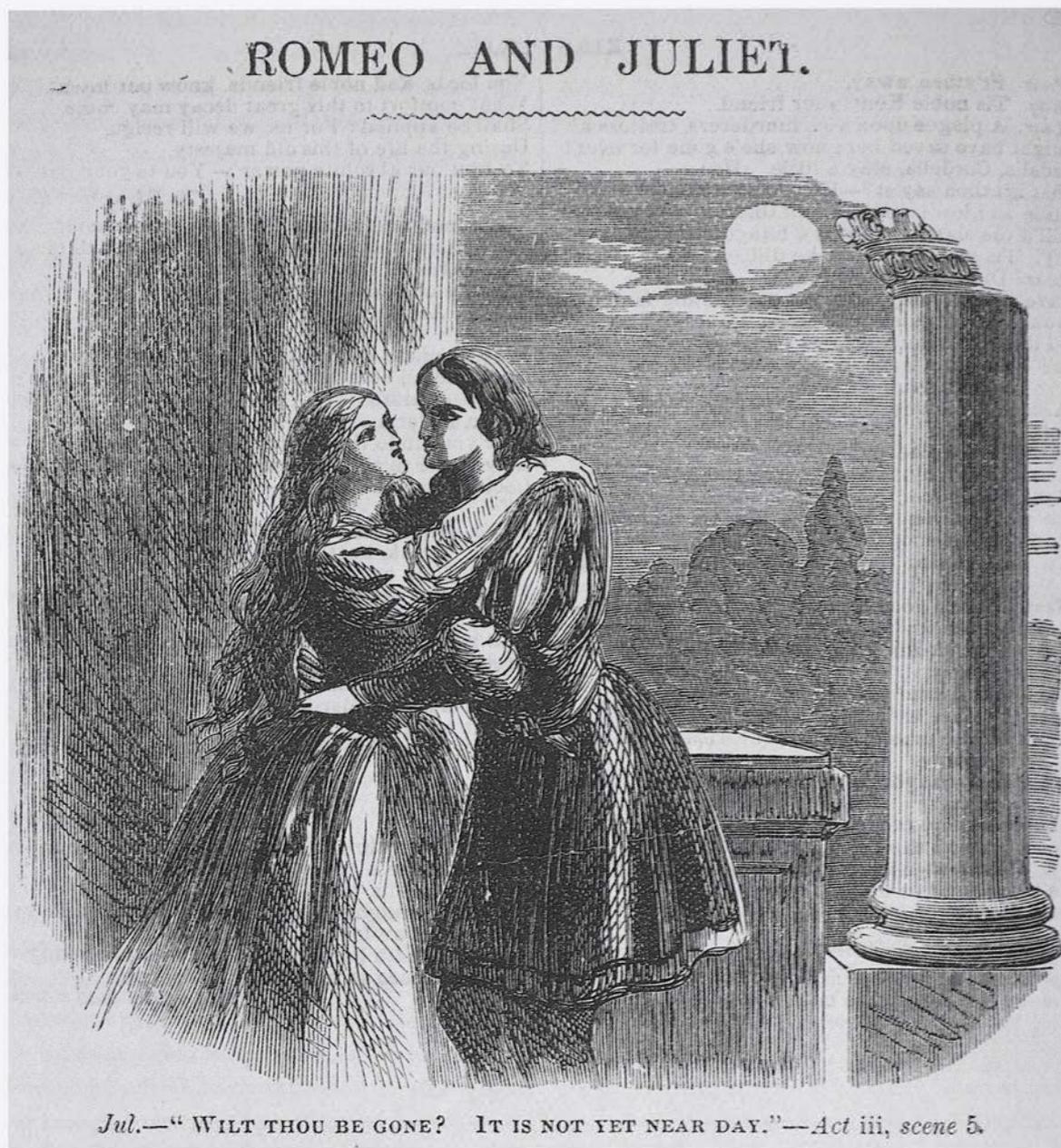


Abb. 47

Die Trennung der Liebenden bei Tagesanbruch in Shakespeares „Romeo und Julia“ (Dicks, nach 1880, S. 460 – Kat.Nr. III.15)

1880er Jahren enthalten ist. Der Band gelangte 1938/39 mit dem Nachlass des Germanisten Max Freiherr von Waldberg in die Bestände der Universitätsbibliothek Heidelberg. CB

Lit.: Jay L. HALIO: *Romeo and Juliet. A guide to the play*, Westport 1998; Christoph CORMEAU: *Zur Stellung des Tagelieds im Minnesang*, in: Johannes Janota u.a. (Hrsg.): *Festschrift Walter Haug und Burghart Wachinger*, Bd. 2, Tübingen 1992, S. 695–708; Ulrich KNOOP: *Das mittelhochdeutsche Tagelied. Inhaltsanalyse und literarhistorische Untersuchungen*, Marburg 1976.

III.16

Frauenverehrung und Frauenverachtung

Der Stricker: *Frauenehre*, in: *Sammelhandschrift mit Reimpaardichtungen*, Raum Nordwestböhmen/Oberfranken/südliches Vogtland, 1. Viertel 14. Jahrhundert
UB Heidelberg, Cod. Pal. germ. 341, Bll. 283ra–295ra

Das mittelalterliche Frauenbild war im Wesentlichen geprägt von dem Ungleichgewicht der Ge-

schlechter. Weibliche Inferiorität galt vielen theologischen Kommentatoren wie Albertus Magnus und Thomas von Aquin als eine unverrückbare Tatsache. Demgegenüber entwickelte sich in der säkularen höfischen Kultur die Minne, zu deren zentralen Merkmalen eine dezidierte Überhöhung der (adligen) Frau gehörte.

Ein fahrender Dichter, der sich selbst *Strickaere* nannte und um die Mitte des 13. Jahrhunderts wirkte, griff dieses Konzept auf. Seine Identität liegt nahezu vollständig im Dunkeln. So ist die genaue Bedeutung der Namensbezeichnung nicht zu rekonstruieren. Sprachliche Eigenheiten in den Werken deuten jedoch darauf hin, dass der Stricker aus dem Fränkischen stammte. Ferner hielt er sich wohl über einen längeren Zeitraum in Österreich auf, da seine Texte eine Vertrautheit mit der Region belegen.

Das vorliegende Reimpaargedicht des Strickers, überliefert in einer Sammelhandschrift des 14. Jahrhunderts aus der Bibliotheca Palatina, propagiert eine Verehrung des weiblichen Geschlechts, die weit über das Maß gewöhnlicher Wertschätzung zielt. Neben *gotes kraft* existiere nichts Begnadeteres als die Frau, so *Daz man si vf der erde / zv dem hoehsten werde / Erkennen sol mit eren* (Bl. 284v). Der Dichter knüpft die Legitimation dieser außergewöhnlichen Hochachtung jedoch an eine wesentliche Voraussetzung: die weibliche Tugendhaftigkeit. Sie übt letztlich die Anziehungskraft auf den Mann aus und bringt ihn dazu, um die Frau zu werben. Zur konkreten Veranschaulichung des Vorganges nutzt der Stricker eine Allegorie. Die tugendreiche Frau erscheint wie ein wundersamer Baum, der gleichzeitig Früchte und Blüten trägt. Diesem Gewächs nähert sich nun der Mann, denn die *blumen der minne* (Bl. 291r) locken ihn an. Das Obst des Baumes wird zum Objekt der Begierde, das allerdings nicht mit Gewalt geerntet werden kann. Eine entscheidende Konvention der Minne war die Unerfüllbarkeit der Liebe.

Frauen soll, so der Stricker, auch jenseits des intimen Dialoges, der den Minnedienst kennzeichnete, Ehre zuteil werden. So sei es ihr Verdienst, dass die gesamte höfische Gesellschaft Freude erfahren könne. Dieses Gefühl spende das Lebenselixier für die Gemeinschaft: *Ir herze ist vrevde genant* (Bl. 288r). Der Dichter begründet den

Zusammenhang sogar etymologisch, denn das Wort „Frau“ (*vrouwe*) sei von „freuen“ (*vrewen*) hergeleitet (Bl. 289v).

Ein Blick auf das Gesamtwerk des Strickers zeigt, dass diese Würdigung der Frau eine Ausnahme darstellt. In einer Reihe von Texten vertritt er eine ganz andere, misogynen Position. So gleicht insbesondere sein Lehrgedicht *Von übelen wiben* einer Abrechnung mit dem weiblichen Geschlecht, das auf dessen schlechte Eigenschaften reduziert und dem die Fähigkeit zu einem selbstbestimmten Leben abgesprochen wird. Der Dichter war demnach weit davon entfernt, ein Advokat für die tatsächliche gesellschaftliche Aufwertung der Frau zu sein. MN

Lit.: Klaus HOFMANN: Strickers „Frauenehre“. Überlieferung – Textkritik – Edition – literaturgeschichtliche Einordnung, Marburg 1976. – Karl-Ernst GEITH/Elke UKENA-BEST/Hans-Joachim ZIEGLER: Der Stricker, in: ²VL, Bd. 9, 1995, Sp. 417–449; Sabine BÖHM: Der Stricker – Ein Dichterprofil anhand seines Gesamtwerkes, Frankfurt a.M. u.a. 1995; Peter KETSCH: Frauen im Mittelalter. Quellen und Materialien, Bd. 2: Frauenbild und Frauenrechte in Kirche und Gesellschaft, Düsseldorf 1984.

<<http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/cpg341>>

III.17

Von der Bosheit des Weibes

Die gantze Bibel das ist alle bücher alts und neuws Testaments den ursprünglichen sprachen nach auff's aller treüwlichst verteütschet, Zürich: Christoph Froschauer, 1551 [VD16-B2731]

UB Heidelberg, Q 328 A Folio RES

„Gering ist alle Bosheit gegen die Bosheit eines Weibes.“ Diese Zeilen aus dem alttestamentlichen Buch Jesus Sirach (25,18) stehen sinnbildlich für eine starke frauenfeindliche Strömung innerhalb der abendländischen Kirche, die bis auf die großen Kirchenväter Augustinus und Hieronymus zurückgeführt werden kann. Die Frau galt den Vertretern dieser Strömung als zwar heilsfähiges, aber gegenüber dem Mann weniger vollkommenes Wesen, das seine Vollendung nur in der Rolle der dem Ehemann dienenden Ehefrau finden konnte. Die alleingestellte Frau be-

trachteten sie als Bedrohung für fromme Männer, die die Frau meist durch Beischlaf verführe und so verderben würde. Um diese Ansichten zu belegen, berief man sich vor allem auf die Schöpfungsgeschichte des Alten Testaments: Eva, die Urfrau, wurde als die Hauptschuldige des Sündenfalls gedeutet, die durch ihre Schwäche den Einflüsterungen der Schlange nicht standzuhalten vermochte und so die Erbsünde in die Welt gebracht habe (vgl. Kat.Nr. IV.23).

Aber auch andere Bibelstellen, etwa Auszüge der Briefe des Paulus oder aber das oben zitierte Buch Jesus Sirach wurden als Beleg für die Minderwertigkeit der Frau ins Feld geführt. Das Werk des namengebenden Autors Jesus Ben Sirach aus dem 2. Jahrhundert v. Chr. bot sich besonders an, da es sowohl in der römisch-katholischen wie auch in der östlich-orthodoxen Kirche Teil des Kanons war. Gerade in der westlichen Kirche wurde es als Lehrbuch für angehende Täuflinge verwendet, was ihm dort den Namen *liber ecclesiasticus* (Kirchenbuch) einbrachte. In den protestantischen Konfessionen wurde das Buch zwar nicht kanonisch, aufgrund der gut

vermittelbaren Form der Weisheitssprüche, die Verhaltensanweisungen in verschiedenen Lebenslagen geben, wurde es allerdings weiterhin verwendet und behielt seine Bedeutung. In die hier vorliegende zwinglianische Bibel aus Zürich wurde das Buch daher ebenfalls aufgenommen, allerdings in einem gesonderten Kapitel „Buecher so nit in der Bibel“ aufgeführt. Der Druck aus dem Jahr 1551 geht auf die 1524 bis 1529 bei dem Verleger Christoph Froschauer veröffentlichte Bibelübersetzung Zwinglis zurück, die somit noch vor der deutlich bekannteren Luther-Bibel erschien. Lange Zeit im Besitz der Familie von Schwartzach gelangte das Buch in den Buchbestand des Gymnasiums zu Konstanz, das es 1898 schließlich der Universitätsbibliothek Heidelberg verkaufte. RW

Lit.: Michael REITEMEYER: Weisheitslehre als Gotteslob. Psalmentheologie im Buch Jesus Sirach, Berlin/Wien 2000; Hans Rudolf LAVATER: Die Zürcher Bibel 1524 bis heute, in: Schweizerische Bibelgesellschaft: Die Bibel in der Schweiz, Basel 1997, S. 199–218; Christiane KLAPISCH-ZUBER: Mittelalter, Frankfurt a.M. u.a. 1993.

IV. Die Macht der Minne

Herzstück einer Ausstellung über die Entdeckung der Liebe im hohen Mittelalter muss zweifelsohne der Codex Manesse sein, in dem der staufische wie auch der nachklassische Minnesang in einzigartiger und unerreichter Fülle versammelt ist. Die „Große Heidelberger Liederhandschrift“ ist jedoch nicht das einzige literarische Zeugnis über die Macht der Minne, das sich in den Tresoren der Universitätsbibliothek Heidelberg erhalten hat: Grund dafür war die Sammelleidenschaft der Pfalzgrafen bei Rhein und ihrer Gemahlinnen vor allem im 15. Jahrhundert. Sie trugen dafür Sorge, dass die zentralen Werke der staufischen Klassik in alten Handschriften erworben wurden.

Den Codex Manesse flankieren mit dem „Welschen Gast“ des Thomasin von Zerclaere und dem „Parzival“ des Wolfram von Eschenbach zwei weitere ‚Klassiker‘. Die drei Handschriften stehen zugleich für die drei Gattungen, in denen die höfische Liebe maßgeblich verhandelt wurde: Minnesang, ritterliche Moral- und Verhaltenslehre und höfischer Roman. Im „Parzival“ wird geschildert, wie der in der höfischen Welt unerfahrene Titelheld sich einer Dame gegenüber statt wie ein wohlzogener Ritter als Tölpel und Dieb verhält: Der im Diskurs der höfischen Liebe geforderte Umgang zwischen Ritter und Dame wird damit als Kunst vorgestellt, deren Spielregeln es erst zu erlernen gilt.

Welche Tugenden ein Ritter zu beweisen hatte, um ein wahrhaft Liebender zu sein, wurde in einer Vielzahl an positiven wie negativen Exempeln immer neu erzählt und diskutiert. Als ‚Leitvorstellungen‘ der höfischen Liebe konturierte die Forschung die *staete* – die Beständigkeit – der Minne, ihre *triuwe*, das heißt Aufrichtigkeit, und die Gegenseitigkeit des Gefühls, aber auch das rechte Maß. Immer wieder wird die Bereitschaft des Mannes zum Dienst für die Dame – als Bewährung in Turnier und Schlacht wie auch durch Dichtkunst und Gesang – eingefordert. Die im Minnesang omnipräsente Dienst-Lohn-Metaphorik ist geprägt durch den Erfahrungshorizont der adligen Ranghierarchie. Umgekehrt beeinflusste der Minnediskurs nachhaltig den ritterlichen Verhaltenskodex, der auch jenseits der Liebe das gesellschaftliche Zusammenleben des Adels bestimmte.

Die literarische Entdeckung der Liebesthematik resultierte einerseits aus der Rezeption antiker Literatur und romanischer Vorbilder, hier sind als Lehrmeister Ovid und der französische Hofkaplan Andreas Capellanus zu nennen. Andererseits folgte sie einer im religiösen Bereich seit dem 11. Jahrhundert fassbaren Emotionalisierung und Individualisierung der Beziehung des Menschen zu Gott. Doch auch wenn die Liebestreue ihre Entsprechung in der Lehenstreue zwischen Herrn und Vasall fand und die geistlichen Dichter Maria mit denselben Worten priesen wie die Minnesänger ihre Dame, so unterschied sich der höfische Liebesdiskurs fundamental von anderen gesellschaftlichen Positionen: Im theologischen und kirchenrechtlichen Diskurs wurde der außereheliche Geschlechtsakt, aber auch das Lustempfinden in der Ehe als Sünde gebrandmarkt. Auch im sozialen und gewohnheitsrechtlichen Diskurs ging es weder um Liebe noch um Sexualität, sondern um die Rechte von Vätern und Ehemännern über die Körper ihrer Töchter und Ehefrauen. CM

IV.1

(Abb. 48)

Die Macht der Minne

Thomasin von Zerclaere: Der Welsche Gast, Nordbayern (Eichstätt?), um 1420

UB Heidelberg, Cod. Pal. germ. 330, Bl. 15r

Der minn natûre ist sô getân: / si machet wîser wîsen man / und gît dem tôrn mêr nârrisheit; / daz ist der minne gewonheit – „Um das Wesen der Liebe ist es so bestellt: Sie macht den Weisen wei-

ser und dem Toren gibt sie größere Narrheit; das ist die Angewohnheit der Liebe“ (V. 1179–1182). So beginnt Thomasin von Zerclaere im 19. Kapitel des 1. Buchs des „Welschen Gastes“ seine Ausführungen über das Wesen der Liebe. Ihre Natur versteht er dialektisch; sie ist, für sich genommen, weder gut noch schlecht, sondern erweist sich als eine verstärkende Kraft. Sie vermag das Gute zu verbessern und das Schlechte zu verschlimmern. Darin liegt ihre Macht. Worauf es ankommt, ist,



Abb. 48

Dy mynne mit Pfeil und Bogen im „Welschen Gast“ des Thomasin von Zerclaere, um 1420 (Cod. Pal. germ. 330, Bl. 15r – Kat.Nr. IV.1)

sie mit Hilfe der *sinne* – des Verstandes – kontrollieren zu können. So erhellt es aus dem folgenden Vergleich der Liebe mit einem Pferd, das *âne zoume* mitten durchs Gebüsch läuft. In der Auffassung, der Minne seien die Zügel des Verstandes anzulegen, kommt aber auch eine tiefliegende Furcht vor der irrationalen, anarchischen Kraft des Affektiv-Emotionalen zum Ausdruck. Auch vor diesem Hintergrund wird Liebe eine Kunst (*ars*), deren produktives, sozialetisches Potential zu entfalten es Talent, Übung und Klugheit braucht.

Die Federzeichnung am rechten oberen Bildrand des Papierblatts setzt die Dialektik ins Bild. Sie entstammt der um 1410/20 entstandenen Handschrift b des „Welschen Gastes“ – einer in deutscher Sprache verfassten höfischen Verhaltenslehre aus der Feder des Thomasin von Zerclaere. Thomasin, Kleriker am Hof des Patriarchen von Aquileja, schrieb sie im Winter 1215/16 für eine deutschsprachige laikale Oberschicht. Zu sehen sind zwei aus jeweils zwei Personen bestehende Figurengruppen. Links steht jeweils die personifizierte Liebe: nackt, mit langem braunen Haar, das eine Mal die weibliche Scham betont, das andere Mal einen Köcher umgegürtet; in den Händen hält sie Pfeil und Bogen. Im linken Bildteil

ist sie eben im Begriff, einem vor ihr stehenden Mann – die Bildüberschrift bezeichnet ihn als den *liphaber* – das Augenlicht zu nehmen. Dem entspricht das ihr zugeordnete Spruchband: *Ich bin blint und mach blint*.

Im rechten Teil der Darstellung verhält es sich umgekehrt: Der Ankündigung der Liebe, den vor ihr stehenden Mann leiten und unterrichten zu wollen (*Ia schold ich dich weisen*), streckt dieser ihr ebenso wehrend wie belehrend die erhobene Linke entgegen – Zeichen seiner Widerstandskraft und seines Willens, sich seinerseits zum Führer der Liebe zu machen, sie zu kontrollieren: *Ich weise dich bas*. Man achte auf die Symmetrie der Bildanordnung: So wie in der linken Bildhälfte der töricht liebende Mann passiv, im wahrsten Sinne des Wortes betroffen die Arme hängen lässt, so im rechten die personifizierte Liebe. Ihren Bogen hält sie nicht nur gesenkt, sondern auch noch verkehrt herum, so dass er gar nicht mehr schießen kann. Darin ebenso wie in der Rückwärtsbewegung der Figur manifestiert sich ihre Unterlegenheit gegenüber der Kunst des klugen Mannes, der mit der Macht der Liebe umzugehen weiß. CS

Lit.: MILLER/ZIMMERMANN 2007, S. 94–95; Christoph CORMEAU: Thomasin von Zerclaere, in: ²VL, Bd. 9, 1995, Sp. 896–902; Friedrich Wilhelm von KRIES (Hrsg.): Thomasin von Zerclaere: Der Welsche Gast, Bd. 4: Die Illustrationen des Welschen Gastes, Göppingen 1985; Heinrich RÜCKERT (Hrsg.): Der Wälsche Gast des Thomasin von Zirclaria, Berlin 1965.

<<http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/cpg330>>

IV.2

(Farbtafel 24)

Die Spielregeln der Minne

Wolfram von Eschenbach: Parzival, Hagenau, um 1443–1446

UB Heidelberg, Cod. Pal. germ. 339, Bd. 1, Bl. 99v

*Swa du guotes wibes vingerlîn / mügest erwerben
unt ir gruoz, / daz nim: ez tuot dir kumbers buoz*
(127,26–28) – „Wo du Gelegenheit hast, von einer lieben Frau ein Fingerringlein zu erwerben und freundliche Worte, dort greif zu; das hilft

dir gegen Traurigkeit.“ Diesen Ratschlag gibt Parzivals Mutter Herzloyde ihrem Sohn mit auf den Weg, als dieser sich gegen ihren Willen zum Artushof aufmacht, um ein Ritter zu werden. Von Minnedienst und ritterlichem Verhalten weiß der Knabe nur das, was seine Mutter ihm kurz vor der Abreise anvertraut hat. Schon schnell wird diese Lehre dem naiven, unerfahrenen und in Liebesdingen *tumben* Parzival zum Verhängnis. Bei seiner ersten Begegnung mit einer höfischen Dame, Jeschute, der Ehefrau des Ritters Orilus de la Lande, die er in einem Zelt schlafend vorfindet, glaubt Parzival dem Rat der Mutter aufs Wort gehorchen zu müssen: Er überfällt die wehrlose Dame auf brutale Weise – jedoch nicht um ihrer besonderen Schönheit willen, die vom Erzähler explizit herausgestellt wird, sondern um ihr einen Kuss, ihren Ring und eine Spange zu rauben.

Die Federzeichnung der in Heidelberg aufbewahrten Parzival-Handschrift aus der Mitte des 15. Jahrhunderts zeigt, wie ein zufriedener Parzival Jeschute nach dem – in seinen Augen – erfolgreichen Minnedienst mit den geraubten Gegenständen verlässt. Er glaubt durch den Diebstahl des Rings und den ihr abgerungenen Kuss bei der schönen Dame Minne erlangt zu haben. Denn Parzival weiß nicht um die höfisch-ritterlichen Verhaltensregeln und ebenso wenig um die Symbolhaftigkeit, die den Minnedienst ausmacht. Eines Fehlers ist sich der junge Recke nicht bewusst, handelte er doch in seinem Verständnis getreu der Anleitung seiner Mutter. Und so denkt er auch nicht über das weitere Schicksal Jeschutes nach, die von ihrem Mann nach dem vermeintlichen Seitensprung als Ehebrecherin verstoßen wird.

Wolfram von Eschenbach spielt mit dieser parodistisch anmutenden Stelle seines höfischen Romans „Parzival“, der vermutlich um das erste Jahrzehnt des 13. Jahrhunderts fertiggestellt wurde und auf einer Vorlage des französischen Dichters Chrétien de Troyes beruht, gezielt mit den Konventionen der höfischen Liebeskonzeption: Nur wer in der Kunst der Minne bewandert ist, wer sich auf die richtige Umwerbung einer Frau versteht, wird letzten Endes Minne erringen können. Ein in dieser Kunst noch ungelehrter Minnetor, wie Parzival es zu Beginn

seiner Reise ist, muss daran zwangsläufig scheitern. PL

Lit.: Wolfram von Eschenbach: Parzival. Nach der Ausgabe Karl Lachmanns, revidiert und kommentiert von Eberhard Nellmann, übertragen von Dieter Kühn, 2 Bde., Frankfurt a.M. 1994. – MILLER/ZIMMERMANN 2007, S. 125–127; Joachim BUMKE: Wolfram von Eschenbach, Stuttgart/Weimar 2004; Ina KARG: ... *sîn süeze sûrez ungemach* ... Erzählen von der Minne in Wolframs Parzival, Göttingen 1993. <<http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/cpg339i>>

IV.3

(Abb. 49)

Leitvorstellungen der höfischen Liebe

Rudolf von Ems: Willehalm von Orlens, Straßburg, Elsässische Werkstatt von 1418, um 1420 UB Heidelberg, Cod. Pal. germ. 323, Bl. 3r

Gibt es überhaupt die Instanz des Autors? Diese aus moderner Perspektive irritierende Frage wurde in der altgermanistischen Methodendiskussion immer wieder gestellt. Anlass für Skepsis gibt die Literaturpraxis einer semi-oralen Gesellschaft, in der sich Texte als von Handschrift zu Handschrift substantiell wandelbar erweisen. Selbst die Zuschreibung an einen Autor ist häufig nicht sicher. Demgegenüber stand schon im Spätmittelalter wie auch im Codex Manesse der Wunsch der Zeitgenossen, sich ein (freilich weniger konkret-biographisches als idealtypisches) ‚Bild‘ von den Autoren zu machen.

Fest zum ikonographischen Repertoire zählt die Darstellung des Dichters, der einem Schreiber diktiert; auch im Codex Manesse ist dieses Bildmotiv dreimal überliefert (Bll. 182v, 323r, 383r). Als Inbegriff für die Gelehrsamkeit der Autoren demonstriert es, dass das Singen und Sagen über die Minne im Hochmittelalter vor allem als ein abstrakter, theoretischer Diskurs über gesellschaftliche Werte begriffen wurde. Die Dichter dachten nicht nur über das Wesen der Liebe und ihre Wirkung nach, sondern diskutierten auch kasuistisch das rechte Verhalten in der Liebe.

