

Kunsthistorisches zu den Budapester Fragmenten

Von Martin Roland (Wien)

Dieser Text ist Teil der "Materialien zur Buchmalerei" (Ma-zu-Bu)
https://manuscripta.at/Ma-zu-Bu/materialien_index.html

Die Anmerkungen und Abbildungen können auch in einer
gesonderten Datei geöffnet werden: https://manuscripta.at/Ma-zu-Bu/dateien/Roland-Martin_Kunsthistorisches-zu-den-Budapester-Fragmenten_1999_Anmerkungen-Abbildungen.pdf

Der hier online zur Verfügung gestellte Text erschien 2001 im
Druck:
Entstehung und Typen mittelalterlicher Lyrikhandschriften. Akten
des Grazer Symposiums 13.-17. Oktober 1999, Bern [u. a.] 2001.

Das Budapester Fragment (Budapest, Széchényi-Nationalbibliothek, Cod. Germ. 92) in Abbildungen



Bl. 1^r: Miniaturseite (*„Der herre von Chvrenberch.“*)

Der Burggrau von Regenspurch.



Bl. 2^f (Einzelblatt): Miniaturseite (*Der Burggrau von Regenspurch.*)

Wir nueman wizen ob
in dem gine schre war dar umbe ob ich des wt
was dar mit ist reimen also lich ich lize
in dem d r wolden nicht si ir hofent alle ir me
ren er dan mit nimm werden leet

Ir gesant mit gemet me so lach ir schulte sit ir han
also wol geheuet ir hulle ich furchte nicht ir aller druck
sit si wil das ich nicht stov.

Ir nachtrag ist genueget von ir h h sandt genueget di
ich wol hie singen doch nur mit sanfte yn wol gut ge
buigen ten ich wol hie singen hie zu wil ir nimmer ale
gan vn erbeit mit dem dinst mit alle ir hie so wil ich

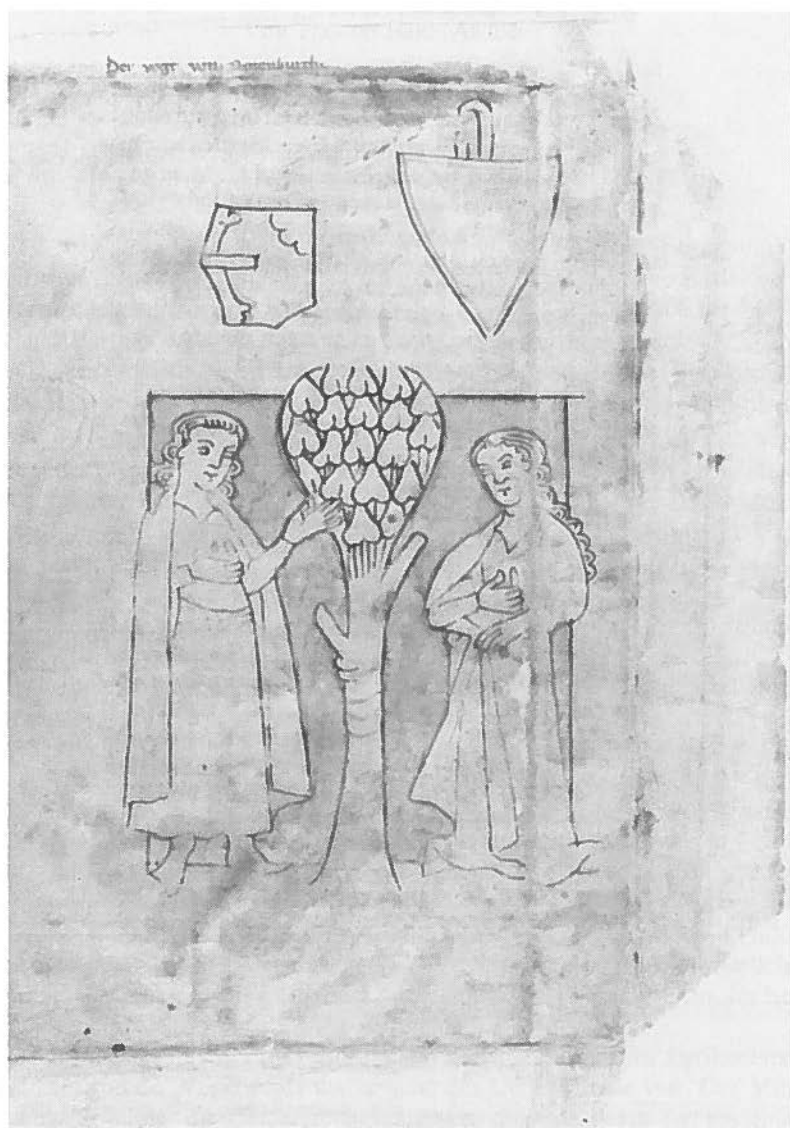
ich hie wolden legen ein mact dar ist al Immer sin
min leif wolt ir mit ir schenck mact vn anc her
schaft mit gecheit es mehr ich werden sigels ob si erbarmet
wil mine reue got weit wol dar ich e vberre min elhr
wip e ir wil min elhr lip den willen han ich lange ir

Ir hie hat ir antel die ir des vil man ich hie ist ir
tat ich stille ir also so wude erueget mit d lip der
betunge sit ir mit ir rir dar ich mit minen sanch
es ist ich alreue dar di hie von ir begund liden mit

ir hie mit ir den wil dar min ich for alreue mit
leis gut so ir ich gulte gecheit das man da breuet
miter gut vn ir ir es dar hie vn es vnde das louet
schoner vn dier dar ich singe dar ir mit gher es immer

me es ir rir mit vil darme f
Ir hie mit ir schenck wil dem si d hie zehne
ir rir mit ir hie hie d lache si so dier ir
miter sit ir ich ir d lachen mit ir lip d lache ge
louet mit hie sit not erbes seufft neue mit
d tot dar ir mit vn si des nide wude wil dar ist gen

Amor



Bl. 3^r: Miniaturseite (*Der vogt von Rotenburch.*)

Minnen besten freuden ich saz vñ gedacht
wie ich den summer wolte leben-do rieten mir di
sinne daz des ich wehemer trost mir chan ge
geben-daz ich di sinne gar verlore-vñ immer hohes mu
tes were-daz het ich gne sit getan-wen daz ich vlenet
bin vñ einen lieben wun-den ich nach leid vñ uenget han.
Es ich wir dirre summer daz zwene tage vñ eine
gute nacht mit ir zereden aue neit-nach minne wil
ten als ich gedacht-daz mich des narren werden solde.
wie luttel ich getrauen wolde-ouch latte ich sin vñ uer
sicher nicht-ich wil ir minn dienen vñ lob es sinne er
gebinde daz si mich minne sinne vñ sinne gesin
te musseten mit mir sinne sinne nach von mō
ne rap-ob si mich eine gute sinne sinne ich gñter
handlung me id ich von sinne sinne sinne daz
nach si mir eine wol geburte-vñ wird id nach so selch
man-daz sich min leet vñ daz ich von ir sinne so
fren ich min daz ich sin te legen.
I wart ein min d' sinne hat vñ daz sinne sinne
so er mir beuten vñ daz d' hie nicht wan ein
gert-din sinne leter im sin hochgemete sich sol ein sin
ter sinne maniger guete-ist sinne d' neide daz
ist ein so gñter schade-ten ich von al d' vñ d' gne hie
d' vñ d' sinne hat nun lip-daz ich ir nach me
geleget-ten willen min-din nur lieb ist damie ellip
vñ vñ minn mit an ende sin-ich sinne ir alle minne ta
ge-des war daz latte des ich nach vñ sinne si wert aller
nibt was ich von ir sage-vñ daz ich si so sinenlichen
minne-min d' not reite ich minne bñe chunne.

