Sitzungsberichte
der
Königlich Bayerischen Akademie der Wissenschaften
Philosophisch-philologische und historische Klasse
Jahrgang 1917, 6. Abhandlung

Die „grosse Bilderhandschrift von Wolframs Willehalm“

von

Karl v. Amira

Mit 2 Tafeln

Vorgetragen am 13. Oktober 1917

München 1917
Verlag der Königlich Bayerischen Akademie der Wissenschaften
in Kommission des G. Franz'schen Verlags (J. Roth)

Vor 14 Jahren suchte ich in einer Abhandlung (*Sitzgsber.* 1903 S. 213—240) den Beweis zu führen, daß von Wolframs v. Eschenbach Heldengedicht Willehalm im dritten Viertel des 13. Jahrhunderts eine Handschrift gefertigt wurde, die den umfangreichen Text in derselben Weise mit kolorierten Federzeichnungen begleitete, wie seit dem ausgehenden 13. Jahrhundert die Sachsenspiegel-Illustration den Text des sächsischen Land- und Lehenrechts. Ich nannte jene Handschrift die „große“ Bilderhs. von Wolframs Willehalm, weil sie u. a. durch ihre fortlaufende Folge von ungefähr 1380 Bildern sich von allen andern illustrierten Handschriften des Gedichts unterschied, die nur zu verhältnismäßig wenigen Szenen Bilder darbieten.

Da mit nicht abzuweisender Wahrscheinlichkeit die Heimat jener großartigen Handschrift im östlichen Mitteldeutschland zu suchen war, so stellte sie sich noch näher zur Illustration des Sachsenspiegels, als deren unmittelbare kunstgeschichtliche Vorläuferin sie sich erwies. Diese Bedeutung aber muß ihr auch in unserer Zeit noch zuerkannt werden, obgleich nur wenige Bruchstücke von ihr auf die Gegenwart gekommen sind. Dabei bringe ich noch nicht einmal den literar- und kulturgeschichtlichen Wert in Anschlag, den sie als Zeugnis für die lebhafte Anteilnahme der höfischen Kreise des Hochmittelalters am Stoff gerade dieses Gedichtes besitzt, einem Stoff, der ja den heutigen Leser wohl immer kalt lassen und ermüden wird.

Unter den Bruchstücken, die mir im Jahre 1903 zur Rekonstruktion des zerstörten Werkes dienten, befanden sich auch

2 Pergamentblätter, die im Jahre 1840 von Karl Roth summarisch beschrieben worden waren. Auch ihren Text hatte dieser Gelehrte damals veröffentlicht. Bezüglich ihrer Herkunft war aus Roths Angaben nur zu entnehmen, daß sie ihm „aus Sachsen“ zugekommen seien. Von jener Zeit an waren sie jedoch wieder aus dem Gesichtskreis der gelehrten Welt verschwunden, und selbst öffentliche Nachfragen meinerseits hatten sich als ungenügend erwiesen um auf ihre Spur zu führen. Da erschien im Jahre 1909 ein neuer Band des Inventarisationswerkes über die thüringischen Kunstdenkmäler: *Bau- und Kunstdenkmäler Thüringens* Heft XXXIV (*Hth. Sachsen-Meiningen* I 1, *Kreis Meiningen* herausg. von Voß), worin auf S. 257—259 in verkleinerten Umrissen Proben von Bildern aus Handschriftfragmenten im Besitz des „hennebergischen altertumsforschenden Vereins“ (zu Meiningen) mitgeteilt waren. Auf den ersten Blick war mir klar, daß diese Zeichnungen in allernächster Verwandtschaft zu den Bildern der großen Willehalm-Hs. standen. Die Direktion der hiesigen K. Hof- und Staatsbibliothek vermittelte die leihweise Übersendung der Blätter nach München, und es ergab sich, daß es sich um Bruchstücke nicht einer Hs. von Ulrichs von Türheim ‚Willehalm‘, wie eine Notiz in den angeführten Bau- und Kunstdenkmälern S. 256 gemeint hatte, sondern der „großen Bilderhs.“ von Wolframs Willehalm und zwar vor allem um die schon verloren geglaubten Rothschen Bruchstücke handelte. Bald nachher gelang es dem Direktor unserer Staatsbibliothek, Herrn Dr. H. Schnorr v. Carolsfeld die sämtlichen Meininger Blätter für die ihm unterstellte Anstalt zu erwerben. Da auch seine Bemühungen um den seinerzeit von mir a. a. O. 214 ff. beschriebenen Heidelberger Pergamentbogen (H) von Erfolg gekrönt wurden, so sind jetzt mit Ausnahme der beiden im Germanischen Museum zu Nürnberg befindlichen Pergamentstreifen (a. a. O. S. 223 f.) alle bekannten Bruchstücke der großen Willehalm-Hs. hier in München als Cgm. 193 III vereinigt. Denn andere waren selbst dann nicht mehr zu ermitteln, als ich aus Anlaß des Plans zu einer Ausgabe der Bruckstücke eine Umfrage an mehr als

50 Bibliotheken und Archive ergehen ließ, worin man allenfalls ein derartiges Stück vermuten konnte. Es waren dabei hauptsächlich die in Mitteldeutschland und seinem Umkreis gelegenen in Betracht gekommen, nicht nur weil die Heimat der Hs. aller Wahrscheinlichkeit nach mitteldeutsch gewesen war, sondern auch weil die nachweisbaren Wege aller vorhandenen Bruchstücke nach Mitteldeutschland zurück führten.

Was nun zunächst die Rothschen Fragmente betrifft, so besteht das eine (ehemals Mein. Nr. 548) aus einem ganzen Blatt von 30,2 cm Höhe und 22,7 cm Breite, das andere (ehemals Mein. Nr. 550) aus der Längshälfte eines Blattes, von jetzt noch 30 cm Höhe und 13,6 cm Breite mit vollständig erhaltenem Text und innerer Hälfte der Bilderkolumne. Jede Textkolumne umfaßt genau wie auf den älteren Münchener Bruchstücken (M) und auf H 30 Zeilen. Damit dürfte wohl die durchgehende Einteilung des Kodex festgestellt sein. Sie wiederholte diejenige, die schon San Marte für die Urhs. des Dichters angenommen hat und die auch im Parzival durchgeführt ist, die rein graphische Einteilung, die Lachmann dazu verleitet hat, „Strophen“ von 15 Reimpaaren anzunehmen, die aber allerdings einem Nachahmer Wolframs, Ulrich von dem Türlin den Anstoß dazu gab, für sein Epos eine wirkliche Strophe von 31 Versen mit schließendem Dreireim zu bilden. In unserer Bilderhs. freilich sind aus den dreißigzeiligen Kolumnen der Urhs. Textabschnitte von bald 30, bald weniger als 30 Zeilen geworden, die sich zwar noch mit farbigen (rot und blau wechselnden und vom Schreiber dem Miniator anbefohlenen) Initialen einführen, aber nicht mehr mit den Kolumnen, sondern innerhalb dieser beginnen und schließen. Die Ursache hievon lag darin, daß der Schreiber zuweilen Verse ausgelassen, öfter aber mehr als einen Vers auf eine Zeile gebracht hat.

Gelesen hat Roth den Text seiner Bruchstücke überall richtig. Von ihrer Schreibweise jedoch gibt sein Abdruck kein genaues Bild. Er hat sämtliche Abkürzungen aufgelöst und eine moderne Interpunktion durchgeführt. Die Bruchstücke von

Meiningen kennen keine anderen Unterscheidungszeichen als einen Punkt nach jedem Reim. Sie stimmen in dieser Hinsicht wie auch in der sonstigen Schreibweise und in der Lineatur mit M und H vollkommen überein, wie denn auch dort und hier die gleiche Hand die Feder geführt hat.

Die Rothschen Fragmente sind nicht die einzigen, die in Meiningen von der „großen“ Bilderhs. zum Vorschein kamen. Außer einem kleinen Stück von der äußeren, nur mit Bildern bedeckten Hälfte eines Blattes (Mein. 549), das uns ob seiner Rätselhaftigkeit noch besonders beschäftigen muß, fand sich ein ebenfalls textloser Streifen eines andern Blattes (Mein. 551), wo von den Malereien immerhin noch so viel erhalten ist, daß sich mit Sicherheit die Textstellen angeben lassen, zu denen sie gehören, ein Streifen also, der insoferne wie die Nürnberger Bruchstücke (N) zu bewerten ist. Damit wenden wir uns der Illustration zu.