Als Muster der Lehrhaftigkeit gilt der späthöfische Minneroman „Willehalm“, der von der Liebe zweier adliger Kinder, Willehalm von Orlens und Amelie von England, erzählt. Rudolf von

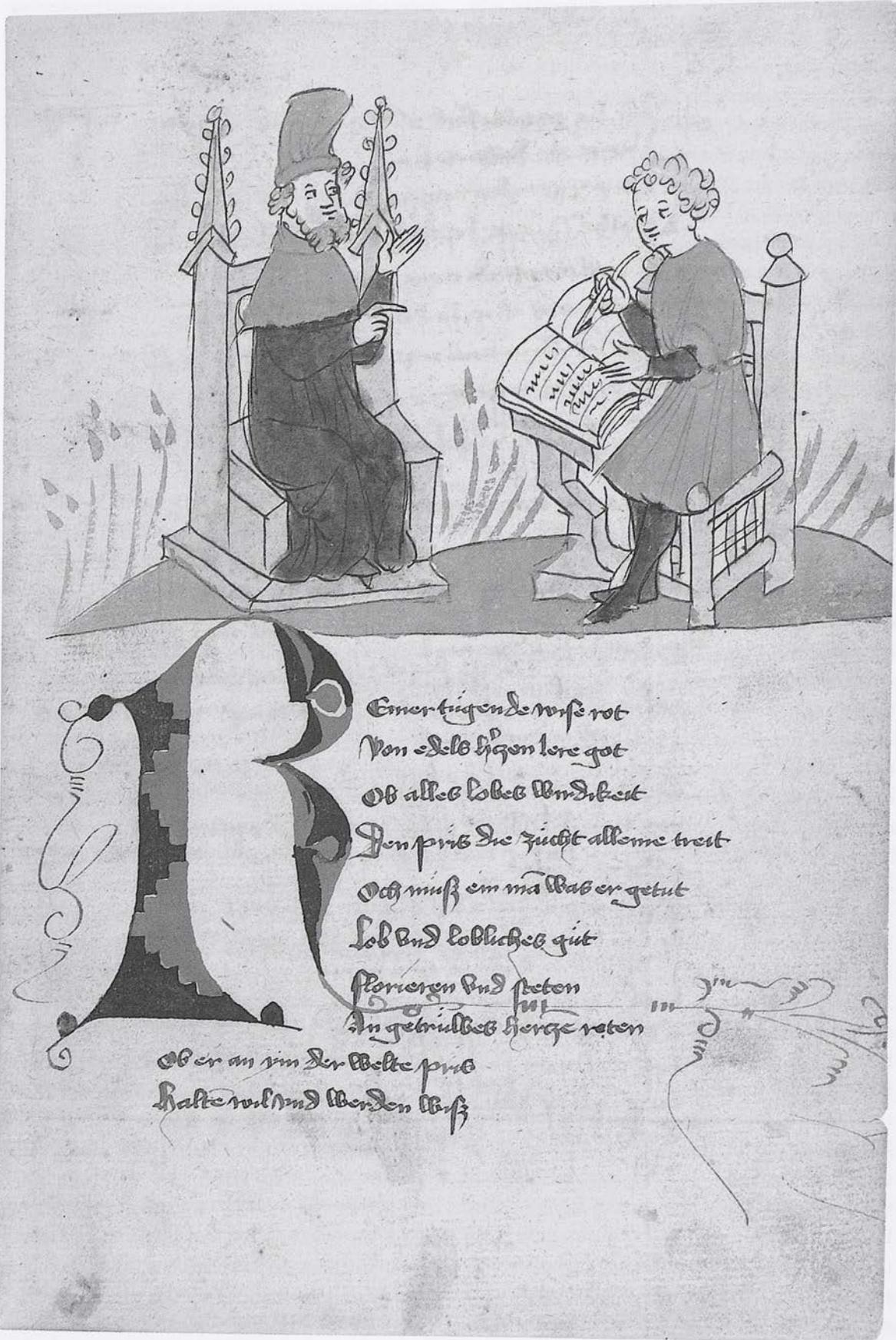


Abb. 49

Dichter- und Schreiberbild im „Willehalm“ des Rudolf von Ems, um 1420 (Cod. Pal. germ. 323, Bl. 3r – Kat.Nr. IV.3)

Ems verfasste ihn um 1235/40 im Umkreis des Stauferhofes, so dass er als Fürstenspiegel für den jungen König Konrad IV. gewertet wurde. Während der in den staufischen Zirkeln viel rezipierte und von Rudolf verehrte Gottfried von Straßburg an Tristan und Isolde den unvereinbaren Gegensatz zwischen der Liebe und dem Hof erwies, münden Rudolfs lange Passagen über Willehalms höfische Vervollkommnung gesellschaftskonform in die Ehe. Der „Willehalm“ lässt sich damit als Lehrstück für die Praxis hochadliger Lebensführung lesen, die von der Kunst des Briefschreibens ebenso wie von Heiratsdiplomatie und Repräsentation auf den Hoftagen berichtet.

Die Lehrhaftigkeit seiner Dichtung wie auch die Gelehrsamkeit des Dichters mögen Gründe sein, weshalb sich von Rudolf von Ems gleich fünf Darstellungen des 13. bis 15. Jahrhunderts in der Pose des schreibenden oder diktierenden Autors erhalten haben. In der um 1420 datierten Heidelberger Handschrift aus Straßburg wird er als bärtiger, vornehmer Herr vorgestellt, der auf einem fialengeschmückten Stuhl thront. Gestikulierend weist er auf einen Schreiber, der an einem Pult gegenüber sitzt. Die linke Seite des vor ihm aufgeschlagenen Buches ist schon gefüllt, nun hat er den Federkiel frisch oben auf der rechten Seite aufgesetzt. Direkt unterhalb der Szene setzt mit einer schwarz-roten Initiale der Prolog zum „Willehalm“ ein. Dass der Autor zu Beginn der Handschrift ins Bild gerückt werden sollte, dafür spricht auch das Akrostichon: Liest man die Anfangsbuchstaben der ersten sieben Verse untereinander, so ergibt sich der Autorname „RVODOLF“.

Direkt darauf folgt noch ein weiterer Name „IOHANNES“. Er verweist auf Johannes von Ravensburg, der im Roman als Vermittler der französischen Vorlage gewürdigt wird und zum Kreis literarisch interessierter Ratgeber am Hof der Staufer zählte. Es ist daher nicht ausgeschlossen, dass die Figur linkerhand den Gönner darstellen will, der dem Autor als dem Schreiber den Auftrag zu diesem Werk erteilt. Ein Hörer freilich, der in die Geschichte des „Willehalm“ eintauchte, musste die Namen von Autor und Mäzen anfangs gar nicht erfahren. Für ihn konnte der am Beginn der Handschrift thronende bärtige Gelehrte auch einfach die Instanz

eines namenlosen „Erzählers“ sein, der ihm im Redegestus das Geschehen kommentierte. CM

Lit.: MILLER/ZIMMERMANN 2007, S. 82–83; Ursula PETERS: Autorbilder in volkssprachigen Handschriften des Mittelalters. Eine Problemskizze, in: Zeitschrift für deutsche Philologie 119, 2000, S. 321–368; Elmar MITTLER/Wilfried WERNER: Mit der Zeit. Die Kurfürsten von der Pfalz und die Heidelberger Handschriften der Bibliotheca Palatina, Wiesbaden 1986, S. 74–75; Wolfgang WALLICZEK: Rudolf von Ems, in: ²VL, Bd. 8, 1992, Sp. 322–345.

<<http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/cpg323>>

IV.4

(Abb. 50)

Beständigkeit der Liebe

Johannes von Tepl: Der Ackermann aus Böhmen, Stuttgart, Werkstatt Ludwig Henfflin um 1470

UB Heidelberg, Cod. Pal. germ. 76, Bl. 3v

Der plötzliche und unerwartete Verlust des Lebenspartners gehört neben dem Tod des eigenen Kindes zu den traumatischsten Erlebnissen im menschlichen Leben. Dieser Feststellung stimmt sicherlich ein Großteil der Menschen aus den unterschiedlichsten Kulturkreisen und Gesellschaftsschichten zu. Dies beruht auf der Tatsache, dass normalerweise eine Partnerschaft zwischen zwei Menschen auf gegenseitiger Zuneigung, der Liebe, gründet. Im besten Fall dauert eine solche Gemeinschaft bis zum Lebensende, so heißt es in der Trauformel von der Dauer der Ehe „bis der Tod Euch scheidet“. Doch endet mit dem Tod des einen nicht die Liebe des anderen, echte Liebe währt auch über den Tod hinaus.

Dass ein solches Denken auch dem Mittelalter nicht fremd war beziehungsweise dass die *staete*, also die Beständigkeit und Festigkeit, zu einer der Leitvorstellungen der im 12. Jahrhundert beginnenden theoretischen Auseinandersetzung mit der Liebe geworden war, zeigt eindrucksvoll das Prosawerk „Der Ackermann aus Böhmen“. In der Forschung ist bislang umstritten, ob es sich bei dem Text um die Verarbeitung von selbst Erlebtem oder lediglich um eine Stilübung handelt. Liest man den Inhalt des „Ackermanns“ als autobiographisches Zeugnis, so ist Margret, die



Abb. 50

Der Ackermann im Streit mit dem Tod über den Verlust seiner Frau, um 1470 (Cod. Pal. germ. 76, Bl. 3v – Kat. Nr. IV.4)

erste Frau des Autors Johannes von Tepl (um 1350–1415), am 1. August des Jahres 1400 gestorben. Diese erschütternde Erfahrung veranlasste den vermutlich im nordböhmischen Tepl geborenen und später als Notar beziehungsweise Stadtschreiber von Saaz und Prag belegten Johannes dazu, seiner verstorbenen Frau ein literarisches Denkmal zu setzen.

In Form eines Streitgesprächs geht die Argumentation zwischen dem Ehemann der Verstorbenen und dem personifizierten Tod in 32 Kapiteln wie zwischen Kläger und Angeklagtem hin und her. Mit derben Worten greift der Ackermann seinen Widersacher an und beschuldigt ihn, ihm *miner wonnen liecht sumer bluemmen mir us mins herczen anger jemerlich uss gerüttet* zu haben. Der Tod verteidigt sich ebenso vehement und versteigt sich zu der Aussage, das Leben sei um des Sterbens willen geschaffen. Das Urteil wird in einem weiteren Kapitel von Gott selbst ge-

fällt: Einerseits gemahnt er den Menschen seiner Sterblichkeit, andererseits erinnert er den Tod daran, dass er seine Macht nur von Gott erhält. Der Mensch, der jederzeit mit dem Ende seines irdischen Daseins rechnen muss, ist somit ganz auf sein Geschöpfsein zurückgeworfen.

Obwohl es also gerade nicht zum eigentlichen Inhalt des Textes gehört, die Aufrichtigkeit der Liebe zwischen dem Bauern und seiner verstorbenen Frau darzustellen, ist es bemerkenswert, in welchem hohem Maß hier dennoch die Gefühle des verwitweten Ehemanns, der seiner Frau über deren Tod hinaus zugetan bleibt, zur Sprache kommen. So bildet das abschließende Kapitel des Textes ein Gebet, in dem der Ackermann Gott darum bittet, der Seele seiner *aller liebsten frowen* die ewige Ruhe zu geben.

Vom „Ackermann“ sind bislang 17 Handschriften bekannt. Cod. Pal. germ. 76 ist eines von nur zwei bebilderten Manuskripten und wurde

sehr wahrscheinlich für Margarethe von Savoyen (1420–1479) hergestellt. Die 35 kolorierten Federzeichnungen sind stets so aufgebaut, dass sich der klagende Ackermann und der angeklagte Tod gegenüberstehen. Während der eine durch die Kleidung als einfacher Mann gekennzeichnet ist und meist ein landwirtschaftliches Gerät mit sich trägt, ist der andere als Skelett mit Krone und Szepter dargestellt. KZ

Lit.: Günther JUNGBLUTH (Hrsg.): Johannes von Saaz, Der Ackermann aus Böhmen, Bd. 1, Heidelberg 1969; ZIMMERMANN 2003, S. 202–203.

<<http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/cpg76>>

IV.5

(Abb. 51)

Das gegessene Herz

Konrad von Würzburg: Herzmaere, in: Sammelhandschrift mit Reimpaardichtungen, Raum Nordwestböhmen/Oberfranken/südliches Vogtland, 1. Viertel 14. Jahrhundert
UB Heidelberg, Cod. Pal. germ. 341, Bl. 346ra–349rb

Eine Frau isst das Herz ihres Geliebten: Was augenscheinlich fremd und makaber zu sein scheint, wird doch Symbol tiefgreifender Vereinigung. Die Dame verinnerlicht das Organ und zugleich das Wesen der Liebe. Es ist der Höhepunkt in Konrads von Würzburg „Herzmaere“, der Geschichte einer unbedingten Liebe zwischen einem Ritter und einer verheirateten Dame. Der ins Heilige Land gereiste Ritter lässt ihr nach seinem Tod sein Herz überbringen. Doch wird das Geschenk durch den eifersüchtigen Ehemann abgefangen, der es von seinem Koch der nichtsahnenden Frau als Speise zubereiten lässt. Diese stirbt an gebrochenem Herzen, als sie erfährt, was sie gegessen hat.

Das Herz-Mahl und der nachfolgende Liebestod der Frau besiegeln als eine der Leittugenden aufrichtiger Liebe die *staete*, die Beständigkeit und Dauerhaftigkeit des Gefühls (V. 528f.). Ähnlich dem „Ackermann von Böhmen“ (Kat.Nr. IV.4) geht auch in Konrads Werk die Liebe beständig über den Tod hinaus, unterscheidet sich aber durch das Moment der Unbedingtheit. Die Lie-

be im „Herzmaere“ ist absoluter Gegenseitigkeit verpflichtet, so dass der Tod des einen aus Liebeschmerz notwendig den Tod des Gegenübers erfordert. Die zahlreichen religiösen Analogien steigern den Text zusätzlich in die Transzendenz: Die Fahrt des Ritters ins Heilige Land wandelt sich im interpretatorischen Licht zu einer liebesmotivierten Pilgerreise, sein Opfertod enthält Ähnlichkeiten zum christlichen Martyrium (V. 260). Der Verzehr des Herzens durch die Dame erscheint nicht nur als intensiver Gemeinschaftsvollzug, sondern weckt auch deutliche Assoziationen zur Eucharistie.

Konrad ging es in seinem *maere* um die exemplarische Darstellung einer opferbereiten, reinen Minne, die der Welt *wilde*, fremd (V. 3), geworden sei. Um seine Intention zu verdeutlichen, versah er das „Herzmaere“ mit einem langen Epilog, der allerdings in der Heidelberger Handschrift nicht überliefert ist. Dafür jedoch versammelt der Codex aus dem großen Œuvre Konrads noch drei seiner bedeutendsten Werke, darunter das wirkungsmächtige Marienpreisgedicht „Die goldene Schmiede“ (Kat.Nr. IV.27). Wenn auch unillustriert, ist die Handschrift aus literaturhistorischer Hinsicht besonders wertvoll, da sie weit über Konrads Werke hinaus die größte einheitlich angelegte Sammlung für Reimpaardichtung aus dem Mittelalter bietet. Mit dem Codex Manesse weist sie eine augenfällige Gemeinsamkeit im Schriftbild auf, die auf eine zeitgleiche Entstehung schließen lässt. AJ

Lit.: Konrad von Würzburg: Heinrich von Kempten. Der Welt Lohn. Das Herzmaere, übersetzt von Heinz Rölleke, Stuttgart 2008. – Rüdiger BRANDT: Konrad von Würzburg. Kleinere epische Werke, Berlin 2009, S. 79–91; Christian KIENING: Ästhetik des Liebestodes. Am Beispiel von *Tristan* und *Herzmaere*, in: Manuel Braun/Christopher Young (Hrsg.): Das fremde Schöne. Dimensionen des Ästhetischen in der Literatur des Mittelalters, Berlin/New York 2007, S. 171–193; MILLER/ZIMMERMANN 2007, S. 129–165.

<<http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/cpg341>>

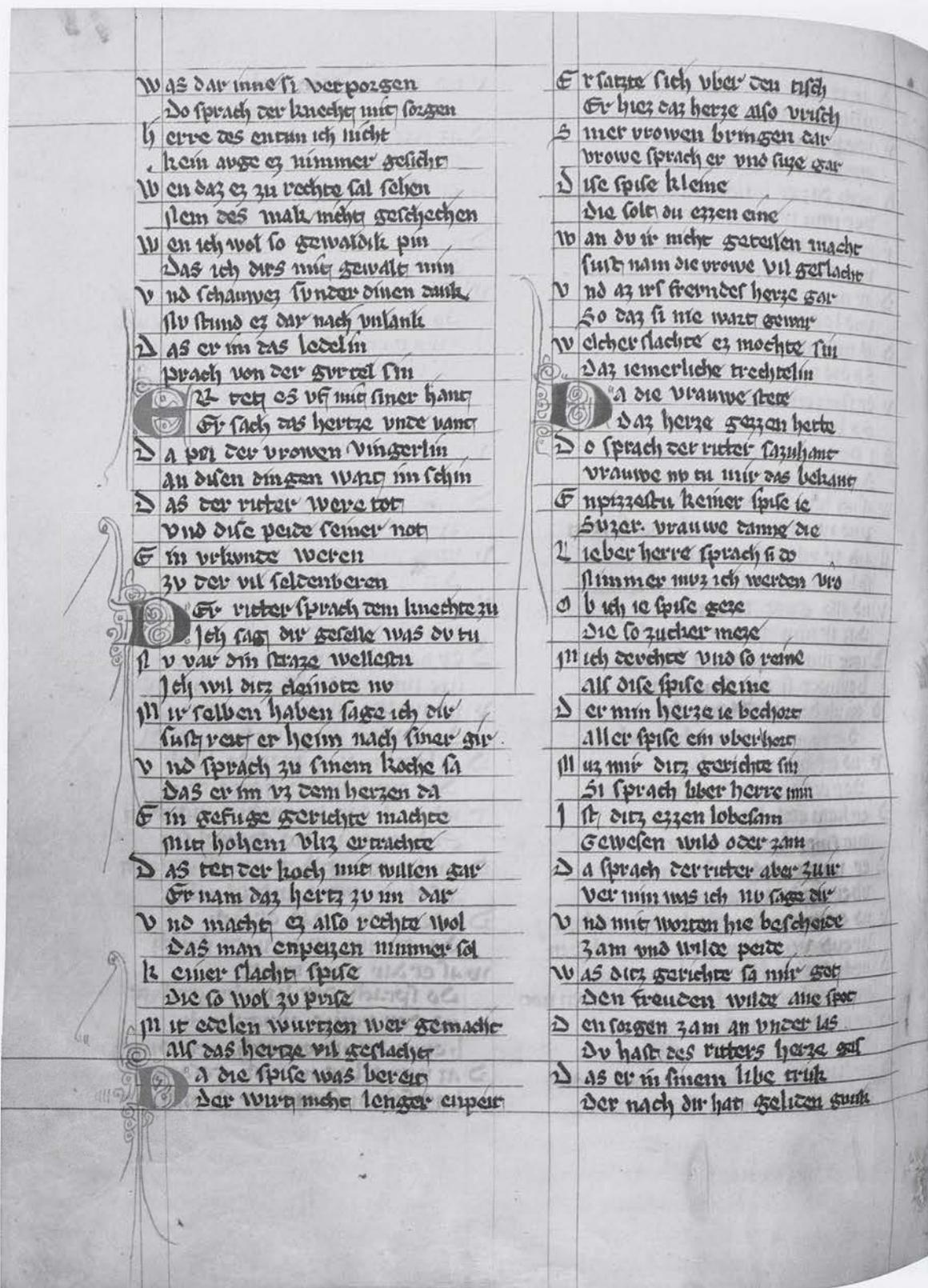


Abb. 51

Das „Herzmaere“ des Konrad von Würzburg, 1. Viertel 14. Jahrhundert (Cod. Pal. germ. 341, Bl. 348v – Kat.Nr. IV.5)



Abb. 52

Ein Ring als Liebespfand im „Herpin“ der Elisabeth von Nassau-Saarbrücken, um 1470 (Cod. Pal. germ. 152, Bl. 65v – Kat.Nr. IV.6)

IV.6

(Abb. 52)

Die Aufrichtigkeit und Treue der Liebe

Elisabeth von Nassau-Saarbrücken: Herpin, Stuttgart, Werkstatt Ludwig Henfflin, um 1470 UB Heidelberg, Cod. Pal. germ. 152, Bl. 65v

Die Übergabe eines Ringes verbindet man heute im westlichen Kulturkreis überwiegend mit einem Treueversprechen. Ein weithin bekanntes

Beispiel für einen Freundschaftsring ist der aus Irland stammende Claddagh-Ring, bei dem zwei Hände als Symbol für Liebe und Treue ein gekröntes Herz halten. Auch Angehörige eines Ordens können zum Zeichen ihrer Treue zu Gott einen Ring tragen, die zu jungfräulichem Ordensleben berufene Frau wird auf mystische Weise Christus anverlobt und somit zur Sponsa Christi (vgl. Kat.Nr. IV.26). Am eindeutigsten ist jedoch

der symbolhafte Charakter des Ringtauschs im Zusammenhang mit der Eheschließung erhalten, bei der sich beide Partner Treue geloben. Interessant ist hierbei, dass der gegenseitige Ringwechsel erst unter dem Einfluss der Kirche zur Regel wurde: So sollten auch die Ehemänner erkennbar an ihre Treuepflicht erinnert werden. Zuvor erhielt lediglich die Braut einen Verlobungsring, den sie dann auch nach der Hochzeit trug. Im Hintergrund der Ringsymbolik steht unter anderem der (Aber-)Glaube, dass in einem Ring eine Art mystische Bindung versinnbildlicht wird.

Im Bild ist zu sehen, wie Prinzessin Florentine von Sizilien der Hauptfigur des Romans, dem Ritter Lewe, einen Ring als Liebespfand überreicht. Beide hatten sich kurz zuvor auf den ersten Blick ineinander verliebt. Als Gegenleistung für die Ringgabe soll Lewe das bevorstehende Turnier, dessen Sieger die Königstochter zur Frau erhalten wird, gewinnen. Der Ring soll ihm hierzu nicht zuletzt die nötige Kraft und den Mut verleihen, indem er den Träger an die Geliebte erinnert. Am Ende wird Lewe tatsächlich der Sieg zugesprochen: Er erhält eine goldene Krone, darf Florentine heiraten und erbt das Königreich Sizilien, da der alte König bald sterben wird.

Es gehört zu den Eigenheiten des Romans, dessen zentrales Thema der Verlust von Besitz und Familie und ihre Wiedergewinnung ist, dass das eheliche Glück nicht lange währt und Lewe seine schwangere Frau bald verlässt, um nach seinen Eltern zu suchen. Seine Frau und seine Söhne wird er erst nach vielen Jahren wiedersehen, jedoch wird Florentine bald darauf sterben.

Die Tochter Herzog Friedrichs V. von Lothringen, Elisabeth von Nassau-Saarbrücken (1393–1456), hatte als Vorlage ihres „Herpin“ auf die Chanson de geste „Lion de Bourges“ vom Anfang des 14. Jahrhunderts zurückgegriffen. Bis auf eine Zurücknahme der erotischen Stellen hielt sie sich in ihrer Übersetzung sehr genau an das französische Original. Neben der Überlieferung in Handschriften erlebte der Text bis ins 17. Jahrhundert sechs Druckauflagen. KZ

Lit.: Der weiße Ritter oder Geschichte von Herzog Herpin von Bourges und seinem Sohne Löw, in: Karl Simrock (Hrsg.): Die deutschen Volksbücher. Gesammelt und in ihrer ursprünglichen Echtheit wiederher-

gestellt, Bd. 11, Frankfurt a.M. 1865, S. 214–445. – Klaus GRAF: Ring, in: Enzyklopädie des Märchens, Bd. 11, Berlin/New York 2004, Sp. 688–696; ZIMMERMANN 2003, S. 332–333.

<<http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/cpg152>>

IV.7

(Farbtafel 25)

Liebe als Dienst

Der elende Knabe: Der Minne Gericht, mittlerer Neckarraum (?), 1459

UB Heidelberg, Cod. Pal. germ. 344, Bl. 1r

Am Anfang der didaktischen Minnerede des unter dem Pseudonym „Der elende Knabe“ schreibenden spätmittelalterlichen Dichters, der hierin gleichsam als Hauptfigur auftritt, steht das Bild des von der Dame abgewiesenen Herrn. Dieses Eingangsbild verfügt durchaus über programmatischen Signalcharakter für das gesamte allegorische Gedicht, das sich mit der höfischen Minnekonzeption und deren Reglement auseinandersetzt: Die Vorstellung der Minne als einem selbstlosen Dienst, der lebenslang erbracht wird, auch wenn keine Aussicht auf Liebeslohn besteht, spielt hier eine wesentliche Rolle. So zeigt die Federzeichnung den elenden Knaben, der sich der Dame andient und um deren Gunst er wirbt, indem er vor ihr in höfischer Manier seinen Hut gezogen hat und leicht in die Knie gegangen ist. Schon hat sich die Dame abgewandt und ihm den Rücken gekehrt, blickt aber in Geringschätzung über ihre Schulter auf den so Versmähten zurück. Der abgelehnte elende Knabe geht dann auf eine Wanderung, die ihn in der Abgeschiedenheit des Waldes zu personifizierten Minnetugenden führt und schließlich an einem Minnegericht teilhaben lässt, in dem Zuwiderhandlungen gegen die Verhaltensnormen der Hohen Minne verhandelt werden. Als ein unehrbares Vergehen wird unter anderem das Abweisen des Minnewerbens seitens der Dame thematisiert. Damit geht das Minnegedicht, typisch für die spätmittelalterlichen Minnereden, über die tradierte Idee der höfischen Liebe von der selbstlosen Leidensbereitschaft hinaus. Vielmehr werden Umgangsregeln diskutiert, mit denen dem um Liebe werbenden Herrn Ansprüche zugestanden werden. Als Vorlage für diese Auseinandersetzung diente möglicherweise der

Minnetraktat des Andreas Capellanus (Kat.Nr. IV.16), der schon einen breit gefächerten Verhaltenskatalog aufgestellt hatte, dessen Regeln nun zwar dem elenden Knaben vermittelt werden, die sich aber als Empfehlung oder Warnung an minnende Herren und umworbene Frauen gleichermaßen richten.

