

Der tanzlustige Heinrich von Stretelingen : zur Aussagekraft von Autorenbildern in Lyrikhandschriften

Autor(en): **Manuwald, Henrike**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Berner Zeitschrift für Geschichte**

Band (Jahr): **75 (2013)**

Heft 2

PDF erstellt am: **16.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-390562>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Der tanzlustige Heinrich von Stretelingen

Zur Aussagekraft von Autorenbildern in Lyrikhandschriften

Henrike Manuwald

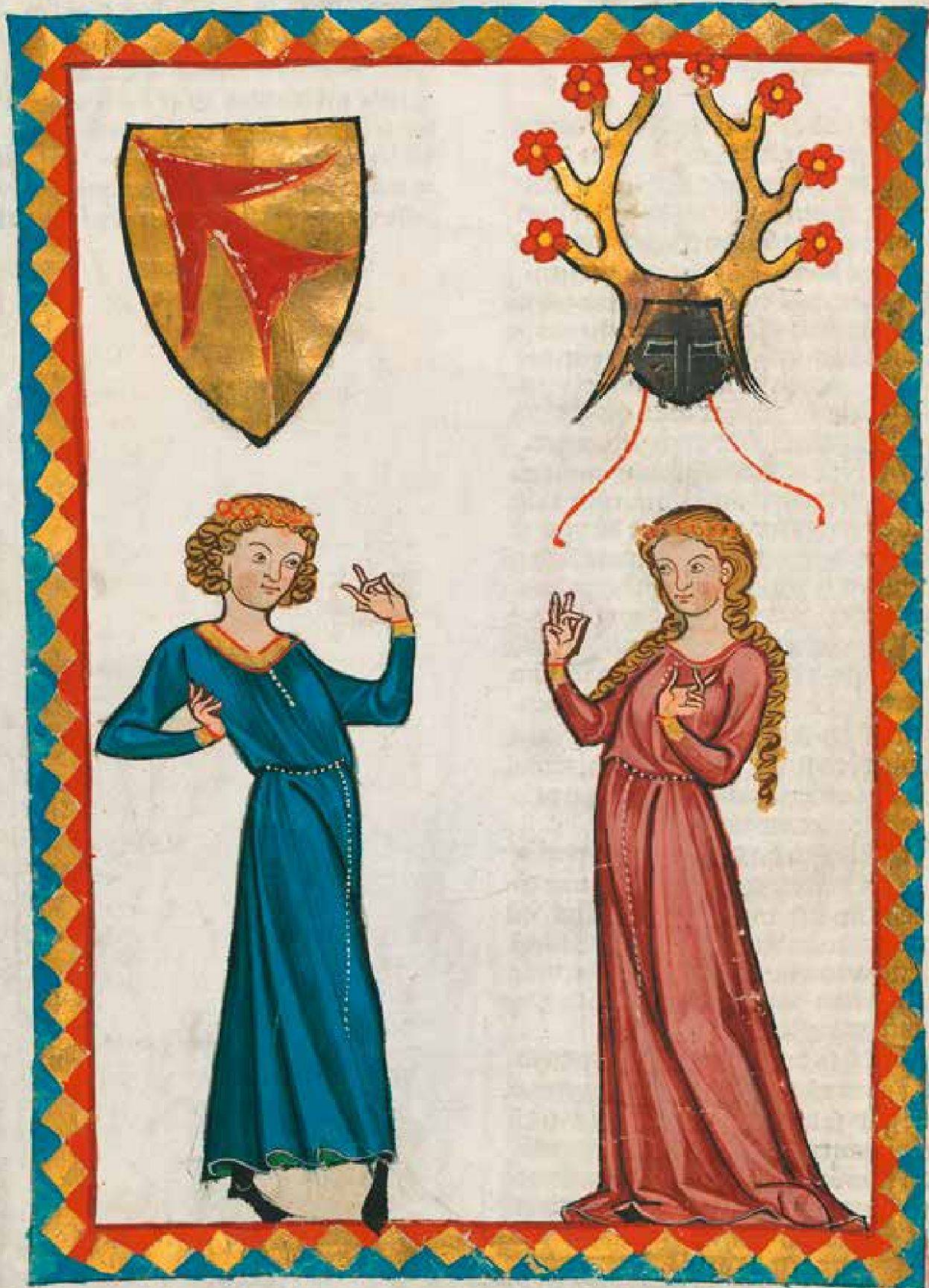
1. Der tanzende «Heinrich»: ein Bild mit biographischem Bezug?

Auf der Bildseite, die im Codex Manesse¹ dem Œuvre Heinrichs von Stretelingen² vorausgeht (fol. 70v),³ sieht man ein vornehm gekleidetes Paar.⁴ Die beiden Figuren sind einander zugewandt, die Oberkörper symmetrisch zurückgebogen. Das rechte Bein des Herrn ist vorangestellt, sein (im rechten Winkel zum linken) zur Seite gedrehter rechter Fuss überschneidet den Bildrand. Vermutlich hat der Herr einen Schleifschritt ausgeführt; die Gewandfalten deuten die Bewegungsrichtung noch an. Die artifizielle Fussstellung ist das Hauptindiz dafür, dass der Herr tanzend dargestellt sein soll. Dann könnte die Geste seiner erhobenen linken Hand ein Fingerschnippen anzeigen. Die Dame hält ihre rechte Hand ganz ähnlich; auch die komplizierte Fingerhaltung ihrer Linken ist als tänzerische Geste zu interpretieren.⁵ Sie scheint mit ihren Handgesten auf die Tanzbewegung des Herrn zu antworten, der gerade ein Solo tanzt.⁶

Wie es für die Miniaturen des Codex Manesse typisch ist, sind auch bei der Darstellung des tanzenden Paares Wappenteile (Schild und Helmkleinod) in die Miniatur integriert. Über dem Kopf der Dame ist ein ehemals silberner Helm mit einem Hirschgeweih zu sehen, dessen acht Zinken mit roten Rosen mit goldenen Bunzen verziert sind. Links daneben findet sich ein Wappenschild mit einem roten Pfeil schrägrechts auf goldenem Grund. Dem Motiv nach ist es das Wappen der Herren von Strättlingen, und in der Tat steht über dem Rahmen der Miniatur in roter Schrift *her heinrich von Stretlingin*. Durch die Miniatur mit der Namensüberschrift wird den Liedtexten auf der nächsten Seite ein Autor zugewiesen.