Kunsthistorisches zu den Budapester Fragmenten

Von Martin Roland (Wien)

Die Budapester Fragmente wurden 1985 von András Vizkelety und Karl-August Wirth erstmals veröffentlicht.¹ Ellen J. Beer hat die Illustrationen 1987 mit einem Stilkomplex verbunden,² den Gerhard Schmidt in einem grundlegenden Artikel vorgestellt hatte.³ Die Zuschreibung an den "Meister der Münchener Weltchronik"⁴ wurde in der Folge niemals ernsthaft in Frage gestellt und kann heute als gesichert gelten. Mit der Einbeziehung des kunsthistorischen Aspektes haben Vizkelety und Wirth von Anfang an klargestellt, daß die Bedeutung der Fragmente nicht nur eine germanistische ist, sondern daß auch für die Kunstgeschichte ein interessantes Werk hinzugewonnen werden konnte.

Die Fragmente wurden von András Vizkelety aufgefunden und sind als Cod. Ger. 92 heute Bestandteil der Széchényi-Nationalbibliothek in Budapest. Es handelt sich um ein Doppelblatt und ein Einzelblatt, die jeweils auf einer Seite mit Text – der in diesem Band von zahlreichen Autorinnen/Autoren zum Hauptthema oder zumindest zum Ausgangspunkt ihrer Überlegungen genommen wurde und daher von mir ganz ausgeklammert werden kann⁵ – und auf der anderen mit 'Autorendarstellungen' versehen sind. Dargestellt sind *der Herre von Churenberch* (fol. 1^r), *der Burgrave von Regensburg* (recte wohl Riedenburg)⁶ (fol. 2^r) und *der Vogt von Rotenburch* (fol. 3^r).

Bevor wir uns den anderen Werken des Meisters der Münchner Weltchronik (1) bzw. der Frage des Bildtyps (2) zuwenden, noch eine Bemerkung zur Frage des Vollendungsgrades der Illustrationen und der Technik: Bei den drei erhaltenen Illustrationen handelt es sich nicht um Deckfarbenminiaturen (alle weiteren Werke des Weltchronik-Meisters sind in dieser anspruchsvolleren Technik ausgeführt), sondern 'bloß' um Federzeichnungen vor farbigem Grund.⁷ Bei den Zeichnungen handelt es sich nicht – wie bisher durchgehend behauptet⁸ – um die Unterzeichnung⁹, die dann mit Deckfarbe übermalt hätte werden sollen, sondern der heutige Zustand stellt den weitgehend vollendeten Status dar.¹⁰ Dies wird durch die detailliert eingezeichneten Haare belegt und durch den farbigen Grund¹¹, der genau auf die wie ausgespart wirkenden Figuren Rücksicht nimmt.¹² Auch die vermeintlich fehlende Rahmung wurde als Argument für den angeblich unfertigen Zustand genannt. Der äußere Abschluß der Szenen ist tatsächlich nicht einheitlich: auf fol. 2^r und 3^r markiert

der orthogonale Rand des farbigen Hintergrundes, der jedoch von den Figuren und sonstigen Objekten (v.a. Bäumen) überschritten wird, das Ende des Bildfeldes. Auf fol. 1^r wird die Rahmung von Architekturteilen übernommen, die Teil der Szene sind. Während im ersten Fall eine zusätzliche Rahmenleiste durchaus möglich erscheint, ist es im zweiten Fall unwahrscheinlich, daß ein weiteres rahmendes Element vorgesehen gewesen wäre. Zwei Argumente sprechen grundsätzlich gegen die These einer Rahmung: Erstens ist der Grund, auf dem die Figuren aufstehen, nicht einheitlich definiert, sondern ermöglicht ein Auslaufen nach unten. Eine Rahmung stünde diesem kompositorischen Element diametral entgegen. Aber nicht nur der untere Verlauf eines zu postulierenden Rahmens ist kaum zu bestimmen, auch oben ergeben sich Probleme. Beer hat vermutet, ein von ihr als sicher angenommener Rahmen würde die Wappen und Helme nicht mit einbeziehen,¹³ um die offensichtlich gewollte Trennung dieser beiden Zonen nicht wieder zu verwischen.¹⁴ Eine Rahmenleiste zwischen diesen beiden Zonen ist aber auf Grund der Uneinheitlichkeit des oberen Randes der Bildzone und der nahe an diesen heranrückten Wappen und Helme auf optisch befriedigende Weise kaum lösbar. Auch in diesem Punkt müssen wir, glaube ich, davon ausgehen, daß der heutige Zustand den Intentionen des Zeichners weitgehend entsprach und daß tatsächlich – anders als bei allen anderen Vertretern dieses Handschriftentyps (siehe Abschnitt 2) – keine Rahmung vorgesehen war.

1.

Der Meister der Münchner Weltchronik

Die Hauptzone der drei Bildfelder wird von den aus farbigem Grund ausgesparten Figuren beherrscht. Das obere Viertel wird von je einem Topfhelm¹⁵ und einem Wappenschild¹⁶ eingenommen. Die drei Bildseiten folgen zwei Kompositionsmustern. Vor den Liedern des Herrn von *Churenberch* ist ein Paar dargestellt, das unter einer (Doppel-)Arkade¹⁷ steht, getrennt von einem typischen, mit Herzblättern bewachsenen Bäumchen. Der Herr überreicht der Dame einen mit zwei Blüten geschmückten Reif. Ihre Geste geht in keiner Weise auf dieses Präsent ein, vielmehr stimmt sie genau mit der Geste der Dame im Bild zu den Gedichten des Vogtes von Rotenburg überein. Überhaupt sind die Szenen beinahe identisch¹⁸, bloß die Arkade ist weggelassen und durch ein rechteckiges farbiges Hintergrundfeld ersetzt. Die Gesten des Herren weichen kaum ab, auch wenn er seiner Dame keinen Kranz reicht. Die mit *Der Burgrave von Regenspurch* bezeichnete Bildseite stellt einen Reiter dar, dessen Roß bildparallel nach rechts schreitet.¹⁹ Die Handhaltung

wiederholt seitenverkehrt jene des Vogtes zu Rotenburg, wird hier freilich durch das Halten der Zügel und eines Falken bestimmt.²⁰

Die Gesichter – immer im Dreiviertelprofil – folgen einem einfachen, immer gleichbleibenden Gesichtsschnitt, der keinerlei Unterschied zwischen den Geschlechtern macht.²¹ Dieser ergibt sich aus der Frisur: Männer haben schulterlanges, Frauen etwa hüftlanges, jeweils ornamental gewelltes Haar. Die Kleidung besteht aus einem Untergewand mit V-Ausschnitt und einem weiten, vorne offenen Mantel (Tassel).²² Bei den Damen verschmelzen die Kleidungsstücke im unteren Bereich zu einer amorphen Masse, die die Füße verdeckt und links eine seltsame bogenförmige Ausbuchtung ausbildet, die offenbar das Ende des Mantels markieren soll. Bei den Männern sind hingegen die Füße sichtbar. Die Gewänder sind nur durch sparsame Binnenfalten gegliedert. Während bei allen anderen Werken des Weltchronik-Meisters (siehe unten) noch die Herkunft vom Zackenstil eindeutig nachvollziehbar ist, fehlen diese Motive hier gänzlich. Die Kompositionen des Meisters der Münchner Weltchronik sind vollkommen als Flächenkompositionen aufgefaßt: dies wird hier von der Technik sogar noch verstärkt, die den Szenen ein scherenschnitthaftes Gepräge verleiht.

