



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 Verzierung 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 *edel[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, Bliigger 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,

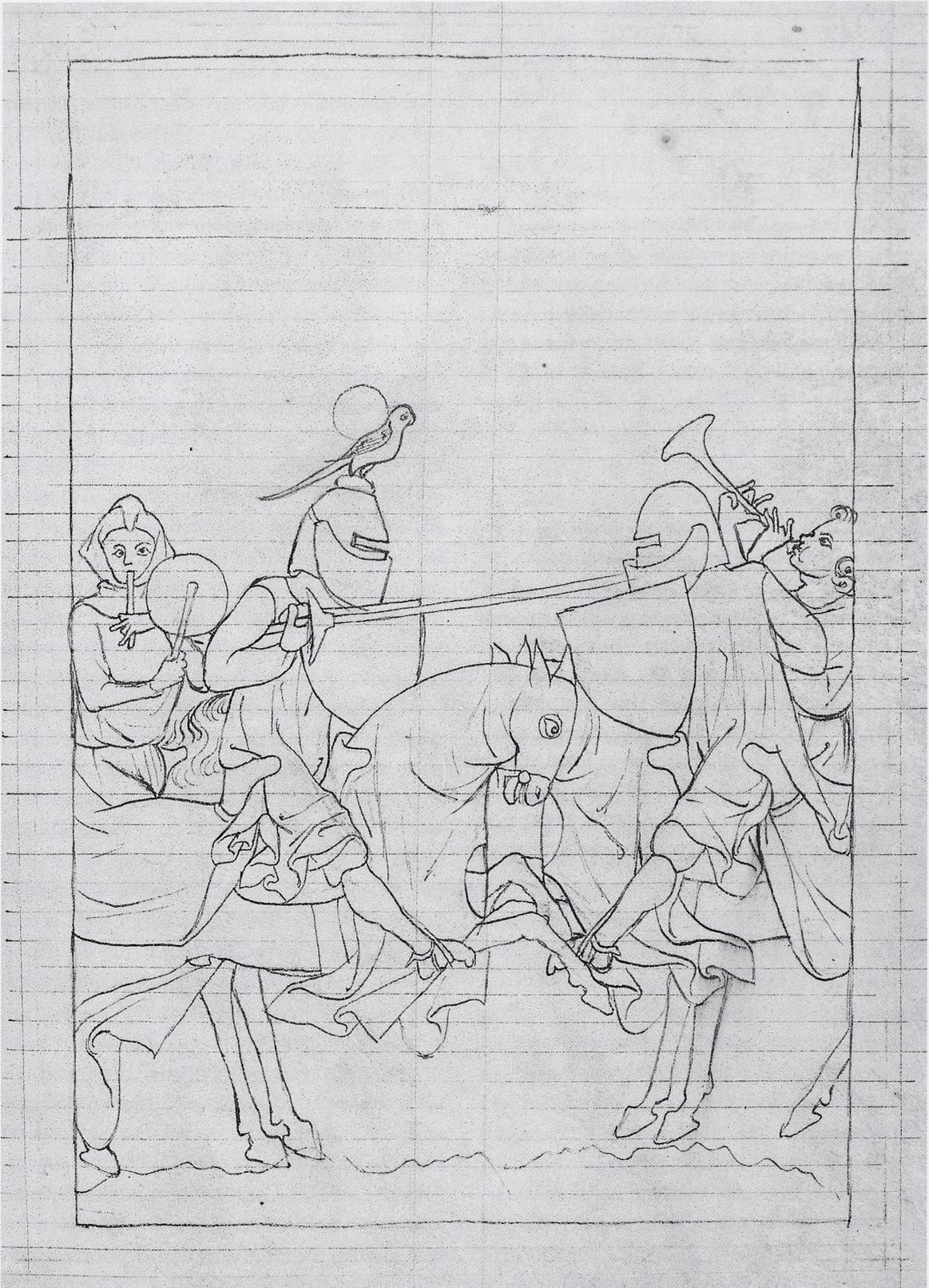


Abb. 4
Im Stadium der Vorzeichnung verbliebene Turnierszene (Cod. Pal. germ. 848, Bl. 196r)



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>>