Zusammen mit dem Wappen verleiht die Namensbeischrift dem Bild eine «Pseudo-Authentizität»,⁷ die dazu verleiten kann, in dem tanzenden Herrn eine Darstellung des historischen Autors zu sehen.⁸ So wurde das Bild auch mit einem anderen vermeintlich biographischen Zeugnis für den Minnesänger Heinrich von Stretelingen zusammengebracht, der Strättlinger Chronik von Elogius Kyburger aus dem 15. Jahrhundert:⁹ In deren elftem Kapitel ist von einem den weltlichen Freuden zugewandten Herrn *heinrich von Loubegg* die Rede, der sich bei den Leuten habe beliebt machen wollen:

Nächste Seite: Codex Manesse: Doppelseite zu Heinrich von Stretelingen (um 1300). – Universitätsbibliothek Heidelberg, Cod. Pal. germ. 848, 70v, 71r.



Nahregal gvt vogellin. miner
fröwen solt du singen in ir
dre dar. set si hat de hze min
vñ ich ane fröide vñ ane hoh
gemvñ var. si de niht wunder. son weil
ich frönder dinge niht. de man dar vn
der. hie bi sonder dike man mach siht.
De lid vñ sei fald dir an vñ sei. lid vñ sei. fa
ladar tutei.

Fro vñ blöme vñ kle. vñ heide du so
wunneliche grüne lit. die wen mü
ten vñ me. de dv vogellin wol singe sui
se wider stree. des fröit sich sere. min ge
möte de si sint fröide rich. al dvt ir ere
singe ich mete. sit si ist müncklich. De.

Svilte müte hilf en zu. de du seideri
che erkenne müte not. de mit
trost an dir lit. so füge de ir söster müte
dur lühng rot. der senden quale in kur
zen. zu werde gewar. schins din streale.
seinem male. du weist wol selbe war.
De lid vñ sei. fald dir an vñ sei.

No. **A**ch der ich ob ane fröwe. vf mial en
des zu dienen wil. du hat ane schvl
te vñ hoven. mich sere vf den rot. ach der
not. Ach vf genade swie si mir töt. ha
be ich müte. gvt. lid vñ lebē. ir ergeben
ich wold ir mit rede bescheide. w. ich her
ze klage. vñ ir trage. si tet als ich we
ein heiden. ach min fröide seig. ich ge
sweig. Ach vf genade.

Sir min fröwe die ich kröne. rede
mir senden man. niht engan. mi
nen kymler ich ir done. swar ich lan
tes var. offenbar. Ach vf genade.

Ir vil spiegel heiten ogen. hand vñ se
ret mich. herzeklich. ich müte sterbe
sonder lögen. ach ir mütel rot töt mich
rot. Ach vf genade.

Swie si mit gewalt mich twinge. nich
kan wenden niht. kein geschilt. ich
müte remer vf gedunge. si ir eig. kusch
das ist fleht. Ach vf genade.

No. **A**ch hilfet niht der vogel san. noch
du vil grüne heide. mich r. niget
de mich e da twang. vñ tüt mir aber

leide. den abent den morgē. den sten ich mir
sorgen. vor der vil münckliche vñ neme
si den dienest min. ich wold an. fröiden
richen.

Ich solde wol in fröiden sin. wold es min
liebū fröwe. ir müte ist rot ir ogen schin.
die ich so selde schowe. si liebe si rene. si
tröstet mich kleine. si wont mir in den
müte. swas ich ir gedienen kan. si töt mir
niht. zegüte.

Dv helfent mir die liebe bitten. die mün
cklichen fröwen. de si dur ir rei
nen sitten. man arber beschowe. den scha
den den kymler. den ich vñ ir kymler. li
de ich bi münck iaren. owe my weis ich lei
der niht wie ich mich sol gebaten.

«Er lûd ouch uf den kilchwichinen des Paradis edel und unedel allenthalben da umb und schikt, daß da gemacht wurdent groß tenz und allerlei spils: es were singen, springen, schießen, kuglen walen, keiglen, stein stoßen, eßen und trincken und mengerlei sünden, so uf dem selben zit da vollbracht wurdent. Davon aber groß krieg, nid und haß und widerwertikeiten uferstündent und vil todslegen lang zit uf der selben kilchwi da beschachent [...].»¹⁰

In diesem vergnügungssüchtigen Heinrich, den er mit Heinrich III. von Strättiligen identifiziert, sah der Herausgeber der Chronik (1877) den Minnesänger Heinrich von Stretelingen: «Einem solchen Charakter scheint auch die Rolle des minnesiechen Sängers ungleich besser zu taugen» [sc. als seinem Vater Heinrich II.].¹¹

Diese These beruht auf mehreren problematischen Prämissen: Der Wahrheitsgehalt der erst im 15. Jahrhundert entstandenen Chronik wird in diesem Fall vorausgesetzt, obwohl der Herausgeber selbst darauf hinweist, dass die Chronik in vielen Fällen mehr Sagengut als «harte Fakten» transportiert, und noch nicht einmal die Identifizierung des genannten Heinrich von Laubegg mit Heinrich III. als sicher gelten kann. Zudem werden die Vergnügungen zum Kirchweihfest, bei dem Edle und Unedle versammelt worden seien, mit dem verfeinerten Minnesang in Beziehung gebracht, ohne dass es in der Chronik einen Anhaltspunkt für eine Dichtertätigkeit des genannten Heinrich gibt.¹² Und schliesslich werden aus der literarischen Figur des «minnekranken Ich», die in den Liedern auftaucht, Rückschlüsse auf den Autor gezogen.