Der nun an Hand der Budapester Fragmente beschriebene Stil bildet die Spätphase einer – freilich in sehr engen Grenzen verlaufenden – Entwicklung, die der Meister der Münchner Weltchronik durchmacht. Der Grazer Psalter wurde schon von Gerhard Schmidt an den Beginn der Entwicklung gestellt.²³ Vor allem in den sehr bewegten Figürchen des Kalenders wird die Quelle – nämlich der Zackenstil – sehr deutlich. Einzelne kurze gerade Faltenrate, die kantig aufeinanderprallen, überziehen die Gewandoberfläche. Schon diese Beschreibung zeigt, daß wir uns bereits sehr weit von der extrem haptisch ausgerichteten Hauptphase dieses speziell mitteleuropäischen Stilphänomens entfernt haben, das den Übergang von der Romanik zur Gotik markiert. Da vor allem auch Regensburger Werke der Hauptphase des Zackenstils angehören, wird hier eine unüberbrückbare Stildifferenz zu den Zeichnungen des Fragmentes deutlich.²⁴ Ausgangspunkt für den so seltsam domestizierten Zackenstil, von dem der Meister der Münchner Weltchronik ausgeht, sind Werke des österreichischen Zackenstils²⁵, die statt der Dynamik des Regensburger Stils eine mehr lyrische Ausrichtung aufweisen. Aber gerade im Fall des Meisters der Münchner Weltchronik sind auch Anregungen vom Oberrhein gut vorstellbar. Schon Schmidt²⁶ nennt einen hervorragenden Psalter, der sich heute in Besançon befindet,²⁷ und eine Weltchronik des Rudolf von Ems in München²⁸ als mögliche Vorbilder. Stilistisch etwa der Weltchronik entsprechende Fragmente einer weiteren Weltchronik, die sich heute im Landesarchiv in Graz befinden,²⁹ aber sicher am Oberrhein entstanden sind, belegen eine Stilschicht im letzten Viertel des 13. Jahrhun-

derts, auf der der Meister der Münchener Weltchronik aufbauen und die er mit dem lyrischeren österreichischen Zackenstil kombinieren konnte.

Namengebendes Hauptwerk ist eine Weltchronik in der Bayerischen Staatsbibliothek in München.³⁰ Die 157 Deckfarbenminiaturen vor Goldgrund machen diesen Codex – dessen mittelalterliche Provenienz wir leider nicht kennen – zu dem bei weitem am reichsten ausgestatteten Werk unseres Meisters. Weitere Werke entsprechen in ihrem Stil ganz genau der Weltchronik, eine zeitliche Differenzierung ist hier nicht möglich. Zu erwähnen sind eine Bibel in Graz³¹, eine Sammelhandschrift in Linz³² und eine *Historia scholastica* des Petrus Comestor im J. Paul Getty Museum in Los Angeles³³, in der unser Meister mit dem Meister des Lilienfelder Missales³⁴ zusammenarbeitet. Trotz ihrer so unterschiedlichen stilistischen Grundhaltung haben sie sogar an einer Initiale gemeinsam gearbeitet (*Historia scholastica*, fol. 59^v), wobei der modernere Meister für die Initiale selbst und deren beide Figuren, der Weltchronik-Meister für die Randleiste verantwortlich ist.³⁵ Während unser Meister einen ornamentalisierten und stark vereinfachten Zackenstil vertritt, folgt sein Partner einem hochgotischen Figurenstil, der erst um 1300 in Österreich erstmals auftritt.

Ein zugehöriger Psalter in Wien (Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 1982)³⁶ wurde von Schmidt zusammen mit dem Grazer Psalter an den Beginn der Entwicklung gestellt. Mir scheint der Wiener Psalter wegen seiner schon gebogenen und nicht mehr nur winkelig gebrochenen Faltenlinien eher an das Ende der Entwicklung des Meisters zu gehören. Diese Veränderung im Faltenstil – die Zacken werden an den Rand, also an die Säume gedrängt – interpretiere ich als unbeholfene Reaktion auf den moderneren Stil des Meisters des Lilienfelder Missales, mit dem er in der *Historia scholastica* zusammengearbeitet hatte. Wenn man dieser Sicht der Dinge folgt, müßte man die Budapester Fragmente, an denen keine Reste des Zackenstils mehr zu erkennen sind, ganz an den Schluß der Entwicklung reihen.

Da keines der Werke datiert ist, ergibt sich aus dieser inneren Chronologie kein absolutes Datum für die Budapester Fragmente. Während das Lilienfelder Missale von Schmidt ganz an den Anfang des Jahrhunderts gestellt wurde, spricht sich Roland zuletzt für eine Entstehung im zweiten Jahrzehnt aus.³⁷ Demzufolge müssen die späteren Werke des Weltchronik-Meisters nicht schon um 1300 entstanden sein. Sie können also – trotz ihrer erstaunlich retardierenden Stilmerkmale, die auch durch die graduellen Adaptierungen in den beiden spätesten Werken nicht überwunden werden können – durchaus in das erste Jahrzehnt des 14. Jahrhunderts datiert werden.

2.

Bildtyp illustrierte Liederhandschrift

Die ganzseitigen Illustrationen des Budapester Fragmentes entsprechen einem für Liederhandschriften gängigen Typus, dem der Manesse Codex³⁸, die Weingartner Liederhandschrift³⁹, das Naglersche Fragment⁴⁰ und mit Veränderungen noch das Troßsche Fragment⁴¹ angehören. Konstitutive Merkmale sind, daß der Aufbau nach Autoren gegliedert ist und daß die Strophen ohne Melodien überliefert werden. Jedem Autorencorpus wird ein Titelbild vorangestellt.

Auf Grund des altertümlichen Stils wurden die Budapester Fragmente als älteste Belege dieses Konzeptes eingeordnet.⁴² Dies soll hier hinterfragt werden: Die zeitliche Stellung der Budapester Fragmente, der Manesse-Handschrift und des Naglerschen Fragmentes konnte bisher nicht eindeutig geklärt werden. Tatsächlich ist auch ohne kunsthistorische Schulung zu erkennen, daß die Budapester Fragmente stilistisch am altertümlichsten sind; trotzdem sind wir zu einer Datierung in das erste Jahrzehnt des 14. Jahrhunderts gelangt (siehe Abschnitt 1). Die Manesse-Handschrift kann mit guten Gründen, die vor allem auch das Fleuronnée mit heranziehen, ebenfalls in (die erste Hälfte) dieses Jahrzehnts datiert werden.⁴³

Das Naglersche Fragment bietet scheinbar unlösbare Widersprüche. Der Inhalt ist eng mit dem Codex Manesse verwandt. Lothar Voetz⁴⁴ scheint gegen die sonst übliche Ansicht einer gemeinsamen Quelle eine Abhängigkeit des Codex Manesse von dem Fragment zu favorisieren.⁴⁵ Auch die konsequente Orthographie ist wohl nur bedingt als Argument tauglich.⁴⁶ Die Schriftformen sind – wie Voetz richtig betont – wesentlich altertümlicher als jene des Codex Manesse, der sich freilich sehr fortschrittlicher Schriftformen bedient.⁴⁷ Daß das Layout des Fragmentes altertümlicher sei, kann ich nicht erkennen. Gerade wenn man das Budapester Fragment an den Beginn der Entwicklung stellt – und dieses ist ebenso zweispaltig wie der Manesse-Codex, dann ist nicht einzusehen, daß eine einspaltige Anlage die altertümlichere sein sollte. Sicher als Argument auszuschneiden ist die Größe der "Initialen", da hier die individuelle Gestaltung dominiert und sicher keine konkrete zeitliche oder genetische Aufeinanderfolge bestimmter "Formen der Texteinrichtung" zu erwarten ist. Alle bisherigen Argumente haben sich auf das Textblatt bezogen. Für die Miniatur nennt Saurma-Jeltsch⁴⁸ sicher zu Recht wesentlich ältere französische Vorbilder, die die Quellen für den allgemeinen Zeitstil gut kennzeichnen. Sie kann jedoch keine Vergleiche namhaft machen, die konkret übereinstimmende Stilformen schon um 1300 belegen. Mir scheint die betont hypertrophe Rezeption der Stilquellen besser in die 1320er Jahre zu passen.⁴⁹

Die Miniatur steht auf einem eigenen Blatt, dessen Rückseite ursprünglich unbeschriftet war. Da die Bildbeischrift jedoch sicher nicht von dem Schreiber des Textblattes stammt, wäre zu überlegen, ob die beiden Blätter überhaupt eine ursprüngliche Einheit bilden.⁵⁰ Hier wäre zu prüfen, ob der Schriftspiegel auf der Rückseite der Miniatur wirklich mit jenem des Textblattes übereinstimmt. Doch selbst falls dem so wäre, könnte man die Miniatur einem späteren Nachtrag zuordnen, während das erhaltene Textblatt dem Grundstock zugerechnet werden könnte. Damit könnte man die Miniatur später (etwa 1320/30) und das Textblatt früher (etwa 1300/1310) datieren und so die fortschrittlichen Stilformen der Miniatur und die traditionellen Schriftformen des Textblattes zwanglos unter einen Hut bringen.