Der „Minne Gericht“ ist eine von vier Minnreden des elenden Knaben; es folgen „Der Minne Freud und Leid“, „Der Traum im Garten“ und „Minne und Pfennig“. Die Heidelberger Handschrift ist nach der Datierung auf Blatt 33v von 1459 der älteste und zugleich einzige vollständige Überlieferungsträger. Außerdem wird der Text nur in der Heidelberger Handschrift von insgesamt 41 kolorierten Federzeichnungen begleitet. Ob diese im Bodenseegebiet entstanden sind (vgl. KONRAD 1997), bleibt fraglich. Die westschwäbische Schreibsprache verweist jedenfalls auf einen Entstehungsort der Handschrift im mittleren Neckarraum und könnte die Vermutung stützen, die Handschrift stamme aus dem Besitz der Margarete von Savoyen. Durch die Inventarisierung der Handschriften der Schlossbibliothek 1556/59 ist sie erstmals in Heidelberg nachgewiesen. MK

Lit.: Kurt MATTHAEI (Hrsg.): *Mittelhochdeutsche Minnereden*, Bd. 1: Die Heidelberger Handschriften 344, 358, 376 und 393, Berlin 1913. – MILLER/ZIMMERMANN 2007, S. 178–179; Bernd KONRAD: *Die Buchmalerei in Konstanz, am westlichen und am nördlichen Bodensee von 1400 bis zum Ende des 16. Jahrhunderts*, in: Eva Moser (Hrsg.): *Buchmalerei im Bodenseeraum, 13. bis 16. Jahrhundert*, Friedrichshafen 1997, S. 109–154, 259–331, bes. S. 133–134; Ingeborg GLIER: *Artes amandi. Untersuchungen zu Geschichte, Überlieferung und Typologie der deutschen Minnereden*, München 1971, S. 298–304. <<http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/cpg344>>

IV.8

(Farbtafel 26)

Der erzwungene Lohn

Rosengarten zu Worms, Straßburg, Elsässische Werkstatt von 1418, 1420

UB Heidelberg, Cod. Pal. germ. 359, Bl. 61r

Ein Kuss und ein Kranz: Sie sind der Turnierdank, den sich die Helden nach siegreichem

Kampf bei den Damen des Rosengartens verdient haben. Vertraut, ja *minneclîche* wirken die Gesten, mit denen die Ritter auf der Federzeichnung die *juncvrowen* in ihre Arme schließen. In den begleitenden Versen der Heldendichtung ist die Szene der Siegerehrung freilich ruppiger geschildert. Der Mönch Islan, an seiner schwarzweißen Kutte über der Rüstung zu erkennen, ist heftig erzürnt, dass ihm als einzigem der Sieger der Lohn für seine Tapferkeit vorenthalten wird: *Die helde sint besoldet vnd ich noch ungewert*. Königin Kriemhild, die Herrin des Rosengartens, kann ihm zwar einen Kranz gewähren. Doch wegen seines rauen Bartes will sich keine ihrer Damen von ihm küssen lassen. Grimmig zückt der Mönch daraufhin sein Schwert und droht, den Rosengarten zu verwüsten und unter den Wormsern ein Blutbad anzurichten.

In der Heldendichtung „Der Rosengarten von Worms“, entstanden im 13. Jahrhundert, wird Islan mehrfach als besonders gewalttätiger Geselle geschildert. Schon die Mönche im Kloster, aus dem ihn sein Bruder für die Kämpfe im Rosengarten holt, wünschen ihm bei seinem Abschied den Tod. In Worms muss Kriemhild persönlich verhindern, dass er seinen Gegner Volker, einen als *spilman* allseits beliebten Galan, gegen die Regeln des Turniers ums Leben bringt. Es ist also nicht verwunderlich, dass Islan auch vor den Damen jedes höfische Verhalten vermissen lässt: Dass er den versprochenen Kuss erzwingt, pervertiert die Ideale von Aventure und ritterlichem Kampf.

Noch drastischer endet die Geschichte in einer anderen Fassung der Heldendichtung: Hier hat Islan nicht nur gegen einen, sondern gegen 52 Recken gesiegt. Folgerichtig verlangt er auch 52 Kränze und 52 Küsse, die ihm die Königin selbst schenken muss. Dass Kriemhilds Gesicht nach der demütigenden Prozedur zerschunden ist, fällt aber nicht nur negativ auf Islan zurück. Die blutigen Wangen werden zur sichtbaren Strafe für den Hochmut der Königin: Ohne Not hatte sie Islans Waffengefährten Etzel von Ungarn und Dietrich von Bern, die größten Helden ihrer Zeit, herausgefordert und zum Kampf gegen ihren Vater, ihre Brüder, sogar ihren Verlobten Siegfried provoziert. Damit wird sie zur Schuldigen, die die desaströsen Niederlagen, sogar den Tod einiger Wormser Recken zu verantworten

hat. Verständlich wird diese Verurteilung der Kriemhild durch den Bezug zu einem berühmtesten Text mit derselben Protagonistin, aber einem noch blutigeren Finale: dem „Nibelungenlied“. Während der Nibelungendichter offen lässt, ob er die schöne Königin für den Untergang der Burgunden verantwortlich hält, lässt der anonyme Autor des „Rosengartens“ keine Zweifel an ihrer Schuld: Durch seine Dichtung machte er Kriemhild schon zuvor zur blutbefleckten Mörderin. Der „Rosengarten von Worms“ war im Hoch- und Spätmittelalter gerade wegen der Kampfschilderungen beliebt. Spätestens seit dem 16. Jahrhundert wurde er sogar szenisch aufgeführt. Auch im Heidelberger Codex dominieren Illustrationen der Kampfszenen. Während die Maler aus dem Umfeld der Elsässischen Werkstatt von 1418 ungenannt bleiben, hat sich der Schreiber Thomas Vogel aus dem Wallis am Ende des „Rosengarten“ namentlich verewigt. In die Bibliotheca Palatina gelangte der Codex wohl kurz nach seiner Entstehung unter dem literaturliebenden Pfalzgrafen Ludwig III. von der Pfalz. CM

Lit.: Georg HOLZ (Hrsg.): Die Gedichte vom Rosengarten zu Worms, Halle/S. 1893. – MILLER/ZIMMERMANN 2007, S. 233–235; Joachim HEINZLE: Einführung in die mittelhochdeutsche Dietrichepik, Berlin/New York 1999, S. 169–187; Roswitha WISNIEWSKI: Mittelalterliche Dietrich-Dichtung, Stuttgart 1986, S. 245–261.

<<http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/cpg359>>

IV.9

(Abb. 53)

Die Gegenseitigkeit der Liebe

Wolfram von Eschenbach: Parzival, Hagenau, Werkstatt Diebold Lauber, um 1443–1446
UB Heidelberg, Cod. Pal. germ. 339, Bd. 2, Bl. 377v

Also her gawen gar herlich empfangen wart von der jungfrouwen – die Bildüberschrift beschreibt, was die Federzeichnung im „Parzival“ Wolframs von Eschenbach ins Bild setzt: Die Herzogin Orgeluse verpflichtet den Artusritter Gawein zum Minnedienst, indem sich das Paar gegenseitig die Hände reicht. Damit wird die Gegenseitigkeit ihrer Bindung symbolisiert: Der Ritter verspricht,



Abb. 53

Das Minneversprechen Gawains im „Parzival“, um 1443–1446 (Cod. Pal. germ. 339, Bd. 2, Bl. 377v – Kat.Nr. IV.9)

seiner Dame zu dienen und um sie zu werben, und erhofft sich dafür als Lohn die Gunst der Frau.

Der mit 64 meist ganzseitigen Federzeichnungen illustrierte Codex entstand Mitte des 15. Jahrhunderts in der berühmten elsässischen Werkstatt des Diebold Lauber, die auf die Herstellung illustrierter Handschriften spezialisiert war. Die Zeichnungen entpuppen sich allerdings häufig eher als idealisierte Darstellungen denn als getreue Illustrationen des „Parzival“-Textes: Von einer harmonischen Szene, wie das Bild sie zeigt, ist in Wolframs Versen nicht die Rede. Vielmehr übergießt Orgeluse den um sie werbenden Gawein mit Spott und weist ihn mit der Empfehlung zurück, er möge seine Lüsterheit doch besser auf eine andere Liebe richten: *lât walzen iwer kranken gier / ûf ander minne dan ze mir* (X,510,7f.). Orgeluse erscheint nicht als ideale Minneherrin. Stattdessen spannt sie sogar mehrere Ritter für ihr Ziel ein, ihren ermordeten Ehemann zu rächen, wobei es ihr gleichgültig ist, ob diese Ritter für Sold oder aus Liebe dienen – Lohn für ihre



Abb. 54

Dido und die *tobende sucht der mynne* in der „Eneit“ des Heinrich von Veldeke, 1419 (Cod. Pal. germ. 403, Bl. 32v – Kat.Nr. IV.10)

Taten verspricht sie keinem der Werbenden: *des lōnes ir an mir niht hāt* (X,510,12). Darin und in Orgeluses Rolle als Frau mit eigenen Interessen besteht zugleich eine elementare Herausforderung an die Konventionen der ritterlichen Welt, die Gawein annimmt. Der Weg zur Minne und zum höfischen Verhalten erscheint in Wolframs um 1210 entstandenem Werk also weitaus steiniger, als uns die späteren Illustrationen zumuten wollen. Vermutlich war „Parzival“ aber gerade wegen seiner geschickt verwobenen Erzählstränge und Wendungen schon im Mittelalter überaus erfolgreich und verbreitet. Gawein verkörpert darin als Mitglied der arturischen Tafelrunde gegenüber dem unerfahrenen Parzival (Kat. Nr. IV.2) das Idealbild eines Ritters, der letztendlich durch seinen treuen Minnedienst auch das durch Rachedgedanken verbitterte Herz Orgeluses heilen und sie vom ritterlichen Ideal der gegenseitigen Liebe überzeugen kann. ChM

Lit.: Wolfram von Eschenbach: Parzival. Mittelhochdeutscher Text nach der sechsten Ausgabe von Karl Lachmann, Übersetzung von Peter Knecht, Berlin/New York 2003. – Carla MEYER, Minne, in: Gert Melville/Martial Staub (Hrsg.): Enzyklopädie des Mittel-

alters, Bd. 1, Darmstadt 2008, S. 266–269; MILLER/ZIMMERMANN 2007, S. 125–127; Friedrich Michael DIMPEL: Dilemmata. Die Orgeluse-Gawan-Handlung im „Parzival“, in: Zeitschrift für deutsche Philologie 120, 2001, S. 39–59; SCHNELL 1990, S. 231–301; DINZELBACHER 1981, S. 185–208.

<<http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/cpg339ii>>

IV.10

(Abb. 54)

Liebe ohne Maß

Heinrich von Veldeke: Eneit, Straßburg, Elsässische Werkstatt von 1418, 1419

UB Heidelberg, Cod. Pal. germ. 403, Bl. 32v

Taten und Verbrechen aus Leidenschaft sind ein Phänomen aller Zeiten. Unerwiderte, verschmähte und unerfüllte Liebe oder das Erlöschen der Zuneigung bei einem der Partner kann je nach psychischer Konstitution eines Menschen die verschiedensten Reaktionen hervorrufen. Während der eine in tiefer, nach innen gerichteter Depression und Trauer versinkt, richtet sich beim anderen die Wut und Verzweiflung gegen den einst geliebten Menschen oder auch gegen die eigene Person. Im

49

sie riten. Dō sie orlof nemen wolden. die da riten
 solden. Om her gewein der getruwe man. SORTE
 hern yweine dan. von den kuten sund her sprah
 iz nist niht wūd. Umbe einen saligen man.
 der dar na gewirken kan. vū deme uromecheit
 iz besceit. Ob im uil uren wid ure. Doh ringet
 dar na allen dah. Manth man soher meist mah.
 Deme doh ne hern ere ne seiet. der hat der sal
 den niet. Nu ist uwer arbeit. Salliche ange
 leit. v hat ir worbin uwer hant. Ein scone
 wip. vū ein lant. Sint u nu wol geseien si.
 So bewaret dar da bi. Dar v iht gehone. v uwer
 wibes scone. Ge selle be huret dar in zit. Dazet
 iht an uren sculdin sit. De des werdent ge ze
 gen. dar sic sin dur ir wip uren ligen. He ker
 riz nuh al an gemah. Alse dem heeren ereke
 geseah. Der sich oh also manigen dah. Dur
 urowen luten uren lah. wen dazet sich ir
 holte. Sit alsem riter solte So were uren wa
 ren sin ere. Der minne ze sere. Ir hat des
 v gūogen sal. dar undir lerech v wol. Swer
 er bewaren. Ir sult mit uns von himme
 uaren. wir sulen turnieren alle. Dur tot
 anderl romir we. Daz ih uwer kunde han.
 Sal uwer riter scaft ze gan. vil meniger
 besermet sich damite. her git iz si des hu

48

Abb. 55

Iweins Angst vor dem *verligen* bei Hartmann von Aue, 2. Drittel 13. Jahrhundert (Cod. Pal. germ. 397, Bl. 49r – Kat.Nr. IV.11)

Extremfall kommt es zum Selbstmord. Erst in der Zeit des Sturm und Drang war die intensive literarische Darstellung von Gefühlen, die im Suizid des Protagonisten gipfelten, möglich. So tötet sich der junge Werther in Johann Wolfgang von Goethes 1774 erschienenem Briefroman „Die Leiden des jungen Werther“, da die verheiratete Lotte für ihn unerreichbar bleibt. Bedingt durch die allgemein stark gefühlsbetonte Zeit kam es europaweit zu zahlreichen Nachahmungstaten.

Wesentlich negativer ist die übermäßige Hingabe an ihre Gefühle in der Figur der Dido in Heinrichs von Veldeke „Eneit“ dargestellt. Heinrich setzt die Geschichte um die Liebe zwischen der Königin von Karthago und dem trojanischen Titelhelden Aeneas an den Anfang seiner Erzählung. Nachdem Dido von Aeneas verlassen wurde, wird ihre Liebe krankhaft und geradezu zu einer Sucht und zu einem manischen Verlangen. Bedingt durch diese *tobende sucht der mynne* sieht sie schließlich keine andere Möglichkeit mehr, als sich selbst zu töten. Sie stößt sich auf einem brennenden Scheiterhaufen einen Dolch ins Herz, ohne Rücksicht darauf, welche Folgen dieser Suizid für ihre Umgebung hat.

Diese Tat wird in der „Eneit“ eindeutig als negative Auswirkung der Liebe dargestellt: *Das sy den tot also erkos / Das kam von vnsynne / Es was vnrechte mynne* (Bl. 53r). Die von der höfischen Liebe geforderte *mâze* lässt keinen Raum für Handlungen, die sich zu sehr von unwägbar Gefühlen leiten lassen. Das Wesen der Minne, das in der „Eneit“ in unzähligen Monologen ergründet wird, ist ohne eine gewisse, vernunftgeleitete Mäßigung undenkbar.

Die Handschrift stammt aus der sogenannten Elsässischen Werkstatt von 1418, deren Sitz in Straßburg vermutet wird. Sie ist auf das Jahr 1419 datiert (Bl. 255r). Es gilt als wahrscheinlich, dass das Manuskript von Kurfürst Ludwig III. von der Pfalz (1378–1436; reg. 1410–1436) erworben wurde und über die Privatbibliothek der Heidelberger Kurfürsten in die Bibliotheca Palatina gelangte. KZ

Lit.: MILLER/ZIMMERMANN 2007, S. 317–319.
<<http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/cpg403>>

IV.11

(Abb. 55)

Die Angst vor der Maßlosigkeit

Hartmann von Aue: Iwein, Mittelrhein, 2. Drittel 13. Jahrhundert

UB Heidelberg, Cod. Pal. germ. 397

Der minnete ze sêre (V. 2798), er habe zu sehr geliebt, so kritisiert Gawein, der Artusritter par excellence, den Fehltritt des jungen Königssohnes Erec. Davor warnt er seinen Freund Iwein nach dessen Heirat mit der schönen Landesherrin Laudine. Erec nämlich hatte Spott auf sich gezogen, indem er die meiste Zeit mit seiner Gemahlin im Schlafzimmer verbracht und durch dieses *verligen* sein Ansehen vernachlässigt hatte. Ein solches Verhalten gilt im Hinblick auf das ruhmorientierte ritterlich-höfische Lebensideal als schwere Sünde. Auf der Stelle lässt sich Iwein durch das abschreckende Beispiel überreden, seine Frau eine Woche nach der Hochzeit zu verlassen, um auf Turnierfahrten mitzuziehen. Allerdings stürzt gerade die Angst vor dem *verligen* Iwein ins Unglück. Durch seine lange Abwesenheit verliert er seine Rechte als Landesherr und Ehemann Laudines und muss die zerstörte Ordnung mühsam wiederherstellen. In der Umsetzung war sein Versuch, sich der Minne nicht zu sehr hinzugeben, damit dem richtigen Liebesverhalten keinesfalls näher als Erecs *verligen*.

In seinem einseitigen Streben nach Ehre hat der Held nicht nur als Beschützer des ihm durch die Eheschließung anvertrauten Landes versagt, sondern zugleich die Gesetze der Minne verletzt. Die höfische Liebe fordert zwar rationale Selbstbeherrschung und Mäßigung der Affekte. Doch hat Iwein die Harmonie zwischen Minne-, Herrscher- und Ritterpflichten gerade in seiner Angst vor der Maßlosigkeit (*unmâze*) in der Liebe verfehlt.

Mit Erecs Nennung in Gaweins Plädoyer für die Fortsetzung des ritterlichen Lebens verbindet Hartmann von Aue seinen zweiten Artusroman „Iwein“, der wohl um 1200 entstand, mit seinem älteren Roman „Erec“. Er setzt damit Akzente, die in seiner Vorlage, dem „Yvain“ des Chrétien de Troyes, nicht vorhanden waren. Bereits vom 13. bis ins 16. Jahrhundert hinein war Hartmanns „Iwein“ ein Klassiker der höfischen Epik. Als Beleg für die Beliebtheit und

Wie Lucretia die keusche frau von Sexto Tarquinio des Königs sun geweltlich geschwecht/ darumb sie sich selbs nach irer entschuldigung bei irem vatter/ bußwirt vnd fründen mit irem eignen messer erstach.



Abb. 56

Der Selbstmord der Lucretia (Livius 1523, Bl. 20v – Kat.Nr. IV.12)

die breite Rezeption gelten die 32 Textzeugen sowie die zahlreichen bildlichen Darstellungen von Szenen des Romans. Die vorliegende unilustrierte Handschrift aus dem zweiten Drittel des 13. Jahrhunderts, die sogenannte „Iwein“-Handschrift A, nimmt innerhalb der Gesamtüberlieferung des Werkes eine zentrale Stellung ein. Der kleinformatige Einzelcodex gehört zu den ältesten Überlieferungsträgern und enthält eine der Grundfassungen des Romans. ID

Lit: Hartmann von Aue: Gregorius, Der arme Heinrich, Iwein, hrsg. und übersetzt von Volker Mertens, Frankfurt a.M. 2008. – MILLER/ZIMMERMANN 2007, S. 310–313; Christoph CORMEAU/Wilhelm STÖRMER: Hartmann von Aue. Epoche – Werk – Wirkung, München 2007; Oliver BÄTZ: Konfliktführung im Iwein des Hartmann von Aue, Aachen 2003; Hubertus FISCHER: Ehre, Hof und Abenteuer in Hartmanns „Iwein“. Vorarbeiten zu einer historischen Poetik des höfischen Epos, München 1983.

<<http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/cpg397>>

IV.12

(Abb. 56)

Vergewaltigung – Perversion freiwilliger Liebe

Titus Livius: Römische Historien, Mainz: Johann Schöffer, 1523 [VD16 L 2105]

UB Heidelberg, T 2036 RES

Neben der Beständigkeit, der Treue und der Gegenseitigkeit gehört auch die Freiwilligkeit zu den grundlegenden Leitvorstellungen höfischer Liebe. Keinesfalls darf die Frau gegen ihren Willen bedrängt werden, vielmehr muss der Ritter versuchen, sie durch sein Werben für sich zu gewinnen. Für den Mann ist es daher völlig undenkbar, irgendeine Art von Zwang oder gar körperliche Gewalt auszuüben, um an sein Ziel zu gelangen.

Eines der im Mittelalter und der Frühen Neuzeit bekanntesten Gegenbeispiele für das vom höfischen Minnediskurs verlangte Verhalten wird in der (mythischen) Geschichte der Römerin Lucre-

tia erzählt. Berühmt für ihre Schönheit und wegen ihrer Tugendhaftigkeit angesehen, war ihr Mann Collatinus des Lobes voll und pries ihre Vorzüge allenthalben. Dies weckte den Neid und das Begehren anderer Männer, unter denen sich auch Sextus Tarquinius befand, der Sohn des Königs Tarquinius Superbus. Dieser herrschte zu jener Zeit (6. Jh. v. Chr.) in einem tyrannischen Regime in Rom.

Als Sextus die Abwesenheit von Lucretias Ehemann nutzt, um zu ihr vorzudringen, und unter Androhung von Waffengewalt versucht, sie zum Beischlaf zu zwingen, wählt sie lieber den Tod, als geschändet zu werden. Erst als Sextus androht, Lucretia und einen Sklaven des Ehebruchs zu bezichtigen und somit ihre Treue öffentlich in Frage zu stellen, sieht sie keine andere Möglichkeit mehr, als die Tat über sich ergehen zu lassen. Ihre Tugendhaftigkeit ist jedoch so groß, dass sie daraufhin beschließt, sich zu töten. Sie will so verhindern, erklärt sie ihrem Gemahl und ihrem Vater, die sie herbeigerufen hat, dass sich untreue Ehefrauen auf ihr Schicksal berufen. Obwohl beide Männer beteuern, ihrer Schilderung des Geschehens zu glauben, ersticht sie sich vor ihren Augen. Auf der linken Seite des Holzschnitts aus dem 1523 bei dem Mainzer Drucker Johann Schöffer entstandenen Druck ist diese bewegte Szene dargestellt (Bl. 20v): Während Lucretia mit dem Dolch im Herzen bereits zu Boden sinkt, versucht ihr Mann Collatinus sie noch zu stützen. Der Vater steht mit vor der Brust gekreuzten Armen im linken Bildhintergrund.

Der durch dieses Geschehen entfachte Aufstand des empörten Volkes gegen den Monarchen gilt als Anfang der Römischen Republik. Die Geschichte von der Vergewaltigung Lucretias, die historisch nicht belegt ist, wurde erstmals von Titus Livius (zirka 59 v. Chr. – zirka 17 n. Chr.) berichtet. Der italienische Frühhumanist Giovanni Boccaccio (1313–1375) nimmt sie als durchweg positive Figur in den 1370er Jahren unter die über 100 Lebensbeschreibungen in seinem Buch „De mulieribus claris“ auf. Vor allem von christlichen Schriftstellern wurde der Selbstmord Lucretias aber auch als Todsünde kritisiert. KZ

Lit.: Kristina DOMANSKI: Lesarten des Ruhms. Johann Zainers Holzschnittillustrationen zu Giovanni

Boccaccios „De mulieribus claris“, Köln u.a. 2008, S. 176–181.

IV.13

(Abb. 57)

Verleumderische Notzuchtklage

Historia septem sapientum, Hagenau, Werkstatt Diebold Lauber, um 1450

UB Heidelberg, Cod. Pal. germ. 149, Bl. 12v

Also die keyserynne claget Jrme herren von syme sone dem Jungen herren Wie er ir wolt han getan die mynne veber jren willen Vnd wie er sie zerkraczet hette vnder den ougen Vnd darumb begerte sie gericht veber Jn. Mit diesem Titulus umreißt der Rubrikator den Kern der nachfolgend dargestellten Episode, die einen Zyklus unterschiedlicher Erzählungen in Gang setzt. Das Bild auf Blatt 12v zeigt, wie Castelle, die zweite Frau des Kaisers Pontianus, in Begleitung einer ihrer Hofdamen ihren Stiefsohn Diocletian der Vergewaltigung beschuldigt. Ihren Gatten hat sie mit der Rechten am Arm gepackt, während sie mit nach oben gestrecktem Finger ihrer lin-



Abb. 57

Die falsche Notzuchtklage der Kaiserin Castelle in der „Historia septem sapientum“, um 1450 (Cod. Pal. germ. 149, Bl. 12v – Kat.Nr. IV.13)

ken Hand ihren Vorwurf vorbringt. Hinter dem Kaiser aber steht ein Waffenträger, der wie zur Mahnung ein aufgerichtetes Schwert vor sich herträgt, als sei es ein Richtschwert.

Die unter dem Titel „Historia septem sapientum“, unter anderem auch als „Buch Sindbad“ bekannte Erzählfolge ist um 800 entstanden und verbreitete sich vermutlich von Indien über den Orient bis nach Europa in zahlreichen Bearbeitungen. Die frühesten Belege in Europa finden sich möglicherweise zuerst Mitte des 12. Jahrhunderts in einer französischen Fassung und kurz darauf in einer lateinischen Version, der ab dem 14. Jahrhundert zahlreiche volkssprachige Bearbeitungen folgten. Die Heidelberger Handschrift Cod. Pal. germ. 149 enthält die früheste deutschsprachige Prosafassung.

Eine übergeordnete Rahmenhandlung erzählt von Kaiser Pontianus, der seinen Sohn nach dem Tod der Mutter sieben weisen Meistern zur Erziehung übergibt, die ihn sieben Jahre unterrichten. Die zweite Ehefrau Diocletians aber fürchtet um ihr Erbe und lässt den Stiefsohn an den Hof zurückrufen, um dort gegen ihn zu intrigieren. Als erstes versucht sie, Diocletian zu verführen. Als dies misslingt, bezichtigt sie ihn der Vergewaltigung. Der Kaiser, der seinen Sohn sofort hängen lassen möchte, wird von seinen Räten, die Beweise fordern, abgehalten. An sieben Tagen versucht die Kaiserin mit je einer Erzählung, die Schuld des Stiefsohns darzulegen. Tagtäglich tritt jedoch einer der sieben weisen Meister auf, um dies mit einer Gegenrede zu entkräften. Zuletzt kann sich Diocletian selbst verteidigen, die Kaiserin wird sogar noch des Ehebruchs überführt und mit dem Tod bestraft.