Auch von ihr gilt im wesentlichen die Charakteristik, die ich seinerzeit von den Malereien in M, H und N entworfen habe (a. a. O. 220). Auch hier die in der Luft stehenden untersetzten Figuren mit den großen Köpfen und Händen, den schematisch gezeichneten breiten und ausdruckslosen Gesichtern, deren Farbe nur durch Mennigflecken an Wangen und Mund und Mennigstriche über der Stirn angedeutet ist, die steilen Nasen, die aufgerissenen Augen unter wagrechten Brauen, die gelb angetuschten Haare, die bei Männern über der Stirn in fünf Fransen liegen und nach den Seiten in S-förmigen Wellen abfließen, das stereotype Gewandmotiv wie z. B. des über dem Oberschenkel des Spielbeins glatt anliegenden und in Parallelfalten über den Unterschenkel fallenden Rockes oder der über den einen Arm drapierten Mantelhälfte, die reine Lokalfarbe an allen Kleidern, die ausgesparten Glanzlichter der Kettenrüstungen, die derben schwarzen Linien, welche die Gestalten umziehen, die weiß gelassenen Hintergründe. Keine sichern Merkmale liegen vor, die nötigen würden, eine Mehrzahl von Zeichnern an der Illustration anzunehmen, wiewohl in Mein. 550 und 551 ähnlich wie in N die Zeichnung stellenweise noch

handwerksmäßiger ist als in Mein. 948. Immerhin werden wir Merkmale kennen lernen, die Schlüsse auf Verschiedenheit von Zeichner und Maler, ja sogar auf eine Mehrzahl von Zeichnern und Malern nahelegen. Die Anordnung der Bilder ist auf den neu gefundenen Blättern die nämliche wie auf den früher bekannten. Jede Seite enthält neben der inneren für den Text bestimmten Kolumne eine äußere, wo übereinander 3 kolorierte Federzeichnungen stehen. Diese nehmen, wo sie vollständig erhalten sind (in Mein. 548), ebenso wie in H der Breite nach einen doppelt oder doch beinahe doppelt so großen Raum in Anspruch wie die Schriftkolumne. Dieser Raum war ihnen, wie die senkrechte Grenzlinie der Schriftkolumne zeigt, schon vom Schreiber vorbehalten. Wiederum treffen wir auch in gewissen von Bildern eingenommenen Flächen jene rot und blau wechselnden Buchstaben, die auf den zugehörigen Textabschnitt verweisen, ganz so wie in M und H.

Die dargestellten Szenen sind folgende:

Das vollständig erhaltene Blatt Mein. 548 erzählt auf seiner Vorderseite[1]) oben den Schluß des Gesprächs zwischen Willehalm und seiner Mutter Irmschart über die Hilfe, wozu sich diese gegen die Heiden erbietet (161 v. 20 ff.). Beide stehen, sie rechts, er links[2]) vor (= in) einem Palast, den ein mit roten Ziegeln überdachter und mit kleinen schwarzen Dreipässen in den Zwickeln verzierter Bogen andeutet. Das Gespräch wird in seinem Verlauf geschildert. Mit dem linken Zeigefinger weist der Markis seitwärts auf einen frei schwebenden Helm, unter dem über Eck sein Schild mit dem Goldstern im blauen Feld steht. Denn das Angebot der alten Frau, selber bewaffnet ausziehen zu wollen, lehnt er mit den Worten ab: *der helm ist iu benennet nicht noch ander wâpen noch der schilt.* Die von ihr verheißene Beisteuer in Silber und Gold dagegen läßt er sich gefallen und von ihr geloben. Dies geschieht durch Handreichung und zwar nach dem Ritus, wobei

---

[1]) Abgebildet in *Bau- u. Kunstdenkm. Thür.* a. a. O. 257.

[2]) Die Worte rechts und links sind in dieser Abhandlung stets im heraldischen Sinn gemeint.

die Innenseiten der Hände flach aneinander gelegt werden, wie ich ihn in meiner Abhandlung über die *Handgebärden in den Bilderhss. des Sachsenspiegels* (1905) S. 239 f. erörtert habe. Gleichzeitig deutet Irmschart unter sehr gewaltsamer Verschränkung beider Arme mit ihrem linken Zeigefinger rückwärts auf 8 gelbe Kreisflächen, d. h. die Goldmünzen, von denen sie spricht.

Im nächsten Bild zeigt ein rotes W an, daß dieses und die beiden folgenden Bilder zu dem Abschnitt 162 gehören, der mit den Worten *Wolt ir nv horen* beginnt. Es sind sehr eigenartige Kompositionen, dergleichen weder in M, noch in H, noch in N zu finden waren. In allen dreien steht in der Mitte ein Mann, der sich durch Beibehalten seiner Tracht — schwarze Beinkleider, langen, gegürteten blauen Rock und gelben Rittermantel — stets als eine und dieselbe Person kennzeichnet. Mit beiden Zeigefingern deutet er gleichzeitig nach rechts und nach links. Links steht jedesmal Willehalm, dem sich jener auch zuwendet. Rechts wechseln die Personen. Kein Zweifel, daß wir in dem Träger des blauen Rockes und des gelben Mantels den Dichter vorgestellt bekommen. Sein Auftreten ist, wie sich später noch bestätigen wird, durch eine subjektive Wendung des Gedichtes veranlaßt, wie gleich in Nr. 1 dieser Bildergruppe, wo er die Hörer anredet und im Fortgang seiner Rede auffordert *nu prubet ouch* usw. Mit dem rechten Zeigefinger weist er nach links auf Willehalm, der hier aufgerichtet und seine rechte Hand auf die Brust legend dasteht; denn *dem markise nachte vrowede vnt hoher mût.* Mit dem linken Zeigefinger deutet Wolfram unter dem rechten Arm den linken durchsteckend nach rechts, wo man *div romische koninginne* sieht, von der uns der Dichter erzählt, wie sie *ir lip vnt ir gût vnt ir gvnst mit hercen sinne . . . mit truwen gap in sin gebot.* Zu ihren Füßen aber liegen ausgestreckt die Leichen von zwei Männern in Kettenrüstungen und Waffenröcken, eine sogar mit einer blutenden Wunde, weil die Hörer erwägen sollen *den grozen mort, der uf Alytscanz gescach.* In Nr. 2 dagegen erhebt sich rechts auf grünem Bergesrücken ein

befestigtes Gebäude, das uns von N und H her wohl bekannt ist. Es ist die Burg von Orange. Und wie in N und H so erblickt man auch hier wieder unter dem Fensterbogen über den Mauerzinnen eine gekrönte Frau in derselben Tracht wie in H, *Kyburc.* Auf sie deutet der Dichter mit seiner rechten Hand, weil er dem Hörer zu bedenken gibt, wie sie nach der Unglücksschlacht auf Alischanz in dem *vorchtlich vngemach* geblieben und wie sie Willehalms *liebste pfant* gewesen sei. Der Markis, zur Rechten Wolframs, erhebt diesmal seine rechte Hand zu dem traditionellen Trauergestus,[1]) weil *nach ir im sin vrowde swant.* Auch das Aß *(esse)*, das *im nieman ubergeben kunte in also gewantem zil*, hat der Illustrator nicht vergessen. Er hat es zwischen die Burg und die Figur Wolframs in Gestalt eines einäugigen Würfels hingezeichnet. Nr. 3 (das erste Bild auf Mein. 548 v) wiederholt den Willehalm in der nämlichen Trauerhaltung wie Nr. 2, weil auch hier noch *miten in sinem hercen lac gruntveste der sorgen fvndamint.* Rechts vom Dichter sieht man einen am Spitzhut kenntlichen Juden und einen hinter diesem stehenden Mann in konischer Mütze, der den im Text erwähnten „Heiden und Publikan“ repräsentiert.[2]) Beide weisen mit der rechten Hand auf den ihnen gegenüberstehenden Willehalm als auf den Gegenstand ihres Mitleids, das sie durch den Trauergestus ihrer linken Hand kundgeben. Der Dichter deutet auf sie mit seiner rechten Hand, weil er findet: *iz mochte irbarmen alle de sint des waren gelouben anc, juden, heiden, publicane.*

Zu einer neuen Bildergruppe hinüber, von der wir jedoch nur die ersten Glieder besitzen, leitet ein blaues M, anzeigend, daß sie den Textabschnitt 163 veranschaulichen will, der mit dem Vers *Mich mȯte ouch sin kvmber* anhebt. Die subjektive Fassung der Eingangssätze veranlaßt das erneute Erscheinen Wolframs in der Mitte von Nr. 1. Wie in den beiden voraus-

---

[1]) Hierüber s. *Handgebärden* S. 234.