Auch der Vergleich der kompositionell übereinstimmenden Darstellungen des Heinrich von Stetlingen im Codex Manesse bzw. im Naglerschen Fragment belegen eindeutig die spätere Entstehung des Fragmentes. Der erste Eindruck vermittelt bestechende Parallelen. Zwei schlanke, tänzerisch bewegte Figuren dominieren das Bildfeld, in der oberen Zone des gerahmten Bildfeldes befinden sich das Wappen⁵¹ und der Helm. Es bestehen jedoch auch Unterschiede: Die Bewegungen der Figuren sind im Codex Manesse in sich und als Flächenkomposition schlüssig, der Faltenwurf nimmt auf die Bewegungsmotive Rücksicht. Der Rhythmus der Bewegung fehlt im Fragment, die Falten verkümmern zu einzelnen Tintenlinien. Die Stellung der Finger ist im Codex Manesse als aussagekräftige Geste zu deuten, im Fragment erscheint sie als kapriziöse Spielerei. Die Mode ist im Fragment entschieden fortschrittlicher. Mehrfarbige Kleidungsstücke wie im Fragment kommen im Grundstock der Manesse-Handschrift nur ein einziges Mal vor (fol. 371^v), sind jedoch in den Nachträgen weit verbreitet.⁵² Weit aussagekräftiger ist jedoch die Länge der männlichen Kleidung, die im Codex Manesse bei Standespersonen durchwegs bis zum Knöchel reicht, im Fragment jedoch gerade bis zur Mitte des Schienbeines. Hier dokumentiert das Fragment eine Entwicklung während des ersten Viertels des 14. Jahrhunderts. Dies gilt auch für das Gewand der Dame, das im Fragment so wie jenes des Mannes farblich differenziert ist. Auch dies ist zu Beginn des 14. Jahrhunderts – also etwa im Grundstock des Manesse-Codex – nicht nachweisbar. Zusammenfassend sind der Figurenstil und die Modeentwicklung des Fragmentes entschieden fortschrittlicher als jene im Grundstock des Codex Manesse und lassen sich wohl am ehesten mit dem zweiten Nachtrag vergleichen (z.B. fol. 395^v).

Wenn die Budapester Fragmente nun aber wirklich vor dem Codex Manesse entstanden wären, welche Folgen hätte das?

Zuerst würde sich der älteste Überlieferungsträger der Gruppe illuminierter Liederhandschriften nun nicht mehr am Oberrhein befinden. Folge-

richtig müßte man die Frage stellen, ob sich dieser Handschriftentyp nicht etwa im Südosten des deutschen Sprachgebietes entwickelt hat.

Für die Kunstgeschichte war der Grundstockmaler der Manesse-Handschrift der geniale Innovator, den man mit dem Typus der illustrierten Liederhandschrift weitgehend identifiziert hat.⁵³ Fällt diese Rolle nun dem Meister der Münchener Weltchronik zu? Dies steht in offensichtlichem Widerspruch zu den gar nicht individuell gestalteten Bildkompositionen, bei denen es sich um Wiederholung starrer Bildmuster handelt; man vergleiche die bis auf die Wappen nahezu identischen Kompositionen auf fol. 1^r und 3^r. Hier ist der Grundstockmaler der Manesse-Handschrift viel innovativer. Er individualisiert die einzelnen Dichter; aus Titelbildern werden szenisch belebte Kompositionen, aus den streng genormten Kompositionen der Budapester Fragmente, die nur durch die Wappen den Bezug zu den jeweiligen Dichtern herstellen, werden lebensfrohe, mitunter sehr individuelle Szenen, deren Bildmotive oft nicht aus den Texten der Lieder bezogen werden konnten, sondern weitere Quellen voraussetzen. Ist der traditionell ausgerichtete Meister der Münchener Weltchronik trotzdem der geniale Erfinder von Bildprogrammen, dem die Konzeption der mit Autorenbildern ausgestatteten Liederhandschriften und ein die oberrheinischen Vorbilder frei verarbeitendes, der neuen Textgrundlage innovativ angepaßtes Weltchronik-Bildprogramm⁵⁴ zuzuschreiben sind?

Hier werden die Widersprüche so eklatant, daß eine eindeutige Antwort möglich ist: der Meister der Münchener Weltchronik ist kein innovativer Neuerer, er hat keine Bildprogramme erfunden. Die Konzeption zu mit Titelbildern versehenen Liederhandschriften muß älter sein, sie muß auf jenen Urtyp⁵⁵ zurückgehen, von dem auch der Text aller genannten illustrierten Liederhandschriften abhängt.

Eben haben wir auf die Besonderheiten der Szenen im Codex-Manesse hingewiesen. Sowohl die beiden Fragmente als auch die Weingartner Liederhandschrift verfügen über einfachere, viel weniger individuell gestaltete Miniaturen. Tatsächlich wurde von der früheren Forschung der Weingartner Codex eben wegen seiner einfacheren Bildkompositionen für älter als der Manesse-Codex gehalten. Von den 25 Weingartner Szenen stimmen neun weitgehend überein, sieben geben Bildmuster wieder, die im Codex Manesse erweitert auftauchen.⁵⁶ Renate Kroos hat schon 1969 ausgeführt, daß die Illustrationen des Weingartner Codex auf drei Typen zurückgehen (Sitzender Dichter, Minnegespräch, Reiter) und daß bloß drei Szenen andere Kompositionsmuster benützen.⁵⁷ Keines davon ist jedoch so ungewöhnlich, daß man es nicht leicht aus dem Repertoire des 13. Jahrhunderts ableiten könnte.⁵⁸ Jedenfalls sind keine biographischen Bezüge zu den Dichtern feststellbar, die die Illustrationen des Codex Manesse ausgezeichnet haben.⁵⁹

Für mich kann das nur bedeuten, daß der Urtyp zwar den Aufbau vorgegeben hat und damit vor allem das Budapester Fragment, aber auch alle anderen Handschriften geprägt hat, daß aber der Grundstockmaler der Manesse-Handschrift diese Vorgaben erweitert. Die dafür notwendigen Zusatzinformationen waren in dem auch die Textgrundlagen erweiternden Umfeld des Manesse-Keises in Zürich sicher vorhanden.

Die Budapester Fragmente müssen keineswegs der älteste Beleg des Handschriftentyps 'Illustrierte Liederhandschrift' sein, sie stehen aber dem Urtypus besonders nahe, der im innovativen Manesse-Kreis – obwohl die Handschrift wohl wirklich das älteste Beispiel des Typs darstellt – so stark verändert wurde, daß aus einer eher biedereren Vorlage die epochemachenden Miniaturen des Manesse-Codex wurden.