In der neueren Forschung wird die Unzuverlässigkeit der Strättiliger Chronik zwar konstatiert, aber nach wie vor auf die Parallele zwischen den in der Chronik erwähnten Tänzen und der Tanzmotivik der Miniatur hingewiesen.¹³ Hier soll ein anderer Zugang gewählt werden, um die Aussagekraft des Bildes auszuloten. Dazu sind Vergleichsbilder aus dem Codex Manesse in den Blick zu nehmen; ausserdem gilt es, das Verhältnis der auf Heinrich von Stretelingen bezogenen Miniatur zu seinen Liedern zu betrachten. Der Codex Manesse ist wiederum nur Teil einer ganzen Gruppe ähnlich aufgebauter Liederhandschriften, sodass die hier aufgeworfene Frage auch in Bezug auf die Gegebenheiten der Lyriküberlieferung in dieser Handschriftengruppe zu diskutieren ist.

2. Bilder zu Heinrich von Stretelingen im Kontext der Lyriküberlieferung mit Bildern

Ähnlich aufgebaut wie der Codex Manesse ist die sogenannte Weingartner Liederhandschrift, die im ersten Viertel des 14. Jahrhunderts wohl in Konstanz entstanden ist.¹⁴ Auch hier findet man zumeist ganzseitige Eingangsminiaturen zu Autorœuvres, allerdings sind nicht immer Wappen integriert. Die Bildmotive stimmen teils mit denen im Codex Manesse überein, teils weichen sie von diesen ab. Aus der ähnlichen Anlage der Handschrift und Übereinstimmungen im Strophenbestand hat man geschlossen, dass die Weingartner und die Manessische Liederhandschrift auf eine gemeinsame, nicht erhaltene Quelle zurückgehen. Vermuten lässt sich sogar noch eine weitere Vorstufe, denn in Fragmenten, die heute in Budapest aufbewahrt werden,¹⁵ wird eine Handschrift vom Ende des 13. Jahrhunderts fassbar, für die man wiederum eine gemeinsame Vorlage mit der Quelle der Manessischen und der Weingartner Liederhandschrift annimmt.¹⁶ Das ist alles sehr hypothetisch, aber festzuhalten ist, dass bereits im 13. Jahrhundert das Modell entwickelt wurde, Autorœuvres mit einer Bildseite einzuleiten, die sowohl eine Szene als auch Wappenteile zeigt und überdies den Namen des Autors enthält.

Insofern ist es möglich, dass das Bild zu Heinrich von Stretelingen im Codex Manesse auf eine ältere Vorlage zurückgeht. Als Anzeichen dafür wurde gewertet, dass die Figuren – anders als in anderen Tanzbildern der Handschrift (fol. 146r; 312r) – direkt ‹auf dem Bildrahmen› tanzen und keinerlei Szenerie angegeben ist.¹⁷ Allerdings ist bei einem der als älter angesehenen Budapester Fragmente (fol. 1r) durchaus ein Boden angedeutet, sodass es auch andere Gründe für die auf das Wesentliche reduzierte Motivik geben mag, die die Aufmerksamkeit ausschliesslich auf den Tanz lenkt.

Sicher ist, dass der Heinrich von Stretelingen im Codex Manesse zugeordnete Szenentyp mehr als einmal Verwendung fand, denn im sogenannten Naglerschen Fragment¹⁸ ist ein zweites Bild zu Heinrich von Stretelingen (mit der Namensbeischrift: h[er] heinrich vo[n] stretelinge[n]) überliefert, das in Motivik und Komposition grosse Ähnlichkeiten zur Miniatur im Codex Manesse aufweist. Auch im Naglerschen Fragment sind ein Herr und eine Dame symmetrisch einander gegenübergestellt. Die Position der Füße des Herrn stimmt mit der des Herrn im Codex Manesse überein. Anders als dort sind im Naglerschen Fragment beide Hände nach vorn gerichtet.¹⁹ Das Gewand mit den blockhaft abgesetzten Farben ist im Mi-parti-Stil gestaltet. Ein Schapel trägt der Herr hier



nicht. Die Dame, deren Gewand dekorative Streifen aufweist, ist dagegen mit einem solchen stilisierten Kranz geschmückt. Ihr Oberkörper ist weit zurückgebogen. Sie führt mit ihren Händen aber keine tänzerischen Gesten aus, sondern stützt mit ihrer linken Hand den Körper an der Hüfte ab und hat ihre rechte Hand wie abwehrend erhoben. Die Helmzier des Helmes über ihr ist ähnlich gestaltet wie die im Codex Manesse, weist jedoch pro Hirschstange fünf statt vier Zinken auf. Das Wappen über dem Kopf des Herrn zeigt wiederum eine Pfeilspitze, jedoch ist die Tingierung genau umgekehrt wie die im Codex Manesse.²⁰

Die Datierung des Naglerschen Fragments und sein Verhältnis zum Codex Manesse sind umstritten.²¹ Man vermutet, dass die beiden Handschriften nicht direkt voneinander abhängig sind, sondern auf eine gemeinsame Vorlage zurückgehen. Datierungskriterien hat man sowohl aus der Art der Texteinrichtung als auch aus dem Stil der Bilder abzuleiten versucht, wobei nicht vorausgesetzt werden kann, dass der Text und die Bilder exakt gleichzeitig entstanden sind. Eine Auswertung sämtlicher kunsthistorischer, kodikologischer und textkritischer Indizien steht noch aus, aber es gibt stichhaltige Argumente, die gegen die für das Naglersche Fragment vorgeschlagene Spätdatierung um 1320–1340 sprechen, sodass man es wie den Grundstock des Codex Manesse wohl um 1300 ansetzen kann.

