

Bernd Carqué

Nähe und Ferne zum Objekt

Manuelle Reproduktionen nach dem Codex Manesse

Mit der »Kunstanstalt für Photographie und Lichtdruck Julius Kraemer« aus Kehl am Rhein nahm die Wahrnehmungsgeschichte des um 1300–1340 in Zürich entstandenen Codex Manesse¹ eine grundstürzende Wende. Vom »Großherzoglich Badischen Ministerium der Justiz, des Kultus und Unterrichts« in Karlsruhe erhielt Kraemer 1885 den Auftrag, die damals noch in Paris befindliche Handschrift zu reproduzieren. Zwei Jahre später lagen sämtliche Folia im Lichtdruck vor,² außerdem publizierte der Freiburger Kunst- und Kirchenhistoriker Franz Xaver Kraus, dem als »Großherzoglichem Conservator« die Überwachung der Arbeiten oblag, eine Separatausgabe der Miniaturen.³ Nie zuvor waren Bild und Text auch jenseits des Codex vollständig sichtbar, nie zuvor zeigten sich dessen 138 Bildseiten in technisch wie medial bedingter Gleichförmigkeit repräsentiert.

Variierend in Drucktechnik, Format und Ausschnitt, standen dem Betrachter bis dahin Reproduktionen in stets begrenzter Auswahl vor Augen. Vor allem sah er sich mit den visuellen Konsequenzen unterschiedlicher bildkünstlerischer Übertragungsverfahren und abweichender ästhetischer Auffassungen, mit den Übersetzungs- und Interpretationsleistungen der am Reproduktionsprozess beteiligten Hände konfrontiert.⁴ Seit dem Einsatz lichttechnischer Verfahren fiel dieser manuelle Anteil kaum noch ins Gewicht. Wie für die Herstellung des ersten Farbfaksimiles 1923–1927 fotografisch dokumentiert,⁵ beschränkte er sich auf die gleichsam minimalinvasiven Eingriffe der Retuscheure bei der Nachbearbeitung der Negative, während die Übertragung ansonsten der apparativen Normierung unterlag.

Jene vielförmigen Transformationen aber, die im manuell vollzogenen Medienwechsel ungewollt hervorgerufen oder gezielt herbeigeführt wurden, sind eine Quelle ersten Ranges nicht nur für die Rezeptionsgeschichte der Handschrift selbst, sondern grundsätzlicher auch für die objektbezogene bildliche Aneignung des Mittelalters in Neuzeit und Moderne.⁶ Denn sie geben visuellen Aufschluss darüber, von welchen Sicht- und Verständnisweisen der Blick auf die Objekte geleitet wurde und welche Denk- und Darstellungsstile die ikonische Repräsentation geformt haben.

Das weite Feld der Manesse-Reproduktionen haben insbesondere Karl Clausberg und Ewald M. Vetter von kunsthistorischer, Günter Hess und Eckard Grunewald von germanistischer Seite grundlegend erschlossen,⁷ doch lohnt eine neuerliche Erkundung, weil gewichtige Rezeptionszeugnisse in ihrer künstlerisch-technischen Machart bislang nur unzureichend erfasst wurden, weil die Zielrichtung visueller Transformationen vielfach einer näheren Bestimmung bedarf und weil jüngere Funde Anlass geben, die komplexe Filiation der Bilder neu zu durchdenken.

Der Orientierung dienen hierbei die Koordinaten von Nähe und Ferne, die in materialer wie in mentaler Hinsicht den Abstand⁸ beschreiben, der sich im Reproduktionsprozess zwischen dem Objekt und seiner Repräsentation einstellt – wobei im Fall des Codex Manesse bedacht werden muss, dass dieser als ein integrales Objekt aus Texten und Bildern erst mit dem Lichtdruck sinnfällig wurde, während bis dahin einzelne Miniaturen objekthaft in Erscheinung traten. Auf der materialen Ebene bildkünstlerischer Übertragungsverfahren ist zu klären, ob das Objekt etwa auf dem Weg des Durchzeichnens in direktem physischen Kontakt erfasst wurde, ob es sich als Gegenstand der freien Nachbildung zumindest in Sichtweite

befand oder ob es lediglich in reproduzierter Gestalt medial vermittelt gegenwärtig war. Darüber hinaus zielen Nähe und Ferne auf die mentale Ebene der Sicht- und Verständnisweisen, wo zu fragen ist, inwieweit sich die beteiligten Hände auf die Spezifika des Objektes eingelassen haben, ob sie es in Motivgestalt und Formqualitäten getreu übertrugen, unbewusst verändert, missverstanden oder nach Maßgabe bestimmter Erkenntnisinteressen, Darstellungsabsichten und Gebrauchszusammenhänge gezielt zugerichtet und überformt haben.