Nicht nur die Konstruktion aus Rahmenhandlung mit eingeschobenen Einzelepisoden ermöglicht es, die Themen ‚Herrschartugend‘ und ‚Herrscherweisheit‘ sowie das Handeln böser Frauen unter verschiedenen Blickwinkeln zu betrachten. Auch in der Dialektik zwischen Schuld und Unschuld, falscher und rechter Anklage werden unterschiedliche Facetten erörtert. Vor allem steht das Erzählmotiv aber auch für die Schwierigkeit der Beweisführung bei Vergewaltigungen, für die selten Zeugen genannt werden können. Bei den sieben weisen Meistern wird die Wahrheit durch die Argumente der Einzeler-

zählung hervorgebracht. Andere mittelalterliche Erzählungen berichten davon, dass Kläger und Angeklagte im Kampf gegeneinander antreten mussten, um durch den Kampfausgang ein Gottesurteil zu erwirken. MK

Lit.: ZIMMERMANN 2003, S. 327–330; Lieselotte E. SAURMA-JELTSCH 2001, Bd. 1, S. 124–215, 128, Bd. 2, Kat.Nr. 39, S. 58–61; Udo GERDES: Sieben weise Meister, in: ²VL, Bd. 8, 1992, Sp. 1.174–1.189. <<http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/cpg149>>

IV.14

(Farbtafel 27)

Das Regiment der Frau Minne

Hugo von Montfort: Lieder, Briefe und Reden, Steiermark, 1413

UB Heidelberg, Cod. Pal. germ. 329, Bl. 1r

Die personifizierte Minne, angesprochen und dargestellt als Königin, gehört zum Themenspektrum der Hohen Minne. Spätestens im 14. Jahrhundert entsprach es sogar dem Selbstverständnis der höfischen Kreise, sich als Privilegierte dieser Herrscherin zu verstehen. In dieser Hinsicht lässt sich auch die historisierte Initiale zu Beginn der Prachthandschrift interpretieren. Sie führt in eine Minnereide ein, in der Hugo von Montfort (1357–1423) allgemein von den Minnetugenden Ehre, Treue, Liebe und Beständigkeit spricht. Dabei bezieht er sich auf seine eigene Frau, die er hier als *kayserin* (V. 4f.) und als seines *hertzen schrin* (V. 78) bezeichnet. In der Initiale wird diese dann als Minnekönigin inszeniert, indem sie bekrönt, auf einem Thron sitzend und mit einem Szepter in der Hand dargestellt ist. Das Ideal der höfischen Minne und das darin begründete distanzierte, zum Teil auch fiktive Liebesbegehren überträgt Hugo auf den Bereich der persönlichen Lebenserfahrung. Für ihn scheint sich die Liebe in der Ehegemeinschaft zu erfüllen. In Briefen, Liedern und Reden dieser im Cod. Pal. germ. 329 vorliegenden einzigen vollständigen Sammlung seiner Werke wendet er sich wiederholt an seine Frau: vor allem an seine zweite Frau Clementia von Toggenburg und die dritte, Anna von Neuhaus.

Immerhin spielten für den gesellschaftlichen Aufstieg Hugos von Montfort, Graf von Montfort-Bregenz, die Eheschließungen, mit denen er

seinen Besitz vergrößerte, eine wichtige Rolle. Seine politische Karriere in Diensten der Habsburger Regenten gipfelte im Jahr 1413 in seiner Ernennung zum steirischen Landeshauptmann durch Herzog Ernst den Eisernen. Genau zu diesem Zeitpunkt erteilte Hugo von Montfort den Auftrag für die Prachthandschrift. Die künstlerische Ausstattung übertrug er dem Maler Heinrich Aurhaym, einem der bedeutendsten österreichischen Vertreter des weichen Stils, der auch für den Herzog arbeitete. Der außergewöhnlich qualitätvolle Buchschmuck besteht neben einem ganzseitigen Wappenbild am Ende der Handschrift vor allem aus Rankenwerk und Zierinitialen, von denen fünf mit figürlichen Darstellungen den Dichter selbst, seine Frau Clementia von Toggenburg und die allegorischen Figuren Frau Welt und Frau Minne vorstellen. Die Verbindung von Frau Minne zu seiner eigenen Person klärt der Wappenschild mit Helmzier direkt über der Initiale, der gleich zu Beginn der Handschrift auf den Besitzer, nämlich Hugo von Montfort, hinweist. Der hier bildhaft verdichtete Zusammenhang, der Hugos Berechtigung, ein Wappen zu führen, der Minnekönigin zuschreibt und ihn als deren Diener und Lehensmann einführt, gehört zu den Topoi des Minnedienstes und ist zentrales Motiv innerhalb der Minne-Ikonographie. Deutlich wird dies beispielsweise durch den Vergleich mit dem Codex Manesse, wo auf Blatt 194r Herr Otto vom Turme von einer Dame den Schild und von einer anderen Dame den Helm entgegennimmt (Farbtafel 8) oder auf Blatt 82v eine Dame dem in der Haltung vasallischer Ehrerbietung vor ihr knienden Schenk von Limpurg den Helm aufsetzt, während der Wappenschild an den Ästen des Baumes im Hintergrund hängt.

MK

Lit.: Wernfried HOFMEISTER: Hugo von Montfort. Das poetische Werk. Mit einem Melodie-Anhang von Agnes Grond, Berlin 2005. – Margit KRENN: Initialen und Ranken. Das Spiel mit dem Raum in der Heidelberger Hugo von Montfort-Handschrift Cod. Pal. germ. 329, in: Klaus Amann/Elisabeth De Felip-Jaud (Hrsg.): *Aller weishait anevang, ist ze brúfen an dem aussgang*. Akten des Symposiums zum 650. Geburtstag Hugos von Montfort, Innsbruck 2010, S. 69–95; MILLER/ZIMMERMANN 2007, S. 91–94; Helmut LOMNITZER: Geliebte und Ehefrau im Deutschen Lied des

Mittelalters, in: Xenja von Ertzdorff/Marianne Wynn (Hrsg.): *Liebe – Ehe – Ehebruch in der Literatur des Mittelalters*, Gießen 1984, S. 111–124.

IV.15

(Abb. 58)

Der antike Lehrmeister der Liebe

Publius Ovidius Naso: *De arte amandi. De remedio amoris* (Kommentar: Bartholomaeus Merula), Venedig: Johannes Tacuinus, 5. Mai 1494 [GW M28636]

UB Heidelberg, D 5330 qt. INC

Das Lehrgedicht der „Ars Amatoria“ wurde von dem 43jährigen Publius Ovidius Naso (43 v. Chr. – ca. 18 n. Chr.) um die Zeitenwende in elegischen Distichen verfasst. Es besteht aus drei Büchern: In den ersten beiden Büchern werden jungen Männern Anweisungen für die Liebe gegeben, gegliedert in drei Kapitel: 1. Wo finde ich ein Mädchen? 2. Wie kann ich ein Mädchen erobern? 3. Wie kann ich die Liebe dauerhaft gestalten? Mit Beispielen aus der Mythologie, aber auch dem Alltagsleben wird die Liebeskunst gelehrt, ohne Erotik und ‚Beilager‘ auszusparen. Im dritten Buch wendet Ovid sich mit Anleitungen für Verhaltensweisen, Körperpflege und Kosmetik an die jungen Mädchen. Die „Remedia amoris“ bieten dem an Liebeskummer Leidenden Rezepte, sich wieder zu ‚entlieben‘.

Im Jahr 8 n. Chr. wurde Ovid plötzlich vom Kaiser Augustus nach Tomis ans Schwarze Meer verbannt. Als offizielle Begründung wurden die *carmina* Ovids genannt – gemeint ist die „Ars amatoria“ –, die in ihrer Frivolität nicht in das moralische Erneuerungsprogramm des Kaisers passten. Der eigentliche Grund war wohl, dass Ovid Mitwisser eines für Augustus peinlichen Sittenskandals am Kaiserhof war. Trotz aller Verweise, dass des Dichters Leben integer sei, wurde Ovid eine Rückkehr nach Rom verwehrt und er starb 18 n. Chr. seelisch gebrochen in der Verbannung. Ovids Ruhm wurde durch seine Ächtung und die Entfernung seiner Werke aus öffentlichen Bibliotheken nicht geschmälert. Dennoch ist die Überlieferung seiner Werke in der Antike ambivalent zu bewerten. Auf der einen Seite zeugen zahlreiche Zitate von einer verbreiteten Lektüre seines Werks – er wird sogar in pompeianischen Graffiti

„zitiert“. Auf der anderen Seite schien sich die gelehrte Welt von ihm fernzuhalten: Grammatiker berücksichtigten Ovid kaum, und Kommentare haben sich nur von wenigen Werken erhalten. Die handschriftliche Überlieferung und die Bezeugung von Ovidiana in Bibliotheken setzten mit dem Zeitalter der Karolingischen Renovatio ein. Theodulf von Orléans (gest. 821), der ebenfalls in Verbannung geschickt wurde, bezog sich auf seinen Leidensgenossen. Ovid wurde ein Schulautor im Mittelalter. Die Übersetzung der „Ars amatoria“ von Chrétien de Troyes (gest. um 1190) ist verloren. Um 1200 rezipierte Andreas Capellanus in seinem Traktat „De amore“ die Liebeslegien des antiken Vorbilds (Kat.Nr.

IV.16). Im Rosenroman, gegen 1270 vollendet (Kat.Nr. III.13), werden 2.000 Verse der „Ars amatoria“ zitiert. Im deutschsprachigen Raum bezogen sich Heinrich von Veldeke (gest. um 1200), Gottfried von Straßburg (gest. um 1215), Heinrich von Morungen (gest. um 1220), Rudolf von Ems (gest. um 1250) und Konrad von Würzburg (gest. 1287) auf Ovid, der die Ausbildung der höfischen Liebe und die Minnelehre beeinflusste. 1471 wurden die ersten Ovid-Ausgaben in Rom und Bologna gedruckt. Ebenso fanden die Ovidischen Liebesdichtungen weite Verbreitung. Beliebt war die Kombination von „De arte amandi“ mit dem Gegengift „De remedio amoris“. Ende des 15. Jahrhunderts kamen

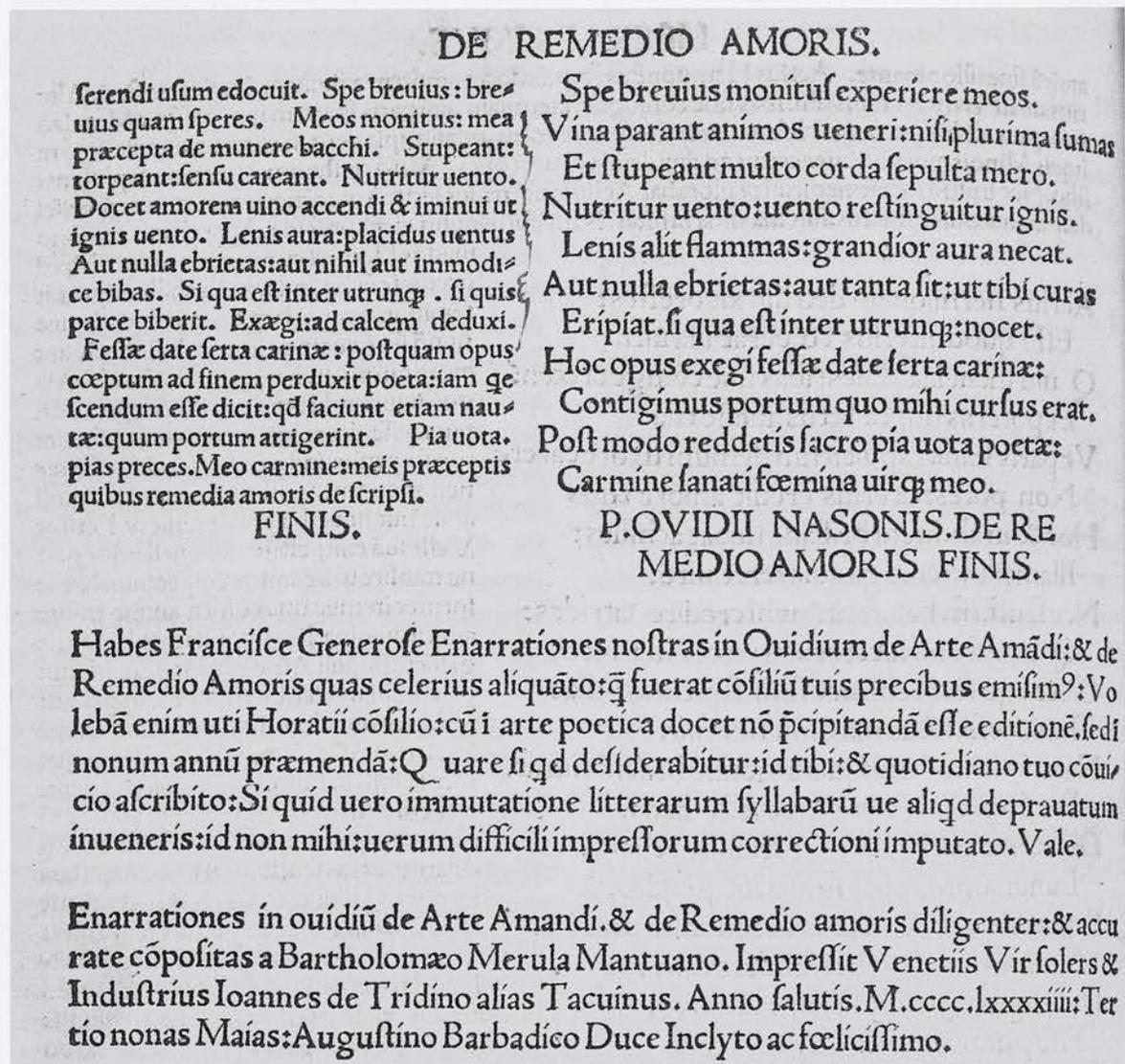


Abb. 58

Kolophon zur kommentierten Ausgabe von Ovids „De arte amandi“ und „De remedio amoris“ (Ovid 1494, Bl. 55b – Kat.Nr. IV.15)

kommentierte Ausgaben hinzu. Den einschlägigen Kommentar schrieb der Humanist Bartholomaeus Merula. Am 5. Mai 1494 wurde die kommentierte Serie der Liebesgedichte von Johannes Tacuinus in Venedig erstmals gedruckt. Die Heidelberger Inkunabel ist ein Exemplar dieser Erstauflage, die sowohl die „Ars amandi“ als auch „De remedio amoris“ sowie den Kommentar Merulas enthält, wie aus dem Kolophon auf Blatt 55b hervorgeht. AF

Lit.: Publius Ovidius Naso: *Ars Amatoria*. Liebeskunst. Lateinisch/Deutsch, übersetzt und hrsg. von Michael von Albrecht, Stuttgart 2003. – SCHLECHTER/RIES 2009, Bd. 2, Nr. 1380; Michael von ALBRECHT: Ovid. Eine Einführung, Stuttgart 2003, S. 13–31, 58–66, 278–284; Otto MAZAL: Die Überlieferung der antiken Literatur im Buchdruck des 15. Jahrhunderts, Teilbd. 2, Stuttgart 2003, S. 363–378.

IV.16

(Abb. 59)

Ein Minnetheoretiker des hohen Mittelalters

Andreas Capellanus: *De amore et de amoris remedio* (übersetzt von Johannes Hartlieb), Straßburg: Martin Schott, 23. März 1484 [GW 1761]

Württembergische Landesbibliothek Stuttgart, Inc.fol. 995

Es gibt nur wenige, unsichere Lebensdaten über den Verfasser des lateinischen Traktats „De amore“. In einigen Handschriften wird er Andreas, Kaplan des königlichen Hofes, *aulae regis capellanus*, genannt. Vielleicht war er in der Kanzlei des französischen Königs Philipp II. August (1180–1212) tätig. In „De amore“ wird Marie de Champagne erwähnt, was zu der Vermutung führte, dass das Werk im Umfeld des Hofes in Troyes entstanden sei. Ebenso wenig klar wie der Entstehungsort (Paris oder Troyes) lässt sich die Entstehungszeit eingrenzen. Sie liegt zwischen 1174, der Datierung eines fingierten Briefes, der dem Werk eingefügt ist, und dem Jahr 1238, in dem aus „De amore“ zum ersten Mal im Werk des Albertanus von Brescia zitiert wird.

Andreas Capellanus hat seine Abhandlung „Über die Liebe“ in drei Bücher eingeteilt. Das erste Buch befasst sich mit der Frage, wie man Liebe erwerben

vnd in den lieplichen gebenede des hertzen vnd reicht bis zu küssen
des mundes vnd vmbfahung der arm. vnd zu bloßen greiffen des
willens allein die vnkeusch hin dan getetz. Man wellich menschen er
ner lieb pflegen wollen den zimpt mit vnkeusch zetreiben dann viele
lieb soll allein mit zucht vnd tugend geschehen in rechter heuscheyt
wann viele liebe wirt von tag zu tag geteret. vnd wir haben nye
erfaren noch erhört das es nieman gereu wen hab. dann so viele lieb
ye mer getrieben wirt so man ir ye mer begert Diese lieb hat sollich
kraft vnd tugend das aller frunheit vspung dar auß geet vnd nie-
mant geschicht da von vnrecht. vnd got hat auch darin kein misfal-
ten vnd von der lieb gewindt man weder iungfrauwen noch frau-
wen weder wittwen anders kein schaden noch beschwerung. noch
nientant mag weder lob noch güt do von verliessen. dz ist die lieb die
loh vnd prei. die ich ere vnd fürder. vnd die ich anbet von gerende
begirden vnd die ich beger von euch gar gerfämlich n̄ h̄s von de
birten mit auff bis ich gewert bin.

Das ist die gemengt liebe.

As heist vnd ist die gemengt lieb die allen begeren vnd wil-
ten des fleisch thut volbringen der vnkeusch. wie die lieb sei
das mögt ir öffentlich verffen von den abgeschriben wortē
die selben lieb wird bald perlon. vnd werd nit lang vnd die selben
lieb bringet oft r̄w hauff. wann ir werch volbracht werdent. dar
durch erzürnet gar hertiglich vnd es kompt vil grofneliger scha-
den do von. das sag ich nit das ich die lieb verfilgen wöll. sunder n̄
das man wiß wellich lieb die besser sei. wann die gemengt lieb vnd
mynn ist zu loben vnd ist aller gütten ding ein anfang v̄ ein vspung
wie wol vil schaden do von kommen. jedoch so lobe ich die lauter
lieb vnd die gemengt. Aber die lauter lieb vnd sein werch vnd sein
gestalt die geuet mir zu volbringē. Man legt all ehorheit vnd vort
hindan. vnd welt auf den zweien lieb eime. wann das dz zimpt euch
wol Die iungfrau antwort. Ir sprecht wort die mir vnkeut seind
wiewol sie vast glaublich seind. Ich wundert aber ob allen leuten
also sei das sie hemer fleischlichen begirden mögen widersteen. wann
sie die woult bestet das sie die vngefämigkeit mit gezemen mögen
Man were es für ein wunder selbherzen ob eimer in einem fuer lege
vnd nicht verbün. wer aber möglich das ein mensch in dieser trew
vnd steet funden wurd das er keusch vnd rein blieb vnd von fleisch-
lichen wollust vngefämiget. Das selb wolt ich vnd scherz es mit
allen dingen würdiger dan würdig aller ere. Auch die gemengt lieb
wil ich in kleim weg verdammen noch verwerffē. wann nabet oder vil

Abb. 59

Die *lauter lieb* nach Andreas Capellanus' „De Amore“
(Übersetzung Hartlieb 1484, Bl. 42v – Kat.Nr. IV.16)

soll, das zweite, wie sie zu behalten sei. Im dritten Buch (*De reprobatione amoris*) wird behandelt, warum man sich der Liebe besser enthalten solle. Der Autor führt als Hauptargument gegen die Liebe die angebliche Schlechtigkeit der Frau an, die er mit einem langen Lasterkatalog ausführlich veranschaulicht. „De amore“ ist von Ovids „Ars amatoria“ und auch dessen Warnung vor der Liebe in Gestalt der Heilmittel gegen die Liebe „De amoris remedio“ geprägt (Kat.Nr. IV.15). Bemerkenswert ist, dass ein Kleriker sich dem Thema ‚Liebe‘ widmet, das wenig mit der Nächstenliebe *caritas* zu tun hat. In weiten Strecken seines Werkes befasst sich Andreas mit der fleischlichen Liebe. Mit Definitionen, Etymologien und enzyklopädischem Wissen nähert sich der Autor dem Phänomen ‚Liebe‘. Er konstruiert zahlreiche Musterdialoge für Männer und Frauen verschiedenen Standes, in denen der Mann die Frau mit rhetorischen Mitteln zur Liebe und zur Hingabe überredet. Die unerfüllte Liebe, die reine Liebe (*amor purus*) ist von besonders hohem Wert. Diese Liebe gehe bis zum

Kuss, zur Umarmung und bis zur keuschen Berührung der nackten Geliebten, wobei das letzte Vergnügen unterlassen wird, denn denen, die rein lieben wollen, sei dies nicht erlaubt. Einige Forscher lesen „De amore“ als Kodifikation der höfischen Liebe. Andere meinen, dass die ersten beiden Bücher die höfische Liebe ironisierten, während das dritte ‚misogyne‘ Buch die authentische Meinung des Autors widerspiegelt.

„De amore“ hatte eine enorme Wirkung und Verbreitung und wurde früh in die Volkssprachen übersetzt. Der Arzt, Hofdichter und Übersetzer Johannes Hartlieb (gest. 1468) übertrug 1440 im Auftrag Albrechts VI. von Österreich das Werk mit dem Titel „He hebt sich an daz Buch Ovidii die liebe zu erwerben, auch die liebe zu verschmehen“ ins Deutsche. Hartliebs Übersetzung erlebte drei Druckauflagen, wovon eine bei Martin Schott 1484 in Straßburg entstand. Die Stelle von der reinen Liebe (*amor purus*) beginnt in der Inkunabel Inc.fol. 995 der Württembergischen Landesbibliothek in Stuttgart auf Bl. 42r mit den Worten: *Die lauter lieb ist das das zusammen fügt und verknüpft mit gantzen innigen begirden die hertz zweier geliebten.* AF

Lit.: Andreas Capellanus: De Amore. Deutsch. Der Tractatus des Andreas Capellanus in der Übersetzung Johann Hartliebs, hrsg. von Alfred Karnein, München 1970, S. 15–21, 51–52, 166–167. – Andreas Capellanus: Über die Liebe, eingeleitet, übersetzt und mit Anmerkungen versehen von Fidel Rädle, Stuttgart 2006, S. XI–XXV u. 126; Andreas: De amore/Von der Liebe. Libri tres/Drei Bücher. Text nach der Ausgabe von E. Trojel, übersetzt und mit Anmerkungen und einem Nachwort versehen von Fritz Peter Knapp, Berlin/New York 2006.

IV.17

(Farbtafel 28)

Minnereden als Lehrbücher der Liebe

Johann von Konstanz: Minnelehre, in: 56 Minnereden, Oberrheingebiet, 1478

UB Heidelberg, Cod. Pal. germ. 313, Bll. 1r–43r

Über die Kunst, die Liebe einer Frau zu gewinnen, schrieb bereits Ovid im ersten Jahrhundert vor Christus (Kat.Nr. IV.15) und fand über die Jahrhunderte zahlreiche Nacheiferer. Im späten Mittelalter wurde diese Tradition der *ars aman-*

di in der Gattung der Minnelehre fortgeführt. Das erste umfangreiche Beispiel dieser Gattung in mittelhochdeutscher Sprache stellt das um 1300 entstandene Werk des geistlichen Dichters Johann von Konstanz dar.

Die Liebeslehre wird anhand einer exemplarischen Geschichte erklärt, die das Werben eines jungen Mannes um eine Dame von den ersten Liebesbriefen bis zum ersten Treffen beinhaltet. In der Heidelberger Handschrift ist die Vorrede reich illustriert, neben anderen Zierelementen ist hier auch eine gekrönte weibliche Gestalt mit Flügeln dargestellt. Diese hält eine Fackel sowie Pfeil und Bogen in den Händen. Trotz der eindeutig weiblichen Darstellung handelt es sich hier mit hoher Wahrscheinlichkeit um den antiken Liebesgott Cupido. Im späteren Verlauf des Textes tritt dieser in einer Traumsequenz auf und berichtet von dem Wesen der Minne. Der Beschreibung Cupidos in dieser Textstelle entspricht die Ausgestaltung der Darstellung.

Der Auftritt des antiken Liebesgottes ist nur einer von zahlreichen antiken Einflüssen in dem Werk. Doch auch über die zeitgenössische Minneliteratur zeigt sich der Autor gut informiert. Nachdem das Werk lange Zeit falsch zugeordnet wurde, ist die Forschung heute von der Autorschaft des Johann von Konstanz überzeugt. Da er mehrfach als Zeuge in Urkunden auftritt, ist dieser dem Umfeld der Herren von Manesse und der Äbtissin von Konstanz zuzuordnen. Es wird daher angenommen, dass er den literarisch interessierten Zürcher und Konstanzer Kreisen angehörte, in denen man auch das Entstehungsumfeld des Codex Manesse vermutet.

Die Minnelehre ist das erste Werk des Codex, welcher noch weitere 55 Minnereden beinhaltet. Die Ende des 15. Jahrhunderts entstandene Handschrift stammt vermutlich aus dem Besitz des Kurfürsten Philipp des Aufrichtigen von der Pfalz. 1556/1559 wurde sie bei der Katalogisierung der älteren Schlossbibliothek erwähnt, bevor sie 1581 in das Inventar der Heiliggeistbibliothek eingetragen wurde. MKa

Lit.: Dietrich HUSCHENBETT (Hrsg.): Die Minnelehre des Johann von Konstanz. Nach der Weingartner Liederhandschrift unter Berücksichtigung der übrigen Überlieferung, Wiesbaden 2002. – MILLER/ZIMMER-

MANN 2007, S. 47–55; Ronald Michael SCHMIDT: Studien zur deutschen Minnelehre. Untersuchungen zu Zilies von Sayn, Johann von Konstanz und Eberhard von Cersne, Göppingen 1982; Käthe MERTENS: Die Konstanzer Minnelehre, Berlin 1935. <<http://digi.ub.uni-heidelberg.de/cpg313>>

IV.18

(Abb. 60)

Ein spätmittelalterlicher Lehrmeister der Ehe

Albrecht von Eyb: Ehebüchlein. Ob einem Mann sei zu nehmen ein ehelich Weib oder nicht, [Augsburg: Günther Zainer, um 1473] [GW 9522] UB Heidelberg, G 5546 qt. INC

Ob einem mann sey zuo nemen ein eelich weib oder nit: Die titelgebende Frage hat Autoren seit der Antike immer wieder bewegt. Der „Liber de nuptiis“ des misogynen Aristoteles-Schülers Theophrastus hatte die Frage mit einem entschiedenen Nein beantwortet. Er etablierte damit eine bis weit in das Mittelalter hineinreichende Tradition der Eheliteratur, in der der partnerschaftlichen Liebe wenig Platz eingeräumt wurde. Der unverheiratete Kleriker Albrecht von Eyb (1420–1475), Spross einer fränkischen Adelsfamilie, lernte diese Tradition bei seinen ausgedehnten Studienaufenthalten in Italien kennen, wo er sich mit der Jurisprudenz sowie den Schriften antiker Autoren und italienischer Humanisten beschäftigte. Diese Kenntnisse brachte er in seine fränkische Heimat mit, wo er als Kanoniker an den Domkirchen zu Eichstätt und Bamberg mehrere lateinische Dichtungen veröffentlichte.