[2]) Wen der Dichter mit dem Wort *publikâne* meinte, mag hier dahingestellt bleiben. Der Illustrator nahm es jedenfalls für synonym mit *heiden* gemäß Matth. XVIII 17: *ethnicus et publicanus.*

gegangenen Szenen deutet er mit dem linken Zeigefinger auf den links von ihm in der bisherigen Trauerhaltung stehenden Markis, mit dem rechten auf eine rechts von ihm stehende weibliche Gestalt in grünem Unter- und gelbem Obergewand, wehendem Schleier und mit Trauergebärde. Sie erscheint in gleicher Tracht im nächsten Bilde, wo wir in ihr die Kaiserin zu erkennen haben. Sie erscheint aber auch schon hier, um anzuzeigen, weswegen der Dichter den Willehalm im nebenstehenden Text entschuldigen will, nämlich wegen der Mißhandlung, die dieser an der Kaiserin, seiner Schwester, begangen. Als Entschuldigungsgründe führt er an *minne vnt andre not, mage vnt manne tot.* Darum schwebt über Willehalm, ihm zugewandt, das gekrönte Haupt einer Frau, — der Kyburg, das Symbol seiner „Minne“, und richtet er seine Blicke auf das ihm gegenüberliegende und uns schon von der Vorderseite her bekannte Leichenpaar, seine Magen und Mannen. Die nunmehr folgende Szene[1]) spielt sich ab zwischen der Königin und ihrer Tochter Alîze. Links sieht man die arg verzeichnete Kemenate, worin die Königin steht. Sie hält mit der linken Hand den vor die Tür geschobenen balkenartigen Riegel[2]) fest, da sie die Tochter nicht einlassen wollte und aus Furcht vor dem übeln Nachbar Willehalm *nine wolte den regel abe sliezen.* Den rechten Zeigefinger erhebt sie gegen die von rechts herantretende Tochter im sog. Befehlsgestus[3]) zu den Worten *tochter hute daz mir din vride icht verscherte mine lide.* Alîze, die mit der linken Hand den Türring ergriffen hat, gestikuliert mit der rechten in derselben Weise, indem sie die Mutter tröstet: *mir stet hie bî Schêrirs und Buov von Komarzî* usw. Die Worte stehen nicht mehr auf dieser Seite. Aber die beiden Ritter die auch nach 160 v. 18 f. die Königstochter begleiteten, erscheinen hinter ihr.

Auf dem zweiten der Rothschen Bruchstücke, Mein. 550,

---

[1]) Abgeb. in *Bau- u. Kunstdenkm. Thür.* a. a. O. 259.

[2]) Über diesen vgl. M. Heyne, *Fünf Bücher deutsch. Haus-Altertümer* I 231.

[3]) Hierüber s. *Handgebärden* S. 212–216.

sind nur die kleineren Hälften der Illustrationen erhalten und zwar auf der Vorderseite die rechte, auf der Rückseite die linke. Die drei Bilder der Vorderseite scheinen sämtlich zum Abschnitt 210 des Textes zu gehören, dessen erste 8 Verse noch auf dem vorausgehenden Blatt gestanden waren. Diesen 8 Versen ist Nr. 1 der Bildergruppe gewidmet. Erhalten ist noch ein Stück des Kissenthrons, worauf Kaiser Ludwig saß. Erhalten ist ferner seine linke Hand, womit er drei große Geldstücke nach rechts hin reicht. Dort stehen zwei Männer, denen sie zugedacht sind, und die schon zwei solcher Geldstücke in Empfang genommen haben. So wird der Inhalt der Verse 4 und 5 veranschaulicht: *sîns* [des Kaisers] *soldes wart dâ vil genomen und willeclîch von im gegeben.* Nr. 2 zeigte, wie er *sprach sunder zo den vursten.* Diese sind ihrem Rang gemäß im Gegensatz zu obigen Soldempfängern sitzend dargestellt, drei in Röcken und unbedeckten Hauptes, einer an der Spitze der Gruppe im Mantel und mit der Grafenmütze auf dem Haupte. Sein Bart macht ihn als alten Mann kenntlich. Es ist Willehalms Vater Heimerich. Nr. 3 endlich führt wieder rechts eine Gruppe von stehenden Rittern vor, diesmal mit der auch in N vorkommenden Gebärde der Ehrerbietung, den kreuzweis herabhängenden Händen mit einwärts gekehrten Innenflächen.[1]) Es sind wohl Hörer des letzten Teils der kaiserlichen Rede, die den Rest des cap. 210 füllt. Die Kehrseite des Blattes bringt zwei Bilder zu 211 v. 18 ff. des Textes. Im ersten sind noch ein paar Stücke von der linken Seite des thronenden Kaisers erhalten, der sich mit Befehlsgebärde zu einer Gruppe von drei zu seiner Linken stehenden Männern wendet. Der vorderste von diesen schultert mit der linken Hand einen schlichten weißen Stab. Wir erkennen in den Dreien den *marscalc vnt* [die] *amptlivte*, zu denen der Kaiser spricht: *Ich beuelhe iv allen hivte den markis an mine stat, der mich durc kvmber helfe bat.* Dem Kaiser schließt sich in v. 23 ff.

[1]) Darüber s. *Handgebärden* S. 232 f. und vgl. Medebach Stat. (um 1350) § 13 (bei Gengler, *Stadtrechte* 287): *manibus ante se compositis* soll man Urteil schelten.

seine Gattin an: *do sprach div kv̊ninginne: gan mir got der sinne, swer minem brůder hir gestet, swaz den imber ane get mit kvmberlicher tete, min herce git de rete* usw. Daher steht im nächsten Bild links neben dem sitzenden Kaiser die Kaiserin mit einer entschieden nach rechts hin zeigenden Gebärde, deren Ziel freilich dem das Blatt zerschneidenden Buchbinder zum Opfer gefallen ist. Unmittelbar unter dem rechten Fuß des Kaisers hat der Zeichner dem Maler mittels eines D den Buchstaben angegeben, der größer in Mennig ausgeführt den Zusammenhang der am Fuß der Kolumne beginnenden neuen Bildergruppe mit dem Textabschnitt 212 (*Daz zv̊ mulleun was gesworn* usw.) herstellen sollte. Der ausgeführte Buchstabe selbst ist mit der größeren Hälfte des Bildes weggeschnitten. Wir gewinnen hier den oben S. 7 angedeuteten Anhaltspunkt, wo eine Verschiedenheit zwischen Zeichner und Maler wahrscheinlich wird. Die neue Bildergruppe begann mit einer Darstellung, die sich über den Text mindestens bis zu Vers 13 erstreckte. Erhalten ist vom figuralen Teil nur noch die linke Hälfte mit dem sitzenden Kaiserpaar. Jetzt aber ist es wieder der Kaiser, der das Wort führt. Mit Befehlsgebärde wendet er sich nach rechts hin, wo wir uns eine Gruppe von Rittern zu denken haben. Von einer dieser Figuren ist noch ein Stück sichtbar. Am Fuß der Textkolumne setzt sich jedoch die Zeichnung fort. Man sieht dort eine Korngarbe, weil *der marscalc solte vůter geben.* Man sieht einen Holzkübel, weil *de des trinkes wolten leben, de solten zv̊ den schenken gen*, — ferner einen Kessel, weil *so solte der trukzeze sten bi dem kizzele*, — endlich ein Schwert und vier Geldstücke darüber, weil *der kemerere solte machen quit de pfant den is were not.*

Das zweite Glied der Bildergruppe zu Abschnitt 212,[1]) womit diese zugleich abschließt, eröffnet die Vorderseite des neugefundenen Pergamentstreifens Mein. 551, der keinen Text, sondern nur Bilderkolumnen überliefert. Ein Versehen des Schreibers scheint bei Vers 17 (*der künec gap selbe srîches vanen*

---

[1]) Abgeb. in *Bau- u. Kunstdenkm. Thür.* a. a. O. S. 258.

dem markîs und hiez in manen usw.) die Annahme eines neuen Abschnittes verursacht zu haben. Denn oben im Bilde hat der Maler die blaue Initiale D angebracht, die der Textanfang zitiert. Links thront das Kaiserpaar wie oben, der Kaiser mit der linken Hand dem vor ihm knienden Willehalm die Reichsfahne überreichend, die rechte zum Befehlsgestus erhebend, wie es der Text verlangt. Da er aber auch *die nidern und die obern* anredet: *ir strîtet berge oder tal, sît gemant um sruofes* [des Kriegsrufes Monschoie] *schal*, so stehen hinter dem knienden Willehalm, dem König gegenüber 2 Gewappnete mit der Gebärde der Ehrerbietung (s. oben S. 11). Die rote Initiale A über der nächsten Komposition leitet eine Bildergruppe zum 213. Textabschnitt ein, sei es, daß der Schreiber diesen schon beim Vers *alsô gein Oransche erbôt* beginnen ließ, sei es, daß in dem verlorenen Text der erste Vers nicht wie in der Vulgata mit dem Wort *die*, sondern mit einem mit a anlautenden Wort (etwa *alle*) begann. Es spielen sich aber in dem ersten Glied der Bildergruppe 2 Szenen neben einander ab. Die erste, rechts, ist unvollständig erhalten. Man sieht nur noch die sich nach rechts wendenden Gestalten von 3 Herren. Ihr Gegenüber fehlt. Doch steht außer Zweifel, daß geschildert war, wie *die viursten und des küneges man nâmen urloup von dan ze varn ûf die hervart.* Denn die Szene in der linken Bildhälfte gehört schon zu den unmittelbar folgenden Textworten: *nû kom der junge Rennewart . . . mit urloube er dannen schiet von dem künege.* Rennewart, mit seiner schweren Streitkeule im linken Arm und mit dem rechten Zeigefinger Aufmerksamkeit heischend, steht vor dem sitzenden Kaiser, der ihn mit derselben Gebärde auf die Heerfahrt schickt. Die letzte Darstellung der Kolumne bringt wieder die unmittelbar im Text folgende Begebenheit, nämlich wie Rennewart sich auch von der Kaiserin verabschiedet. Diese sitzt im Palast und deutet schon auf die neben ihr sitzende *junge künegîn*, die im weitern Verlauf die besondere Aufmerksamkeit des Lesers beansprucht und hier schon auf den rechts vor den Frauen mit geneigtem Haupt und Ehrfurchtsgebärde stehenden Rennewart zeigt. Hinter den Damen