Da die Reproduktionskampagne der Kraemerschen Kunstanstalt sämtliche Folia derselben Transformation unterworfen hatte, war erstmals eine materiale wie mentale Äquidistanz hergestellt worden, die dem verbreiteten epistemischen Anspruch »mechanischer Objektivität«⁹ genügte: Mit den Lichtdrucken sah man getreue Abbilder verwirklicht, die in summa geeignet schienen, das Original »in einer gewissen Rücksicht«¹⁰ vollgültig zu ersetzen.¹⁰ Vor dieser Zäsur begegnen materiale und mentale Distanzen in je verschiedenen und weitaus komplexeren Gemengelagen, weil die Objektinterpretation bis dahin wesentlich von den ikonischen Mitteln des Repräsentationsmediums getragen worden war, während sie fortan überwiegend im sprachlich-diskursiven Kontext der Wiedergaben erbracht wurde.

Als ein Schlüsselwerk der älteren Rezeptionsgeschichte darf jenes Zeichnungskonvolut gelten, das angelegt wurde, nachdem es den Philologen Johann Jakob Bodmer und Johann Jakob Breitinger gelungen war, den Codex im Winter 1746–1747 aus der Pariser »Bibliothèque du Roi« nach Zürich zu entleihen.¹¹ Beider Interesse galt zuvörderst den mittelhochdeutschen Texten und speiste sich aus der Frontstellung gegen den antikisierenden Habitus einer ebenso französisch wie höfisch-absolutistisch geprägten Poetik. Als Sprachdenkmal eines altschwäbischen, eines hohenstaufischen Mittelalters schien der Codex die Frühzeit vaterländischer Geschichte, vor allem aber den der Antike ebenbürtigen Geltungsrang ihrer von Schlichtheit und Natürlichkeit geprägten Kultur zu bezeugen.¹²

Aufmerksamkeit erregten freilich auch die Bilder, denn sie versprachen in heraldischer und realienkundlicher Hinsicht visuellen Aufschluss über die Lebenswelt eines national verstandenen Altertums.¹³ Schon der Straßburger Historiker Johann Daniel Schöpflin, der die Ausleihe der Handschrift nach Zürich vermitteln konnte, hatte daher zu einer Veröffentlichung ihrer Miniaturen geraten.¹⁴ Als prägend erweist sich hier eine mediävistische Wissenskultur, in der die Geschichtsforschung der Mauriner Maßstäbe gesetzt und Bildwerke als Quellengattung eigenen Rechts komplementär zu den Texten etabliert hatte.¹⁵ Getreu dieser epistemischen Haltung planten Bodmer und Breitinger in Ergänzung ihrer 1758–1759 vorgelegten Textedition¹⁶ einen Tafelband, der jedoch aus finanziellen Gründen scheiterte. Erhalten haben sich, auf Transparentpapier angelegt und in einer Kladder montiert, vorbereitende Zeichnungen, die zahlreiche Wappen und Helmzierden im Ausschnitt sowie 22 Miniaturen vollständig wiedergeben. Dem Gebot präziser Quellenerfassung folgend, wurde das Verfahren des Durchzeichnens angewandt, dessen unmittelbarer Objektbezug die verbreitete Praktik freier Nachbildungen bewusst hinter sich ließ.

Auf diesem Weg der Objektpräsentation hatte 1604 der Polyhistor Melchior Goldast im Zuge der ersten Teilveröffentlichung aus dem Textbestand des Codex Manesse¹⁷ drei Autorenbilder mitgeteilt. Im

stark verkleinernden Kupferstich zeigt sich etwa die Miniatur zum Lehrgedicht des »Winsbeke« (fol. 213r) tiefgreifend überformt: Von unbekannter Hand wurden Tiefenräumlichkeit und Plastizität hinzuerfunden, Körperhaltung und Proportionen anatomisch korrigiert oder die Physiognomien durch Affekte verlebendigt.¹⁸ Ähnlich ließ auch der Züricher Dichter und Zeichner Johann Martin Usteri 1784 bei seinen kostümgeschichtlichen Studien vor dem Original in Paris dessen Autorität nur eingeschränkt gelten. Zwar verwandte er in Kenntnis des Bodmerschen Konvoluts größte Sorgfalt auf die Wiedergabe der Realien und versah die später kolorierten Skizzen ebenfalls mit detaillierten Farbangaben, doch griff er in die Bild- und Motivgestalt wie in die Proportionen ein und hatte sichtlich Mühe, Logik und Formqualitäten des Faltenwurfs zeichnerisch nachzuvollziehen.¹⁹

Im Fall der von Bodmer und Breitinger veranlassten Pausen sah sich die Forschung angesichts der in sich stimmigen Umrisszeichnung und einer souverän geführten Feder in der Annahme bestätigt, dass mit der Übertragungstechnik des Durchzeichnens notwendig ein hoher Grad an Zuverlässigkeit erzielt worden sei. Übersehen wurde dabei freilich, dass es sich bei der Federzeichnung, die im Offsetdruck gängiger Abbildungen der Blätter einzig zu erkennen ist, keineswegs um die fragliche Durchzeichnung handelt. Nur im nahsichtigen Blick etwa auf das Blatt nach »Otto vom Turne« (fol. 194r) wird deutlich, dass die Zeichenfeder erst in einem zweiten Arbeitsgang auf dem Transparentpapier zum Einsatz kam (Abb. 1).