Es ist erstaunlich, daß es trotz der ausufernden Literatur zum Codex Manesse keine Versuche gibt zu hinterfragen, warum der Auftraggeber oder der ausführende Maler (vielleicht bloß Zeichner) dieser "eher biedereren Vorlage" den Wunsch hatte, die einzelnen Autoren mit ganzseitigen Titelbildern zu ehren. Damit hat er nämlich die Grundlage geschaffen, auf der alle erhaltenen Beispiele aufbauen. Verweise auf die Tradition der Evangelistenbilder und auf die allenthalben zu beobachtenden Autorenbilder (z.B. in historisierten Initialen vieler Bibelhandschriften), die sicher die Bildvorstellungen der Maler geprägt haben, bringen uns bei der Suche nach konkreten Vorbildern nicht weiter. In beiden Fällen handelt es sich um einzelne meist sitzende und schreibende Männer. In dem schon erwähnten Cgm 63 der Bayerischen Staatsbibliothek in München⁶⁰ werden solche Bildmuster verarbeitet und als (halbseitiges) Titelbild eines mittelhochdeutschen Textes verwendet.⁶¹ Tatsächlich wird hier die Komposition sogar erweitert, denn der sinnende Autor und der ungeduldig sich umblickende Schreiber bilden ein spannungsreiches Paar. Daß Handschriften wie diese einen gewissen Einfluß auf die Entwicklung hin zum Typus der 'Illustrierten Liederhandschrift' gehabt haben, ist auch deswegen gut vorstellbar, da die Kompositionen der weiteren Miniaturen (ganzseitig, jedoch jeweils doppelregistrig) durchaus vorbildhafte Elemente enthalten.⁶²

Diese kompositorischen Grundlagen könnte die Urfassung mit dem schon in einigen Chansonnier-Handschriften⁶³ erprobten Aufbau verbunden haben, nämlich Liedcorpora mit Autorenbildern (hier allerdings in Form historisierter Initialen) zu kombinieren.⁶⁴

Anmerkungen

- 1 András Vizkelety / Karl-August Wirth: Funde zum Minnesang: Blätter aus einer bebilderten Liederhandschrift. In: PBB 107 (1985), S. 366-375. Die Lokalisierung in den bayerisch-österreichischen Donaauraum ergibt sich nicht nur aus dem Stil der Szenen sondern auch aus der bayerisch-österreichischen Schriftsprache. Zur Entdeckungsgeschichte vgl. András Vizkelety: Die Budapester Liederhandschrift. In: PBB 110 (1988), S. 387-407, bes. 387f.
- 2 Ellen J. Beer: Die Bilderzyklen mittelhochdeutscher Handschriften aus Regensburg und seinem Umkreis. In: Regensburger Buchmalerei von frühkarolingischer Zeit bis zum Ausgang des Mittelalters. Ausstellung in Regensburg. München 1987, S. 69-78, die Fragmente 77f., Kat. 57. Sie ordnet die Federzeichnungen dem unmittelbaren Umfeld des Weltchronik-Meisters zu und betont naturgemäß besonders den Regensburger Aspekt. – Gerhard Schmidt spricht sich in einer Rezension für die unmittelbare Zuordnung der Fragmente in das Œuvre des Meisters der Münchner Weltchronik aus: Gerhard Schmidt, Rezension zu: Regensburger Buchmalerei. In: Kunstchronik 40 (1987), S. 503-512. – Weiters wurden die Fragmente behandelt von Lothar Voetz: Überlieferungsformen mittelhochdeutscher Lyrik. In: Codex Manesse. Ausstellung Heidelberg. Heidelberg 1988, S. 224-274, besonders: Fragmente bebildelter Liederhandschriften, 245-252, zu den Budapester Fragmenten 246-249 (G8). – Lieselotte E. Saurma-Jeltsch: Das stilistische Umfeld der Miniaturen, ebd., S. 302-349, zu den Budapester Fragmenten 338f. (J12). Die Vermutung der Autorin, bei den Fragmenten könnte es sich bloß um die (dann wohl noch spätere?) Rezeption des Stils des Meisters der Münchner Weltchronik handeln, halte ich für unbegründet. Detaillierte Vergleiche mit der Münchener Weltchronik (siehe Anm. 30) in: Martin Roland: Illustrierte Weltchroniken bis in die zweite Hälfte des 14. Jahrhunderts. Wien, Phil. Diss. 1991, S. 130f.
- 3 Gerhard Schmidt: Eine Handschriftengruppe um 1300. In: Mitteilungen der Österreichischen Galerie 26/27 (1982/83), S. 9-64. Schmidt hat diese Gruppe schon früher erwähnt: Die Zeit der frühen Habsburger. Dome und Klöster 1279-1379. Niederösterreichische Landesausstellung in Wiener Neustadt. Wien 1979, S. 415-420 (Gerhard Schmidt: Ein Buchmaleratelier der Übergangszeit; mit Kat. 205-213).
- 4 Zur namengebenden Weltchronik (München, Bayerische Staatsbibliothek, Cgm 6406) siehe Anm. 30.
- 5 Die paläographischen Merkmale müssen freilich auch vom Kunsthistoriker beachtet werden. Die sehr schön, aber keineswegs hart brechend sondern rund und flüssig geschriebene Textualis kommt in keinem der anderen Werke des Meisters der Münchener Weltchronik vor (siehe dazu Vizkeletys Beitrag in diesem Band). Christa Bertelsmeier-Kierst hat in Gesprächen während der Tagung für eine Regensburger Entstehung der Schrift plädiert und vor allem auf die reiche Überlieferung von archivalischem Material verwiesen, das sehr ähnliche Merkmale aufweise. Tatsächlich sind die deutschen Geschäftsschriften in ihrem Typus verwandt. Da wir aber keine Vorstellung von den Schreibgewohnheiten in Wien haben – immerhin Sitz der landesfürstlichen (zeitweise sogar königlichen)

Kanzlei –, scheint es mir sehr wahrscheinlich, daß auch in Wien Material mit sehr ähnlichen Schriftformen existiert. Zur hier postulierten Verwandtschaft von Geschäfts- und Buchschriften im volkssprachlichen Bereich siehe zuletzt Karin Schneider: *Paläographie und Handschriftenkunde für Germanisten. Eine Einführung*. Tübingen 1999, S. 35f.

- 6 Man vergleiche inhaltliche Übereinstimmungen, das ähnliche Wappen und die freilich nur sehr allgemein verwandte Komposition in der Manesse Handschrift (Heidelberg, Univ.bibl., Pal. germ. 848, fol. 119^v). Beim Kürenberger stimmen Wappen und die Darstellung eines Minnegesprächs noch besser überein (Pal. germ. 848, fol. 63^v).
- 7 Trotz des farbigen Grundes handelt es sich nicht um kolorierte Federzeichnungen, denn dabei werden Teile der Zeichnung mit aquarellierender Farbe akzentuiert, vor allem um die plastische Präsenz der Figuren zu steigern. Wir werden aber sehen, daß gerade dies dem Stil des Meisters der Münchener Weltchronik diametral entgegenläuft.
- 8 Zuletzt Lieselotte E. Saurma-Jeltsch 1988, wie Anm. 2, S. 338f.
- 9 Wie Unterzeichnungen ausgesehen haben (ohne Binnenzeichnung der Gesichter, Haare und ohne farbigem Grund), belegt die in ihrem Farbauftrag weitgehend zerstörte Handschrift des "Wilhelm von Orlens" des Rudolf von Ems in München (Bayerische Staatsbibliothek, Cgm 63), deren Einordnung "Oberrhein-Elsaß, um 1270-1275" von Klemm mit zuverlässigen Argumenten abgesichert wurde: Elisabeth Klemm: *Die illuminierten Handschriften des 13. Jahrhunderts deutscher Herkunft in der Bayerischen Staatsbibliothek*. Wiesbaden 1998. (= Katalog der illuminierten Handschriften der Bayerischen Staatsbibliothek in München. 4.) Bd. 1, S. 239-243, Kat. 217; Bd. 2, Abb. VII, 612-621. Der auch als Vorbild sehr wichtige Codex (siehe oben S. 214) wurde früher schon um 1250 datiert, zuletzt auch erst um 1300 (vgl. Klemm, S. 241). – Bei dem eng mit der St. Galler Weltchronik (zu dieser siehe Anm. 30) zusammenhängenden, jedoch unvollendeten Weltchronik-Fragment (Frankfurt, Stadt- und Universitätsbibliothek, Ms. Oct. 13 – vgl. Anm. 11 und 12) handelt es sich nicht um Unterzeichnungen für Deckfarbenminiaturen wie beim Cgm 63, sondern um Zeichnungen, die in einem weiteren Schritt koloriert hätten werden sollen (vgl. Anm. 7).
- 10 Ganz vollendet wurden die Budapester Fragmente freilich tatsächlich nicht. Bei den Texten fehlen die zweizeiligen Lombarden zu Strophenbeginn und die dreizeiligen zu Beginn der Autorencorpora, bei den Illustrationen wurden die Wappen nicht (fertig) ausgeführt. Die Einstichlöcher im Falz belegen aber, daß die Blätter Teil einer gebundenen Handschrift waren und nicht bloß Strandgut einer Werkstatt.
- 11 Der farbige Grund konnte bei Werken, die nicht mit deckender Farbe übermalt werden sollten, erst nach der Vorzeichnung der Umrisse ausgeführt werden. Während bei einem oberrheinischen Weltchronik-Fragment in Frankfurt (vgl. Anm. 9 und 12) der Grund schon blau ausgemalt ist, obwohl weder Gesichter noch Haare eingezeichnet sind und daher noch eine Weiterbearbeitung vorgesehen gewesen sein muß, wurden die Gründe in einer wohl österreichischen Weltchronik des späten 14. Jahrhunderts erst am Ende des Herstellungspro-