ist noch eine Begleiterin sichtbar. Und nun folgen auf der Kehrseite des Streifens 3 Bilder, die sämtlich den Abschied Rennwarts von Alîze schildern, also noch zum 213. Textabschnitt gehören, sodaß gegen seine sonstige Gepflogenheit der Illustrator diesem einen Abschnitt nicht weniger als 5 Kompositionen widmet. In allen dreien auf der Kolumne b steht rechts Rennewart mit der Gebärde der Ehrerbietung vor Alîze. Diese sitzt in Nr. 1[1]) gemäß den Textworten *under* (2) *boumen an einem gras.* Gras und Klee sieht man zu ihren Füßen. Die Haltung des jungen Mannes ist hier noch ganz ruhig, während der Redegestus, die erhobene rechte Handfläche,[2]) anzeigt, daß sie spricht. *Si klagete sîne manege nôt* usw. In Nr. 2 ist Alîze aufgestanden und die beiden legen ihre Wangen aneinander, weil *diu maget stuont ûf; der kus geschach.* Links ist noch die vordere Hälfte einer männlichen Gestalt in langem blauem Rock erhalten, die auf das angehende Liebespaar deutet. Wir gehen schwerlich fehl, wenn wir in dieser Figur wieder den Dichter vermuten (vgl. oben S. 8 f.). Denn im Text spricht er (v. 13 f.) von sich selbst: *wan daz mirz diu âventiure saget, des mæres wære ich gar verzaget.* Er muß sich also wie im Text dem Leser, so im Bild dem Beschauer persönlich vorstellen. Nr. 3 führt dann die Abschiedsszene unter den Bäumen zu Ende. Vor Rennewart, der dem Text gemäß *ir neic*, steht Alîze die rechte Hand mit aufgestreckten 3 ersten Fingern zum Segensgestus[3]) erhebend, d. h. sie entläßt ihn mit dem Segenswunsch *dîn edelkeit mac dich bewarn und an die stat noch bringen, dâ dich sorge nicht darf twingen.* Links hinter der Kaisertochter ist noch die vordere Hälfte einer weiblichen Figur in rotem Gewand erhalten, die sich dem sich neigenden Rennewart zukehrt. Damit begleitet die Illustration den Textabschnitt bis zu seinem Schluß: *den andern vrouwen wart ouch genigen, gein in sîn urloup niht verswigen.*

---

[1]) Abgeb. in *Bau- u. Kunstdenkm. Thür.* a. a. O. 259.

[2]) S. hierüber *Handgebärden* S. 170 ff.

[3]) Hierüber s. *Handgebärden* S. 202. Vgl. auch die Miniaturen in der Weingartener Liederhs. S. 25, 40, 60 (*Lit. Ver.* V 20, 47, 72).

18 Kompositionen aus dem zerstörten großen Werk sind es so, die wir durch die Meininger Funde neu kennen gelernt haben und deren Verhältnis zu Wolframs Text wir mit aller Sicherheit feststellen konnten. Damit finden wir uns nun aber auch in der Lage, den Charakter der dort vertretenen Buchmalerei viel vollständiger zu beurteilen, als dies nach den früher bekannten Überbleibseln möglich war. Mit aller Deutlichkeit ist jetzt die Aufgabe erkennbar, die sie sich setzt, und der Plan, wonach sie rücksichtslos diese Aufgabe zu erfüllen sucht.

Die Absicht des Künstlers ist einzig und allein auf Veranschaulichung des Textinhalts fürs Auge gerichtet. Dekorative Zwecke sind ihm gänzlich fremd. Darum einerseits die ununterbrochene Begleitung des Textes mit Bildern auf neben ihm herlaufenden Kolumnen, anderseits das Fehlen jeder künstlerischen Begrenzung des Bildes im Raum. Kein Rahmen umschließt die einzelne Szene, und folglich haben die Gegenstände keinen eigenen Hintergrund, weder Gold noch Farbe. Aus dem gleichen Grund kommt es niemals auf die sichtbare Erscheinung eines Dinges um ihrer selbstwillen an. Äußere Wahrscheinlichkeit wird geradezu abgelehnt; nichts darf in die Darstellung hereingezogen werden, was der Text nicht wenigstens andeutet, wie z. B. die Örtlichkeit. Welchen schlagenderen Beleg dafür gäbe es als die rückseitige Kolumne auf Mein. 551, wo der Ort der Handlung für alle 3 Szenen der nämliche, aber nur in der ersten der Rasen zu sehen ist, auf dem Rennewart die Kaisertochter antrifft, in den beiden folgenden dagegen wie sonst immer die Personen keinen Boden unter den Füßen haben. Nur die erste Szene gehört eben zu den Textworten (213 v. 10), die von dem Rasen sprechen (vgl. oben S. 14). Und wenn nur dort Alîze sitzt, während sie in Nr. 2 und 3 steht, so dürfte zu vermuten sein, daß in Vers 9 die Hs. eine von der gemeinen[1]) abweichende Lesart hatte: *diu junge künegin sunder saz.* Jedenfalls ist die Art der Illustration schlechterdings durch den Zweck strengster Wortinterpretation bestimmt.

---

[1]) *diu junge künegîn sunder was.*

Der Leser soll, wo nur immer möglich, die Dinge zu Gesicht bekommen, die das Wort nennt, — den Helm und den Schild, die der alten Irmschart nicht ziemen, die Geldmünzen, die sie ihrem Sohn verspricht, und den Sold, den der Kaiser seinen Rittern auszahlen, und das Geld, womit er ihre Pfänder auslösen läßt, aber auch das versetzte Schwert, das ausgelöst wird, die gefallenen Mannen, deren Verlust Willehalms Zorn entschuldigen soll, die abwesende zu Orange eingeschlossene Gattin, an die er denkt, den Juden und den Heiden, die sich seiner erbarmen würden, das Aß, das ihm niemand zu seinem Spiel verschaffen kann, das Futter, dessen sich der Marschall, den Kessel, dessen sich der Truchseß, und den Trunk, dessen sich der Schenk anzunehmen hat. Ganz ebenso bekommt in N und H der Leser nicht nur gezeigt, daß Kyburg, Teramêr, Tybald sprechen, sondern auch dasjenige, wovon sie sprechen: den Stern, dem Gott seinen Lauf bestimmte, den Fluß, dessen Ursprung er geschaffen, ja sogar den Schöpfer selbst, der aller dieser Dinge gewaltig ist und dem Kyburg zu dienen erklärt, die Heidengötter, denen sie entsagt hat, weiterhin die Stammmutter Eva, wie sie Kyburgs Worten gemäß ihre Scham und ihre Brust verdeckte, dann die von Eva verschuldete Höllenfahrt von Adams Geschlecht, aber auch die „Trinität“, welche die Höllenpforte erbrach, die Fesseln und Bande, von denen Kyburg sich rühmt den Willehalm geledigt zu haben, das Land Todjerne, das sie einst zur Heimsteuer erhielt, und die Krone, die ihr Vater ihr dort aufsetzte, aber auch die Wîde, womit König Tybald sie bedroht. Eben dieser Wortinterpretation verdankt es der Leser, daß er die persönliche Bekanntschaft des Dichters machen darf, der wenigstens in den Meininger Malereien, sobald er von sich selbst spricht, auch abgebildet wird. Allerdings wurde diese naiv geistreichste aller Erfindungen nicht an allen Stellen verwertet, wo Anlaß dazu gegeben war, z. B. nicht in H bei Abschnitt 237 v. 4—14, wo Wolfram seine Kenntnis des Französischen ironisiert, auch nicht in M bei Abschnitt 389 v. 28 f., wo er sagt, er möchte den Poidwîz nicht zum Förster eines Waldes bestellen. Viel-

leicht war doch eine Mehrzahl von Illustratoren an dem Werk beteiligt.