Zunächst haben tastende Bleistiftstriche die von der Miniatur herrührenden Informationen festgehalten. Zahlreiche Verwerfungen und Brüche oder Varianten der Linienführung belegen, dass die eingeschränkte Transparenz des durch ölige Tränkung präparierten Papiers ein mehrfaches Anheben und Wiederauflegen des Blattes erzwang. Missverständnisse insbesondere bei der Erfassung der Saumornamentik und des Faltenwurfs zeigen außerdem, dass mit der materialen Nähe des Übertragungsverfahrens gleichwohl eine mentale Ferne zu den Stilisierungsweisen der Vorlage einhergegangen ist. Erst die Zeichenfeder hat Lücken, Unbestimmtheiten und Widersprüche der Bleistiftnotate ausgeglichen und ein konsistentes

Bild hervorgebracht. Da hierbei auch Fehler übernommen wurden, die im Blickkontakt zum Objekt leicht hätten korrigiert werden können (Abb. 2),²⁰ ist anzunehmen, dass sich der Codex bereits außer Sicht- und Reichweite befand, als mit der Feder eine zwar freiere, dafür aber in sich stimmige, auf Lesbarkeit abzielende Umrisszeichnung angelegt wurde, die der druckgraphischen Umsetzung als Vorlage dienen konnte.

Als eine solche Vermittlungsinstanz nutzte Jahrzehnte später Franz Hegi das Bodmersche Blatt nach »Klingesor von Ungerlant« (fol. 219v), um die Darstellung des sagenumwobenen Sängerstreits auf der Wartburg 1809 in einer Radierung bekannt zu machen.²¹ Im Vertrauen auf die Glaubwürdigkeit seiner Vorlage hielt er sich eng an deren Vorgaben, stellte durch ein Bleistifttraster²² die Maßstäblichkeit der verkleinernden Übertragung sicher und kopierte namentlich die Realien, Beischriften und Gewandmotive mit antiquarischer Akribie. Naturalistisch modernisiert zeigen sich dagegen die handlungstragenden Mienen und Gebärden, die nun im Verein mit der Sachtreue der Requisiten den Forderungen an das zeitgenössische Historienbild genügten.

Einen grundverschiedenen Modus der Transformation gibt 1807 eine Tafel in Hegis »Costume des Mittelalters«²³ zu erkennen, die szenisch arrangiert Belegstücke für die Tracht des frühen 14. Jahrhunderts versammelt. Wiederum dem Bodmerschen Konvolut entnommen, wurden die Figuren zweier Miniaturen hier jedoch mit Nachdruck überformt – offenbar in der Absicht, durch Pose und Gewandstil eine andere, in ihren ästhetischen Qualitäten geläufigere Zeitstellung und Gattung aufzurufen. Denn nicht die Buchmalerei des frühen 14., sondern die Monumentalskulptur der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts wies der bildnerischen Zurichtung den Weg. So gemahnt die Dame zur Linken des »Otto vom Turne« nun mit ihrem filigranen, den gelängten und verschlankten Körper umspielenden Plissee an die Synagoge vom Südquerhausportal des Straßburger Münsters. Da seit 1617 auch druckgraphisch geläufig,²⁴ ist vor allem diese Figur exemplarisch für jene Prinzipien der Figurenbildung und des Gewandstils anzuführen, durch die Hegi seine mittelbar aus dem Codex Manesse herrührenden Beispiele aufzuwerten suchte.²⁵ Denn



Abb. 1
Bleistift- und Federzeichnung nach der Miniatur
zu Otto vom Turne (Ausschnitt), um 1747.
Zürich, Zentralbibliothek, Ms. G 46, fol. 27r

noch immer stand das ästhetische Verdikt Bodmers im Raum, die Zeichnung der Miniaturen sei »nach dem übeln Geschmack der damaligen Zeiten sehr schlecht« und mit »roher Kunst« entworfen.²⁶