- zesses – und das nur bei einigen Szenen – ausgemalt (Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. Ser. n. 2642). Vgl. Mitteleuropäische Schulen II (1350-1410). (= Die illuminierten Handschriften und Inkunabeln der Österreichischen Nationalbibliothek.) [im Druck] Kat. 20. Daß sie überall vorgesehen waren, belegt das in Linz erhaltene Vorbild (Oberösterreichische Landesbibliothek, Cod. 472).
- 12 Diese einfache aber wirkungsvolle Gestaltungsweise stellt keine Neuerung dar, sie ist in zahlreichen Werken auch des 13. Jahrhunderts belegt. Als Beispiele etwa die Berliner Eneide (Andreas Fingernagel: Kunsthistorischer Kommentar. In: Heinrich von Veldeke: Eneas-Roman. Vollfaksimile des Ms. Germ. Fol. 282 der Staatsbibliothek zu Berlin Preußischer Kulturbesitz. Begleitband. Wiesbaden 1992, S. 59-141, bes. 92f.) und Priester Wernher: Marienlieder (Krakau, Biblioteka Jagiellońska, Ms. Germ. Oct. 109 [Signatur der Staatsbibliothek Preuß. Kulturbesitz Berlin]), die beide aus der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts stammen. Aus dem Bereich der Weltchroniken ist das schon erwähnte Frankfurter Fragment zu nennen (vgl. Anm. 9), das wohl in Zürich um 1300 entstanden ist (Roland 1991, wie Anm. 2, S. 25-27).
 - 13 Vgl. Beer 1987, wie Anm. 2, S. 74, 78.
 - 14 Vergleiche die Trennleisten in vielen Miniaturen der Weingartner Liederhandschrift (vgl. Anm. 39) und bei einzelnen des Manesse Codex. In beiden Fällen werden jedoch die beiden durch die Leiste getrennten Zonen noch durch einen alles umgebenden Rahmen zusammengefaßt.
 - 15 Auf fol. 1^r und 2^r farbig, aber fast ohne Binnenzeichnung, beim Vogt von Rotenburg bloß gezeichnet, dafür mit Binnenzeichnung. Zu dieser Helmform vgl. Codex Manesse 1988, wie Anm. 2, S. 71-74 (Uwe Gross) und 140f. (Harald Drös), jeweils mit Literatur, und Matthias Senn: "Der turnay macht gesellen gut": Turnier und Bewaffnung. In: Brinker / Flühler-Kreis 1991, wie Anm. 38, S. 163-171, bes. 167-169.
 - 16 Jeweils mit der gezeichneten Grundstruktur des Wappens, beim Vogt zu Rotenburg das Wappenschild jedoch blind.
 - 17 Diese Beschreibung gibt den ersten Eindruck wieder und ist eigentlich unkorrekt, da der zentrale Baum, der die beiden Bildhälften teilt, im architektonischen Sinn irrelevant ist. Vielmehr folgt ein optisch zuerst nicht besonders auffallender mittlerer Bogen der charakteristisch blasenförmigen Form der Baumkrone.
 - 18 Der Bildtyp – das "Minnegespräch" – ist sowohl im Codex Manesse (hier meist szenisch erweitert) als auch in der Weingartner Liederhandschrift (siehe Anm. 39) vielfach anzutreffen. Auch der reitende Falkner gehört durchaus zum Standardrepertoire.
 - 19 Hier ein identisches Hintergrundfeld wie fol. 3^r (siehe oben).
 - 20 Diese Darstellung ist auch realienkundlich von größerem Wert als die anderen beiden. Immerhin sind der hohe Sattel, der Falknerhandschuh, die Falknertasche (vgl. Codex Manesse 1988, wie Anm. 2, S. 357f. [Dorothea Walz], und Brinker / Flühler-Kreis 1991, wie Anm. 38, S. 233 [K. Deuchler]) und der Steigbügel zu erkennen. Selbst die Nägel, mit denen die Hufeisen befestigt sein sollen, sind eingezeichnet. Die beiden Hunde unten sind spätere Hinzufügungen, ebenso der hintere Teil des Schweifes.

- 21 Dasselbe gilt für die Weingartner Liederhandschrift (zu diesem Codex siehe Anm. 39).
- 22 Nicht nur der Gesichtsschnitt auch die Kleidung bringt kaum geschlechtsspezifische Merkmale; so schon Kroos 1969, wie Anm. 39, S. 134.
- 23 Graz, Universitätsbibliothek, Cod. 1029. Schmidt 1982/83, wie Anm. 3, S. 16f., Abb. 6f. – Kalender (fol. 1^r-2^v) mit Sternzeichen-Medaillon und Monatsarbeit (erhalten März, April, Sept., Okt.). Historisierte Initialen zu Psalm 1 (fol. 12^r). Goldlombarden mit Fleuronée. Die Erwähnung des österreichischen Landespatrons, des hl. Koloman (13. Okt.) ist zwar bemerkenswert, erlaubt es aber keineswegs, eine Entstehung in (Nieder-)Österreich (Wien) zu begründen, da sein Kult im ganzen bayerisch-österreichischen Raum verbreitet war. Dazu vgl. Meta Niederkorn-Bruck: *Der heilige Koloman. Der erste Patron Niederösterreichs*. Wien 1992. (= Studien und Forschungen aus dem Niederösterreichischen Institut für Landeskunde. 16.)
- 24 Vgl. z.B.: Regensburger Buchmalerei 1987, wie Anm. 2, S. 67, Kat. 52: Goldenes Buch von Hohenwart (München Bayerische Staatsbibliothek, Clm 7384) (E. J. Beer). Der Rheinauer Psalter (ebd., Kat. 49) ist in seiner Entstehung ganz unsicher, eine Entstehung in Regensburg sogar ziemlich unwahrscheinlich.
- 25 Dazu siehe Gerhard Schmidt: *Die Malerschule von St. Florian*. Graz / Köln 1962, S. 103-108. – Schmidt 1982/83, wie Anm. 3, S. 40-42. – Andreas Fingernagel / Martin Roland: *Mitteleuropäische Schulen I (1250-1350)*. Wien 1997. (= Die illuminierten Handschriften und Inkunabeln der Österreichischen Nationalbibliothek. 10.) z.B. Kat. 12 (Cod. 1827), Kat. 25-28 (Cod. 1170-1173), Kat. 29 (Cod. 965). – *Geschichte der bildenden Kunst in Österreich*. Bd. 2: *Gotik*. München 2000, z.B. Kat. 235, 236, 239 (Martin Roland). (In der Folge als ÖKG 2 zitiert.)
- 26 Vgl. Anm. 3, S. 35 und 62, Anm. 50.
- 27 Besançon, Bibliothèque municipale, Ms. 54. Zahlreiche Abbildungen in Hanns Swarzenski: *Die lateinischen Handschriften des XIII. Jahrhunderts in den Ländern an Rhein, Main und Donau*. Berlin 1936, Tafelband, Abb. 545a-582.
- 28 München, Bayerische Staatsbibliothek, Cgm 8345. Umfassend beschrieben in: Roland 1991, wie Anm. 2, S. 132-143, sowie bei Béatrice Hernad: *Die gotischen Handschriften deutscher Herkunft in der Bayerischen Staatsbibliothek*. Tl. 1: *Vom späten 13. bis zur Mitte des 14. Jahrhunderts*. Wiesbaden 2000. (= Katalog der illuminierten Handschriften der Bayerischen Staatsbibliothek in München. 5.) S. 161-164, Kat. 238.
- 29 Graz, Steiermärkisches Landesarchiv, FG 3. Beschrieben in: Roland 1991, wie Anm. 2, S. 43-48 und 142. Die Datierung bei Roland (um 1300) jedoch sicher zu spät. Aus heutiger Sicht erscheint mir eine Datierung um 1280 am plausibelsten.
- 30 Cgm 6406: Der Codex enthält 157 Deckfarbenminiaturen (zahlreiche Verluste), acht Deckfarbeninitialen und Lombarden mit Fleuronée (Roland 1991, wie Anm. 2, S. 115-131, mit genauer Beschreibung und Liste der Miniaturen). Der Cgm 6406 ist der älteste Vertreter einer Gruppe, die den Textbestand erweitert und das vorgegebene Bildprogramm (vgl. z.B. St. Gallen, Vadiana, Cod. 302) abwandelt. Zugehörig sind Weltchroniken in Fulda, Karlsruhe (ehem. Donau-