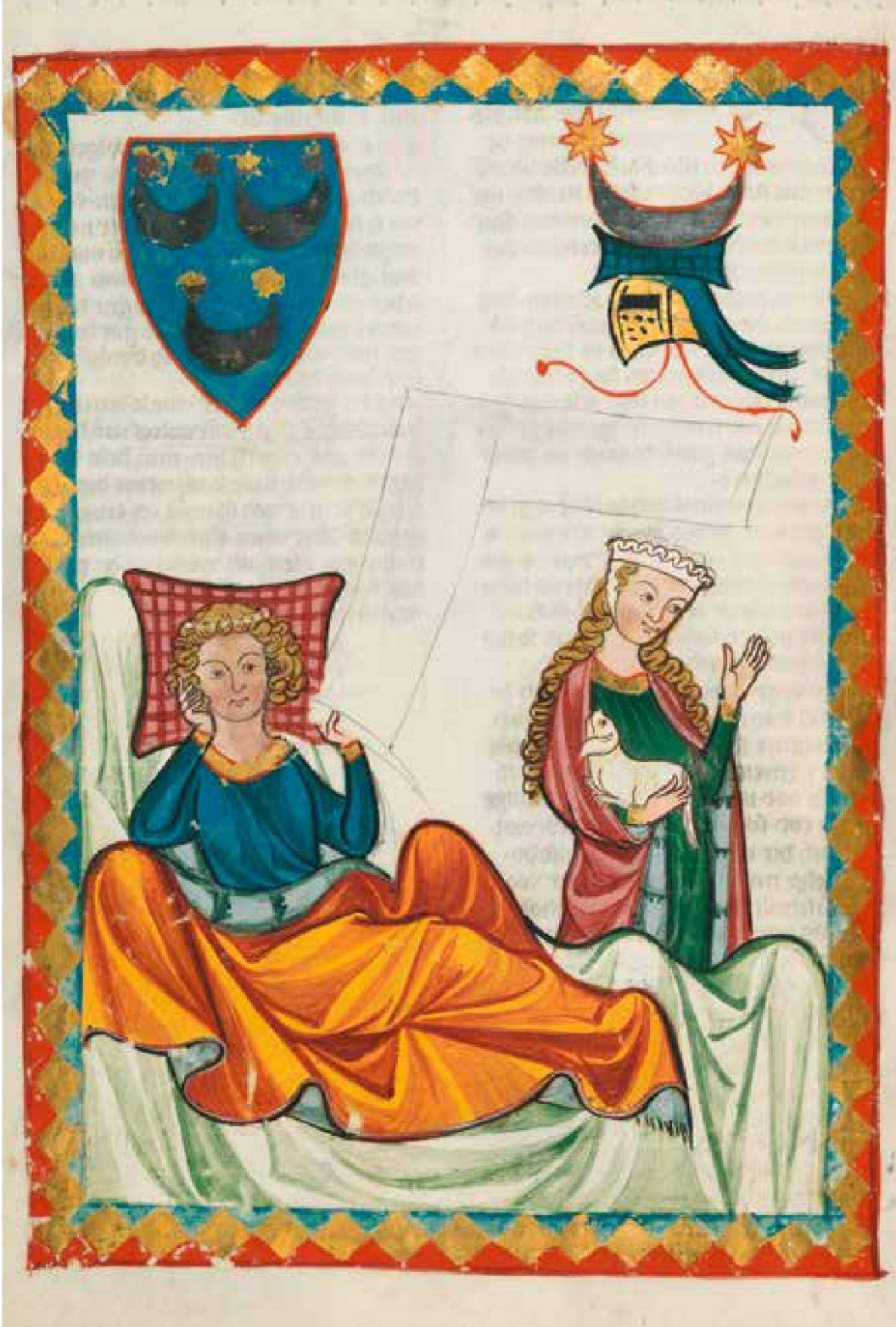
3. Zum Wappen

Mit Sicherheit ist zu sagen, dass die Darstellung im Naglerschen Fragment in einem Aspekt historisch korrekter ist als die im Codex Manesse, denn sie überliefert das Wappen der Herren von Strättlingen in der richtigen Tingierung. In entsprechender Farbstellung begegnet das Wappen nämlich beispielsweise bereits kurz nach 1300 im Wappenfries des Zürcher Hauses zum Loch.²²

Linke Seite: Naglersches Fragment: Bildseite zu Heinrich von Stretelingen (um 1300). – *Kraków, Biblioteka Jagiellońska, Berol. Ms. germ. oct. 125, 6r.*

Nächste Doppelseite links: Codex Manesse: Bildseite zu Heinrich von Morungen (um 1300). – *Universitätsbibliothek Heidelberg, Cod. Pal. germ. 848, 76v.*

Nächste Doppelseite rechts: Weingartner Liederhandschrift: Bildseite zu Heinrich von Morungen (erstes Viertel des 14. Jh.). – *Württembergische Landesbibliothek Stuttgart, HB XIII 1, 80.*