Einer solchen Anverwandlung der Repräsentation an ein dem Objekt fremdes Stilidiom begegnen wir auch dort, wo das Original im Reproduktionsprozess leibhaftig gegenwärtig war – so bei Bernard Charles Mathieu, der 1850 in Paris ein lithografisches Faksimile der ersten zehn Liedcorpora publizierte.²⁷ Wiewohl die Bildtafeln auf präzisen Pausen beruhen, hat sich die Zahl der nunmehr geschmeidig umbrechenden Faltenzüge merklich erhöht, wurden die scharfkantigen Schattierungen mit unvermischter Lokalfarbe von den weichen tonalen Übergängen der Kreidelithografie abgelöst, ist die graphisch reduzierte Gesichtszeichnung einer plastisch modellierten Epidermis gewichen. Hierin schlugen sich veränderte Vorstellungen davon nieder, welche ästhetischen Merkmale das Mittelalter wesentlich kennzeichnen. Hervorgerufen wurde diese Akzentverschiebung vom erwachenden Interesse an der Hofkunst des Spätmittelalters, auf das Verleger wie Auguste de Bastard d'Estang²⁸ etwa mit der »Librairie de Jean de France, Duc de Berry«²⁹ von 1834 reagierte. Mehrere Tafeln nach den »Très Belles Heures« und den »Grandes Heures« brachten darin eben jene Formqualitäten namentlich der Draperien zur Anschauung, von denen sich Mathieu bei der stilistischen Verwandlung seiner »Minnesänger« leiten ließ. Denn als Werkstattleiter des Comte de Bastard war ihm die veränderte Nachfrage des Marktes geläufig, der sich am ehesten Werke höchsten künstlerischen oder dezidiert antiquarischen Anspruchs zu entziehen vermochten.

Letzteres trifft auf die »Monuments français inédits« zu, in denen Nicolas-Xavier Willemin 1818 ausgewählte Figuren des Codex Manesse als handkolorierte Umrissradierungen mitgeteilt hat.³⁰ Zwar unterzog er die exakt durchgepausten Vorlagen jener Motivzerlegung, die sich aus dem nach Sachzusammenhängen klassifizierenden Zugriff der Kulturgeschichte ergab und den Bildgebrauch vor allem der zweiten Jahrhunderthälfte bestimmen sollte. Doch anders als Hegi enthielt sich Willemin jeglicher Umdeutung und gebot im Unterschied zu den für Bodmer und Breitinger tätigen Zeichnern über eine an den Stilidiomen mittelalterlicher Kunst sichtlich geübte Hand.

An mimetischer Nähe zum Objekt übertroffen wurde er indes von Mathieu, der 1852 mit Kräften der Bastard-Werkstatt ein unikales, dem Prince-Präsident der Zweiten Republik, Louis-Napoléon, zugeeignetes Prunkexemplar seines Teilfaksimiles schuf.³¹ Lediglich die Umrisse wurden darin als Federlithographien gedruckt, die Kolorierung hingegen erfolgte von Hand als Gouachemalerei. Erstmals konnte auf diesem Weg eine weitgehend farbechte Repräsentation erzielt werden, die obendrein dazu imstande war, die teils durch Binnenzeichnung, teils durch lokalfarbige Schattierung erzeugte Plastizität des Originals unterscheidbar wiederzugeben. Ein derartiges Anspruchsniveau war freilich nur unter den Vorzeichen höchster Exklusivität zu realisieren. Denn überwiegend ging der mehrstufige und dabei oft auf verschiedene Hände verteilte Übertragungsprozess mit einem rapiden Qualitätsverlust einher. Dies zeigt der Gebrauchszusammenhang, in dem sich ein bislang unpubliziertes Konvolut von Zeichnungen³² nach dem Codex Manesse nachweisen lässt.

Mit 89 Federzeichnungen auf montiertem Transparentpapier birgt es nicht nur die umfangreichste bekannte Bildauswahl, sondern auch die bei weitem präzisesten Umrisskopien, an denen selbst die Stilunterschiede zwischen den Grundstock- und Nachtragsmalern der Handschrift abzulesen sind. Verschiedene Indizien deuten darauf hin, dass es sich bei diesen Blättern um Reinzeichnungen vorgängiger, nicht überlieferter Durchzeichnungen handelt. Der offenbar verlustfreie Bildtransfer ist neben der versierten Hand des



Abb. 2 Bleistift- und Federzeichnung nach der Miniatur zu Wolfram von Eschenbach (Ausschnitt), um 1747. Zürich, Zentralbibliothek, Ms. G 46, fol. 19r

Zeichners vor allem auf das hochtransparente, durch schmierige Mahlung des Faserstoffs erzeugte Papier zurückzuführen, das dem für die Bodmerschen Pausen verwendeten deutlich überlegen war.