- eschingen) und Stuttgart (Roland 1991, wie Anm. 2, S. 269 [zum Text], 282-284 [zum Bildprogramm], 288-300 [zu den genannten Weltchroniken]). – Jörn-Uwe Günther: Die illustrierten mittelhochdeutschen Weltchronikhandschriften in Versen. München 1993, S. 237-247. – Saurma-Jeltsch, wie Anm. 2, S. 336f., J 11. – ÖKG 2, wie Anm. 25, Kat. 242 (M. Roland). – Hernad 2000, wie Anm. 28, S. 91-94, Kat. 151. – Zu den sehr modernen Schriftformen siehe Karin Schneider: Gotische Schriften in deutscher Sprache. Bd. 1: Vom späten 12. Jahrhundert bis um 1300. Text- u. Tafelband. Wiesbaden 1987, Textband, S. 218-220, und Tafelband, Abb. 124.
- 31 Graz, Universitätsbibliothek, Cod. 130. Die Handschrift stammt aus dem steirischen Kloster St. Lambrecht. Schmidt 1982/83, wie Anm. 3, S. 14-16, Abb. 4f. – Deckfarbeninitialen zu Beginn der biblischen Bücher; davon historisiert: fol. 1^r (Prolog), 3^v (Gen.), 19^v (Ex.), 30^v (Lev.), 39^r (Num.), 51^r (Dt.), 62^v (Jos.), 70^r (Jud.), 79^r (Prol. Reg.), 80^r (Reg. 1), 90^v (Reg. 2), 99^v (Reg. 3), 162^r (Hester), 175^r (Ps.), 192^v (Prol. Prov.), 238^v (Prol. Jer.), 286^v (Prol. Osea), 294^v (Prol. Naum), 297^r (Agg.), 300^r (Prol. Malach.), 319^v (Prol. Mt.). Goldlombarden mit Fleuronnée.
- 32 Linz, Oberösterreichische Landesbibliothek, Cod. 387. Schmidt 1982/83, wie Anm. 3, S. 17f. Der Codex befindet sich seit dem 14. Jahrhundert im oberösterreichischen Stift Garsten. Zu zwei weiteren derzeit nicht feststellbaren Werken siehe ebd., S. 18f.
- 33 Ms. Ludwig XIII 1. Schmidt 1982/83, wie Anm. 3, S. 10-13 und passim. Ausführliche Beschreibung bei Anton von Euw / Joachim M. Plotzek: Die Handschriften der Sammlung Ludwig. Bd. 3. Köln 1982, S. 226-229.
- 34 Benannt nach einem Missale, das auf unbekannten Wegen in die Bayerische Staatsbibliothek in München, Clm 23.057, gelangte. Schmidt 1982/83, wie Anm. 3, S. 20-22; Martin Roland: Buchschmuck in Lilienfelder Handschriften von der Gründung des Stiftes bis zur Mitte des 14. Jahrhunderts. Wien 1946. (= Studien aus dem Niederösterreichischen Institut für Landeskunde. 22.) S. 67, 72f., Abb. 83. – Hernad 2000, wie Anm. 28, S. 98-101, Kat. 156. – Schmidt, S. 22-28, schreibt diesem Meister noch ein aus Salzburg stammendes Gebetbuch zu, das sich heute ebenfalls in der Bayerischen Staatsbibliothek in München befindet (Cgm 101).
- 35 Farbabbildung bei Euw / Plotzek 1982, wie Anm. 33, Bd. 3, S. 227.
- 36 Zuletzt zusammenfassend beschrieben in: Fingernagel / Roland 1997, wie Anm. 25, Textband, S. 120-123 und Fig. 6, Abbildungsband, Farbabb. 16-18, Abb. 163.
- 37 ÖKG 2, wie Anm. 25, Kat. 248.
- 38 Heidelberg, Universitätsbibliothek, Pal. germ. 848. Die unüberschaubare germanistische wie auch kunsthistorische Literatur konnte im Rahmen dieser kurzen Bemerkungen leider nicht studiert werden. Als grundlegende Literatur habe ich ausgewählt: Die Manessische Lieder-Handschrift. Faksimile-Ausgabe. Begleitband von Rudolf Sillib / Friedrich Panzer / Arthur Haseloff. Leipzig 1929. – Codex Manesse. Die große Heidelberger Liederhandschrift. Vollfaksimile des Codex Palatinus Germanicus 848 der Universitätsbibliothek Heidelberg. Frankfurt am Main o. J. Kommentarband hrsg. von Walter Koschorreck. Kassel 1981. – Codex Manesse, Ausstellung Heidelberg. Heidelberg 1988. – Claudia Brinker