Der Doktor beider Rechte befasste sich als Gutachter mit Fragen des Eherechts und war daher mit den Zwistigkeiten unter Eheleuten wohlvertraut. So thematisiert sein Brieftraktat „An uxor viro sapienti sit ducenda“ sowohl Vorzüge als auch Schattenseiten der Ehe („Wo Honig ist, dort ist auch Galle“) und nimmt damit bereits ein entscheidendes Motiv des sogenannten Ehebüchleins vorweg. Der Traktat ist Albrechts erstes Werk in deutscher Sprache. 1472 erschien es in der Reichsstadt Nürnberg, deren Rat er es zueignete, im Druck.

Im ersten Teil stellt Albrecht Vorzüge und Beschwernisse der Ehe gegenüber, wobei die über-

kommenen, zumeist misogynen Topoi alter Autoritäten besonders Albrechts humanistische Bildung zum Ausdruck bringen sollen. Letztlich halten sich Vor- und Nachteile die Waage, doch nehmen Passagen, in denen Albrecht Originäres einbringt, die Argumentation des Hauptteils vorweg: *Es sein gar vnrecht richter die menner, die vnkeusch sein vnd begeren keuscheit von iren weyben, der sie selbs nit haben* (S. 10). Der zweite Abschnitt beginnt mit einer theologischen Begründung der Ehe: Sie sei im Paradies von Gott gestiftet und durch die Wundertätigkeit Jesu bei der Hochzeit zu Kana geheiligt worden. Die Ehe diene damit der Zeugung von Nachkommen und der Vermeidung von Unkeuschheit. Hier bleibt er aber nicht stehen: Die Ehe sei überdies gesetztes Recht, wonach sie *mit beider, mannes vnd frawen, willen* (S. 68) geschlossen werden solle. Der Maßstab für die Eheschließung ist also das Kirchenrecht (Kat.Nr. IV.22), das als ehebegründend allein den wechselseitigen Konsens von Braut und Bräutigam ansieht. Die Antwort auf die Titelfrage fällt demnach klar aus: Selbstverständlich solle man heiraten, aber nicht nur, weil die Ehe Sexualität ohne Sünde ermögliche oder zur Mehrung der Menschen beitrage, mithin also äußeren Zwecken diene. Vielmehr ist die Liebe der Eheleute zueinander ein Wert an sich, der die Ehe aus sich selbst heraus rechtfertigt und damit aufwertet. Der Zweck der Ehe sind die Liebenden, die ihr Handeln stets aufeinander beziehen sollen. Wird dies erreicht, so ist die eheliche Gemeinschaft ein *frölichs, luspers vnd suoß ding* (S. 68). Die Liebe war in der Ehe angekommen. ASch

Lit.: Albrecht von Eyb: Das Ehebüchlein, Deutsche Schriften des Albrecht von Eyb, Bd. 1, hrsg. und eingeleitet von Max Hermann, Berlin 1890. – Matthias THUMSER: Albrecht von Eyb und seine Eheschriften. Humanistische Wissenstransformation, in: Mittel-lateinisches Jahrbuch 44, 2009, S. 485–517; Arnold ANGENENDT: Geschichte der Religiosität im Mittelalter, Darmstadt 2009, S. 269–290; SCHLECHTER/RIES 2009, Bd. 1, Nr. 32.

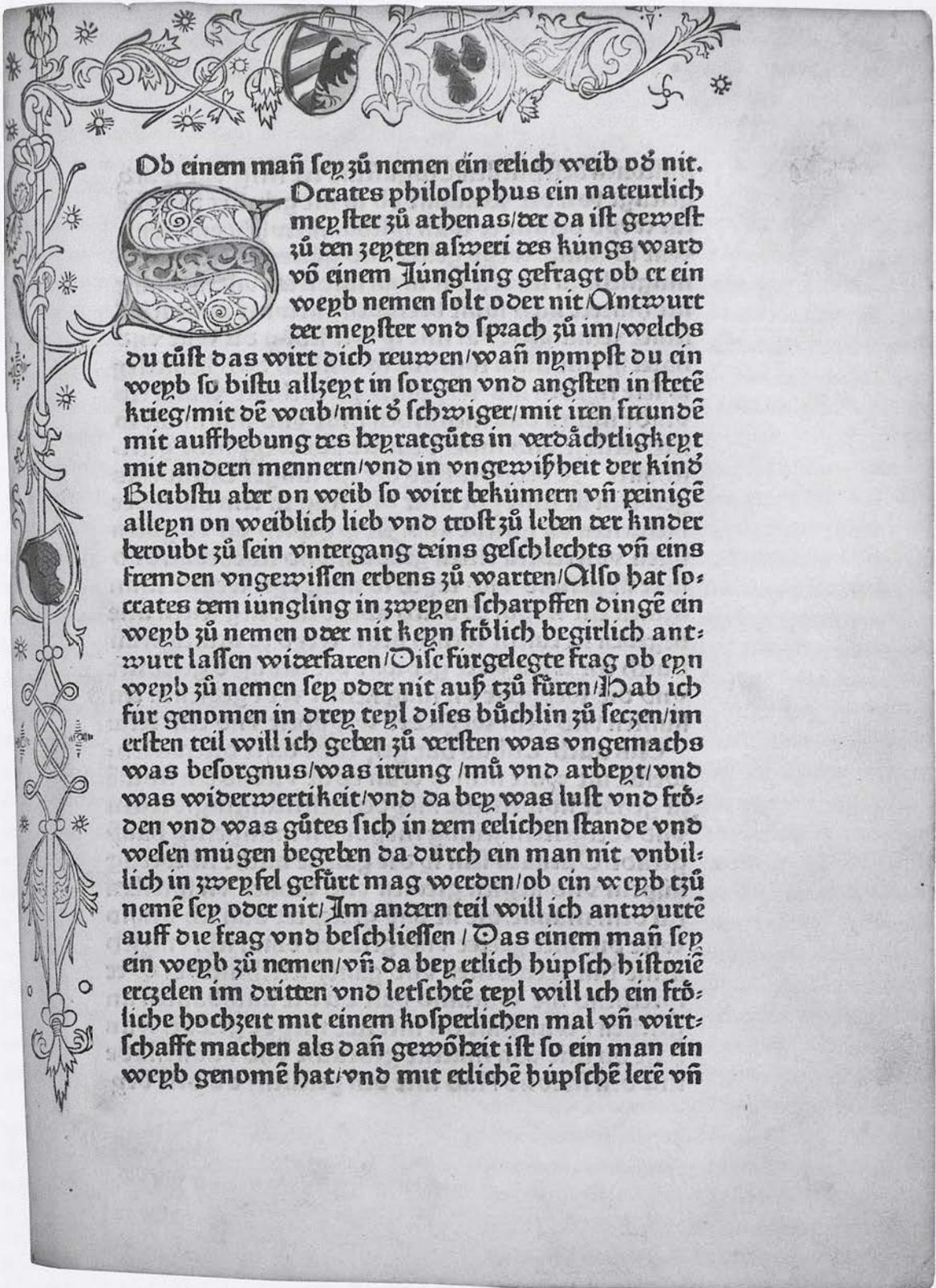


Abb. 60

Ob einem mann sey zuo nemen ein eelich weib oder nit: das Ehebüchlein des Albrecht von Eyb (Eyb 1473, Bl. 2r – Kat.Nr. IV.18)

IV.19

(Abb. 61)

Anleitung zur Minne und Mäßigkeit

Hausbuch, Amberg, 1560–1570/71

UB Heidelberg, Cod. Pal. germ. 183, Bl. 254v–257r

Auch im medizinischen Fachschrifttum des Mittelalters und der Frühen Neuzeit wird mitunter die Liebe thematisiert. Ein Beispiel hierfür ist der Abschnitt über die Minne in der zwischen 1560 und 1571 in Amberg geschriebenen Handschrift. Er ist Teil einer umfangreichen, systematisch vom Scheitel bis zur Sohle strukturierten Zusammenstellung medizinischer Rezepte (Bl. 1r–273v). Zahlreiche Kapitel darin sind dem im Mittelalter weit verbreiteten Arzneibuch Ortolfs von Baiernland (13. Jh.) entnommen. Die Rezeptsammlung zeigt somit trotz der späten Entstehungszeit eine typisch mittelalterliche Orientierung. Dazu passt es, dass Methoden wie der Aderlass, Klistiere und das bewusst herbeigeführte Erbrechen zur Reinigung von Blut und Verdauungsorganen

eingesetzt werden. Die Passage über die Minne (Bl. 254v–257r) befindet sich am Ende der Rezeptsammlung, voran geht dem Abschnitt eine Gruppe von Rezepten für Krankheiten am Gemächt (Bl. 253v–254r), ihr folgt ein umfangreiches Kapitel mit gynäkologischen Rezepten (Bl. 257v–271v).

In dem Abschnitt wird zunächst aus medizinischer Sicht beschrieben, was Minne ist, und ihr Nutzen für Leib und Seele erläutert (Bl. 254v): Die maßvolle Minne sei *ein groß gesundtheit in dem leib, wan sie macht den leib geringk* [behände] *der vor tregek* [träg] *ist, vnd macht frolich muotth*, sie ist gut gegen Zorn, für die fünf Sinne und das Gehör, für Herz und Nieren und *vertreibtt auch die bössen Matterien der geschwer*. Es wird beschrieben, was bei der Minne physisch geschieht (zum Beispiel werden die Augen dunkler) und unter Berufung auf Avicenna argumentiert, dass die Minne für den Mann aus medizinischer Sicht nötig ist, da das Sperma sonst seinen Körper vergiftet.

Der maßvollen Minne wird sodann die unmä-

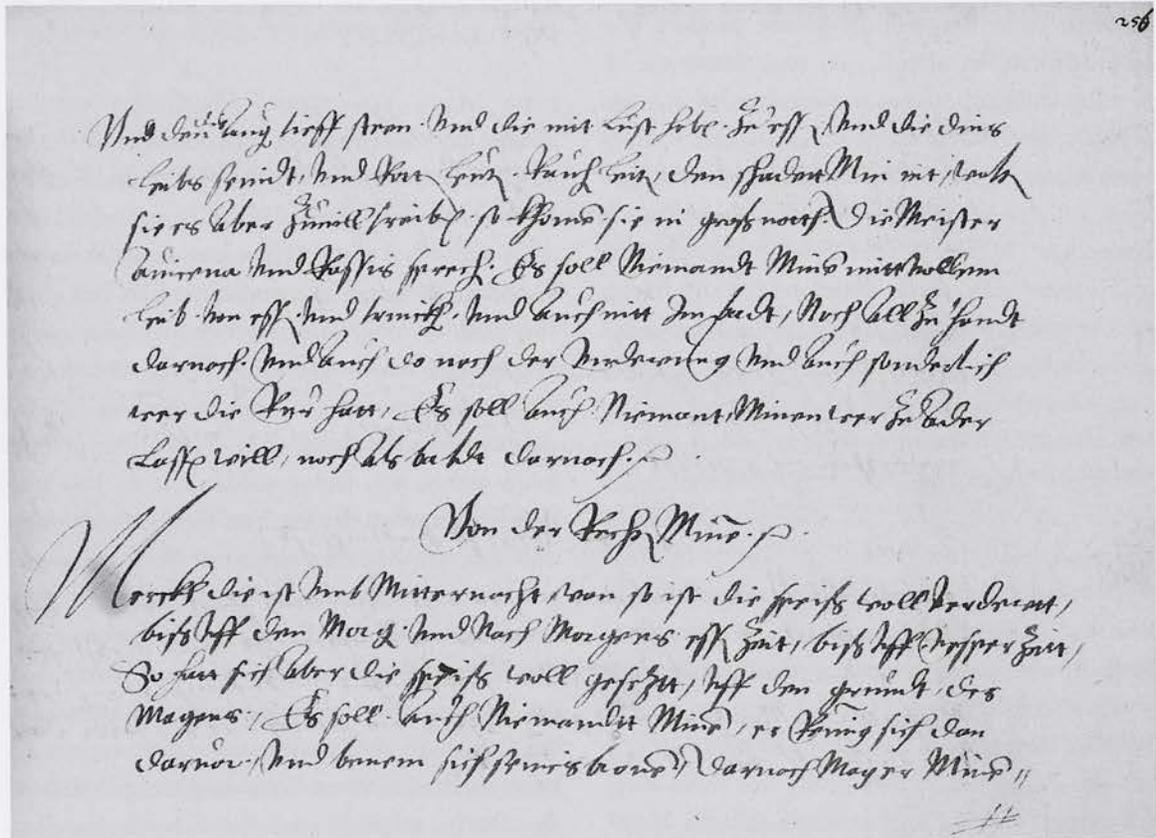


Abb. 61

Anleitung zur Minne und Mäßigkeit in einem Hausbuch, 1560–1570/71 (Cod. Pal. germ. 183, Bl. 256r – Kat. Nr. IV.19)

ßige Minne gegenübergestellt (Bl. 255v): *Merck die bringt dem leib gar grossen schaden vnd allen adern, vnd macht die hendt bidtmen* [verursacht zitterige Hände], *sie machtt auch fauls bluth vnd benimptt das gehör* [schädigt das Gehör], *sie nimbt auch dem leib all sein krafft vnd Natürliche hitz, vnd bringt den todtt vnd zeucht auch auß das marckh auß den beinen vnd auß den armen.* Wer den Körper gesund erhalten will, soll sich daher vor übermäßiger Minne hüten. Gegen ein Übermaß an Minne gibt der Verfasser ein Rezept an: *Wer sich uber Minett. Der soll Nemen Bethonien* [vielleicht *Betonica aquatica*, Wasserbraunwurz], *stoß vnd seudt die woll in wasser vnd trinckh das wasser vnd bindt das ander vast vnd warm an das gemecht* [binde das andere fest und warm an das Gemächt]. *Es hilft.* Unschädlich sei die Minne dagegen unter anderem allen *Collicicj* und mageren Menschen.

Schließlich beschreibt der Verfasser, wann und wie man minnen soll. Nicht direkt nach dem Essen, nicht im Bad oder kurz danach, auch nicht nach dem Erbrechen. Insbesondere wer die Ruhr hat, aber auch wer zur Ader lassen will oder dies kürzlich getan hat, soll die Minne meiden. Die rechte Minne ist also (256r) *vmb Mitternacht, wan so ist die speiß woll verdewtt, biß uff den Morgen, vnd Nach Morgens essen zeit, biß uff vesper zeit, so hatt sich aber die speiß woll gesetzt, uff den grundt, des Magens. Es soll auch Niemandtt Minen, er Reinig sich dan darvor, vnd benem sich seines bronen* [der sich nicht vorher gewaschen und seine Blase entleert hat], *darnach Mag er Minen.* PK

Lit.: MILLER/ZIMMERMANN 2005, S. 5–12.
<<http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/cpg183>>

IV.20

(Abb. 62)

Ein Mittel gegen Impotenz

Medizinische Rezeptsammlung, Südwestdeutschland, um 1440

UB Heidelberg, Cod. Pal. germ. 549, Bl. 64r

Als medizinisches Problem wird auch die Unfähigkeit des Mannes zur geschlechtlichen Liebe angesehen. Zauber, so erklärt es die Überschrift zu dem Rezept auf Blatt 64r, kann Impotenz

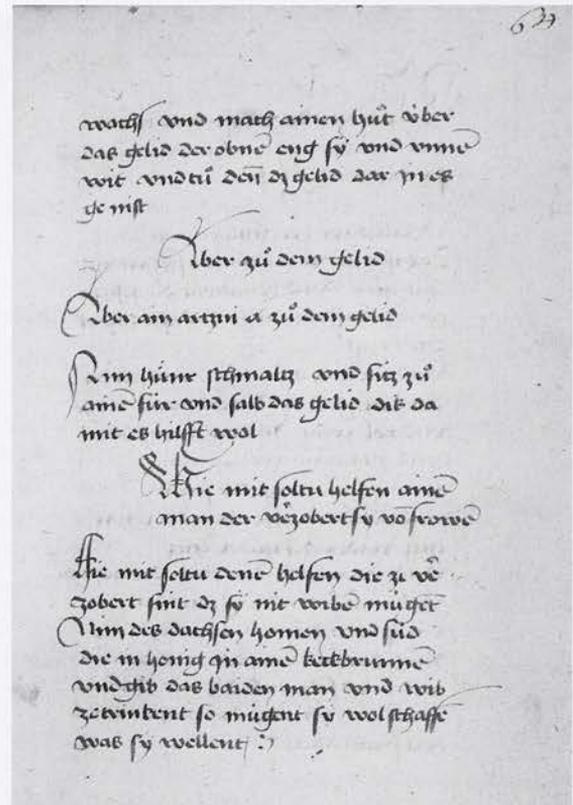


Abb. 62

Ein Mittel gegen Impotenz in einer medizinischen Rezeptsammlung, um 1440 (Cod. Pal. germ. 549, Bl. 64r – Kat. Nr. IV.20)

beim Mann verusachen. Abgeholfen werden könne dem Unvermögen mit Hilfe eines Suds, dessen Hauptbestandteil das Fell eines Dachses ist: *Hie mit soltu denen helfen die verzobert sint dz sy nit wiben mugent* [so dass sie nicht lieben können]. *Nim des dachsen hemen* [das Fell eines Dachses] *vnd sud die in honig in ainem keckbrunnen* [in einem lebendigen Quellwasser] *vnd gib das baiden man vnd wib ze trinkent so mugent sy wol schaffen was sy wellent* [so gelingt ihnen sicher, was sie tun wollen].

Den Körperteilen des Dachses werden in der mittelalterlichen Medizin vielfältige Wirkungen zugeschrieben, insbesondere das Fett galt als Universalheilmittel; das Fell soll in verschiedenen Zusammenhängen zur Abwehr von Zauber dienen können. Zur hier dargestellten Verwendung des Dachsfells im Zusammenhang mit Impotenz kann auch die Vorstellung beigetragen haben, der Dachs sei mit zweierlei Geschlechtsteilen ausgestattet und könne sich selbst begatten. Das Rezept findet sich in der Handschrift Cod. Pal. germ. 549, die um 1440 vermutlich in der

Gegend um Ulm/Augsburg zusammengestellt wurde. Geordnet nach Kräutern (Bll. 1r–41v: „Der deutsche Macer“, Kurzfassung), nach Darreichungsformen (Bll. 78v–108v, Salben und Tränke) und nach Krankheiten (Bll. 41v–78v) zeigt die Sammlung verschiedene Möglichkeiten auf, wie die Arzneitexte üblicherweise strukturiert sind. Die Verwendung tierischer Bestandteile in der Heilkunde ist weit verbreitet, auffällig häufig finden wir Rezepte aus Körperteilen des Geiers (hier Cod. Pal. germ. 549, Bll. 59v–61r, 85v–86v). PK

Lit.: Joachim STÜRMER: Von dem Gîre. Untersuchungen zu einer altdeutschen Drogenmonographie des Hochmittelalters, Pattensen/Hannover 1978; Richard RIEGLER: Dachs, in: HWA, Bd. 2 (1929/1930), Sp. 129–134; BARTSCH 1887, Nr. 273.

<<http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/cpg549>>

IV.21

Liebeszauber

Rezeptsammlung, Nordbayern, um 1490

UB Heidelberg, Cod. Pal. germ. 562, Bll. 12v–52v

Der nicht erwiderten Zuneigung widmet sich in dieser Handschrift ein Zauberspruch (Bl. 37v–38r): *Item nym ein Nagel vnd laß funff mess dar ob singen vnd nym irs hores* [und nimm ein Haar von ihr] *vnnd wint es dar vmb* [schlinge es darum] *vnd schlag zu in ein hert* [schlage den Nagel in ein Holz] *vnd sprich also: Elß den nagel schlag ich in dein glut vnd in dein hercz vnd in dein fleysch vnd in dein blut, das dir heint als vast vnd als we nach mir soll sein als ein hunt nach der hunttein vnd als der henn nach dem brut* [damit dir heute so heftig weh nach mir wird, wie einem Hund nach der Hündin und wie der Henne nach ihrer Brut]. *Des helf mir das rosen varb blut, das dw heint vnd hertt vnd allzeit als wenig kain ru noch kain rast kunst haben, als das fewr ob dem nagl thut, des helff mir der man der den todt an dem creucz nam. Im namen des vaters vnd suns vnd des heyligen geystes vnd sprich funff pater noster vnd aue maria.*

Der kurze Text, der eine magische Praxis mit einem Zauberspruch und Gebeten verbindet, wur-

de in der Handschrift von einem späteren Benutzer durchgestrichen. Der hier zu Tage tretende Umgang mit der unerfüllten Liebe entspricht dem Charakter weiterer Kurztexte, welche den medizinischen Teil der im späten 15. Jahrhundert vermutlich in Bayern entstandenen Handschrift Cod. Pal. germ. 562 prägen. Zauber- und Segenssprüche und magische Praktiken wie Amulette oder eben das hier vorzunehmende symbolische Handeln sollen bei Krankheiten und anderen misslichen Umständen Abhilfe schaffen. In eine ähnliche Richtung geht beispielsweise die Methode, die auf Blatt 32r erläutert wird: *Item ein frau die nit lieb gehabt wirt von irem man die nem das marck von einem wolff vnd den lincken fueß, vnd trag das stetigs beÿ ym* [sich], *So hat er nyemant lieber dan sye.* PK

Lit.: WILLE 1903, S. 79; Richard KIECKHEFER: Magic in the Middle Ages, Cambridge 1989, S. 64–80; Christa HABIGER-TUCZAY: Magie und Magier im Mittelalter, München 1992, S. 248–258.

<<http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/cpg562>>

IV.22

(Abb. 63)

Die Kirche und das Sakrament der Ehe

Papst Gregor IX.: Decretales. Mit der Glosse von Bernardus Bottonius, Venedig: Nicolas Jensen, 8. Mai 1479 [GW 11459]

UB Heidelberg, I 4723 F fol. INC

Eine Frau und ein Mann, die sich anschauen, ein Kleriker im Hintergrund – selbst in dieser reduzierten Form lässt die Eingangsillustration zum vierten Buch des „Liber Extra“ den Inhalt der folgenden Kapitel sinnfällig werden. *De sponsalibus et matrimoniis*: Von Verlobung, Eheschließung und Ehe handelt dieser Abschnitt des von Papst Gregor IX. (1227–1241) initiierten Sammelwerks, das Entscheidungen kompilierte und systematisierte, die von Papst oder Konzilien in strittigen Rechtsfragen getroffen worden waren. Diese „Dekretalen Gregors IX.“ wurden gemeinsam mit dem „Dekret Gratians“ aus der Mitte des 12. Jahrhunderts zu einer zentralen Sammlung des Kirchenrechts, das sich im Hochmittelalter als Kanonistik zu einer eigenen Wissenschaft neben der Theologie entwickelte. Der

De sponsa

Le

extiterint: ab administratione remouentur. f. de here. excoicamus in fi. b ¶ Ab his ad omnes predictas personas pena ista extenditur: cuius si hu iusmodi personatus curam animarum non habeat: quia idem iudicium est de personalibus curam animarum non habentibus: sicut de beneficijs cu ram animarum habentibus annexam e de elec. dudum: et qd hites curam aiarum tenentur: p3: q2: qui ad cura aiaruz eliguntur: dz pmo. pmoueri ad ordinē facerdotij: alias sit ea ipso iure priuatus e de preb. extirpande. §. qui uero: et i ppria persona de feruit nisi in duob' casibus: ut ibi dicitur: et idem iudicium e personalibus et de habiti bus curam animarum est habendum: ut in predicta decre. dudum: et e de pbe. de multa. maior: enim rō e de habentibus curam aia rum qd de psonatibus nō hntibus curam animarū.

¶ Credo qd nullus ardiaco nus decanus plebanus p positus cantor: et nulli qui habent personatus et qui habent curam animarum: possint audire leges i pby ficam preter penam istius constitutionis nulla sca di functione: ex quo tales sūt nisi aliam interpretationē super hoc uiderem: q2: pa pa nullam addidit inter pretationē: ergo nec nos ad bibere debemus. ii. q. v. cō suluisti et e de trāsla. inf cō posalia. sufficit enim q2 ita scriptum est: ut. vi. q. iij. scri ptum est in lege r. ff. qui et a quibus ma. li. l. p. p. x. i. ¶ Ab his. l. legibus i pby ficam de quibus premissum est e. b. k ¶ Spatium prescriptum. duoz mensium cōnumerandum a tpe publica tionis huius constitutionis: q2 ante publicatiōem nemo tenetur e de p. tit. .c. ij. ex quo enim constitutio publice pmulgata est et publicata: quilibet te netur ad eius obsequiam p' duos menses in aut. ut fac. no. p. tit. circa p. rit. coll. v. xvi. di. quod dicitis e de postul. c. i. sed ante non. ar. xxij. q. iij. dixit fara. l. xxij. di. p. p. u. i. sed cum ista constitutio sit iam diu publicata: nullus habet excusationem. Sed nunquid epi pnt tales absoluerē: credo qd sic: q2 conditio: huius constitutionis non retinuit sibi absolutiōem. f. de sent. exc. nuper. j. de fals. dura et e de pben. de multa in fi. l ¶ Extendi. si premissas penas de quibus superius facta est mentio. l. q. sunt excoicati: et in nulla causa patrocinium prestantes audiantur: et ita uidetur: qd isti spem pmoitionis amittunt: nisi cum eis per sedem apostolicam fuerit dispensatum: sicut dicitur e de monachis: quia hoc pronomen hoc ostēdit omnes penas supradictas. Sed hoc nō credo: qd isti ppter hoc sine dispē satione domini pape. pmoueri non possint: et qd dicit hoc extendi e: respic tū qd dicit e excoicati: et qd in nulla causa eorum patrocinium admittantur: q2 si hoc uoluisset: hoc dixisset de istis qd dixit de illis. ar. e de trāsla. inter corporalia e de deci. ad audiētiā. et pene non sunt ampliande sine odia: sed potius restringende de pe. di. i. pene. ff. de li. et postu. cum qdam. ff. de here. insti. l. i. §. ult. et illa clausula nisi forte ex misericordia e. respicit tātum pcedentia et nō subsequētia. ar. e. de ap. inquisitionem: tutius est dicere: qd i curat oēs penas pdictas cum lra hoc expresse dicat: dū dicit hoc extendi et cetera: et e dum dicit: predictis penis obnoxij. b. a ¶ Francia. lege. i. consuetudine. b ¶ Legibus. i. consuetudinibus. c ¶ Sraço. quā putabat e de sba māmōij. ar. xxx. q. v. aliter: ubi v' qd mū monij omittis solēntatib' nō ualeat: sed nō e' vep: q2 illa qd dicitur. i. c. alit pot' ad solemnitates referuntur: q' tū seruande sunt: sed q'uis nō seruatur: tenet matrimonium: qa solus p'stus sac' māmōij. xxvij. q. ij. sufficiat.

presbyteros: nisi ab his infra spati um prescriptum desiterint hoc ex tendi uolumus et mandamus et ap pellatione postposita firmiter obse uari.