Nachweisen lässt sich besagtes Konvolut zuerst im 1880 posthum erschienenen Katalog der Bibliothek von Henry Huth in London.³³ Auf Huth, der einer vermögenden Unternehmerfamilie entstammte und eine der größten europäischen Sammlungen von Handschriften, Alten Drucken und Autographen in bürgerlicher Hand zusammentrug, geht vermutlich die Anfertigung des Bandes zurück, die ausweislich des gedruckten Titelblattes³⁴ vor 1848 erfolgt sein muss, da der Pariser Aufbewahrungsort des Codex Manesse im 19. Jahrhundert nur unter der Restauration und Julimonarchie als »Bibliothèque du Roi«, als »The King's Library« firmierte. Doch führen die Spuren der Federzeichnungen – möglicherweise aber auch nur die ihrer verlorenen Vorlagen – weiter zurück und bringen mit dem Advokaten Edgar Taylor³⁵ einen Pionier der Altgermanistik in England ins Spiel, der als Übersetzer der Grimmschen Kinder- und Hausmärchen reüssierte.

1825 publizierte Taylor eine vergleichende literarhistorische Darstellung von Minnesang und Troubadourlyrik,³⁶ für die er um 1820 in Paris Abschriften und Durchzeichnungen³⁷ aus dem Codex Manesse genommen hatte. Auf diese Kopien müssen die Reinzeichnungen aus der Sammlung Huth zurückgehen, die zweifellos als Druckvorlagen angefertigt und womöglich schon für Taylors Buch verwendet wurden, denn im Vergleich mit den stark verkleinernden Kupferstichen der »Lays of the Minnesingers« zeigt sich, dass charakteristische Fehler hier wie dort begegnen – etwa der am linken Arm des Jagdgefährten Konradins vergessene untere Kontur des Ärmels.³⁸ Da

Taylor die Illustrationen als ornamentales Beiwerk seiner Textauswahl verstand,³⁹ ging der Stecher freilich noch viel weiter hinter die Qualität seiner Vorlagen zurück und übertrug die Bilder entsprechend ihrer Zweckbestimmung mit professioneller Flüchtigkeit.

Mit einem Präzisionsgrad, der nicht nach der Vorlage, sondern nach dem Gebrauchszusammenhang der Repräsentation bemessen wurde, und einer intermediären Übertragung, die über Kopierbeziehungen der Reproduktionen untereinander ohne Rückbindung an das Objekt erfolgte, manifestieren sich hier charakteristische Merkmale jener Bildwanderung, die nach der Mitte des Jahrhunderts im Verein mit der bereits erwähnten Zerlegung und Rekontextualisierung des Motivbestands nach kulturgeschichtlichen Kriterien die Rezeption der Miniaturen bestimmt hat.

So griffen Paul Lacroix und Ferdinand Seré 1850 in ihrer nachgerade enzyklopädischen Kulturgeschichte des Mittelalters und der Renaissance zur Illustration höfischer Kurzweil seitenerverkehrt auf die von Willemin nach dem Original freigestellten Figuren des »Otto von Brandenburg« und seiner Dame (fol. 13r) zurück,⁴⁰ wurden darin 1879 von Alwin Schultz für den Abschnitt über das Schachspiel

im »Höfischen Leben zur Zeit der Minnesinger« kopiert,⁴¹ von wo aus das Bruchstück 1883 schließlich in August Essenweins »Kulturhistorischen Bilderatlas«⁴² gelangte. Dort findet sich auch eine nicht spiegelbildliche Variante des Markgrafen,⁴³ welche auf die 1864 erschienene »Geschichte der Tracht« von Hermann Weiss zurückgeht,⁴⁴ die sie wiederum aus Friedrich Heinrich von der Hagens »Bildersaal altdeutscher Dichter« von 1856 übernommen hatte,⁴⁵ in den sie über unbestimmbare Bindeglieder zum Original gelangt war.

Mithin haben sich von den Schwierigkeiten sachgemäßer visueller Materialerschließung bei Bodmer und Breitinger über die einander überlagernden Epochenbilder bei Hegi oder Mathieu bis hin zum sezierenden Blick des kulturgeschichtlichen Bildgedächtnisses zwischen den Objekten und ihrer Repräsentation dynamisch wechselnde Entfernungen eingestellt. Erst mit dem Krausschen Lichtdruck von 1887 wurde dieser Abstand arretiert. Seitdem sind die Weisen des Sehens und Verstehens zuerst den flankierenden Texten und nicht mehr den Bildern selbst zu entnehmen. Ihren rezeptionsgeschichtlichen Quellenwert aber hat die ikonische Repräsentation dadurch weitgehend eingebüßt.

