
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

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

(Abb. 15)

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).

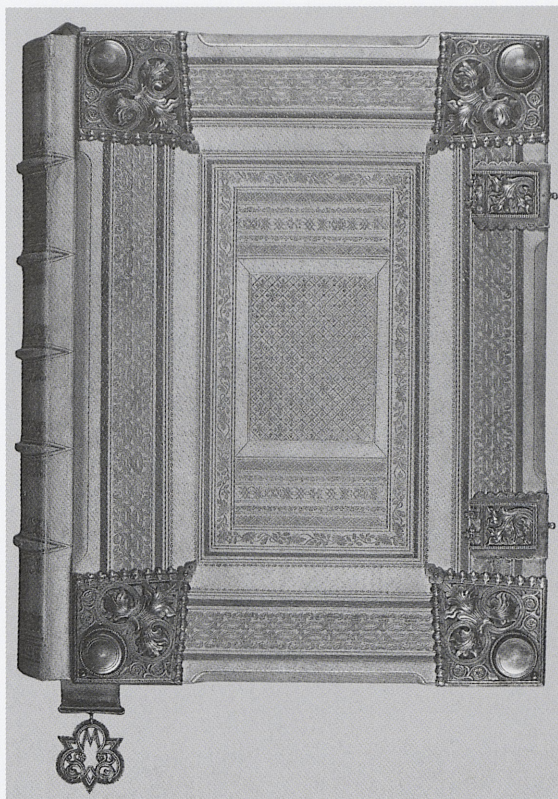


Abb. 15
Einband des Photofaksimiles von 1886 (Kat. Nr. I.1)

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

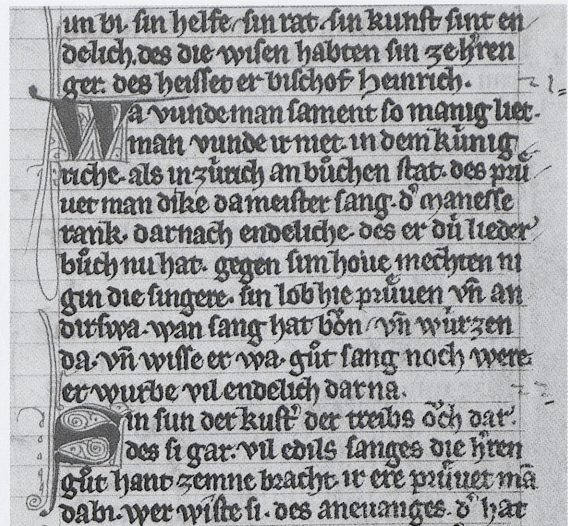


Abb. 17

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 *Iohannes 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 vunde 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 Züricher 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 „Züricher 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 neumaticus 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

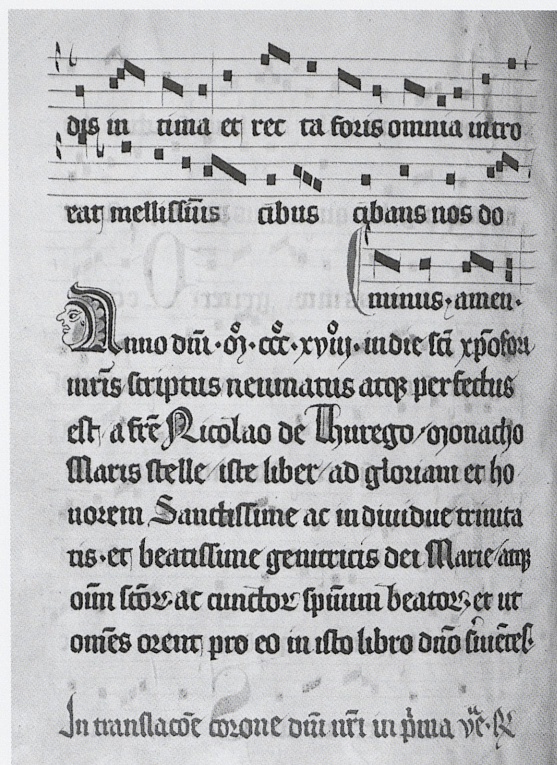


Abb. 19

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

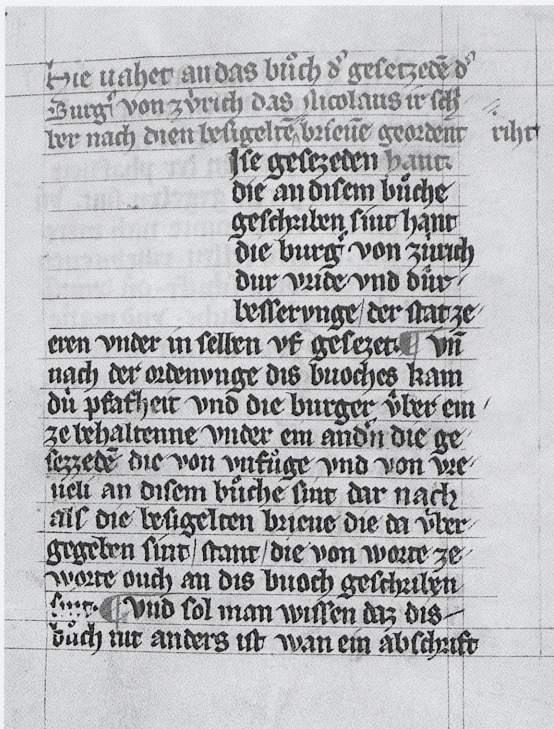


Abb. 20
Der Zürcher Richtebrief von 1304 (Staatsarchiv des Kantons Zürich, B III 1, Bl. 1r – Kat. Nr. I.6b)

Abschrift auch im Codex Manesse tätig war. Er schrieb dort die Seiten mit dem Werk Johannes Hadlaubs (Bl. 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 sollempnis*, 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 Staufer 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 Tve 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 ân 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-kuont min Herz an Froei-den nie: ich var
Flü-geln sich er-he-bend stieg und schweb' ich in-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-lieb.
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 Beischriften 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 abweichende



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 APPENZELLER: 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 Säger“ (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 Rahmgedichte 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 veramscht. 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.