Die Mittel, die dem Künstler zu seinen Zwecken dienen, sind stets die einfachsten. Er kümmert sich nicht um gefällige Ausführung. Darum der ärmliche Farbenvorrat, der Mangel jeder Modellierung. Da es ihm noch viel weniger als irgend einem andern Buchmaler seiner Zeit darauf ankommt, die Wirklichkeit abzuspiegeln, arbeitet er noch viel mehr als jeder andere mit der Repräsentation und der Abbreviatur.[1]) Ein Bogen mit Dreipässen in den Zwickeln und einem Dach darüber bedeutet einen Kaiserpalast. Erhebt sich ein noch bescheidenerer Bau über einer Zinnenmauer, die auf einer grünen Bergkuppe steht, so ist es die Burg Gloriete zu Orange. Kleine Kreisflächen, gelblich angetuscht, stellen Geldstücke vor, eine grüne Ovalfläche mit einem Turm über Mauerzinnen darin das ganze Reich Todjerne.[2]) Ein paar Leichname von Bewaffneten vertreten die Menge der Toten auf dem Schlachtfeld vor Orange und wieder die Menge der Mannen, die Willehalm in der ersten Schlacht von Alischanz verloren. Ein Antlitz kann eine ganze Figur vertreten, ja der Schild eines Ritters diesen selbst. Nur bei den Schlachtenschilderungen in M entsteht der Eindruck größerer Ausführlichkeit, weil dort so viele Menschen und Rosse zusammengedrängt sind, als der Raum gestattete. Der Vorrat von Ausdrucksbewegungen, womit die Illustration auskommt, beschränkt sich auf die eindringlichsten, die Gestikulation und allenfalls noch die Körperhaltung. Aller Mimik wird aus dem Weg gegangen. Die Handgebärden gehen nicht über die traditionellen hinaus. Aber es wird von ihnen ausgiebigster Gebrauch gemacht, so daß oft der Anschein entsteht, als ob eine Person gleichzeitig nach verschiedenen Seiten hin gestikuliere. Dabei wird die Größe der Hände übertrieben und gewaltsame Verschränkung der Arme nicht gescheut (oben S. 8). Die Personen werden in der Regel nur durch ihre Kleidung

---

[1]) Zum folgenden vgl. auch *Sitzungsber.* 1903 S. 228—232.

[2]) *Sitzungsber.* 1903 Taf. 1 nebst S. 231, 232.

von einander unterschieden, — höchstens, daß vielleicht Rennewart ein noch breiteres Gesicht und noch glotzigere Augen, Alîze eine etwas schlankere Gestalt bekommt als andere Menschen, gemäß den Beschreibungen in cap. 270 v. 25—27, 154 v. 13, oder daß den Juden sein Profil von den Christenleuten und von den Heiden, den alten Mann vom jungen, wie üblich, sein Bart[1]) unterscheidet. Sonst spricht sich in der Gesichtsbildung nicht einmal der Geschlechtsunterschied aus. Eher unterscheiden sich die Frauen von den Männern durch die Länge der Haare. Mit den Kleidern dagegen wird es insofern genau genommen, als sie bestimmt sind, einerseits den Unterschied der Lebensstellung, anderseits die Identität der Person zu bezeichnen. Darum ist es Regel, daß jede Person stets in gleicher Gewandung auftreten, und nur dann davon abweichen soll, wenn besondere Umstände es rechtfertigen. Genügt die Tracht nicht vollständig ihrem Zweck, so erhält ihr Träger ein Beizeichen, das ihn wie ein Leitmotiv begleitet, ohne Rücksicht auf sinnenfällige Wirksamkeit. Wolframs Tracht wurde oben beschrieben. Willehalm erscheint gemeiniglich in Kettenrüstung und lichtgrünem Waffenrock, das Schwert in schwarzer Scheide (und allenfalls am weißen Gürtel) an der linken Seite. Aber von andern Rittern in Rüstung unterscheidet er sich durch den goldenen Stern, der über seinem Haupt schwebt und im blauen Feld seines Schildes wiederkehrt. Hat er aus friedlichem Anlaß die Rüstung abgelegt (wie in H), so trägt er (über schwarzen Beinlingen) einen blauen Rock mit dem goldenen Stern auf der Brust. Rennewart begegnet uns, so lang er nicht in den Kampf gezogen, in schwarzen Schuhen, gelben Beinkleidern und kurzem lichtgrünem Rock. Hält er die berühmte eisenbeschlagene Keule nicht im Arm, so schwebt sie hinter ihm. Auf der Heerfahrt dagegen trägt er, seitdem ihn Kyburg gewappnet hat, über seinen gelben Beinkleidern oder über Kettenrüstung einen roten Waffenrock und einen Eisenhut, im Kampf auch die Halsberge über den Kopf gezogen. Der Illustrator

[1]) Bei Heimerich fordert dies übrigens der Text 251 v. 10.

hat sich auch hier an seinen Text 295 v. 1—11 und 296 v. 3—7 gehalten. Der Kaiser Ludwig ist außer an seiner Krone an der ärmellosen roten Sukkenie kenntlich, die er über einem blauen, einmal auch gelben Unterkleid trägt; der alte Heimerich außer an seinem Bart an der blauen Grafenmütze mit gelben Spangen. Meist trägt er über einem gelben Untergewand eine rote Sukkenie und gelben Mantel. Nur beim Gastmahl zu Orange, wo er wie ein Truchseß in Vertretung des Wirtes die Plätze anweist, besteht sein Anzug in einem langen blauen Rock mit Ärmeln und einer etwas überhöhten roten Mütze. „Fürsten“ des französischen Reichs kennt man an einer gugelartigen Bundmütze mit Schapel.[1]) Die Repräsentanten der niedern Ritterschaft erscheinen bei Hof in einfarbigen oder auch in zweifarbigen Ärmelröcken, der Marschall in blau-weiß quergeteiltem Rock. Sein und der anderen Hofbeamten eigentliches Abzeichen aber ist, wie es ja auch dem Brauch entspricht, der Stab in seiner Hand. Die Sarazenen erscheinen gerüstet im allgemeinen wie die christlichen Ritter auf der Heerfahrt, unterscheiden sich aber von diesen, bei denen das Gesicht unter dem Topfhelm verschwindet, durch das Hersenier und den darauf gesetzten altertümlicheren Spitzhelm, den bei ihren Königen eine Krone umgibt. In H und N führen sie auch noch einen Schild von älterer Gestalt, den Dreieckschild mit sphärischem Oberrand, während beim Schild der Franzosen der Oberrand geradlinig läuft. Erst in den späteren Teilen des Kodex (M) ist der Unterschied unter den Schilden aufgegeben, was vielleicht wieder einem Wechsel des Zeichners zugeschrieben werden darf. So wird es auch von einem Wechsel des Illuminators herrühren, wenn in M, nicht aber schon in H und N der sarazenische Schild im Gegensatz zum französischen heraldisch bemalt ist. Unter den Frauen unterscheiden sich die verheirateten von den unverheirateten in der Regel durch das Gebende. Nur hinter der verriegelten Tür ihrer Kemenate hat es die Kaiserin mit einem weißen Kopf-

---

[1]) S. *Sitzungsber.* 1903 S. 229.

tuch vertauscht, wie sie dort auch den blauen Mantel abgelegt hat, der sie sonst ebenso wie die Krone zu kennzeichnen pflegt. Irmschart dagegen trägt über blauem Ärmelkleid einen gelben Mantel, Kyburg als Verteidigerin von Orange Ringpanzer und gelben Waffenrock, wo der Text (215 v. 7, 226 v. 29, 229 v. 26) sie in Waffenrüstung verlangt, dann aber, nachdem sie sich „entwaffnet“ hat (232 v. 13), einen roten oder auch gelben Mantel über den Schultern und später beim Gastmahl, wo sie ohne Mantel erscheinen muß, einen gelben Rock. Bei diesem Wechsel der Tracht ist für Kyburg um so wichtiger die Krone, die sie als „Königin“ immer trägt. Vgl. den Text in 228 v. 6, 10, 12 und in 232 v. 13. Alîze tritt stets ohne Mantel auf in gegürtetem grünem Ärmelkleid, das tief zur Erde wallt und so ihren Wuchs noch schlanker macht. Das Ende des Gürtels hängt tief herunter. Ihr Haupt umschließt ein schmaler Reif mit 3 Kleeblättern (Lilien?). So entspricht ihre Erscheinung wenigstens in der Hauptsache der Beschreibung im Text 154, 155, die freilich so stark ins Einzelne geht, daß der Maler nicht genau folgen konnte.