Anmerkungen

- 1 Heidelberg, Universitätsbibliothek, Cod. Pal. germ. 848 (siehe das Digitalisat unter URN: urn:nbn:de:bsz:16-diglit-22223 [18.09.2012]). – Siehe zuletzt Karin Zimmermann/Margit Krenn: Die Große Heidelberger Liederhandschrift. Der Codex Manesse. In: Der Codex Manesse und die Entdeckung der Liebe. Ausst.Kat. Universitätsbibliothek Heidelberg. Hrsg. von Maria Effinger/Carla Meyer/Christian Schneider. Heidelberg 2010, S. 25–31.
- 2 Elmar Mittler: Kat.Nr. B 1–6. In: Codex Manesse. Die Große Heidelberger Liederhandschrift. Texte, Bilder, Sachen. Ausst.Kat. Universitätsbibliothek Heidelberg. Hrsg. von Elmar Mittler/Wilfried Werner. Heidelberg 1988, S. 22–25. – Maria Effinger: Kat.Nr. I.1 und II.4. In: Codex Manesse 2010 (Anm. 1), S. 65–66 und 84.
- 3 Die Miniaturen der Manesse'schen Liederhandschrift. Hrsg. von Franz Xaver Kraus. Straßburg 1887. – Elmar Mittler: Kat.Nr. B 10–13. In: Codex Manesse 1988 (Anm. 2), S. 27–29.
- 4 Siehe im Überblick Bernd Carqué: Kat.Nr. II.10: Zur manuellen Reproduktion der Miniaturen. In: Codex Manesse 2010 (Anm. 1), S. 89–95.
- 5 Maria Effinger: Kat.Nr. II.11. In: Codex Manesse 2010 (Anm. 1), S. 95–97 mit Abb. 33.
- 6 Siehe dazu die Beiträge in: Visualisierung und Imagination. Materielle Relikte des Mittelalters in bildlichen Darstellungen der Neuzeit und Moderne. Hrsg. von Bernd Carqué/Daniela Mondini/Matthias Noell. 2 Bde. Göttingen 2006.
- 7 Karl Clausberg: Die Manessische Liederhandschrift. Köln 1978, S. 31–46. – Ewald M. Vetter: Die Rezeption der Bilder. In: Codex Manesse 1988 (Anm. 2), S. 153–223 mit Kat.Nr. F 1–46. – Günter Hess: Bildersaal des Mittelalters. Zur Typologie illustrierter Literaturgeschichte im 19. Jahrhundert. In: Deutsche Literatur im Mittelalter. Kontakte und Perspektiven. Hugo Kuhn zum Gedenken. Hrsg. von Christoph Cormeau. Stuttgart 1979, S. 501–546. – Eckhard Grunewald: Retuschiertes Mittelalter. Zur Rezeption und Reproduktion der »Manessischen« Liederhandschrift im 18. und frühen 19. Jahrhundert. In: Mittelalter-Rezeption. Ein Symposium. Hrsg. von Peter Wapnewski. Stuttgart 1986, S. 435–449.
- 8 Als Gradmesser der Veränderung wurde das Kriterium des »Abstands« eingeführt von Erwin Panofsky: Original und Faksimilereproduktion [zuerst 1930]. In: Idea. Jahrbuch der Hamburger Kunsthalle, 5, 1986, S. 111–123, bes. 115–117.
- 9 Lorraine Daston/Peter Galison: Objektivität [zuerst engl. 2007]. Frankfurt a.M. 2007, S. 121–200.
- 10 So Franz Xaver Kraus in der Einleitung zu: Miniaturen 1887 (Anm. 3), S. 3–14, bes. 3.
- 11 Zürich, Zentralbibliothek, Ms. G 46. – Siehe zuletzt Albert M. Debrunner: »Zeichnungen und Blasons aus dem Manessischen Codex«. Der unveröffentlichte dritte Band von J.J. Bodmers und J.J. Breitingers »Sammlung von Minnesingern aus dem schwäbischen Zeitpunkt«. In: Librarivm. Zeitschrift der Schweizerischen Bibliophilen-Gesellschaft, 39, 1996, S. 146–162. – Christoph Eggenberger: Die Manesse-Liederhandschrift. Das Faksimile avant la lettre von Bodmer und Breitinger. In: Bodmer und Breitinger im Netzwerk der europäischen Aufklärung. Hrsg. von Anett Lütteken/Barbara Mahlmann-Bauer. Göttingen 2009, S. 623–637.