Man kann nur darüber spekulieren, warum im Codex Manesse die Farben vertauscht sind.²³ Es ist aber kein Einzelfall, dass die Tingierungen der Wappen in den Lyrikhandschriften voneinander abweichen; gut zu beobachten ist das beim Vergleich zwischen der Weingartner und der Manessischen Liederhandschrift: In 18 Fällen stimmt das Wappenbild, aber nur in sieben die Tingierung überein, wobei im Codex Manesse zusätzlich eine Vorliebe für die Farbe Blau festzustellen ist.²⁴ Offenbar konnten auch künstlerische Gesichtspunkte eine Rolle spielen. Macht man sich bewusst, dass die Minnelyriksammlung im Codex Manesse zu weiten Teilen im Rückblick erstellt wurde und Werke von Autoren aus beinahe zweihundert Jahren und den unterschiedlichsten Regionen zusammengetragen wurden,²⁵ ist auch die Möglichkeit zu berücksichtigen, dass die Koloratoren nicht unbedingt mit dem «richtigen» Wappen vertraut waren.²⁶

Wie variabel der Umgang mit Wappen in den Liederhandschriften war, lässt sich an den Wappen zu Heinrich von Morungen in der Weingartner und der Manessischen Liederhandschrift verdeutlichen. Im Codex Manesse (fol. 76v) zeigt der Schild drei silberne Halbmonde auf blauem Grund, die an den Spitzen mit goldenen Sternen überhöht sind. Gegenüber diesem historisch richtigen Wappen²⁷ findet sich in der Weingartner Liederhandschrift (S. 80) ein «Mohrenkopf», der sich unschwer als eine Wortillustration des Wortes Morungen erklären lässt.²⁸ Solche redenden Wappen sind zwar auch historisch nachzuweisen – so etwa in leichter Abwandlung das Schwanenwappen Hiltbolds von Schwangau²⁹ –, aber in einigen Fällen wird man es im Codex Manesse mit Phantasiewappen zu tun haben.³⁰

Schon an den Wappen kann man also ablesen, dass die Bilder mehr darüber aussagen, welches Bild man sich zur Entstehungszeit der Lyrikhandschriften von den Autoren gemacht hat, als über die Autoren selbst. Im Falle Heinrichs von Stretelingen gibt es eine (weitgehende) Übereinstimmung der Wappen in den Handschriften mit dem historischen Wappen; das heisst aber nicht, dass sich die Konzeption der Bildszene auf den historischen Autor bezogen haben muss.

4. Zur Bildszene

Schaut man sich generell die Konzeptionen der Szenen an, so lässt sich ein breites Spektrum feststellen, sowohl im Codex Manesse selbst als auch im Vergleich zwischen den Lyrikhandschriften.³¹ In der Weingartner Liederhandschrift etwa sieht man im Bild zu Heinrich von Morungen einen reich gekleideten Herrn mit

einem Wachstafeldiptychon auf einem Podest sitzen. Das Schwert als Zeichen seines Standes ist an der Wand aufgehängt vorzustellen. Eine entsprechende Komposition begegnet im Codex Manesse für den Sänger Der von Gliers (fol. 66v). Wachstafeln wurden in der Praxis für Notizen genutzt, sind in bildlichen Darstellungen aber auch Zeichen für Gelehrsamkeit oder Attribut der Rhetorik. Eine solche Deutung liegt hier näher, weil die Herren jeweils nicht schreibend dargestellt sind. Auf jeden Fall sind hochgestellte Autorpersonlichkeiten in einen Bezug zur Wortkunst gesetzt.³² Der Vergleich zwischen den beiden Darstellungen zeigt ausserdem, dass man es mit typisierten Bildmustern zu tun hat.

Ganz anders ist die Szene zu Heinrich von Morungen im Codex Manesse gestaltet.³³ Dort liegt ein Herr im Bett und hat seinen Kopf in seine rechte Hand geschmiegt. Der Grund für die so ausgedrückte Trauer dürfte darin zu suchen sein, dass sich die Dame (rechts im Bild) von ihm abwendet. Eine Deutungshilfe bietet in diesem Fall der Text einer Strophe Heinrichs von Morungen, in der es darum geht, dass ein lyrisches Ich minnekrank ist, aber gesund werden könnte, wenn seine Dame es bloss ansah (*Vrowe, wilt du mich gern*, MF, 137,10). Es ist also aus einem Liedtext eine Situation entwickelt worden. Dass der zu Bett liegende Herr im Bild zugleich ein Sänger ist, wird durch das leere Band in seiner Hand angedeutet. Solche Bänder, die leeren Schriftrollen oder Spruchbändern ähneln, markieren im Codex Manesse (wie auch in der Weingartner Liederhandschrift) häufig die dichterische Produktion beziehungsweise das Singen.³⁴ Damit wird zugleich der situative Kontext verlassen, denn auch ein mittelalterlicher Rezipient wird sich schwerlich vorgestellt haben, dass der Verfasser im Krankenbett sein Lied singt und die abweisende Dame direkt neben dem Bett steht.³⁵ Die vermeintlich situative Darstellung will also erst entschlüsselt werden. So findet auch ein Spiel mit verschiedenen Autorrollen statt: Die Bildszene zeigt zugleich ein dichtendes Ich und das lyrische Ich einer bestimmten Strophe. Über das Wappen wird zusätzlich der historische Autor aufgerufen, der aber mit dem liebeskranken Herrn nicht identisch ist.