Liber quartus. De sponsalibus et matrimonio.

¶ Concilio triburiensi. ¶ Francia quidā no bil' milierē d' saxonia lege saxo nū duxit i uxore. ue rū q2 non hūdem utuntur legibus saxones et

d ¶ Dimissaq3. qd facere nō debuit aucte sua ut. xxxij. q. ij. sedares et xxxv. q. vi. mltioy: et si ipedimū māfestū subēt. f. de diuo. porro. e ¶ Euangelice legis. qua dī: nullus dimittat uxore suā excepta cā fornicationis. xxxij. q. i. dixit dñs. f. c. ex parte.

¶ Retrea. sine cōdicatione. p hoc v' q' solui non possit: q2 que sine cōdicatione pzo mittū sine cōdicatione soluit. xxxij. q. ul. .c. ult. r. xxij. q. iij. iter cetera. g ¶ Inducendi. et e cōpellendi si iuraf sent. f. c. ex lris. ppe picalū iuramta. ar. §. j. c. reglunt: s' il lud soluit ibi. s' j' uidet. f. c. c. b ¶ Noluerit. i. ab solute restiterint. i ¶ Deter'. f. ad terū cū fecida: q' ea forte iterificeret. k ¶ Adio. q2 qd qf nō diligit: facile cō tēnt. xx. q. iij. p'is clericus r. xxxi. q. ii. §. i. b. l ¶ Societate. ff. p socio. l. vep. §. ul. r. l. actioe. §. d' tām'. m ¶ Interpositioe si dei. siue p iuramta e: q2 cōpollēt e d' fideiul. puenit r. xx ij. q. v. iuramentū. n ¶ Tolerari. hoc iō dicit: q2 ex quo nō est p'ellū ad mī mōiuz s'ria nolan tate accedente: pnt se iucez absoluerē ut v' q2 ois res p

francigene: causatus est: q' eam nō sua: id est nō francorum lege despo sauerat: dimissaq3 illa aliam super duxit: diffiniuit super hoc sancta sy nodus: ut ille trasgressor: euangelice legis subijciatur penitentier: et a secu da coniuge separetur et ad priorem redire cogatur. ¶ Innocentius. iij. exosi. episcopo. ¶ Retrea hi qui de matrimōio contrabendo pure et sine om ni conditione fidem dederunt: com monendi sunt r modis omnibus i ducendi: ut presūtam fidem obser uent. Hi autem se ad inuicēz admit tere noluerint: ne forte deterius ide contingat: ut talem. f. ducat: quam odio habet uidetur q' ad instar eo rum qui societatem interpositione fidei contrahunt: et postea eandem sibi remittunt: hoc possit in paciētia tolerari. ¶ Genius papa. ¶ Uenis qui puellam nonduz septemem duxit: q'uis etas repugnare: ex humana tamen fra gilitate forsā tentauit: quod com plere non potuit. Quia igitur i his que dubia sunt: quod certius estia mus: tenere debemus: tum prop ter honestatem ecclesie: quia ipsa p' iunx ipsius fuisse dicitū ppter p dictā dubitatiōem: mādam: quate nus p'obrina ipsius puelle quam

quascūq' cās nascit e. f. de re. iuris ois res r. ff. de re. iur. nihil taz nalc: q2 in tali casu fide p'sta siue iuramento subelligēda e cōdino .f. si i cadē uolitate p'māserit. ar. e d' iurāra. que ad modū r. xxxij. q. ii. ne q's arbitret. h'ec fuit opt. t. dicitis q' bec decre. p'icbat ius cōe hō. dicebat et h' q' loquit de p'atūa p'missioe. ut. j. g. de l. no. c. ue niēs: qd e mibi v' r' loquit dispēsiatue: et hoc apte dicit ista uerba: hoc possit i paciētia tolerari: ne deter' inde p'ingat. nā mltā p' pati entia toleram' e e d' pbe. cū iā dudū: als d' iure mero debet cōpellū ut fidē siue iuramētum suarēt de hoc dī. f. c. ex lris. ij. b.

¶ Uenis. dubia. Sic ergo p3: qd i dubijs sep certius e tenēdū de pe. di. vij. c. ii. §. item si: ubi dī: tene certū et dimitte icertum r. f. de homi. ad audiētiā r. xij. di. sicut: r in re dubia certū nō pōt ferri s'ria. xi. q. iij. graue r. xxxij. di. habuisse r. xxxij. q. ul. §. ul. r in sti. de re. di. §. illud questum: insti. de ac. §. curare. Quis tū cū ob scura sūt iura partium: certa fertur s'ria e de fide iura. int dilectos i fi. §. nō dī dubia res ibi: q2 actor non p'bauit clare: et ita p' possessioe iudicari dz. Sed quare dicit i bis q' dubia sūt: q' i ex toto ite sep tennium ducta fuit: et p' septē annos nō p'stit lante recessit: res nō e dubia sed certa: q2 nō ipedit māmōij cū p' sanguinea e cū matre .f. ti. p. xi. lras. accessit. si p'. vij. ānum p'sensit: spōsalia tenentur: et ita non est res dubia. f. c. sponlam r. i. ti. p. xi. cōtinebatur. §. si uero. So. sic intellige: puella ista p'. vij. annos non p'sensit uel non cōsta bat de p'sens: q2 statū recessit ab eo l' mōiuz est: uerū q2 tēuuit for sitan: qd p'plē nō potuit: p'sumit q' erat doli capax: siue q' malicia supplebat etate quo ad spōsalia: sic supplet malicia quo ad māmō nium. f. ti. p. xi. de illis r. c. ult. vñ p'p hoc dubiū: q2 hoc plene nō p'stabat: tū e' p'p honestate eccle' nō pōt b'ie p'obrina ill'. f. i. c. p. x. ar. als nō v' q' possit stare illa iura: si dicerem' q' p'. vij. annos consensit dicit. t. quia sic nō eēt res dubia.

¶ Coniunx. i. sponsa.

Abb. 63: Rechtssätze zur Ehe in einer Sammlung des Kirchenrechts (Decretales 1479, Bl. 219v – Kat. Nr. IV.22)

Prozess der Verwissenschaftlichung prägte auch die Handschriften und Frühdrucke des Kirchenrechts: Die Dekretalen wurden in den Rechtsschulen kommentiert und mit Anmerkungen (Glossen) versehen, die um den zentralen Text angeordnet wurden. Dergestalt druckte auch Nicolas Jenson (um 1420–1480) 1479 in Venedig den „Liber Extra“ inklusive des maßgeblichen Apparats des Bologneser Rechtsgelehrten Bernhard de Botone aus der Mitte des 13. Jahrhunderts. Jenson, ursprünglich im Auftrag des Königs von Frankreich nach Mainz gekommen, hatte dort die junge ‚deutsche Kunst‘ des Druckens gelernt, um in Italien zum Inhaber einer florierenden Werkstatt aufzusteigen, die mit ihrer qualitätvollen Typographie die neue Druckschrift maßgeblich prägen sollte.

Ein ganzes Buch der von Jenson gedruckten fünf Bücher der Dekretalensammlung ist der Ehe gewidmet. Intensiv, nahezu besessen diskutierten Theologen und Kirchenrechtler im hohen Mittelalter den Prozess der Eheschließung. Biblische Vorbilder, allen voran Maria und Joseph, lieferten reichen Stoff für grundsätzliche Fragen nach dem Wesen und der Konstituierung der Ehe. Die theologischen Bemühungen, die Verbindung der Menschen zu Gott als Verhältnis zwischen Braut und Bräutigam zu beschreiben (Kat.Nr. IV.25), und die Klassifizierung der Ehe als Sakrament verliehen der Diskussion zusätzliche theologische Brisanz. Aus dem biblischen Schöpfungsbericht und den Worten Jesu im Neuen Testament, dass Mann und Frau „ein Fleisch“ sein sollten, wurde im Christentum früh die Willensübereinstimmung der Ehepartner abgeleitet. Diese Vorstellung war der antiken römischen Welt noch völlig fremd gewesen. Die mittelalterliche Ehe blieb durch die rechtliche Dominanz des Mannes über die Frau gekennzeichnet, doch die Grundlage der Verbindung bildete, zumindest in der Theorie, die frei gegebene Zustimmung beider Ehepartner, der gegenseitig ausgesprochene *consensus*. Vor dem Hintergrund adliger Familienplanungen, in denen Eheverabredungen oft bereits im Kindesalter angebahnt und nach dynastischer Rason getroffen wurden, wohnte diesem theologisch-kanonistischen Eheverständnis des Hochmittelalters ein revolutionärer Impetus inne. Als Modell wirkte es wohl auch auf die hö-

fische Dichtung, da nun denkbar wurde, die in der Minne geforderte Freiwilligkeit der Liebesbeziehung auch in der Ehe zu verwirklichen. AB

Lit.: Decretalium D. Gregorii Papae IX. compilatio, in: Corpus Iuris Canonici, Bd. 2: Decretalium collectiones, hrsg. von Emil Friedberg, Leipzig 1881, S. 1–927. – SCHLECHTER/RIES 2009, Bd. 1, Nr. 813, Taf. VII; Rüdiger SCHNELL: Sexualität und Emotionalität in der vormodernen Ehe, Köln u.a. 2002; Rudolf WEIGAND: Liebe und Ehe im Mittelalter, Goldbach 21998.

IV.23

(Abb. 64)

Der Sündenfall und seine Folgen

Spiegel menschlicher Gesundheit, Mittelrhein, 1420–1430

UB Heidelberg, Cod. Pal. germ. 432, Bl. 5r

Als die Stammeltern Adam und Eva gegen das göttliche Verbot verstießen und die Frucht vom Baum der Erkenntnis aßen, wurden sie aus dem Paradies vertrieben und die Mühsal des irdischen Daseins der Menschen begründet. Mit dieser unheilvollen Geschichte setzt nach theologischer Vorstellung jedoch auch die auf Christus ausgerichtete Heilsgeschichte ein. Christus wird als neuer Adam verstanden, Maria als neue Eva. Auf diesem Zusammenhang basiert das ursprünglich in lateinischer Sprache verfasste „Speculum humanae salvationis“, zu Deutsch auch „Spiegel der menschlichen Gesundheit“ oder, wie in der Überschrift auf Blatt 1 zu lesen, als „Spiegel der Menschen Selikeit“ bezeichnet. Es ist das am meisten verbreitete typologisch-didaktische Werk des Mittelalters, das wie die „Biblia pauperum“ in seiner Konzeption aus der Verbindung von Texten und Bildern zur Veranschaulichung besteht. Der Hauptteil, untergliedert in 45 Kapitel zu je 100 Versen mit 192 Illustrationen, schildert zunächst diesen Beginn der Heilsgeschichte vom Sturz Luzifers über die Erschaffung des Menschen, den Sündenfall, die Vertreibung aus dem Paradies bis zur Sintflut. Der sich anschließende eigentliche typologische Text verknüpft vor allem Begebenheiten des Neuen Testaments (Antitypen) mit solchen des Alten Testaments (Typen), zu denen eine ähnli-



Abb. 64
Die Vertreibung aus dem Paradies und die Mühsal irdischen Daseins im „Spiegel menschlicher Gesundheit“, 1420–1430 (Cod. Pal. germ. 432, Bl. 5r – Kat. Nr. IV.23)

che heilsgeschichtliche Aussage herzustellen ist, geradezu als bildhafter Beweis dafür, dass die alttestamentlichen Heilsversprechen hier erfüllt wurden. Gleichzeitig reihen sich die Kapitel in chronologischer Abfolge von der Erlösung der Menschen im Neuen Bund bis zum Jüngsten Gericht. Als thematische Schwerpunkte sind neben der Menschwerdung Gottes vor allem auch die Passion Christi mit Tod und Auferstehung zu nennen. Maria wird außerdem eine besondere Stellung eingeräumt, da der Hauptteil mit der Verkündung ihrer Geburt beginnt, sie die ersten Antitypen repräsentiert und im weiteren Verlauf als Fürbitterin für die Menschen vor Gott auftritt.

Der Autor des Werkes ist namentlich nicht bekannt. Als gesichert gilt jedoch, dass das Werk im dominikanischen Umfeld entstanden ist und dass die frühen wahrscheinlich in Bologna entstandenen Handschriften der ursprünglichen Fassung am nächsten stehen. Die reiche Überlieferung der Textgattung setzt um 1330 ein. Bald folgen auf den lateinischen Text Übertragungen ins Deutsche. Von der im Cod. Pal. germ. 432 vorliegenden Versübertragung eines ebenfalls anonymen Autors sind seit der Mitte des 14. Jahrhunderts 22 Handschriften erhalten. Auf Blatt 59v der Heidelberger Handschrift befindet sich eine Federprobe, die sehr wahrscheinlich Pfalzgraf Friedrich I. (1425–1476) nennt. Aufgrund des nach Schrift und Illustrationsstil anzunehmenden Entstehungszeitraums der Handschrift von 1420 bis 1430 könnte die Handschrift aber schon von Kurfürst Ludwig III., dem Vater Friedrichs, erworben worden sein. MK

Lit.: MILLER/ZIMMERMANN 2007, S. 399–400; Hans Walter STORK/Burghart WACHINGER: ‚Speculum humanae salvationes‘, in: ²VL, Bd. 9, 1993, Sp. 52–63. <<http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/cpg432>>

IV.24

(Farbtafel 29)

Die Todsünde der Unkeuschheit

Hugo von Trimberg (bearbeitet von Johannes Vorster): Der Renner, Nürnberg, 1425–1431/ zwischen 1439 und 1444

UB Heidelberg, Cod. Pal. germ. 471, Bl. 27r

Die drei Bildstreifen unter der Überschrift *Luxuria/Unkeusch* veranschaulichen beispielhaft die Äußerungsformen dieser Todsünde: Im Zentrum des ersten Bildes steht eine junge Frau, um deren Gunst zwei alte Männer buhlen, deren einer ihr sogar mit der geöffneten linken Hand Geld darbietet. Die junge Frau ist wie ihre Begleiterin kostbar gekleidet und erscheint mit pelzverbrämter Houppelände sowie Kopftuch und Schapel ebenso modisch aufgeputzt wie die beiden Alten. Während der hinten stehende einen kurzen Rock und eine modische Kopfbedeckung mit herunterhängender Binde trägt, ist der vordere, seinem Alter angemessen, mit einem langen Mantel, darüber aber mit einem gezaddelten Kapuzenkragen gekleidet. Im Kontrast dazu ist das hohe Alter der beiden Männer sowohl durch das Barthaar als auch durch den Stock in der Hand des vorderen hervorgehoben. Das zweite Bild verändert das Motiv der Begegnung zwischen Mann und Frau dahingehend, dass nun die junge Frau, die mit der Beischrift als *gekronete eseleyn* bezeichnet ist, dem hier jugendlichen Mann, der seine Hand noch zum Gruß erhoben hat, bereits forsch an die Schulter greift. Ihr folgt eine alte, am Stock gehende Frau nach, die von einem schwarzen Teufelchen angeschoben wird. In ihr ist die Kupplerin zu sehen, die als *perntreiberin* benannt wird. Das unkeusche Verhalten der dritten Szene offenbart sich in dem fröhlichen Treiben einer Schar junger Leute, die durch ihre Kleidung wiederum als Angehörige der gehobenen Gesellschaft gekennzeichnet sind. Ein Spiel, bei dem die Augen eines Teilnehmers durch seinen tief heruntergezogenen Hut verdeckt sind, nutzen die anderen offenbar, um ihm eine junge Frau zuzuführen, wobei der zweite junge Mann bei der Gelegenheit der Dame an die Brust greift.

Die Bildstreifen stehen vor dem eigentlichen Kapitel zur Unkeuschheit, fungieren als Einführung in das Thema und umreißen dessen Interpretation durch den Bearbeiter Johannes Vorster. Bemerkenswert sind auch die kommentierenden Beischriften, die sich auf Bibelstellen beziehen und in ihrer Auswahl auf Johannes Vorster zurückgehen: Über den beiden Alten wird so auf die Begehrlichkeit der Augen, *concupiscencia oculorum*, und über der offenbar käuflichen

Dame auf die *superbia vite* als einer weiteren Todsünde, nämlich der Hoffart, verwiesen.

Der dreißig Jahre in Nürnberg als Gerichtschreiber tätige Johannes Vorster (gest. 1444) hat den Renner des Hugo von Trimberg (gest. nach 1313) für den eigenen Gebrauch geschrieben. Dabei handelt es sich um weit mehr als eine Abschrift des weit verbreiteten spätmittelalterlichen moraldidaktischen Werkes, dessen erste Fassung im Jahr 1300 vollendet worden war. Indem Vorster den Text seiner Vorlage neu strukturiert, Schwerpunkte setzt und durch lateinische, zumeist Bibelzitate ergänzt, schafft er eine eigenständige Interpretation. Besonders gewichtet werden hierbei die Todsünden, die in aufeinander folgenden Kapiteln behandelt werden. Auch die Konzeption der den Kapiteln vorgeschalteten Bildstreifen, die von drei oder vier Zeichnern ausgeführt wurden, geht sicher auf Vorster zurück. Sie verorten die jeweilige Todsünde überwiegend im Alltag der Gesellschaft der Stadtpatrizier und geben auf diesem Weg Auskunft über die gesellschaftskritischen, moralisierenden Ansichten des Autors. MK

Lit.: Henrike LÄHNEMANN: Der ‚Renner‘ des Johannes Vorster. Untersuchung und Edition des cpg 471, Tübingen/Basel 2008, zu Bild und Text Bl. 23v, S. 139–141, S. 323; MILLER/ZIMMERMANN 2007, S. 516–518; Günther SCHWEIKLE: Hugo von Trimberg, in: ²VL, Bd. 4, 1983, Sp. 268–282.

<<http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/cpg471>>

IV.25

(Abb. 65)

Liebesdichtung in der Bibel

Bibel, dt., Bd. 3: Altes Testament, Hagenau, Werkstatt Diebold Lauber, 1441–1449

UB Heidelberg, Cod. Pal. germ. 21, Bll. 288v–289r

Die Liebesdichtung des Mittelalters schöpft aus der poetischen Sprache des Hohen Liedes des Alten Testaments. Die Beschreibung der Liebe zwischen Mann und Frau in diesem altjüdischen Gedicht war als biblischer Text allen Geistlichen und Mönchen vertraut. So zeigt die Illustration, die das Hohe Lied in der prächtigen deutschsprachigen Bibelausgabe aus der Werkstatt des Die-

bold Lauber einleitet, fünf Geistliche, die vor einem Pult stehen und aus einem aufgeschlagenen Buch den biblischen Text rezitieren oder singen. Einer der Geistlichen, die in liturgische Gewänder oder ihren Ordenshabit gehüllt sind, deutet mit der Hand auf die Überschrift „Cantica Cantorum“ („Lied der Lieder“) auf der nächsten, mit einer kunstvoll verzierten Initialen versehenen Folioseite. Die rubrizierte Überschrift oberhalb der Miniatur übersetzt den Titel des biblischen Buches mit *buch der minne* und beschreibt damit treffend den Inhalt der Dichtung, die von der Liebe zwischen einer Braut und einem Bräutigam handelt.

Das erotische Werk wurde nicht wortwörtlich verstanden, sondern allegorisch gedeutet. Als Bräutigam wird in den religiösen Auslegungstraditionen des Textes immer wieder Gott genannt, während die Braut unterschiedliche Interpretationen erfuhr. In der jüdischen Tradition galt die Braut als das Volk Israel, welches zum Glauben geführt werden musste, während die christliche

Auslegung die Braut mit der Kirche identifizierte. Im 12. Jahrhundert entwickelten die Exegeten ein besonderes Interesse an der Auslegung des Hohen Liedes, da die persönliche Beziehung Gottes zu den Menschen zum Thema wurde. Durch die Interpretation des Zisterzienserabtes Bernhard von Clairvaux erfuhr die Auslegung des Hohen Liedes eine erneute Zuspitzung. In seinem Kommentar zum Hohen Lied der Liebe erläutert er, dass nicht ein Volk und auch nicht die Kirche die Braut Gottes seien, sondern dass diese mit der Seele des Gläubigen gleichzusetzen sei. Dabei lässt er sich von der poetischen Sprache des Liebesliedes inspirieren. Die Braut solle sich auf die Verbindung mit dem Bräutigam vorbereiten, bevor diese Liebe im Kuss ihren Inbegriff findet. Der Kuss auf den Mund, in dem sich die Begegnung mit dem Heiligen Geist vollzieht, symbolisiert dabei die Gleichrangigkeit der Brautleute. Mit der Sehnsucht der Braut nach diesem Kuss setzt das *buch der minne* ein: *Er wele oder sol mich kusen mit kusse sines mundes.* PH



Abb. 65

Geistliche beim Gesang des „Hohen Liedes der Liebe“, 1441–1449 (Cod. Pal. germ. 21, Bl. 288v–289r – Kat. Nr. IV.25)

Lit.: ZIMMERMANN 2003, S. 51–56; Helmut TERVOOREN: Minnesang, Maria und das ‚Hohelied‘ – Bemerkungen zu einem vernachlässigten Thema, in: Dorothea Klein u.a. (Hrsg.): Vom Mittelalter zur Neuzeit. Festschrift für Horst Brunner, Wiesbaden 2000, S. 15–48; Peter DINZELBACHER: Bernhard von Clairvaux. Leben und Werk des berühmten Zisterziensers, Darmstadt 1998, bes. S. 175–187.
<<http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/cpg21>>

IV.26

(Farbtafel 30)

Die Liebe zu Gott in der Mystik

Otto von Passau: Die 24 Alten, Straßburg, Elsässische Werkstatt von 1418, 1418
UB Heidelberg, Cod. Pal. germ. 27, Bl. 1v

Die Entdeckung der Liebe im Mittelalter war nicht nur auf die höfische Gesellschaft beschränkt. Schon vor und auch parallel zu den ritterlichen Minnedichtern beschäftigten sich christliche Mystiker innerhalb der Kirche mit der Minne. In den Vordergrund trat hierbei die Liebe zu Gott, den man nun weniger als furchteinflößenden Weltenherrscher, sondern vielmehr als einen die Menschen liebenden Gott ansah. Die menschliche Seele, nun gleichgesetzt mit der Braut Christi, muss um die Liebe Gottes werben, um ihr Heil zu erlangen.

Veranschaulicht wird dieses neue Denken in einer Illustration der Heidelberger Handschrift „Die 24 Alten oder der goldene Thron der minnenden Seele“: In der Mitte thront der Weltenherrscher Jesus, der von einer ovalen Sphäre, der Mandorla, umgeben ist und eine Weltkugel in der linken Hand hält. Er krönt eine Seele in der Gestalt einer Jungfrau, welche zu seinen Füßen kniet. Um die Mandorla herum stehen 26 weitere gekrönte Frauen, die durch ihre weißen Märtyrergewänder und die Stigmata an Händen und Füßen als Nachfolger Christi ausgezeichnet sind. Indem diese Jungfrauen im Text des Werkes als „minnende Seelen“ bezeichnet werden, zeigt sich, dass sie um die Liebe Gottes werben.

Diese Darstellung ist ungewöhnlich und somit eine Besonderheit des Heidelberger Codex. In ähnlichen Illustrationen des Werkes „Die 24 Alten“, das in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts vom Basler Franziskanermönch Otto von

Passau verfasst wurde, sind anstelle der Jungfrauen gewöhnlich die namengebenden 24 Alten zu sehen. Diese stehen in der biblischen Apokalypse des Johannes um den Thron Gottes und deshalb sah man in ihnen im Spätmittelalter Mittler mit besonderer Nähe zu Gott. Otto von Passau bedient sich daher in seiner Schrift der 24 Alten, um durch sie seinen Lesern Ratschläge zur richtigen Lebensführung zu erteilen, die schließlich zur Erlangung des Seelenheils führen sollte. Ottos Werk zählte zu den beliebtesten Büchern des späten Mittelalters, wie seine weite Verbreitung zeigt.

Die am 14. Februar 1418 in Straßburg vollendete Heidelberger Abschrift der „24 Alten“ entstand in der sogenannten Elsässischen Werkstatt von 1418 und kam vermutlich unter Kurfürst Ludwig III. von der Pfalz nach Heidelberg. Ab 1581 durch eine Inventarliste der Heiliggeistbibliothek in Heidelberg belegt, wurde die Handschrift im Dreißigjährigen Krieg 1623 durch Truppen der Heiligen Liga nach Rom verbracht, kehrte 1816 jedoch wieder nach Heidelberg zurück. RW

Lit.: ZIMMERMANN 2003, S. 77–78; Norbert H. OTT: Deutschsprachige Bilderhandschriften des Spätmittelalters und ihr Publikum. Zu den illustrierten Handschriften der „Vierundzwanzig Alten“ Ottos von Passau, in: Münchner Jahrbuch zur bildenden Kunst 38, 1987, S. 107–148; Wieland SCHMITT: Die vierundzwanzig Alten Ottos von Passau, Leipzig 1938, Nachdruck New York 1967.

<<http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/cpg27>>

IV.27

Minne und Marienpreis in der geistlichen Dichtung

Konrad von Würzburg: Die Goldene Schmiede, Oberrhein (?)/Rheinpfalz (?), um 1460
UB Heidelberg, Cod. Pal. germ. 356

Zu den frühesten Liedern zum Lob der Gottesmutter Maria zählt der lateinische Hymnus „Ave maris stella“, dessen Überlieferung bereits im 8. Jahrhundert beginnt. Ein erstes deutschsprachiges Beispiel bietet das „Melker Marienlied“, dessen 14 Strophen zwischen 1123 und 1142 niedergeschrieben wurden. In der Folge haben

sich Mariendichtung und Minnelied gegenseitig befruchtet, so dass sich geistliche Traditionen im weltlichen Liebeslied wiederfinden und umgekehrt.