- 12 Zum mediävistischen Verständnishorizont Bodmers siehe Felix Leibrock: Aufklärung und Mittelalter. Bodmer, Gottsched und die mittelalterliche deutsche Literatur. Frankfurt a.M./Bern u.a. 1988. – Albert M. Debrunner: Das güldene schwäbische Alter. Johann Jakob Bodmer und das Mittelalter als Vorbildzeit im 18. Jahrhundert. Würzburg 1996. – Annegret Pfalzgraf: Eine Deutsche Ilias? Homer und das »Nibelungenlied« bei Johann Jakob Bodmer. Zu den Anfängen der nationalen Nibelungenrezeption im 18. Jahrhundert. Marburg 2003, S. 61–90.
- 13 [Johann Jakob Bodmer/Johann Jakob Breitinger:] Proben der alten schwäbischen Poesie des Dreyzehnten Jahrhunderts. Aus der Manessischen Sammlung. Zürich: Heidegger und Comp., 1748, S. V–VI.
- 14 Johannes Crueger: Briefe von Schöpfung und anderen Strassburger Gelehrten an Bodmer und Breitinger. In: Strassburger Studien, 2, 1884, S. 440–498, bes. 449–452 sowie Briefe Nr. IX und XII.
- 15 Blandine Barret-Kriegel: Les historiens et la monarchie. 4 Bde. Paris 1988, Bd. 3, S. 19–167. – Gabriele Bickendorf: Die Historisierung der italienischen Kunstbetrachtung im 17. und 18. Jahrhundert. Berlin 1998, S. 123–178. – Speziell zu Schöpfung siehe Chantal Grell: J.-D. Schoepflin et l'histoire de la France des Lumières. In: Strasbourg, Schoepflin et l'Europe au XVIIIe siècle. Hrsg. von Bernard Vogler/Jürgen Voss. Bonn 1996, S. 253–268.
- 16 [Johann Jakob Bodmer/Johann Jakob Breitinger:] Sammlung von Minnesingern aus dem schwäbischen Zeitpunkt [...] 2 Bde. Zürich: Conrad Orell und Comp., 1758–1759.
- 17 Anne A. Baade: Melchior Goldast von Haiminsfeld. Collector, Commentator and Editor. New York/San Francisco 1992, S. 55–95.
- 18 Melchior Haiminsfeldi Goldasti: Paraeneticorum Veterum Pars I. Inslvar [= Lindau]: Ioannis Lvdocivi Brem, 1604, vor S. 289.
- 19 Vetter 1988 (Anm. 7), Kat.Nr. F 10b mit Taf. (Zeichnung nach fol. 82v).
- 20 Die Bleistiftzeichnung hat das Kreisornament auf dem Sattelblatt des »Wolfran von Eschilbach« (fol. 149v) in übereinstimmender Position, aber veränderter Gestalt nachgebildet. Diese abweichende Form wurde ohne Korrektur und merklich verschoben von der Federzeichnung aufgegriffen.
- 21 Bernd Carqué: Kat.Nr. I.11. In: Codex Manesse 2010 (Anm. 1), S. 76–77.
- 22 Zürich, Zentralbibliothek, Ms. G 46, fol. 13r.
- 23 Franz Hegi: Das Costume des Mittelalters. Zürich 1807, Taf. [2]: »Sec. XIV. a.«. – Ewald M. Vetter: Kat.Nr. F 11. In: Codex Manesse 1988 (Anm. 2), S. 184–185.
- 24 Oseas Schadaeus: Summum Argentoratensivm Templum: Das ist: Außführliche vn[d] Eigentliche Beschreibung deß viel Künstlichen, sehr Kostbaren, vnd in aller Welt berühmten Münsters zu Straßburg. Straßburg: Lazari Zetzners Erben, 1617, Taf. 1 (Kupferstich der Portalanlage von Isaac Brunn).
- 25 Daneben finden sich Gewandmotive und Formqualitäten in der Art von Werken wie dem Gisant des Prinzen Louis de France aus Rochemaumont oder der Trumeauadonna am Nordquerhausportal von Notre-Dame in Paris.
- 26 Proben 1748 (Anm. 13), S. V, und Sammlung 1759 (Anm. 16), S. VI.
- 27 Charles Mathieu: Minnesänger aus der Zeit der Hohenstaufen [...]. Paris 1850. Siehe das Digitalisat unter URN: urn:nbn:de:bsz:16-diglit-23609 [18.09.2012].