Bei allen bisherigen Erörterungen spielte noch keine Rolle das kleinste Stück der ehemals Meininger Fragmente, Mein. 549, das nur oben S. 6 kurz erwähnt wurde. Es enthält nur Abschnitte von den mittleren und unteren Bildern zweier Kolumnen und setzt seiner Einordnung besondere Schwierigkeiten entgegen, weil sich beim Mangel des Textes nicht mit einiger Verläßigkeit feststellen läßt, welche Szenen dort dargestellt werden. Auf der Vorderseite (Taf. I) sind von der oberen Komposition nur sehr kümmerliche Überbleibsel zu sehen. Am sichersten erkennt man die Gestalt des Wolfram von Eschenbach, die hier zwar des Kopfes entbehrt, aber im übrigen die gleiche Tracht und Haltung zeigt wie auf den oben S. 8 f. besprochenen Bildern von Mein. 548. Der Dichter nahm die Mitte zwischen zwei Personen ein, auf die er mit der rechten und linken Hand deutete. Links stand, wie die noch erhaltenen Füße beweisen, ein Mann in Kettenrüstung, wahrscheinlich Willehalm, rechts, dem Anschein nach, eine

(vielleicht weibliche) Figur in langem Mantel. Aus der unteren Komposition sind vier Figuren erhalten, die sämtlich sich nach rechts kehren und in denen wir alte Bekannte begrüßen, nämlich von rechts nach links Willehalm, die Kaiserin, den Kaiser und Willehalms Mutter, Irmschart. Die drei letztgenannten verhalten sich schweigend, während Willehalm den linken Zeigefinger aufstreckend redet. Auf der Kehrseite (Taf. II) stehen in beiden Bildern rechts Alîze und links der alte Heimerich einander gegenüber, beidemal, soweit die Reste des oberen Bildes ersehen lassen, in gleicher Haltung und mit gleichem Redegestus.[1]) Aber im oberen Bilde kauert zwischen ihnen eine knabenhafte Gestalt, rechts nach Alîzen aufschauend und nur in einen roten Kittel gekleidet, der die Beine bloß läßt, und an den Knien anscheinend blutig verletzt. Es wäre nun zwar vielleicht möglich mit mehr oder weniger Zwang zur einen oder andern dieser Darstellungen einen Text in dem uns vorliegenden Willehalm-Epos Wolframs ausfindig zu machen. Aber außer Stand sehe ich mich schon, einen Text dort nachzuweisen, wozu jene Bilder in so naher Aufeinanderfolge gehören könnten, und außer Stand insbesondere einen Text nachzuweisen, der ein Gespräch Heimerichs mit Alîzen in Anwesenheit eines Knaben oder über einen Knaben erzählt. So scheint mir nichts übrig zu bleiben als die Annahme, daß die große Bilderhs. außer dem uns bekannten Gedicht des Wolfram noch einen weiteren Text enthielt, der ebenso wie dieses illustriert war und zu dem das vorliegende Bruchstück gehörte. Über einen solchen Text kann man zurzeit eine Vermutung nur mit äußerster Vorsicht wagen. Ich wenigstens kenne keinen, der diese Bilder ausreichend erklären würde. Nahe läge jedoch der Gedanke an eine Fortsetzung des Willehalm-Epos die etwa noch die nächsten Ereignisse nach der siegreichen Schlacht auf Alischanz behandelte. Eine solche Fortsetzung bräuchte ja nicht so weitschweifig gedacht zu werden wie die Renne-

---

[1]) Das untere Bild in Umrissen in *Bau- u. Kunstdenkm. Thür.* a. a. O. 259.

wart-Dichtung des Ulrich von Türheim. Mit einer Illustration nach Art der zu Wolframs Gedicht wäre das Werk nicht mehr zu bewältigen gewesen. Immerhin könnten gewisse Motive, die der Türheimer ausführt, auch in einer viel kürzeren Fortsetzung vorgekommen sein, so insbesondere die mit den Schicksalen Rennewarts bis zu seiner Heirat mit Alîze zusammenhängenden. Denn zu einer solchen Fortsetzung drängte das Wolframsche Gedicht schon durch den Nachdruck, den es auf die Taten Rennewarts und seinen Liebesbund mit Alîze legt. Es wäre sogar möglich, daß Wolfram selbst seiner Erzählung noch einen Abschluß gegeben hätte, der nur in der Urhs. der erhaltenen Willehalm-Hss. fehlte. Dafür würden auch die sog. „Übergangsverse“ (467 v. 9—23) sprechen, womit die Wiener Hs. 2670 von 1320 den Wolframschen Willehalm vor der Vorrede zu des Türheimers Fortsetzung beendigt und die in der Tschudischen Hs. an der entsprechenden Stelle von einer besondern Hand nachgetragen sind.[1]) Es besteht kein triftiger Grund zu der Annahme, daß diese Verse nicht von Wolfram selbst herrühren.[2]) Auch die hier unterstellte Fortsetzung würde von Wolfram hergerührt oder doch wenigstens in den Augen des Illustrators als von ihm herrührend gegolten haben, da er ihn ja auf dem vorliegenden Blatt auftreten ließ, folglich einen Text illustrierte, worin nach seiner Meinung Wolfram von sich selbst redete oder den Hörer anredete. Mag es sich nun aber auch mit dem Verfasser der Fortsetzung so oder so verhalten, es würde der Rolle, die der alte Heimerich bei Wolfram spielt, durchaus entsprochen haben, wenn er sich dort bei Alîzen als Werber für Rennewart eingefunden hätte, so wie er es bei Ulrich v. Türheim wirklich tut. Dort treffen wir ihn in dieser Eigenschaft im Gespräch mit der Kaisertochter[3]):

---

[1]) Lachmanns Ausgabe S. XXXV. Leitzmanns Ausgabe (Heft V) S. 155.

[2]) S. auch H. Paul in *Beitr.* II 322.

[3]) Das Folgende auf Grundlage des Münchener Cg. 42 fol. 70 f. 83 unter Berücksichtigung der Wiener Hs. 2670 fol. 168, 172 und des Cgm. 231 fol. 26, 31.

Owe chünde nû mîn sin
Gesagen, wie Alyse ir an
emphie, den werden man.
Sie begunde gein im gahen,
mit gruze in suez emphahen;
alse sie von rehte scholde,
Alyse niht enlazzen wolde
durch sînen part vil grîsen;
des chunde sie ir art wol wîsen.
Sie chust in sůzze an den munt
. . . . . .
‚Wol mich, daz ie frow Irmenschart
dîner muoter muoter wart;
du pist mîn verch und mîn pluot.
Mînem herzen daz vil sanfte tuot,
daz ich dich sihe also schone;
dîne schon ich höher chrone,
dan waz ich schone han gesehen.
. . . . . .
ein dink ich fürbaz werben schol,
darnach ich here chomen pin,
frowe und Alyse, nû get ir hin,
da ir schulet ruowe phlegen;
Alyse, gib uns dînen segen,
swaz ich dîner eren werbe
daz icht der gewerft verderbe.‘
‚Daz fueg mir got der wîse‘,
sus antwort im Alyse.
. . . . . .
. . . . . .
Nû chom Heymrich der grîse
gegangen zue den frawen in.
Er sprach: ‚wizzet, daz ich pin
ewer vater und dez rîches man;
von recht ich ew wol eren kan.
Darumbe ich her zue ew gie‘

. . . . . .

‚Sieh, liebew frowe, waz dort stet,
daz ist benamen der minne chint.‘
Er sprach: ‚ir frowen, die hie sint,
schowet dort iene persone
und habt ew daz ze lone:
welcher muet sîner minne gert
daz in die minne dez gewert‘ usw.

Der hier vorgetragenen Hypothese gegenüber würde es nichts verschlagen, wenn wir sie nicht noch weiter zu Vermutungen über den Inhalt der einst auf der Vorderseite unseres Bruchstückes befindlichen Kompositionen ausbauen können. Es muß uns gegenwärtig genügen, daß ihre Reste ebenso wie die der Rückseite ihre Zugehörigkeit zu einer Willehalm-Dichtung sicherstellen. Damit erweist sich aber die „große“ Bilderhs. als noch größer im Vergleich zu der von mir vor 14 Jahren rekonstruierten. Wie das erste Werk in ihrer Art, so ist sie auch das umfangreichste geblieben.

Bei der hohen kunst- und kulturgeschichtlichen Bedeutung eines solchen Werkes liegt sehr viel daran, seine Entstehungszeit wenigstens annähernd festzustellen. In dieser Hinsicht mag vorweg bemerkt werden, daß die Meininger Funde nichts ergeben haben, was gegen die seinerzeit von mir angenommene Zeitgrenze sprechen könnte. Wohl aber machen wir neue Wahrnehmungen, die wir zu ihren Gunsten verwerten dürfen. Ich denke da vor allem an die Zeichnung der Figuren, an denen man die ersten schwachen Ansätze zu jener geschwungenen Körperhaltung bemerkt, die sonst auf Bildern und an plastischen Werken aus der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts noch zu fehlen pflegt, gegen Ende desselben Jahrhunderts mehr und mehr bevorzugt wird. Dazu stimmt auch das Kostüm, das sich jetzt sicherer beurteilen läßt. Am Frauenrock haben die weiten und lang herabhängenden Ärmelausgänge, die noch in der Berliner Eneidt-Hs. (1210—1220) und im Psalter des Landgrafen Hermann (1211—1217) die vornehme Frau charakte-

risieren., durchweg engen Schlüssen um das Handgelenk Platz gemacht wie bei Konrad v. Scheyern um 1241 oder bei den Frauenssatuen an der Goldenen Pforte zu Freiberg, an der Adamspforte des Bamberger Doms und im Westchor des Doms zu Naumburg.[1]) Der Damenrock ferner wird in der Regel nicht mehr gegürtet, was ungefähr seit 1250 nachweisbar.[2]) Wenn Alîse gegürtet geht, so wissen wir, daß dies dem Text zu Liebe geschieht (s. oben S. 20). In der Zeit um 1250 hat auch die Mode überlanger Schleppen ihren Höhepunkt erreicht.[3]) Daß anderseits die Malereien nicht in eine erheblich spätere Zeit fallen, sieht man an der Art, wie die Farbenteilung an den Gewändern verwertet wird. An Frauenkleidern fehlt sie ganz, während in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts farbige Horizontalstreifen in reicher Abwechselung gemeingiltige Mode an der weiblichen Kleidung werden, wie die spätromanischen Glasgemälde in der Elisabethkirche zu Marburg,[4]) dann die Standbilder an der Paradiespforte des Doms zu Magdeburg[5]) und die in der Münstervorhalle zu Freiburg i. Br.[6]) zeigen. An Männern kennt der Maler der Willehalmhs. Zusammensetzung aus breiten Bahnen von verschiedener Farbe der Länge, der Quere und der Schräge nach, eine Art der

---

[1]) Vgl. auch die Frauensiegel bei Fürst zu Hohenlohe-Waldenburg, *Sphragist. Aphorismen* Abb. 113 (a. 1235), 193 (a. 1244), 255 (a. 1248), 61a (a. 1258), 64, 249 (a. 1265), G. A. Seyler, *Gesch. der Siegel* Fig. 274 (g. 1237), 273 (a. 1238), 279 (a. 1246), 281 (a. 1257), 282 (a. 1257), O. Posse, *Die Siegel der Wettiner* Taf. XV 3 (a. 1248).