Dass Bildmotive aus Liedtexten heraus entwickelt wurden, kommt im Codex Manesse häufiger vor. So geht die Tanzszene zu Hiltbold von Schwangau (fol. 146r, s. Abbildung im Beitrag Kellermüller in diesem Band) wahrscheinlich auf dessen Tanzlied zurück, in dessen Refrain es heisst: *Elle und Else tanzent wol*.³⁶ In Einzelfällen ist aber wohl auch Wissen über die Autorpersonlichkeiten eingeflossen; manchmal sind heute noch die Bezugspunkte zu vermuten. Fol. 18r zum Beispiel zeigt zwar eine Kampfszene, wie sie sich auch in anderen Zusammenhängen findet; als Bild zu Johann von Brabant verweist sie aber aller



Wahrscheinlichkeit nach auf die Schlacht von Worringen 1288, in der Johann siegte.³⁷

In die Bildkonzeptionen gingen jedoch nicht nur historische Fakten ein, sondern auch vermeintliches historisches Wissen beziehungsweise Elemente aus Dichtersagen, wie man am Bild zu Boppe (fol. 418r) sehen kann.³⁸ Es zeigt eine hünenhafte, gelbgekleidete Figur, die gerade ein Hufeisen auseinanderbiegt, also sehr stark ist – ihr langes Haar verweist auf Samson. Spätestens seit der Zeit der Meistersänger wurde der Lieddichter Boppe mit einem ‹starken Boppe› aus Basel identifiziert, offenbar auch schon im Codex Manesse.³⁹

Vor dem Hintergrund des für den Codex Manesse aufgezeigten Spektrums möglicher Bildkonzeptionen ergeben sich für die Darstellung zu Heinrich von Stretelingen folgende systematischen Bezugsmöglichkeiten.

1. Es ist historisches Wissen darüber eingeflossen, dass der Minnesänger Heinrich von Stretelingen gern getanzt hat. Das wäre ein Fall analog zu Johann von Brabant und der Schlacht von Worringen. Nachvollziehbar wäre das aus heutiger Perspektive nicht mehr. Ebenso fehlen spezifische ikonographische Signale, wenn sich auch die höfische Tanzszene durch die Darstellung eines Paares von den anderen Tanzszenen im Codex Manesse (fol. 146r; 312r; 413v) abhebt.
2. Das Bild bezieht sich – wie bei Boppe – auf eine historisch nicht unbedingt korrekte, aber bereits etablierte Erzähltradition. Dieser Fall läge vor, wenn sich das Bild auf eine Tradition wie die (spätere) Strättlinger Chronik bezöge, die von den Festen mit Gesang und Tanz unter einem Heinrich berichtet. Allerdings liegt der Schwerpunkt dort auf den daraus folgenden Gewaltausbrüchen, und es wird das unhöfische Element der Vergnügungen betont, sodass es wenig plausibel ist, den Bericht über die Kirchweih-Feste derselben Tradition zuzuordnen wie die höfischen Tanzszenen in den Lyrikhandschriften.
3. Möglich wäre auch – wie bei Hiltbold von Schwangau – ein Bezug zu Charakteristika der Lieder, aus denen heraus das Bild entwickelt sein könnte.

Linke Seite: Codex Manesse: Bildseite zu Herzog Johann von Brabant (um 1300). – *Universitätsbibliothek Heidelberg, Cod. Pal. germ. 848, 18r.*

Nächste Seite: Codex Manesse: Bildseite zu Boppe (um 1300). – *Universitätsbibliothek Heidelberg, Cod. Pal. germ. 848, 418r.*



5. Bezüge zu den Liedtexten und Deutung des Bildes

Heinrichs drei erhaltene Minnelieder gelten als konventionelle Minneklagen, weisen aber auch individuelle Züge auf.⁴⁰ Typisch für Heinrich sind einige formale Besonderheiten, die insbesondere die Metrik betreffen. So bedient er sich bei seinem zweiten, den Schmerz betonenden Lied eines ungewöhnlichen Strophenbaus: Auf zwei Terzinen mit abnehmender Hebungsanzahl folgt ein Refrain mit übergreifendem Reim und Schlagreim. Auch das erste, insgesamt leicht positiver gestimmte Lied, mit seinem lautmalerischen, den Gesang einer Nachtigall imitierenden Refrain, weist eine spezifische Textrhythmik auf. Es könnte daher sein, dass in der verfeinerten Tanzszene die komplizierte Rhythmik der Lieder Heinrichs von Stretelingen aufgenommen ist.⁴¹ Ob seine Lieder als ›Tanzlieder‹ gelten können, ist nicht sicher zu entscheiden, da es generell keine eindeutigen Textmerkmale gibt, durch die Lieder, die zum Tanz gesungen worden sein mögen, von anderen zu differenzieren sind.⁴² Für die Wahl eines bildlichen Tanzmotivs kann es aber schon ausgereicht haben, dass die Rhythmik als Anspielung auf den Tanz verstanden wurde.⁴³ Ein inhaltlicher Bezug auf die Lieder liegt eventuell bei der Körperhaltung der Dame im Naglerschen Fragment vor, deren abwehrende Gestik durch die Ablehnung des angebotenen Dienstes des lyrischen Ich durch seine Minnedame (Lied 2,II,4) angeregt worden sein könnte. Dazu passt, dass die Dame im Bild durch ihr Schapel als dem Herrn übergeordnet erscheint.⁴⁴