- 28 Jocelyn Bouquillard: Les »Peintures et ornements des manuscrits« du comte de Bastard. Histoire d'une entreprise de reproductions lithographiques d'enluminures sous la Monarchie de Juillet. In: Bulletin du bibliophile, 1996, S. 108–150.
- 29 La Librairie de Jean de France, Duc de Berry, Frère du Roi Charles V [...]. Hrsg. von Auguste de Bastard. Paris 1834.
- 30 Nicolas-Xavier Willemin/André Pottier: Monuments français inédits pour servir à l'Histoire des Arts [...]. Paris: Willemin, 1806–1839, Taf. 129 (20. Lfg., 1818). – Carqué 2010 (Anm. 4), S. 91 mit Farbtaf. 19b. – Françoise Arquie-Bruley: Les »Monuments français inédits« (1806-1839) de N.-X. Willemin et la découverte des »Antiquités nationales«. In: RACAR. Revue d'art canadienne, 10, 1983, S. 139–156.
- 31 [Charles Mathieu:] Minnesänger aus dem schwäbischen Zeitalter [...]. [Paris 1852]. Siehe das Digitalisat unter URN: urn:nbn:de:bsz:16-diglit-23597 [18.09.2012]. – Maria Effinger: Kat.Nr. II.3. In: Codex Manesse 2010 (Anm. 1), S. 83. – Carqué 2010 (Anm. 4), S. 92.
- 32 Heidelberg, Universitätsbibliothek, Heid. Hs. 4036. Siehe das Digitalisat unter URN: urn:nbn:de:bsz:16-diglit-50695 [18.09.2012]. – Für den Hinweis auf dieses Werk danke ich Maria Effinger und Clemens Rohfleisch.
- 33 The Huth Library. A Catalogue of the Printed Books, Manuscripts, Autograph Letters, and Engravings, Collected by Henry Huth [...]. 5 Bde. London: Ellis and White, 1880, Bd. 3, S. 971. – Mit dieser Sammlung wurde der Band 1916 versteigert: The Famous Library [...] collected by Henry Huth, and since maintained and augmented by his son Alfred H. Huth. 9 Bde. London 1911–1920, Bd. 5, 1916, S. 1422, Nr. 5004. Erst sieben Jahre später wird er erneut fassbar: Buch- und Kunstantiquariat F. Dörling. 119. Auktion. Hamburg 1986, S. 67, Nr. 381. Über den Antiquariatsbuchhandel gelangte er 1987 schließlich in den Besitz der Universitätsbibliothek Heidelberg.
- 34 Outlines from the Illuminations in the Manuscript collection of the Songs of the Minnesingers, commonly called the Manesse Manuscript, No. 7266, in the King's Library at Paris, A.D. 1300–1320.
- 35 Memoir of Edgar Taylor, Esq., F.S.A. In: The Legal Observer or Journal of Jurisprudence, 18, 1839, S. 405–411.
- 36 [Edgar Taylor/Sarah Austin:] Lays of the Minnesingers or German Troubadours of the Twelfth and Thirteenth Centuries [...]. London: Longman, Hurst u.a., 1825. Siehe das Digitalisat unter URN: urn:nbn:de:bsz:16-diglit-38255 [18.09.2012].
- 37 Siehe den Brief Taylors an die Brüder Grimm vom 24. Januar 1826. In: Otto Hartwig: Zur ersten englischen Übersetzung der Kinder- und Hausmärchen der Brüder Grimm. Mit ungedruckten Briefen von Edgar Taylor, J. und W. Grimm, Walter Scott und G. Benecke. In: Centralblatt für Bibliothekswesen, 15, 1898, S. 1–16, bes. 9–10.
- 38 Heidelberg, Universitätsbibliothek, Heid. Hs. 4036, fol. 2r. – Lays 1825 (Anm. 36), Taf. nach S. 100.
- 39 Lays 1825 (Anm. 36), S. 105, Anm. (ungezählt).
- 40 Le Moyen Age et la Renaissance, histoire et description des moeurs et usages, du commerce et de l'industrie, des sciences, des arts, des littératures et des beaux-arts en Europe. Hrsg. von Paul Lacroix/Ferdinand Seré. 5 Bde. Paris 1848–1851, Bd. 3, 1850, Abb. im unpaginierten Fließtext des Kapitels »Vie privée dans les Châteaux, les Villes et les Campagnes« (Antoine Le Roux de Lincy).
- 41 Alwin Schultz: Das höfische Leben zur Zeit der Minnesinger. 2 Bde. Leipzig 1879–1880, Bd. 1, Abb. 93 auf S. 418.
- 42 August Essenwein: Kulturhistorischer Bilderatlas. Leipzig 1883, Bd. 2: Mittelalter, Abb. 2 auf Taf. LXII.
- 43 Essenwein 1883 (Anm. 42), Abb. 2 auf Taf. LX.
- 44 Hermann Weiss: Kostümkunde. Geschichte der Tracht und des Geräthes im Mittelalter vom 4ten bis zum 14ten Jahrhundert. Stuttgart 1864, Abb. 243 auf S. 560.
- 45 Friedrich Heinrich von der Hagen: Bildersaal altdeutscher Dichter [...]. Atlas/Ergänzungs-Atlas. Berlin 1859–1861, Taf. V. – Zuerst veröffentlicht wurde die Radierung als Taf. III in Friedrich Heinrich von der Hagen: Über die Gemälde in den Sammlungen der Altdeutschen lyrischen Dichter, vornämlich in der Manessischen Handschrift [...]. In: Philologische und historische Abhandlungen der Königlichen Akademie der Wissenschaften zu Berlin. Aus dem Jahre 1842. Berlin 1844, S. 437–460.

Abbildungsnachweis

© Zürich, Zentralbibliothek: 1–2.