[2]) A. Schultz, *Höf. Leben*[2] I 260.

[3]) A. Schultz a. a. O. 269. Hottenroth, *Handb. der deutsch. Tracht* 218 f.

[4]) A. Haseloff, *Die Glasgemälde der Elisabethkirche zu Marburg* Taf. 1—5.

[5]) Ein Beispiel bei W. Bode, *Gesch. der deut. Plastik* 53.

[6]) Die Bemalung dieser Skulpturen ist allerdings 1889 und wahrscheinlich auch schon früher einmal, 1604, aufgefrischt worden. Doch dürfte sich der gegenwärtige Zustand dem ursprünglichen der Hauptsache nach anschließen. Am deutlichsten zu ersehen ist er aus den prächtigen Lichtdrucken des G. Röbckeschen Kunstverlags. Einige Beispiele in der Zschr. *Schauinsland* 1898 S. 34, 35.

Farbenteilung, die nach Ausweis nicht nur anderer Bilderhss.,[1]) sondern auch erhaltener Überbleibsel[2]) im 13. und mehr noch im 14. Jahrhundert an Männerkleidern wirklich in Gebrauch war. Aber in der Willehalmhs. kommt sie nur an der Hoftracht der niedern Ritterschaft, d. h. der Dienstmannen vor. Einen blau und weiß quergeteilten Rock trägt der Marschall, einen rot und braun gespaltenen ein Soldempfänger, unter den übrigen Rittern nur einer einen blau und weiß geschrägten. So auf eine bestimmte Klasse der ritterlichen Gesellschaft beschränkt entspricht jene Farbenteilung einer älteren, ins 12. Jahrhundert zurückgehenden Sitte.[3]) Am Anfang des 14. dagegen hat sie, wie die Sachsenspiegelhs. und die große Liederhs. zu Heidelberg beweisen, in die weitesten Kreise außerhalb der Dienstmannschaft, namentlich aber in die des eigentlichen Herrenstandes übergegriffen. Selbst Fürsten und Könige sieht man dort in Röcken, die zwiefarbig gespalten oder geschrägt sind. Spätestens im letzten Viertel des 13. Jahrhunderts bevorzugte der Herrenstand Stoffe mit eingewebten bald schmalen bald breiten Horizontalstreifen von wechselnden Farben und mit ornamentaler Musterung, wie sie zu jener Zeit aus der Fremde eingeführt,[4]) wahrscheinlich aber auch schon in Deutsch-

---

[1]) So insbesondere des Cgm. 3900, 13. Jahrh., des Cod. Pal. Germ. 164 (Sachsenspiegel) um 1315 und des Cod. 2670 der Wiener Hofbibl. a. 1320.

[2]) Ausschnitt aus einem Rock, der aus breiten Seidenbahnen von roter und grüner Farbe zusammengenäht war, wurden schon in alter Zeit als Schutzdecken für Miniaturen im Clm. 15713 (11. Jahrh.) fol. 14a, 38a, 49b, 52b verwendet.

[3]) Vgl. den Schwertträger aus dem *Hortus deliciarum* bei Hottenroth a. a. O. Taf. 3 Nr. 3. Im wesentlichen den gleichen Standpunkt nehmen ein die Malereien im Cgm. 3900 fol. 2b, 3b, 5a, 6a.

[4]) Beispiele von Seidenstoffen im Germanischen Museum zu Nürnberg, Katalog der Gewebesammlung I (1896) Nr. 406, 412, 434, 435, 461. S. ferner P. Schulze, *Alte Stoffe* Abb. 76, 84. — Ein großgemusterter Wollstoff in Violett mit schmalen gelben Querstreifen, zu Schutzdecken zerschnitten in Clm. 15713 fol. 31b, 32b, 36a, 37a, 40b, 45a, 55b, 56b, 58a, 61a.

land gefertigt[1]) wurden. Gegen 1300 zeigen die Freiburger Münsterskulpturen den verführerischen Hofmann, die Fürsten, die hl. drei Könige, die Patriarchen, die Apostel, die Engel in solche Stoffe gekleidet.[2]) Dem Maler der Willehalmhs. scheinen sie noch unbekannt. Einer früheren Zeit gehört auch das Kronenschema an, dessen sich der Zeichner zu bedienen pflegt. Auf Taf. I freilich ist es entstellt durch Schmierereien, mit denen sich später ein Unberufener wichtig machte. In reiner Gestalt, wie es oft genug auf unsern Bruchstücken vorkommt, besteht es aus einem gestreckten Fünfeck, auf dessen drei obern Ecken je eine Perle sitzt und dessen Fläche mit drei Perlen über einer längs dem untern Rand hinlaufenden Parallellinie belebt ist. Das ist das nämliche Kronenschema, das in eingeritzter Zeichnung (nach 1235) am östlichen Kreuzgangflügel des Magdeburger Doms das Haupt der Königin Edit ziert[3]) und das noch etwas einfacher schon von der ältern thüringisch-sächsischen Malerschule verwendet wurde[4]) und etwas vervollkommnet auf den Wandgemälden des Doms zu Braunschweig wiederkehrt.[5]) Es weicht wesentlich von der stilisierten Blätter- oder Lilienkrone ab, die seit dem letzten Viertel des 13. Jahrhunderts bei den Zeichnern und Bildhauern in Aufnahme kommt. Und wie die Krone, so folgt auch die Grafenmütze, die den alten Heimerich charakterisiert, stets einem älteren Schema. Der Leser sieht sie auf Taf. II. Eben diese halbkugelige Kopfbedeckung mit Stirnreif und Bügel ist in den Randzeichnungen des Codex Falkensteinensis (a. 1165

---

[1]) Beispiele seidener Stoffe dieser Art bei O. v. Falke, *Kunst-Gesch. der Seidenweberei* II Abb. 292, 293, 317 nebst S. 36, 44. Der angeführte Clm. 15713 enthält auch solche Stücke auf fol. 23b, 41b, 45b (über lichtrotem Grund blaue, gelbe, weiße und grüne Horizontalstreifen in Gruppen angeordnet).

[2]) S. oben S. 25 N. 6 und *Schauinsland* XVII 60, 61.

[3]) v. Flottwell, *Mittelalterl. Bau- u. Kunstdenkmäler in Magdeburg* Blatt 35.

[4]) Haseloff, *Eine thüringisch-sächsische Malerschule* Taf. X 19, XII 23, 24, XIII 25, XIX 41, XXVIII 61.

[5]) Lichtdrucke von G. Behrens in Braunschweig.

bis 1174) wesentlicher Bestandteil der Tracht,[1]) die der Graf damals noch mit dem Herzog teilte.[2]) Gegen 1300 entsteht durch Einfurchung der Haube unter dem Bügel das aus den Bildwerken des Spätmittelalters bekannte Grafenbarett mit seinen zwei mehr und mehr seitwärts ausladenden Hälften. Besonders für die Zeitbestimmung 1250—1275 spricht auch der noch unbedeckte Helm, während in Cgm. 63 (etwa 1275 bis 1300) die Helmdecke als üblich erscheint[3]) und ihr Gebrauch viel früher mehrfach bezeugt ist.[4]) Die Art endlich, wie der Zeichner die Gegensätze älterer und jüngerer Bewaffnung für das Kennzeichnen des christlichen und des heidnischen Kämpfers verwertet, hat zur selben Zeit ihr Seitenstück, vielleicht ihr Muster in dem Wandgemälde des Braunschweiger Doms, das den Kampf des Heraklius gegen Chosroes darstellt.[5]) Hier wie dort die Heiden in Spitzhelmen und mit normannischen Schilden, hier wie dort der christliche Streiter im unbedeckten Topfhelm und mit dem jüngeren Dreieckschild.