Ein Verweis auf das Dichten oder Singen findet sich in den Bildern zu Heinrich von Stretelingen nicht. Das ist auch bei den anderen Tanzszenen im Codex Manesse (fol. 146r; 312r; 413v) nicht der Fall, die aber das Tanzen durch die Anwesenheit von Musikanten situativ kontextualisieren. Sicherlich zeigt das Bild eine Szene höfischer Unterhaltung⁴⁵ und ist Teil höfischer Repräsentationskultur, die im Bildprogramm des Codex Manesse zum Ausdruck gebracht wird.⁴⁶ In der Konzentration auf das Paar ist die Szene aber erotisch so aufgeladen, dass der tanzende Herr mit dem lyrischen Ich der Lieder in Verbindung gebracht werden kann, dessen Äußerungen rhythmisch vermittelt werden. Die erstrebte Intimität, die in den Liedern thematisiert wird, ist in der Zweisamkeit des Tanzes aufgenommen.⁴⁷ Wie sich die Tanzszene zu Wappen und Namensbeischrift verhält, bleibt weitgehend offen, aber es ist möglich, dass der tanzende Herr dem Bild entspricht, das man sich zur Entstehungszeit des Codex Manesse und des Naglerschen Fragments von Heinrich von Stretelingen machte.⁴⁸

6. Ausblick: Biographische Entwürfe zu Heinrich von Stretelingen im 19. Jahrhundert

Autorkonstrukte waren auch über das Mittelalter hinaus ein Teil der Lyrikrezeption, wie sich gerade am Beispiel Heinrichs von Stretelingen erweisen lässt. 1854 erschien anonym «Heinrich von Stretelingen. Ein altdeutsches Gedicht».⁴⁹ Das «altdeutsche Gedicht», in der «Ausgabe» mit einer wissenschaftlichen Einleitung sowie Anmerkungen versehen, stammt in Wirklichkeit von dem Germanisten Franz Pfeiffer (1815–1868)!⁵⁰ Er ersinnt in diesem Gedicht über das Leben Heinrichs eine Situation, in der er wegen des vermeintlichen Todes seiner Geliebten von Kummer verzehrt wird. So wie es ihm sein Schmerz geboten habe, habe er am Hof des Kaisers Lieder vom Leid der Minnekranken gesungen, wie man sie schöner nie gehört habe.

Nicht nur die innere Befindlichkeit, sondern auch der Ort, an dem Heinrich seine mit Naturmotivik ausgestalteten Lieder gedichtet haben soll, wurde imaginiert: Niklaus Friedrich von Mülinen (1760–1833) schuf sich ab 1807 auf dem Bächigut einen Rückzugsort (als Chartreuse bekannt), indem er zunächst einen Landschaftsgarten gestaltete.⁵¹ In diesen Garten integriert war neben der Imitation einer gotischen Grabplatte für Heinrich von Stretelingen auch eine Bank mit Blick auf die «Stammburg» der Strättlinger.⁵² Neben der steinernen Bank hing in einem Baum ein Schild mit dem Wappen der Strättlinger, und in die Rückenlehne war folgende Inschrift eingemeißelt: «Hier im Schatten seines Hains dichtete vohrmals der edle Ritter Heinrich von Stretlingen der Minnesinger seine Lieder der Freud und der Minne.»⁵³ Dieser Musseort, der wohl als Zeichen der Weltflucht zu deuten ist, inspirierte weitere Künstler.⁵⁴

Die Beispiele aus dem 19. Jahrhundert verraten jeweils mehr über die Urheber der auf Heinrich bezogenen Artefakte als über den Autor Heinrich. Das gilt – unter anderen Vorzeichen – auch für die Autorbilder Heinrichs im Codex Manesse und im Naglerschen Fragment.

Anmerkungen

¹ Heidelberg, UB, Cod. Pal. germ. 848. Vgl. weitere Angaben unter www.handschriftencensus.de/4957 (25.10.2012) mit Link zum Digitalisat der Handschrift.

² Die Schreibweise des Namens folgt Schweikle, Günther: Heinrich von Stretelingen. In: Ruh, Kurt; Wachinger, Burghart (Hrsg.): Die deutsche Literatur des Mittelalters. Verfasserlexikon, 2., völl. neu bearb. Aufl. 14 Bde. Berlin, New York 1978–2008, hier Bd. 3 (1981), 880–882.