So nimmt der zirka 2.000 Reimpaarverse umfassende Marienpreis „Die Goldene Schmiede“ Konrads von Würzburg beispielsweise Formulierungen aus der Liebesdichtung auf, deutet sie jedoch im Sinn der geistlichen Dichtung um. Zwar wird Maria unter anderem als „Kaiserin des hohen Himmels“, „kaiserliche Frucht“, „Himmelsrose“, „Perle unter allen Gemmen“ oder „lebende Kapelle, die Gott gewidmet ist“ bezeichnet. Doch wird vor allem ihre Keuschheit und Tugend hervorgehoben: Sie ist die „süße, reine Jungfrau“, die „reine Frau“ mit der „reinen Treue“. Gottes Segen habe bewirkt, dass kein Mann jemals körperliche Gelüste gegenüber Maria empfand, nie sei sie „eines Mannes Weib“ gewesen. Vielmehr habe Gott selbst sie mit *reinen synnen mynnen* wollen. Auch Joseph habe sie nie sexuell als Frau begehrt, da er geglaubt habe, ihrer nicht wert zu sein. Maria wird hauptsächlich als Mutter Christi angesprochen, die jungfräuliche Geburt wird hierbei stark betont. Sie ist das „königliche Tor, durch das Gott schreitet und das doch geschlossen bleibt“.

Im Gegensatz zum biblischen „Hohen Lied der Liebe“ (Kat.Nr. IV.25), in dem ein ursprünglich erotisches Gedicht allegorisch ausgelegt und beispielsweise der Bräutigam mit Christus und die Braut mit der Kirche oder der Jungfrau Maria gleichgesetzt wird, steht bei Konrads Marienpreis schon ursprünglich die Betonung der sexualitätslosen Maria eindeutig im Vordergrund. KZ

Lit.: MILLER/ZIMMERMANN 2007, S. 206–208.
<<http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/cpg356>>

IV.28

(Abb. 66)

Die Ehe in der adeligen Familienpolitik

Matthias von Kemnat: Chronik Friedrichs I., Heidelberg, um 1476

UB Heidelberg, Cod. Heid. NF 9, Bl. 17r

Adel braucht Herkunft: Das Bewusstsein einer weit in die Vergangenheit zurückreichenden Abstammung war den mittelalterlichen Adelshäu-

sern eine zentrale Grundlage für die Legitimierung ihrer privilegierten Stellung. Aufgrund des Konzepts der Geblütsfolge war die generative Kraft wichtiges Kriterium ehelicher Verbindungen. Hochzeiten resultierten letztendlich aus familiärer ‚Heiratspolitik‘ zur Arrondierung von Besitz, Steigerung des eigenen Prestiges oder zur Stärkung der Bindungen an andere Adelsfamilien. In das hohe Mittelalter fällt dabei eine wichtige Formierungsphase des Adels: Aufgrund der zunehmenden Bedeutung stabiler Herrschaftskerne entstand die über die Vater-Sohn-Folge konstruierte ‚Dynastie‘.

Genealogisches Denken erwuchs auch in der Geschichtsschreibung zum Ordnungskonzept. Wegweisend wurde, die Genealogie eines Adelshauses mit der Sukzession in seinen Territorien zu verbinden, um so die Legitimität dynastischer Herrschaft augenfällig zu machen. In dieser Tradition steht die vom Heidelberger Hofkaplan Matthias von Kemnat (1425/30–1465) für seinen Brotgeber, Pfalzgraf Friedrich I. ‚den Siegreichen‘ (1449/51–76), angefertigte Chronik. Eine ihrer ältesten Handschriften, die um 1476 entstand, kehrte 1997 durch den Ankauf für die Universitätsbibliothek Heidelberg in die Kurpfalz zurück. Von den beiden Teilen des Werkes stellt der zweite eine bereits humanistisch gefärbte panegyrische Darstellung der Herrschaftszeit Pfalzgraf Friedrichs I. dar. Davor steht eine aus älteren Quellen kompilierte universale Geschichte seit Christi Geburt. Das Grundgerüst des deutschsprachigen Textes bilden in der Tradition älterer (lateinischer) Weltchroniken Papst- und Kaiserreihen, die zusätzlich durch graphische Elemente aus Kreisen und Linien umgesetzt wurden, um Sukzessionen wie genealogische Zusammenhänge darzustellen. In den so strukturierten Verlauf der Weltgeschichte wurden die Geschehnisse der Fürsten von Bayern eingeordnet, aus denen sich auch die pfälzische Linie Friedrichs I. entwickelt. Im Fortschreiten des Werkes erwachsen die in Bayern und in der Pfalz regierenden Wittelsbacher zunehmend zu den zentralen Handlungsträgern der Chronik. Mit dem Zurücktreten der Kaisergeschichte entsteht so eine in die Tradition der Universalgeschichte eingebettete, dynastisch orientierte Landesgeschichte. Ein Angelpunkt der genealo-



Abb. 67

Die drohende Enthauptung des Liebespaars Flore und Blancheflur in Konrad Flecks Versroman, um 1442–1444 (Cod. Pal. germ. 362, Bl. 189v – Kat.Nr. IV.29)

verfolgt werden. Konrad Flecks Roman erzählt von einem seit Kindertagen einander in Liebe zugewandten Paar, Flore und Blanscheflur. Obwohl schicksalhaft füreinander bestimmt, werden die beiden aufgrund mangelnder gesellschaftlicher Anerkennung getrennt, finden am Ende aber wieder zusammen. Das wesentliche Motiv für den glücklichen Ausgang der Geschichte ist dabei die gegenseitige Treue und die als die *rechte hohe minne* (Bl. 4v) apostrophierte Zuneigung, die das Paar trotz aller äußeren Widerstände zueinanderführt. Damit umreißt der Roman eine Motivkette, die in zahlreichen Minneromanen wiederkehrt und die sich eben nicht mit den rechtlichen Folgen von Eheschließung und Ehebruch befasst, wie es etwa im kanonischen Recht (Kat.Nr. IV.22) oder dem sächsischen Recht (Ldr. II 13,5) geschieht, sondern einen Wertekanon der Liebe am Beispiel eines Paares mustergültig vorführt. Jedoch spielt zumindest die angedrohte Bestrafung als dramatischer Höhepunkt eine wesentliche Rolle: Einmal sollen Flore und Blanscheflur verbrannt werden (Bl. 185v), ein anderes Mal sehen sie ihrer Enthauptung durch den von Blanscheflur abgewiesenen sogenannten Amiral entgegen (Bl. 189v), der dann aber durch seinen Hofstaat auf die Treue dieser Liebesbeziehung hingewiesen und von der Tötung abgehalten wird. Bemerkenswert ist hier, wie auch in vergleichbaren Erzählmotiven, dass das falsche Verhalten des in seiner Ehre verletzten Bräutigams oder Ehemannes die Strafe hinfällig macht. So bestand im vorliegenden Beispiel die Eheabsicht zwischen dem Amiral und Blanscheflur nicht auf einem gegenseitigen, freiwilligen Eheversprechen, sondern wurde durch Zwang von Seiten des Admirals seiner Braut gegenüber herbeigeführt. Da dies als Unrecht im Sinne der rechten Minne bewertet wird, werden die Strafen auch nicht als exekutives Element einer legitimen Rechtsprechung inszeniert. Stattdessen gleichen sie Darstellungen von Heiligenmartyrien, wie sie beispielsweise in der Elsässischen *Legenda Aurea* aus der Elsässischen Werkstatt von 1418 mehrfach zu finden sind (Cod. Pal. germ. 144, etwa Bll. 19r, 31r, 38r). Die vergleichbare Federzeichnung zu Flore und Blanscheflur zeigt

auf Blatt 189v den Amiral, der die Strafe selbst ausführen möchte, mit dem Schwert in der Linken, während die Rechte noch gestikuliert, so als bringe er die Argumente für sein Strafurteil vor. Vor ihm kniet das Paar nebeneinander mit wie zum Gebet aneinander gelegten Händen: ein Motiv, das bei Heiligenmartyrien dazu dient, die Gottergebenheit des Märtyrers zu signalisieren. Hier zeigt es die im Text wiederholt hervorgehobene Tugend des Paares an und dessen ganz tadellose Minne, die letztlich dazu beiträgt, die ungerechtfertigte Strafe abzuwenden.

Der Versroman „Flore und Blanscheflur“ ist eine vermutlich um 1220 entstandene Adaption und Erweiterung eines altfranzösischen Epos in die deutsche Sprache. Der Autor, Konrad Fleck, ist namentlich nur durch Rudolf von Ems bekannt, der ihn unter anderem im „Willehalm“ als verstorbenen Dichter erwähnt. Außer in der Heidelberger Handschrift, die in der Werkstatt des Diebold Lauber in Hagenau entstanden ist, ist der Roman noch einmal vollständig und zweimal in Fragmenten erhalten. Die Heidelberger Handschrift enthält aber als einzige Illustrationen: insgesamt 36 zumeist ganzseitige kolorierte Federzeichnungen. MK

Lit.: MILLER/ZIMMERMANN 2007, S. 238–240; SAURMA-JELTSCH 2001, Bd. 1, S. 214–215, Bd. 2, Kat.Nr. 38, S. 55–58; Kat.Nr. 45, S. 67–69; Peter GANZ: Fleck, Konrad, in: ²VL, Bd. 2, 1980, Sp. 744–747.
<<http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/cpg362>>

IV.30

(Abb. 68)

Liebe wider die Gesellschaft

Eilhart von Oberg: Tristrant, (Ober-?)Schwabens, um 1465

UB Heidelberg, Cod. Pal. germ. 346, Bl. 73v

Tristrant und Isalde gehören zweifellos zu den berühmtesten Liebespaaren der mittelalterlichen Literatur, deren zumindest namentliche Kenntnis bis in unsere Zeit verbreitet ist. Die Erzählung gründet auf einem mündlich tradierten keltisch-französischen Sagenstoff, der im 12. Jahrhundert vermutlich am Hofe Eleonores von Aquitanien und Heinrichs II. von England schriftlich

fixiert wurde. Auf diesen allerdings nicht überlieferten Ur-Tristan, der „Etoire de Tristan“, geht die Fassung des Eilhart von Oberg zurück. Zirka 30 Jahre vor Gottfrieds von Straßburg unvollendetem Roman (Kat.Nr. III.12) ist sie wohl um 1170 entstanden und die einzige vollständige Versfassung des Mittelalters überhaupt. Ob Eilhart von Oberg mit dem Ende des 12. Jahrhunderts im Umfeld des Braunschweiger Hofes Heinrichs des Löwen bezeugten Ministerialen identifiziert werden kann, ist fraglich. Plausibel scheint dies jedoch aufgrund des für den Welfenhof belegten literarischen Mäzenatentums. Außerdem konnte über Eleonores Tochter Mathilde, der Ehefrau Heinrichs des Löwen, die nordfranzösische Vorlage hierher und in die Hände Eilharts gelangt sein. Neben Erzählmotiven zu Ritter- und Heldentum bot diese Vorlage das damals neue Thema der individuellen Liebe, die zwar als Gegengewicht zur dynastischen Ehe inszeniert und zum Scheitern verdammt wird, in der Bewertung aber als moralisch überlegen erscheint. Als schicksalhaft wird die Liebesbeziehung zwischen Tristrant und Isalde initiiert, da die beiden nur aus Versehen einen nicht für sie bestimmten Liebestrank genossen haben und folglich der Macht der Liebe unterliegen. Damit wird der darauf folgende wiederholte Ehebruch von vornherein entschuldigt. Am Hof König Markes, dem Ehemann Isaldes, sollen die beiden schließlich durch die Intrigen eines Zwerges überführt werden. Zwischen den Betten des Paares streut dieser Mehl, um in darin hinterlassenen Fußspuren einen Beweis für den Ehebruch zu erhalten. Doch Tristrant erkennt die Falle und springt von seinem in Isaldes Bett. Da dabei eine Wunde aufbricht und Blut ausströmt, wird das Paar dennoch überführt, und es folgt deren Verurteilung, der die Liebenden jedoch durch Flucht entkommen. Es bleibt bei einem nicht zu lösenden Konflikt zwischen einem an gesellschaftlichen Normen orientierten Verhalten, das in der Ehe institutionalisiert wird, und den Idealen der höfischen Liebe, die als rechte Minne dargestellt wird und für die die Liebenden Tristrant und Isalde stehen.

Eilharts Adaption der Erzählung von Tristrant und Isalde ist außer in vier Fragmenten vollständig nur in zwei Handschriften des 15. Jahr-

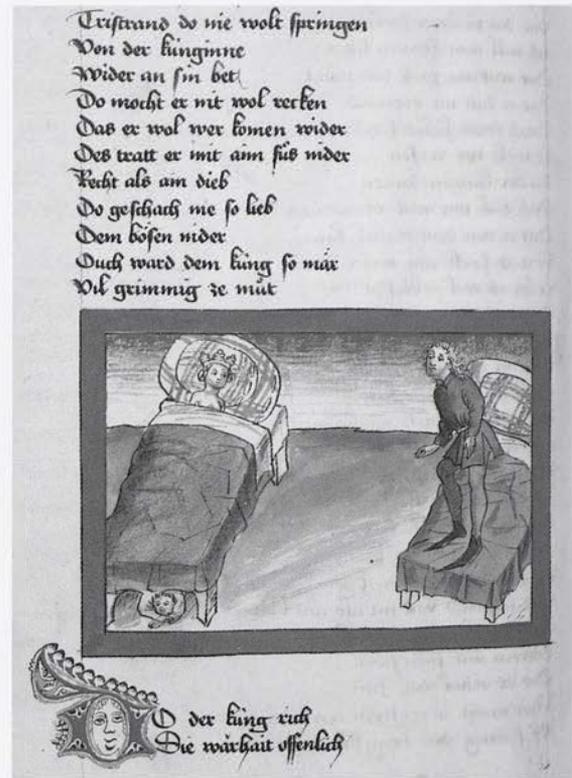


Abb. 68

Tristrants Sprung in Isaldes Bett aus Eilharts von Oberg „Tristrant“, um 1465 (Cod. Pal. germ. 346, Bl. 73v – Kat.Nr. IV 30)

hunderts erhalten, darunter die Heidelberger Handschrift Cod. Pal. germ. 346. Sie ist mit 91 kolorierten Federzeichnungen der einzige illustrierte Codex dieser Version, dessen Entstehungsraum aufgrund sprachlicher Besonderheiten aufs Schwäbische deutet, aber auch bairische Merkmale trägt. Die Herkunft des Illustrationsstils, der zuletzt in den Bodenseeraum verortet wurde (KONRAD 1997, S. 283–285), ist nicht gesichert. MK

Lit.: Eilhart von Oberg: Tristrant und Isalde. Nach der Heidelberger Handschrift Cod. Pal. germ. 346, hrsg. von Danielle Buschinger, Berlin 2004. – MILLER/ZIMMERMANN 2007, S. 181–182; Bernd KONRAD: Die Buchmalerei in Konstanz, am westlichen und am nördlichen Bodensee von 1400 bis zum Ende des 16. Jahrhunderts, in: Eva Moser (Hrsg.): Buchmalerei im Bodenseeraum, 13. bis 16. Jahrhundert, Friedrichshafen 1997, S. 109–154, 259–331; Norbert H. OTT (Hrsg.): Eilhart von Oberg: Tristrant und Isalde. Heidelberg, Universitätsbibliothek, Cod. Pal. Germ. 346, München 1990.

<<http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/cpg346>>

IV.31

(Farbtafel 31)

Das ritterlich-höfische Gesellschaftsideal

Thomasin von Zerclaere: Der Welsche Gast, Bayern (Regensburg?), um 1256

UB Heidelberg, Cod. Pal. germ. 389, Bl. 116r

Der höfische Liebesdiskurs des 12. und 13. Jahrhunderts ist von Anfang an eingebunden in eine umfassendere Diskussion über das Selbstverständnis derjenigen gesellschaftlichen Gruppe, die sein Träger ist: das Rittertum. Das Medium, in dem dieser Diskurs ausgetragen wird, ist allem voran die Literatur. In den Geschichten von den Rittern der Tafelrunde am Hof des Königs Artus wurde nicht nur ein poetisches Idealbild der Liebe, sondern das einer ganzen Gesellschaft entworfen. Dabei dürfte das ritterlich-höfische Gesellschaftsideal, das diese und andere Texte in diskursiver Weise verhandelten und zur Darstellung brachten, nur sehr teilweise mit der gesellschaftlichen Realität der Zeit im Einklang gewesen sein. Aber man sollte den Begriff der Realität nicht auf die äußerlich sichtbare Wirklichkeit beschränken; Teil der imaginativen Realität der Zeit, Teil des Selbstbewusstseins seiner Trägerschicht war jenes neue Bild des höfischen Ritters und der höfischen Dame allemal.

Alte und neue Vorstellungen von adeliger Idealität sind in diesem Bild verschmolzen: der religiöse Rittergedanke der Gottesfriedens- und Kreuzzugsbewegung, Begriffe aus dem Kanon der christlichen Kardinaltugenden und Elemente eines in Spätantike und Karolingerzeit geprägten christlichen Herrscherideals. Sie verbanden sich mit weltlichen Wertvorstellungen wie äußerem Glanz, Stärke, körperlicher Schönheit, hoher Abkunft und einem feinen, wohlgezogenen Benehmen zu einer poetischen Konzeption des Rittertums, in der der Einsatz für Gerechtigkeit und Frieden, der Schutz der Schwachen und der Kirche, Tapferkeit im Kampf und Mitleid mit den Bedürftigen, Freigebigkeit, Frömmigkeit und der treue Dienst für den Herrn zentrale Werte waren.

Auch Thomasin von Zerclaere widmet sich im sechsten Buch seiner 1215/16 verfassten höfischen Verhaltenslehre „Der Welsche Gast“ (vgl. Kat.Nr. IV.1) ausführlich der Frage, wie ein vorbildlicher Ritter sein und leben soll. Der Autor

bedient sich dazu der Allegorie vom Kampf des mit Tugenden gewappneten Ritters gegen die Scharen der Laster. In vier Heerscharen teilt er die Laster ein: Hoffart (*hōhvert*), Unkeuschheit (*unkiusche*), Geiz und Bosheit (*erge*), Trägheit (*trâkeit*), und wer es mit ihnen aufnehmen will, so Thomasin, *der bedarf gotes helfe wol* (V. 7456). Diesen dem christlichen Katalog der sieben Todsünden entnommenen Untugenden möge ein edler Ritter entgegentreten mit den Tugenden der Klugheit, der Gerechtigkeit, des Glaubens, der Hoffnung, der Tapferkeit, der Enthaltbarkeit und der Beständigkeit. So zeigt es denn auch die mit Deckfarben kolorierte Federzeichnung, die den rechten Rand des Pergamentblatts ziert und der ältesten überlieferten Handschrift des „Welschen Gastes“ entstammt: links ein in gestrecktem Galopp heransprengendes Pferd, darauf der siegreiche Ritter, in voller Rüstung, mit Schild und Lanze versehen; rechts hingegen die über den Haufen geworfene Schar der Untugenden, die, wie das ihr beigeordnete Spruchband verriet, resigniert in ihre Niederlage Einsicht nimmt: *Wier enchomen nimmer auf.* CS

Lit.: MILLER/ZIMMERMANN 2007, S. 290–291; Josef FLECKENSTEIN: Rittertum und ritterliche Welt, Berlin 2002; Christoph CORMEAU: Thomasin von Zerclaere, in: ²VL, Bd. 9, 1995, Sp. 896–902; Friedrich Wilhelm VON KRIES (Hrsg.): Thomasin von Zerclaere: Der Welsche Gast, Bd. 4: Die Illustrationen des Welschen Gastes, Göppingen 1985; Heinrich RÜCKERT (Hrsg.): Der Wälsche Gast des Thomasin von Zirclaria, Berlin 1965.

<<http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/cpg389>>

IV.32

(Abb. 69)

Von der Verfeinerung der Sitten

Pontus und Sidonia, Stuttgart (?), Werkstatt Ludwig Henfflin, um 1475

UB Heidelberg, Cod. Pal. germ. 142, Bl. 52v

Das Turnier und die höfische Liebe haben vieles gemeinsam. Nicht zu übersehen ist diese Verbindung in einer Miniatur der Manessischen Liederhandschrift (Cod. Pal. germ. 848, Bl. 11v): Auf der Decke des Turnierpferdes des Herzogs von Schlesien-Breslau ist in gotischen Majuskeln seine

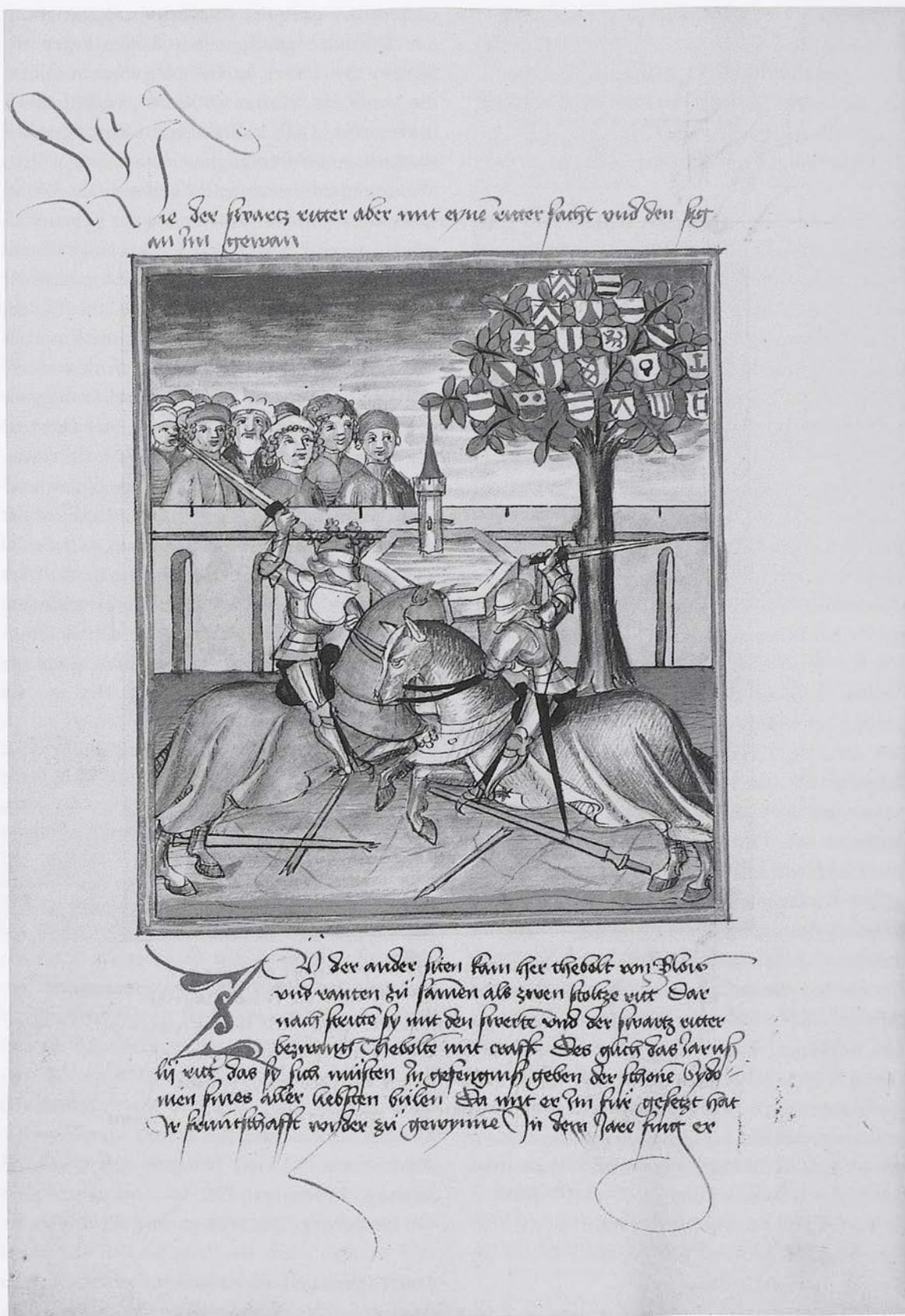


Abb. 69

Turnierszene aus „Pontus und Sidonia“, um 1475 (Cod. Pal. germ. 142, Bl. 52v – Kat.Nr. IV.32)

Wortdevise zu lesen: AMOR. Frauen waren auf Turnieren als Zuschauer anwesend; sie verliehen den Turnierpreis. Im 15. Jahrhundert entschieden sie zusammen mit den Turnierrichtern über die Zulassung zum Turnier. Im Turnier wurden Pfänder, die die Frauen gegeben hatten, in ihrem Dienst getragen, oftmals an Stelle eines Rüstungsteils. Die Anteilnahme von Frauen an Turnieren spiegelte deren höfischen Charakter daher in besonderer Weise wider, und so war es dem Ritter möglich, öffentlich zu zeigen, dass höfische Gesinnung und Ruhmverlangen sein Antrieb waren und nicht schnöde Gewinnsucht. Der 1276 verstorbene Ulrich von Lichtenstein nennt in seinem Roman „Frauendienst“ zusammenfassend fünf Motive, die Ritter zur Turnierteilnahme bewogen: *die stâchen hie durch hōhen muot, die andern dort wan umb das guot: dâ tyostirt manges rittes lîp durch anders niht wan durch diu wîp: so stâchen die durch lernen dâ, jen durch prîs dort anderswâ* (210,3–8). Die militärische Bedeutung des Turniers war so zusehends in den Hintergrund getreten und der höfisch-festliche Charakter, verbunden mit einer weitgehenden Ritualisierung und Regelmäßigkeit, trat deutlich hervor. Spätestens seit dem 13. Jahrhundert, nachdem die Teilnahme von Frauen an den Reiterspielen zur Regel geworden war, kämpfte der Ritter dann zum Ruhm seiner Dame, die als Zuschauerin von der Höhe der Mauern herab das Schauspiel ‚ihres Ritters‘ verfolgte, den sie zuvor durch ein Pfand ausgezeichnet hatte. Noch ein weiterer Aspekt sollte bedacht werden: Der Anwesenheit der Damen wurde ein mildernder und zivilisierender Einfluss auf die Turnierpraxis zugeschrieben. So heißt es im „Jüngerer Titurel“ (1985 A,1–4), dass man sich nicht gegenseitig mit Knüppeln schlagen, sondern in ritterlicher Tjost aus dem Sattel stechen wolle, weil sehr viele Damen aus aller Herren Länder dem Turnier zuschauen würden. Turniere fanden nicht isoliert statt; in der Regel wurden sie in Verbindung mit Hochzeiten, Fastnachten oder Hoffesten veranstaltet, exemplarisch mag hier das Mainzer Hoffest 1184 stehen, wo nach der Schwertleite der Kaisersöhne ein *gyrum*, ein Reiterspiel, durchgeführt wurde (Kat.Nr. I.8). Die Ausrichtung der Turniere in Verbindung mit Hoffesten brachte auch eine besondere Turnierform hervor, die unter dem Einfluss der höfischen

Dichtung entstand: das sogenannte Tafelrunden-tourier, das seinen literarischen Ursprung schon durch seinen Namen bezeugt. Es wurden dabei verschiedene Szenen aus der Artusepik nachgespielt, wobei in der Mitte des Festplatzes meist ein Gralszelt aufgeschlagen war; daneben wurden die Schilde der Verteidiger in einem Baum aufgehängt. Die Berührung eines Wappens bedeutete die Herausforderung zum Einzelkampf. Eine ähnliche, zeitgenössisch adaptierte Szene ist in der vorliegenden, in der Werkstatt von Ludwig Henfflin um 1475 hergestellten Handschrift zu sehen: Der schwarze Ritter kämpft vor einem Brunnen und einem wappengeschmückten Baum sowie einer Gruppe von Zuschauern, die sich hinter einer Mauer befinden, gegen Thebolt von Blois, nachdem zuvor eine Jungfrau auf Anweisung des als Einsiedler verkleideten Pontus durch gezielte Bogenschüsse auf die Wappenschilde im Baum die Kämpfer bestimmt hatte. Die gesamte Szenerie erinnert an das Brunnenabenteuer in Hartmanns von Aue Artusroman „Iwein“ (Kat. Nr. IV.11) und so an das höfisch-idealistisch geprägte und institutionalisierte Turnier. US

Lit.: BUMKE 2005; ZIMMERMANN 2003, S. 313–314; Werner PARAVICINI: Die ritterlich-höfische Kultur des Mittelalters, München ²1999.