- / Dione Flühler-Kreis: Edele Frowen – Schoene Man. Die Manessische Liederhandschrift in Zürich, Ausstellung im Schweizer Landesmuseum Zürich. Zürich 1991.
- 39 Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek, HB XIII 1. Die Weingartner Liederhandschrift. Faksimile und Textband. Stuttgart 1969. Beiträge von Wolfgang Irtzenkauf und Renate Kroos. Kroos datiert den Codex um 1310/20 und lokalisiert ihn – wie bisher – nach Konstanz. In Anm. 35 (S. 167f.) listet Kroos die bisherigen Datierungsansätze auf und vergleicht sie mit jenen des Codex Manesse. – Codex Manesse 1988, wie Anm. 2, S. 234-236 (Lothar Voetz), mit Literatur. Zum Bildschmuck Lieselotte E. Saurma-Jeltsch, ebd., S. 341-343.
- 40 Krakau, Biblioteka Jagiellońska, Ms.germ.oct. 125 (Signatur der Staatsbibl. Preuß. Kulturbesitz Berlin). Codex Manesse 1988, wie Anm. 2, S. 246 und 249f., Kat. G9 (L. Voetz). Die erhaltene Miniatur stimmt kompositorisch mit jener der Manessischen Handschrift überein (fol. 70^v); dazu siehe oben S. 212.
- 41 Krakau, Biblioteka Jagiellońska, Ms.germ.quart. 519 (Signatur der Staatsbibl. Preuß. Kulturbesitz Berlin). Codex Manesse 1988, wie Anm. 2, S. 246 und S. 250-252, Kat. G10 (L. Voetz).
- 42 Ebd., S. 245 und Kat. G8 (L. Voetz).
- 43 Hellmut Salowsky: Initialschmuck und Schreiberhände. In: Codex Manesse 1988, wie Anm. 2, S. 423-439. – Brinker / Flühler-Kreis 1991, wie Anm. 38, S. 243 datiert noch genauer 1300/1305 (M. Schiendorfer).
- 44 Codex Manesse 1988, wie Anm. 2, S. 249f.
- 45 Daß im Fragment eine im Manesse-Codex nachgetragene Strophe fehlt, läßt meiner Ansicht nach jedoch keine Schlüsse zu. Es erscheint sowohl möglich, daß der Manesse-Codex die Strophen nach dem Fragment abschreibt und dann die fehlende Strophe aus anderen Quellen ergänzt, als auch, daß das Fragment eine Abschrift des Manesse-Codex darstellt, bevor dort die Strophe ergänzt wurde.
- 46 Daß Schreiber sich einer konsequenten Orthographie bedienen und ihr Vorbild in dieser Beziehung korrigieren, erscheint mir durchaus möglich. Doch selbst falls dies aus germanistischer Sicht tatsächlich auszuschließen wäre, ergibt sich daraus nur dann ein Argument, daß das Naglersche Fragment vor dem Codex Manesse entstanden wäre, wenn man wie Voetz von einer direkten Abhängigkeit ausgeht.
- 47 Dabei ist jedoch zu beachten, daß die Schrift des Naglerschen Fragmentes deutlich von Geschäftsschriften beeinflusst ist und sich daher nicht unmittelbar mit der des Codex Manesse vergleichen läßt. Schneider 1999, wie Anm. 5, S. 35f., hat darauf verwiesen, daß die Gotisierung der Schriftformen gerade im Bereich der Geschäftsschriften viel langsamer vonstatten geht, als bei den Buchschriften.
- 48 Codex Manesse 1988, wie Anm. 2, S. 340f.
- 49 Eine Ansetzung um 1300 würde nämlich bedeuten, daß in der Deutschschweiz – als dem Entstehungsgebiet sowohl der St. Gallener Weltchronik (siehe Anm. 30) als auch der Manesse-Handschrift und des Naglerschen Fragmentes – die sehr unterschiedlichen Stilformen dieser drei Werke gleichzeitig vertreten waren, was mir doch sehr unwahrscheinlich erscheint. – Um 1320 böten sich hingegen zwei Tafelbildchen – jeweils mit Kreuzigung und Kreuzabnahme – an: Burg Stolzengfels (Alfred Stange: Deutsche Malerei der Gotik. Bd. 1: Die Zeit von 1250 bis

1350. Berlin 1934, S. 42f., Abb. 47f.; die viel zu frühe Datierung korrigiert von: Rüdiger Becksmann: Die mittelalterlichen Glasmalereien in Baden und der Pfalz. Berlin 1979. [= *Corpus Vitrearum Medii Aevi*. Dt. 2/1.] Textabb. 3 und 144, Anm. 40). – Zürich, Kunsthau, Inv.Nr. 1954/25 (Stange, S. 56f., Abb. 63f. – Gabriele Fritzsche: Ein Retabelfragment des 14. Jahrhunderts im Schweizerischen Landesmuseum. In: *Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte* 38 (1981), S. 189-201, bes. S. 195f. – Brinker / Flühler-Kreis 1991, wie Anm. 38, S. 250 [D. Flühler-Kreis]). Hier sind die Körperproportionen, die kaprizierte Haltung (nicht zuletzt der Finger) und bei einer Figur auch das gegürtete Gewand mit sehr reduzierten Falten zu nennen.
- 50 Die beiden Blätter stammen aus der Sammlung des Carl Ferdinand Friedrich von Nagler (1770-1846) und wurden von ihm wohl zwischen 1811 und 1821 erworben: vgl. *Allgemeine Deutsche Biographie*. Bd. 23. Leipzig 1886, S. 234-237 (Kelchner) und *Neue Deutsche Biographie*. Bd. 18. Berlin 1997, S. 717f. (Uwe Meier / Erwin Müller-Fischer).
- 51 Unbedeutende Unterschiede bestehen in der Schrägstellung des Wappens im Fragment und in dessen komplementären Farben.
- 52 Zur Mode vgl. Brinker / Flühler-Kreis 1991, wie Anm. 38, S. 270 (D. Flühler-Kreis).
- 53 "Nun könnte noch eingewendet werden, unsere Handschrift sei möglicherweise kein Original, nur Abschrift eines solchen. Dieses Bedenken wird sofort zerstreut durch die schon erwiesenen Spuren kollektivistischer Arbeit, ihres langsamen Entstehens, und ebenso durch den überwältigenden Reichtum ihres Inhalts und ihre nur einem aristokratischen Geist und Besitz würdige kostbare Ausstattung." (Rudolf Sillib: *Die Geschichte der Handschrift*. In: *Manessische Lieder-Handschrift* 1929, wie Anm. 38, S. 7-63, Zitat S. 23.) – Auch wenn diese Meinung so nicht aufrechtzuerhalten ist (schon seine beiden Mitautoren melden Bedenken an), belegt die bekannte Stelle aus Johannes Hadlaub (fol. 372^r) doch, daß im Manesse-Kreis viel mehr geschah, als eine vorhandene Handschrift zu kopieren (vgl. ebd., S. 47-96, S. 56f. [Panzer]).
- 54 Siehe Anm. 30.
- 55 Von den Germanisten als *BC bezeichnet (B = Weingartner Liederhandschrift, C = Codex Manesse).
- 56 Vgl. dazu Ewald M. Vetter: Bildmotive – Vorbilder und Parallelen. In: *Codex Manesse* 1988, wie Anm. 2, S. 275-301, bes. 275.
- 57 S. 1: Kaiser Heinrich (frontal thronend), S. 9: Friedrich von Hausen (in seinem Schiff), S. 28: Dietmar von Aist (mit Lasttier).
- 58 Der Bildvorrat in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts (auch was weltliche Szenen betrifft) war schon so groß, daß Vorlagen für Kompositionsmuster wohl kaum noch ein Problem darstellten. Vorlagen zu Szenen des Manesse-Codex hat Vetter 1988, wie Anm. 55, S. 275-289, zusammengetragen. Ob es freilich methodisch Sinn macht, für jede Szene nach jeweils verschiedenen Vorlagen zu fahnden, sei dahingestellt.
- 59 Kroos 1969, wie Anm. 39, S. 139f., 142f.
- 60 Siehe Anm. 9.
- 61 fol. 1^r; Klemm 1998, wie Anm. 9, Abb. 614.
- 62 Zur Beziehung zum Codex Manesse siehe Klemm 1998, wie Anm. 9, S. 242.

- 63 Einige Handschriften von Vetter 1988, wie Anm. 55, S. 277f., vorgestellt, jedoch bloß auf die Vorbildhaftigkeit der Bildmotive in ihren historisierten Initialen untersucht.
- 64 Darauf hat schon Haseloff verwiesen: Arthur Haseloff: Die kunstgeschichtliche Stellung der Manesse Handschrift. In: *Manessische Lieder-Handschrift 1929*, wie Anm. 38, S. 99-133, bes. 118. Er nennt einen Codex in Montpellier, Bibliothèque de la Faculté de médecine Ms. H 196, der neueren Forschungen zufolge vielleicht schon gegen das Ende des 13. Jahrhunderts zu datieren ist (Codex Manesse 1988, wie Anm. 2, S. 277f. [E.M. Vetter]). Trotzdem liegt er wohl zu spät, um selbst auf den Urtyp *BC gewirkt haben zu können. Panzer, *Manessische Lieder-Handschrift 1929*, wie Anm. 38, S. 86, glaubt an ähnliche Zusammenhänge und betont, daß auch in leider nicht konkret zitierten Vorbildern der Zusammenhang zwischen Autorenbild und Wappen gegeben sei.