Zu dieser Zeit steht das Unternehmen der großen Willehalm-Illustration in seiner Art einzig da — nicht etwa nur wegen seines Umfangs, sondern auch und mehr noch wegen des Geistes, worin es gedacht und ausgeführt wurde. Gewiß gibt es darin Züge, die es mit vielen andern Werken der bildenden Künste im Mittelalter gemeinsam hat. Das abbrevierend Repräsentative wird überhaupt der Malerei und gar

---

[1]) Petz, Grauert und Mayerhofer, *Drei bayerische Traditionsbücher aus dem XII. Jahrh.* S. 2, 18.

[2]) Miniatur im Cod. Fuld. D 11 fol. 14, abgeb. bei G. Heß, *Monum. Guelfica* (1784) vor dem Titelblatt. Über die Hs. und die Miniatur s. Weiland in *Monum. Germ. SS.* XXI 455. Genau die gleiche Haube wie in der Willehalmhs. Heimerich trägt der angebliche Widukind auf dem bemalten Hochrelief zu Engern (um 1200). S. Hefner v. Altenegk, *Trachten u. Geräte*[2] II Taf. 101. Die Tradition hielt eben den Sachsenführer Widukind für einen „Herzog“ und erblickte ihn in dem Dargestellten.

[3]) Ein Beispiel bei A. Schultz, *Höf. Leben*[2] II Fig. 68.

[4]) A. Schultz a. a. O. II 77 f.

[5]) A. Schultz a. a. O. II Titelbild.

der Plastik niemals und nirgends ganz fehlen. Die Kunst des Mittelalters lebt geradezu davon. Aber bis zur Mitte des 13. Jahrhunderts hat kein anderes Werk, das bis jetzt bekannt geworden, unter so grundsätzlichem Ablehnen aller dekorativen Zwecke sich so grundsätzlich nur auf die Interpretation des Wortes geworfen und innerhalb des Kreises dieser Aufgabe so unerbittlich nach Vollständigkeit gestrebt, — nicht nur keine der in Deckfarben ausgeführten Buchillustrationen, auch kein Werk des sogenannten Federzeichnungsstils, nicht der Cod. Pal. 112 oder seine Vorlage mit den Zeichnungen zum Rolandslied des Pfaffen Konrad,[1]) nicht der *Liber ad honorem Augusti* des Petrus de Ebulo im Cod. 120 zu Bern,[2]) nicht die Originalzeichnungen zum ‚Wälschen Gast‘, wie wir sie mittels der spätern von ihnen abgeleiteten Bilder erschließen können.[3]) Kein anderer Zeichner hat seine Erfindungskraft so stark von der Wortinterpretation her anregen lassen, kein anderer aber auch so zuversichtlich auf die Einbildungskraft des Beschauers gerechnet, der sein Vergnügen daran finden soll, die Bildkomposition unter Führung des Textes durchzudenken, dabei jedoch sich mit den sparsamsten Fingerzeigen muß abfinden lassen. Daß der Künstler sich hierin nicht verrechnete, dessen durfte er sicher sein. Denn so war eben die Geistesverfassung des höfischen Leserkreises, der solche Gedichte wie das Willehalm-Epos liebte. Er war nicht wie die theologisch Gebildeten geschult im abstrakten Denken. Ihm genügt das Wort nicht, sein Auge verlangt zu sehen; aber sobald er nur ein Stück dessen sieht, was er sich vorstellen soll, arbeitet seine Phan-

---

[1]) Atlas (Steindruckfaksimile) zu W. Grimm, *Ruolandes Liet* (1838). 4 Proben in Lichtdruck bei A. v. Oechelhäuser, *Die Miniaturen der Universit.-Bibl. zu Heidelberg* I (1887) Taf. 10. Über die Zeichnungen v. Oechelhäuser a. a. O. 56—70.

[2]) Lichtdruckfaksimile: *Liber ad h. A. di Pietro da Eboli, a cura di* G. B. Siragusa, Tavoli (1905). Über die Zeichnungen Siragusa im *Bulletino dell' Istituto Storico Italiano* Nr. 25 (1904).

[3]) A. v. Oechelhäuser, *Der Bilderkreis zum Wälschen Gaste des Thomasin von Zerclaere* (1890).

tasie aufs lebhafteste mit, das Fehlende zu ergänzen. Nichts lehrreicher in dieser Hinsicht als die Kitzinger Bruchstücke im Cgm. 5249 Nr. 32 (g. 1300). Auch sie gehören, was bezeichnend genug ist, zu einem Gedicht über Willehalms und Rennewarts Taten. Nur waren dort nicht schon bei Anlage der Handschrift Illustrationen geplant. Aber einer ihrer ersten Besitzer empfand das Bedürfnis, auf den schmalen Rändern neben dem Text mit überaus feinen Pinselzügen in winzigen roten und schwarzen Silhouetten die Kämpfe abzuschildern, die das Gedicht erzählt. Immer sind es nur ein paar Figürchen, die als Mittel zum Zweck vollkommen ausreichen müssen.

Die planmäßige Buchmalerei allerdings hat auch nach der großen Willehalmhs., wenn wir von der gegen 1300 einsetzenden Sachsenspiegelillustration absehen, nicht wieder denselben Weg betreten. Die Handschriften der höfischen Epen insbesondere bedienen sich der zeichnenden Künste nur um sich zu schmücken, und dies in einer so ausgesprochenen Weise, daß man in so reich illustrierten Büchern wie dem Wiener Cod. 2670 (von 1320) nur mit Mühe ein paar schwache Spuren entdecken kann, die auf ein Nachwirken jenes älteren Werks schließen lassen. Ich denke da an die Kußszene zwischen Alîse und Rennewart, die sich dort auf Bl. 100 im wesentlichen ganz so unter zwei Bäumen abspielt wie auf unserm Meininger Bruchstück 551. Ich denke ferner an Willehalms Schild, den auch der Maler der Wiener Hs. mit einem Stern in blauem Feld heraldisiert, allerdings nur auf den vorderen Blättern (9, 10, 50) mit einem goldenen, später (66, 72, 83, 126, 136, 140) mit einem silbernen und ebenso auch die Schilde von Willehalms Gefolge. Am meisten dürfte für eine Anleihe bei dem älteren Bilderwerk sprechen, daß jenes Sternsymbol auch in der Wiener Hs. nicht bloß im Schild, sondern auch über dem Haupt des Markis vorkommt. Aber mit dem rein dekorativen Zweck eines so prunkvollen als weitschichtigen Unternehmens wie der Wiener Kompilation aller Willehalm-Epen hätte sich ein entschiedeneres Zurückgreifen auf subjektiv symbolische Absichten nicht vertragen. Sie mußten vielmehr mit Ent-

schiedenheit abgelehnt werden. Die Folge war, daß die Wiener Miniaturen in Bezug auf Erfindung himmelweit hinter den schlichten kolorierten Federzeichnungen der großen Willehalmhs. zurückstehen und der Hauptsache nach in Rezeptmalerei versinken.[1])

[1]) Wenn ich den ungewöhnlich wertvollen Wiener Kodex hier, in München, benützen konnte, so verdanke ich dies der verständnisvollen Fürsprache des Vizedirektors der Kais. Hofbibliothek, des Herrn Regierungsrats Dr. J. Donabaum, wodurch die Erlaubnis des Kais. Oberstkämmererstabes zur Hiehersendung — sogar unter den gegenwärtigen erschwerenden Umständen — erwirkt wurde.

Anhang.

Übersicht über die Bruchstücke nach ihrer Reihenfolge.

Gegenwärtiger Aufbewahrungsort	Gegenwärtige Bezeichnung	Ehemaliger Aufbewahrungsort	Ehemalige Bezeichnung	Gehörig zum Text
München	Cg. 193 III	Meiningen	548	161 v. 20—163 v. 28
München	Cg. 193 III	Meiningen	550	210 v. 4—212 v. 14
München	Cg. 193 III	Meiningen	551	212 v. 17—213 v. 30
Nürnberg	Hz. 1104	Mitteldeutschland ?		216 v. 5—218 v. 25
München	Cg. 193 III	Heidelberg	362 a 26 2^0	220 v. 24—222 v. 27
München	Cg. 193 III	Heidelberg	362 a 26 2^0	235 v. 15—237 v. 26
Nürnberg	Hz. 1105	Mitteldeutschland ?		311 v. 10—312 v. 30
München	Cg. 193 III	Mitteldeutschland ?		388 v. 20—390 v. 1
München	Cg. 193 III	Mitteldeutschland ?		404 v. 8 (403 v. 23?) —404 v. 27
München	Cg. 193 III	Meiningen	549	? (verlorne Fortsetzung des Gedichtes)

ZOBODAT - www.zobodat.at

Zoologisch-Botanische Datenbank/Zoological-Botanical Database

Digitale Literatur/Digital Literature

Zeitschrift/Journal: Sitzungsberichte der philosophisch-philologische und historische Klasse der Bayerischen Akademie der Wissenschaften München

Jahr/Year: 1917

Band/Volume: 1917

Autor(en)/Author(s): Amira Karl von

Artikel/Article: Die "grosse Bilderhandschrift von Wolframs Willehalm" 1-31