<<http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/cpg142>>

IV.33

(Farbtafel 32)

Lehnstreue – Liebestreue

Lohengrin, Stuttgart (?), Werkstatt Ludwig Henfflin, um 1470

UB Heidelberg, Cod. Pal. germ. 345, Bl. 56v

Die Leitvorstellungen der höfischen Liebe sind auch als Tugenden im Umgang der Adels-gesellschaft miteinander wiederzufinden, wie dies beispielhaft in der Verhaltens- und Morallehre des Thomasin von Zerklare deutlich wird (Kat.Nr. IV.1, IV.31). Die in der Liebe selbstverständliche Forderung nach Beständigkeit verbunden mit Aufrichtigkeit wird hier exemplarisch am Verhältnis zwischen Lehnsherr und Vasall dargestellt, in dem der Lehnschwur die Treue zwischen beiden Seiten für alle öffentlich sichtbar macht. Die Zusage des Lehnsmanns, seinem Herrn „getreu

und hold“ zu sein, die Lehensdienste zu erfüllen, wozu er sich durch Ableistung der Mannschaft, das heißt des sogenannten Handgangs, das ist das Einlegen der Hände des Vasallen in die des Herrn, und des Eids verpflichtet hatte, bildete den Kern des vasallitischen Verhältnisses. Aber auch der Lehensherr war seinem Vasallen gegenüber zur Treue verpflichtet, was jedoch nicht eigens durch einen Schwur des Herrn begründet, sondern als Reflex der Manntreue verstanden wurde. In erster Linie musste der Lehnsherr seinem Vasallen Schutz und Schirm für einen ungestörten Besitz und Gebrauch der Lehen garantieren. Im Falle des Treuebruchs musste der Vasall mit einer Anklage wegen Felonie rechnen, und bei einer Verurteilung drohte ihm der Verlust der Lehen; der Lehnsherr hingegen verlor sein Recht am Lehen, machte er sich der Felonie schuldig. Als Beispiel ist hier eine Szene gewählt, in der Lohengrin, der Fürst von Brabant, sein Lehen vom König erhält: Lohengrin kniet auf den Stufen vor dem erhöhten Königsthron, auf dem der gekrönte Herrscher unter einem mit Nelken verzierten Baldachin sitzt. Beide geben sich die rechte Hand; der Vasall hält in seiner Linken die Lehnsfahne,

vielleicht eine Fahnenlanze, die die Übergabe hochrangiger Lehen als sogenannte Fahnenlehen symbolisiert und ihre Qualität deutlich hervorhebt. Die Darstellung des Belehnungszeremoniells in der vorliegenden, in der Werkstatt Ludwig Henfflins hergestellten Handschrift projiziert die Szene, die in der ersten Hälfte des 10. Jahrhunderts unter der Regierung König Heinrichs I. (876–936) spielt, in die Entstehungszeit der Handschrift und folgt der im 15. Jahrhundert üblichen Ausgestaltung, die auch in zeitgenössischen Berichten überliefert wird: *Item wan ain furst sein lehen enpfahet von dem kunig, so mues er fur den kunig niderknien und hat sein banier in der hant und mues im schweren und geloben gehorsam zu sein als einem Romischen kunig etc.* (RTA ä.R. 16, Nr. 109). US

Lit.: MILLER/ZIMMERMANN 2007, S. 179–181; BUMKE 2005; Karl-Heinz SPIESS: Das Lehnswesen in Deutschland im hohen und späten Mittelalter, Idstein 2002; Hermann HERRE (Bearb.): Deutsche Reichstagsakten unter Kaiser Friedrich III., 2. Abt.: 1441–1442 (RTA), Stuttgart/Gotha 1928.
<<http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/cpg345>>

Abgekürzt zitierte Literatur

BARTSCH 1887

Karl BARTSCH: Die altdeutschen Handschriften der Universitäts-Bibliothek in Heidelberg, Heidelberg 1887

BRINKER/FLÜHLER-KREIS 1991

Claudia BRINKER/Dione FLÜHLER-KREIS (Hrsg.): Die Manessische Liederhandschrift in Zürich. *edele frouwen – schoene man*, 12. Juni bis 29. September 1991, Schweizerisches Landesmuseum Zürich, Zürich 1991

BUMKE 1983

Joachim BUMKE: Liebe und Ehebruch in der höfischen Gesellschaft, in: Rüdiger Krohn (Hrsg.): *Liebe als Literatur. Aufsätze zur erotischen Dichtung in Deutschland*, München 1983, S. 25–45

BUMKE 2005

Joachim BUMKE: *Höfische Kultur. Literatur und Gesellschaft im hohen Mittelalter*, München¹¹2005

DINZELBACHER 1981

Peter DINZELBACHER: Über die Entdeckung der Liebe im Hochmittelalter, in: *Saeculum* 32, 1981, S. 185–208

HWA

Hanns BÄCHTHOLD-STÄUBLI (Hrsg.): *Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens*, 10 Bde., Berlin 1927–1942

KOSCHORREK 1981

Walter KOSCHORREK/Wilfried WERNER (Hrsg.): *Kommentar zum Faksimile des Codex Palatinus Germanicus 848 der Universitätsbibliothek Heidelberg*, Frankfurt a.M. 1981

L

Walther von der Vogelweide: *Leich, Lieder, Sangsprüche*, 14., völlig Neubearb. Aufl. der Ausg. Karl Lachmanns, hrsg. von Christoph Cormeau, Berlin/New York 1996

MF

Des Minnesangs Frühling, unter Benutzung der Ausgabe von Karl Lachmann u.a. bearb. von Hugo

Moser und Helmut Tervooren, Bd. 1: *Texte*, Stuttgart³⁸1988; Bd. 2: *Editionsprinzipien, Melodien, Handschriften, Erläuterungen*, Stuttgart³⁶1977

MILLER/ZIMMERMANN 2005

Matthias MILLER/Karin ZIMMERMANN: *Die Codices Palatini germanici in der Universitätsbibliothek Heidelberg (Cod. Pal. germ. 182–303)*, Wiesbaden 2005

MILLER/ZIMMERMANN 2007

Matthias MILLER/Karin ZIMMERMANN: *Die Codices Palatini germanici in der Universitätsbibliothek Heidelberg (Cod. Pal. germ. 304–495)*, Wiesbaden 2007

MITTLER 1988

Elmar MITTLER (Hrsg.): *Codex Manesse. Die Große Heidelberger Liederhandschrift. Texte, Bilder, Sachen. Katalog zur Ausstellung vom 12. Juni bis 4. September 1988*, Universitätsbibliothek Heidelberg, Heidelberg 1988

SAURMA-JELTSCH 2001

Lieselotte E. SAURMA-JELTSCH: *Spätformen mittelalterlicher Buchherstellung. Bilderhandschriften aus der Werkstatt Diebold Laubers in Hagenau*, 2 Bde., Wiesbaden 2001

SCHLECHTER/RIES 2009

Katalog der Inkunabeln der Universitätsbibliothek Heidelberg, des Instituts für Geschichte der Medizin und des Stadtarchivs Heidelberg, bearb. von Armin SCHLECHTER und Ludwig RIES, Wiesbaden 2009

SCHNELL 1990

Rüdiger SCHNELL: Die ‚höfische‘ Liebe als ‚höfischer‘ Diskurs über die Liebe, in: Josef Fleckenstein (Hrsg.): *Curialitas. Studien zu Grundfragen der höfisch-ritterlichen Kultur*, Göttingen 1990, S. 231–301

SCHWEIKLE 1995

Günther SCHWEIKLE: *Minnesang*, Stuttgart/Weimar²1995

SM

Max SCHIENDORFER/Karl BARTSCH (Hrsg.): *Die*

Schweizer Minnesänger, Bd. 1: Texte, Tübingen 1990

²VL

Burghart WACHINGER (Hrsg.): Die deutsche Literatur des Mittelalters. Verfasserlexikon, begründet von Wolfgang Stammeler, fortgeführt von Karl Langosch, 14 Bde., Berlin u.a. ²1978–2008

WACHINGER 2004

Burghart WACHINGER: Der Sängerstreit auf der Wartburg. Von der Manesseschen Handschrift bis zu Moritz von Schwind, Berlin/New York 2004

WALTHER 1988

Ingo F. WALTHER (Hrsg.): Codex Manesse. Die Miniaturen der Großen Heidelberger Liederhandschrift, Frankfurt a.M. 1988

WILLE 1903

Jakob WILLE: Die deutschen Pfälzer Handschriften des XVI. und XVII. Jahrhunderts der Universitäts-Bibliothek in Heidelberg. Mit einem Anhang: Die Handschriften der Batt'schen Bibliothek, Heidelberg 1903

ZIMMERMANN 2003

Karin ZIMMERMANN u.a.: Die Codices Palatini germanici in der Universitätsbibliothek Heidelberg (Cod. Pal. germ. 1–181), Wiesbaden 2003

Bildnachweis

- © Staatsarchiv des Kantons Zürich (Abb. 20)
- © Zentralbibliothek Zürich (Abb. 27)
- © medienfabrik Gütersloh (Jörg Säger) (Abb. 35)
- © Ulrich Zimmermann und Rainer Arno Stiefvater (Abb. 39)
- © 1965 by Wolf Biermann. Mit freundlicher Genehmigung vom Hoffmann und Campe Verlag, Hamburg (Abb. 40)
- © Bayerische Staatsbibliothek München (Abb. 41, 44)
- © Biblioteca Apostolica Vaticana, Vatikanstadt (Abb. 45)
- © Württembergische Landesbibliothek Stuttgart (Abb. 59)
- © Universitäts- und Landesbibliothek Darmstadt (Farbtafel 19b)
- © King Features Syndicate, Inc./Distr. Bulls (Farbtafel 22)

Alle übrigen Abbildungen und Farbtafeln: UB Heidelberg

Kaiser Heinrich. 7.

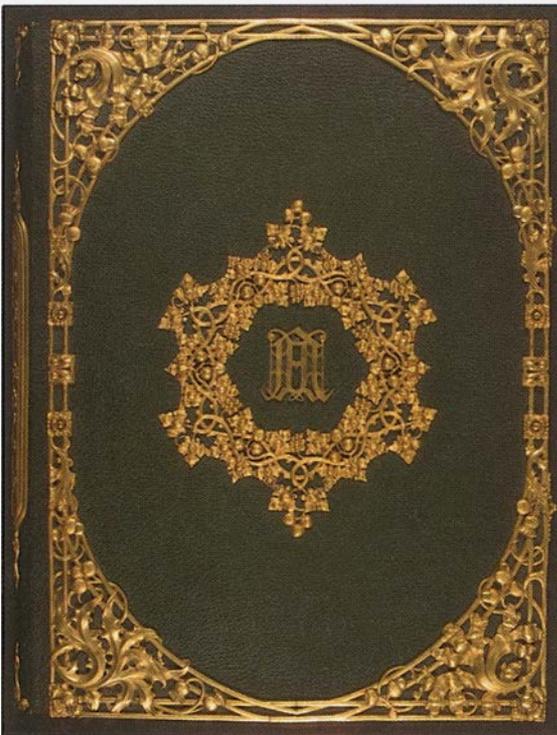


Farbtafel 17

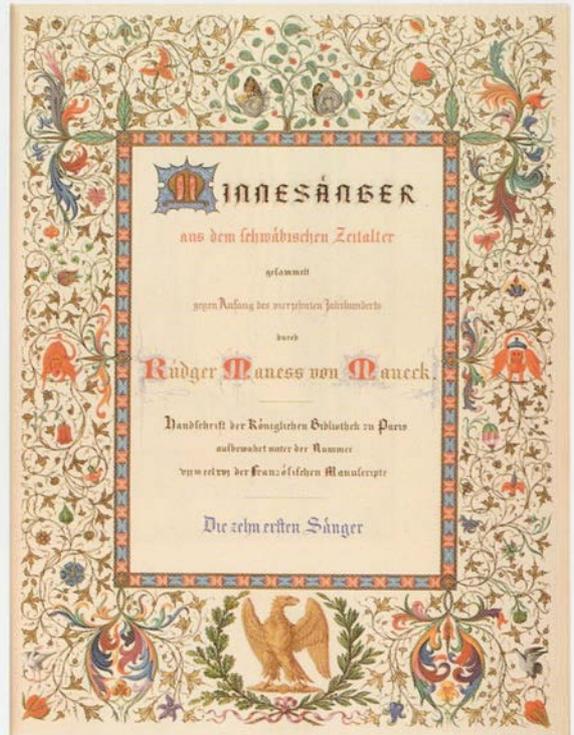
Kaiser Heinrich VI. im Pariser Faksimile (Mathieu 1852, Bl. 1r – Kat.Nr. I.7)



Farbtafel 18a
Französischer Einband des Codex Manesse, Paris, um 1670 (Kat.Nr. II.2)



Farbtafel 18b
Prachteinband des Pariser Faksimiles für Louis-Napoléon (Mathieu [1852], Vorderdeckel – Kat.Nr. II.3)



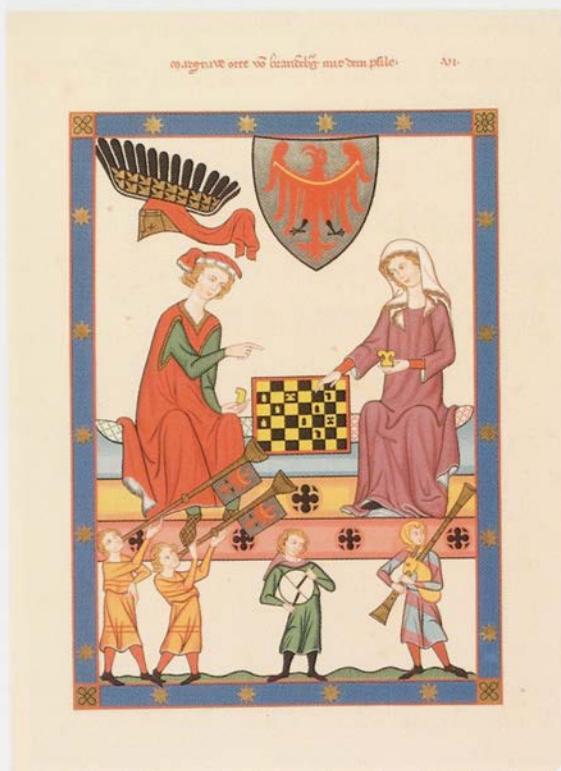
Farbtafel 18c
Titelblatt des Pariser Faksimiles für Louis-Napoléon (Mathieu [1852] – Kat.Nr. II.3)



Farbtafel 19a
 Markgraf Otto von Brandenburg (Cod. Pal. germ.
 848, Bl. 13r – Kat.Nr. II.10a)



Farbtafel 19b
 Reproduktion nach dem Codex Manesse (Willemin,
 1806–1839, Taf. 129 – Kat.Nr. II.10c)



Farbtafel 19c
 Reproduktion nach dem Codex Manesse (Mathieu
 1852 – Kat.Nr. II.10e)



Farbtafel 19d
 Reproduktion nach dem Codex Manesse (Mathieu
 1850 – Kat.Nr. II.10f)



92
A Es Neydelhart miszriet sein valschaic
 Die Er dem Geld her düberait
 Fiel Im in seinen valschen mit
 Wie dann gwontlich ein pösen thut
 Ein Kurriser den Er wol kannde
 Freydig vünd kun was Er genannde
 Bald Er Im mit seiner hande schrib
 Das Er keins wegs außßen belib K iiii

Farbtafel 21

Theuerdank im Zweikampf zu Pferd (Theuerdank 1517, Abb. 92 – Kat.Nr. III.2)



Farbtafel 22

Die Ritter der Tafelrunde im Comic „Prince Valiant“ von 1942 (Foster 1997, Folge 290 – Kat.Nr. III.4)



Farbtafel 23

Die Hochzeitsnacht Brünhilds und Gunthers (Lachmann 1898–1904, S. 85 – Kat.Nr. III.10)



Farbtafel 24
Der Minnetor Parzival mit den gestohlenen Ringen, um 1443–1446 (Cod. Pal. germ. 339, Bd. 1, Bl. 99v – Kat.
Nr. IV.2)



Farbtafel 25

Abgewiesene Liebeswerbung, 1459 (Cod. Pal. germ. 344, Bl. 1r – Kat.Nr. IV.7)



Farbtafel 26

Kranzreichung und Kuss im „Rosengarten zu Worms“, um 1420 (Cod. Pal. germ. 359, Bl. 61r – Kat.Nr. IV.8)



Farbtafel 27

Frau Minne in der Prachthandschrift des Hugo von Montfort, 1413 (Cod. Pal. germ. 329, Bl. 1r – Kat.Nr. IV.14)



Farbtafel 28

Venus mit Pfeil und Bogen, Illustration zu den Minnereden Johanns von Konstanz, 1478 (Cod. Pal. germ. 313, Bl. 1r – Kat.Nr. IV.17)

27

Luxuria **Vukelich**

Johannis vi. 1mo. Omne quod in mundo et concupiscentia carnis est. et concupiscentia oculorum. et superbia vite. q. nō ē ex parte mundi. et mundus transiit. et concupiscentia eius.

Dem Ick ein Distelspitzlein
 Oder ein Klauß Würmlein
 Wee tut. vnd macht groß peim
 Was möcht kender auf erde sem
 Was frumt ob eim vil guto gewynnt
 Ob im des lebens ee zerymt
 Dem er des guto siel genyet
 Dem wirt gall für hōnt zu nyet
 Der mit verzert sulich gut off frolich
 zimb daz der litz off iemerlich
 Dicz hat gewürgt vnd genaygen
 Mer gesah ve dorn veygen tragen.
Gar geitig lewt sint mit Kristen
 Wānn jr abbgot sint jr Kristen
 Vnd das darinn ligt gewarigen
 Ven wil nach den belangen
 Der gern ein abbgot wor auf erden
 Daz eseln kin mit vofz werden
 Der toß sühnt jr mit vmb jr gut
 Der (Teufel auch) dasselb tut
 Vnsern herre ist gut vn wart
 Wer ist der toß. der im des gert
 Das neit vnd hafz vnd sozz im bringet
 Vnd im von ewigen freuden lenget
 Wem gut lieber ist dem got
 Der bedenckt selten fremdes not
 Wem got lieber ist dem gut
 Der tut. daz fremde gen fremde tut
En weitz ab aller geitlichait
 Der mir von herren ve was lait
 Ist. Wo baeßer geitig sint
 Vnd ander geueichte godes sint
 Die pild vnd ltr uns solten geben
 Ob man die silt nach gut streben
 Mer dem nach got. daz ist mit gut
 Vofes pild auf erd vil vbelo tut
 Wem benuyt. der in benuygen sal
 Dem ist mit semer hab wol
 Allvñ das vil gefahr in sey
 Daz besert sich wenig yemat dabey



gehore eslay soam treiben



Exechielis. iij. Quem pro Anno dedi tibi ..



Exechielis. xviij. Hoc fuit iniquitas eadme. Superbia. Baticas pamo. et habu dancia. et oculi ipsius et filioru eius. Et man regem et paupi non porrigebant. et eleuante sunt. et fuerut ab hominibus totum me ..

Farbtafel 29

Kuppelei und käufliche Liebe im „Renner“, 1425–1431 (Cod. Pal. germ. 471, Bl. 27r – Kat.Nr. IV.24)



Farbtafel 30

Christus inmitten der minnenden Seelen, Frontispiz zu Ottos von Passau „Die 24 Alten“, 1418 (Cod. Pal. germ. 27, Bl. 1v – Kat.Nr. IV.26)

S wer vntugenden an gesit.
 D er streit arm reitersleichen stit
 I a harzz ich dar niht reiterschaft.
 D az arn man brüchet arm schaft.
 D az ist reiterschaft gar.
 S wann man der vntugende schar.
 A vf di erde bestreuet nider
 Vnde lat sei niht avf chomen wider.

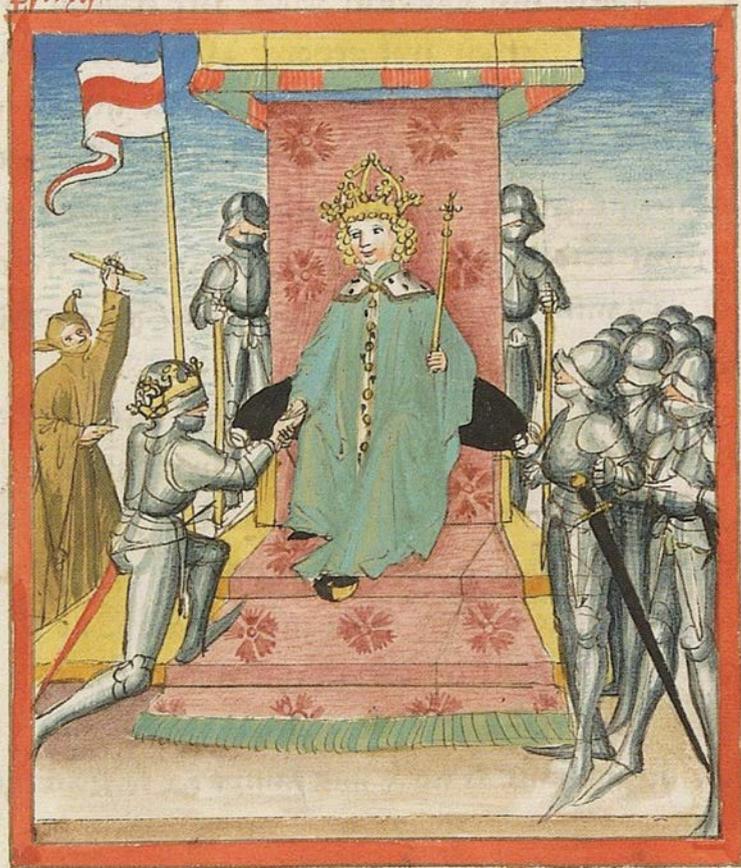
A lso ich ev vor han gesait
 Der vntugende schar ist prait.
 I ch han ev getälet gar:
 D i vntugent unvier schar.
 S wer mit den vier scharen streiten sol.
 D er bedarf gotes helpe wol.
 N v tv war edel reiters tv.
 S i reitent allenthalben zv.
 Hohuart reiters daust war.
 Ze woderist an der ersten schar.
 Vnchervsche nait am brinnent sper
 Erge ist gewaffent mit vier.
 Trachait ist mit boeshait
 Vom havbet vnz an di firze gechlait
 Den vieren volget gar ir her.
 N v wer dich edel reiters wer.
 I r schal sol dich niht schrechen
 D v solt dein tvgen wechen.
 D az si dich waffen gegen in.
 Den vanen sol dir geben der sin
 D az dv deinet vntugende her
 Belaiten chvnnest wol zewer
 D az swert nun dv vome reht.
 D az dv dar chvvinpe machest sleht.



Farbtafel 31

Der Kampf der Tugenden gegen die Laster im „Welschen Gast“ des Thomasin von Zerklare, um 1256 (Cod. Pal. germ. 389, Bl. 116r – Kat.Nr. IV.31)

mit sampt die herren ni geweret Des waer ge-
 dancket Im nach hohe prufe zu herberge meniglich
 reit Die keiserin die von intenge vnd die mert
 zu herberg fruet mit ir in flusser wise Des morges
 die fureste by dem keiser messe hoete Die bat er da
 das sy bereit were Wan in roud der unger künst
 geset Das waer dhuert in mit veste woete *Nae*
der furest von grabant sin lehe von dem keiser ent-
phing



Farbtafel 32

Belehnung eines königlichen Vasallen im „Lohengrin“, um 1470 (Cod. Pal. germ. 345, Bl. 56v – Kat.Nr. IV.33)

Der Codex Manesse
und die Entdeckung der Liebe

Saget mir ieman, waz ist minne? Diese Frage des Dichters Walther von der Vogelweide nach dem Wesen der Liebe beschäftigte seit dem hohen Mittelalter fahrende Sänger, Adlige und sogar Kleriker. Wie in einer Vielzahl von Texten und Bildern immer neu reflektiert wurde, konnte es einem Ritter nicht mehr genügen, die von ihm beehrte Dame zu besitzen. Er wollte vielmehr ihr Herz erobern. Die vielstimmige Entdeckung des Themas ›Minne‹ als erotischer Liebe zwischen Mann und Frau beeinflusste nicht nur das Verhältnis zwischen den Geschlechtern. Sie wandelte auch das Selbstverständnis des Adels und die Umgangsformen innerhalb der höfischen Gesellschaft.

Die Lieder und Bilder im Codex Manesse fangen diesen Wandel exemplarisch ein. In einzigartiger Weise versammelt die großformatige Prachthandschrift den staufischen wie auch den nachklassischen Minnesang in seiner ganzen Gattungs- und Formenvielfalt. Die Miniaturen zu den Dichtern mit ihren Darstellungen höfischer Szenen, Festlichkeiten und Turniere prägten nachhaltig das moderne Bild des ritterlichen Mittelalters. Dabei ist der Codex Manesse selbst bereits als Rückblick zu deuten: Er wollte die allmählich verklingenden, zuvor nur mündlich überlieferten Lieder erstmals schriftlich zusammentragen; viele Texte wären ohne diese Niederschrift heute verloren.

Am Beispiel des Codex Manesse und weiterer wertvoller Handschriften und Drucke aus den Tresoren der Universitätsbibliothek Heidelberg illustriert der Katalog die Entdeckung der Liebe im hohen Mittelalter.