- ³ Das Bild gehört zum sogenannten Grundstock der Handschrift, ist also um 1300 anzusetzen.
- ⁴ Beide Figuren tragen auf dem Kopf ein Schapel, dessen metallenes Material durch die Goldfarbe angedeutet ist. Die gegürteten Gewänder sind am Ausschnitt und an den Ärmelbündchen jeweils mit Borten besetzt (hier verweist die Goldfarbe auf einen besonders feinen Stoff) und am Ausschnitt durch eine dekorative Knopfleiste verziert. Zur Beschreibung des Bildes vgl. auch: Walther, Ingo F., unter Mitarbeit von Siebert, Gisela (Hrsg.): *Codex Manesse. Die Miniaturen der Großen Heidelberger Liederhandschrift*. Frankfurt a.M. 1988, 61.
- ⁵ Die Geste ihrer linken Hand ähnelt der linken Hand der Tänzerin im Bild zu Reinmar dem Fiedler im Codex Manesse (fol. 312r). Zur erotischen Aufgeladenheit des höfischen «Fingertanzes» vgl. Dahms, Sibylle: Tanz. In: Bautier, Robert-Henri; Auty, Robert; Angermann, Norbert (Hrsg.): *Lexikon des Mittelalters*. Bd. 8. München 1997, 460–462.
- ⁶ Vgl. dazu auch Keller, Jon: Heinrich von Strätlingen – ein Minnesänger am Thunersee. In: *Jahrbuch vom Thuner- und Brienzersee* 1985, 34–47, hier 38f. Dass der Tanz auch ganz solistisch sein konnte, ist gut an der Darstellung des tanzenden Tristan in der Handschrift München, BSB, Cgm 51 (www.handschriftencensus.de/1286, 29.10.2012), fol. 8r, zu erkennen. Auch Siebert-Hotz nennt diese Darstellung als Vergleichsbild (Siebert-Hotz, Gisela: *Das Bild des Minnesängers. Motivgeschichtliche Untersuchungen zur Dichterdarstellung in den Miniaturen der Grossen Heidelberger Liederhandschrift*. Berlin 1964, 282, Anm. 24).
- ⁷ Vgl. Stolz, Michael: Die Aura der Autorschaft. Dichterprofile in der Manessischen Liederhandschrift. In: Ders.; Mettauer, Adrian (Hrsg.): *Buchkultur im Mittelalter. Schrift – Bild – Kommunikation*. Berlin, New York 2005, 67–99, hier 80. Zur Funktion der «personalen Signaturen des Namens und Wappens» im Codex Manesse vgl. auch Peters, Ursula: *Das Ich im Bild. Die Figur des Autors in volkssprachigen Bilderhandschriften des 13. bis 16. Jahrhunderts*. Köln, Weimar, Wien 2008 (Pictura et poesis 22), 32.
- ⁸ Zur Problematik biographischer Deutungen vgl. Bumke, Joachim: *Ministerialität und Ritterdichtung. Umrisse der Forschung*. München 1976 (Edition Beck), 22–42.
- ⁹ Vgl. dazu den Beitrag von Regula Schmid in diesem Band.
- ¹⁰ Baechtold, Jakob (Hrsg.): *Die Stretlinger Chronik. Ein Beitrag zur Sagen- und Legenden-geschichte der Schweiz aus dem XV. Jahrhundert*. Frauenfeld 1877 (Bibliothek älterer Schriftwerke der deutschen Schweiz 1) (archive.org/details/diestretlingerch01kibuoft [25.10.2012]), 159, Z. 10–17.
- ¹¹ Vgl. ebd., XVIII. Zur Frage der Identität Heinrichs von Stretelingen vgl. Schweikle (wie Anm. 2).
- ¹² Vgl. zum letzten Punkt auch Schweikle ebd.
- ¹³ Vgl. Walther (wie Anm. 4), 61: «Die in der Chronik erwähnte Tanzfreudigkeit des Dichters mag das Bildthema angeregt haben.»
- ¹⁴ Württembergische Landesbibl. Stuttgart, Cod. HB XIII 1. Zu den einzelnen Handschriften und ihrem Verhältnis untereinander vgl. Voetz, Lothar: Überlieferungsformen mittelhochdeutscher Lyrik. In: Mittler, Elmar; Werner, Wilfried (Hrsg.): *Codex Manesse. Katalog zur Ausstellung vom 12. Juni bis 4. September 1988, Universitätsbibliothek Heidelberg*. Heidelberg 1988, 224–274 (mit Kat.-Nr. G 1–G 20), 546–584 (Abb.). Zum Forschungsstand vgl. ausserdem: Holznagel, Franz-Josef: Formen der Überlieferung deutschsprachiger Lyrik von den Anfängen bis zum 16. Jahrhundert. In: *Neophilologus* 90 (2006), 355–381, sowie die Kurzbeschreibungen und Bibliographien im Handschriftencensus (www.handschriftencensus.de/, 29.10.2012).
- ¹⁵ Budapest, Nationalbibl., Cod. germ. 92.
- ¹⁶ Vgl. Kornrumpf, Gisela: *Budapester Liederhandschrift*. In: *Verfasserlexikon* (wie Anm. 2), Bd. 11 (2004), 305–307.
- ¹⁷ Vgl. Walther (wie Anm. 4), 61.

- ¹⁸ Kraków, Bibl. Jagiellońska, Berol. Ms. germ. oct. 125, fol. 6r.
- ¹⁹ Dort ähnelt die Fingerhaltung der des tanzenden Tristan im Cgm 51 (wie Anm. 6).
- ²⁰ Nach Keller (wie Anm. 6), 38, nimmt der Pfeil im Naglerschen Fragment einen anderen Verlauf als im Codex Manesse; dieser trügerische visuelle Eindruck dürfte jedoch damit zusammenhängen, dass der Wappenschild im Codex Manesse senkrecht steht, während er im Naglerschen Fragment schräg gestellt ist.
- ²¹ Vgl. Voetz (wie Anm. 14), 249f. (mit weiterer Literatur).
- ²² Zur weissen Farbe des Pfeils dort vgl. Merz, Walther; Hegi, Friedrich (Hrsg.): Die Wappenrolle von Zürich. Ein heraldisches Denkmal des vierzehnten Jahrhunderts in getreuer farbiger Nachbildung des Originals mit den Wappen aus dem Hause zum Loch. Zürich, Leipzig 1927, 216 (Nr. 12).
- ²³ In dieser Farbstellung entspricht es dem Wappen der freien Herren von Strahlenberg (vgl. Merz/Hegi ebd.).
- ²⁴ Vgl. Drös, Harald: Wappen und Stand. In: Codex Manesse (wie Anm. 4), 127–151 (mit Kat.-Nr. E 1–E 18), 510–525 (Abb.), hier 131f. (mit Überlegungen zu möglichen Vorlagen).
- ²⁵ Zum Sammelinteresse vgl. Stolz (wie Anm. 7), 69.
- ²⁶ Bumke (wie Anm. 8), 42, betont, dass die Wappen einen Eindruck davon vermitteln, «was die Maler am Anfang des 14. Jahrhunderts für «richtig» hielten».
- ²⁷ Vgl. Walther (wie Anm. 4), 69.
- ²⁸ Vgl. dazu Frühmorgen-Voss, Hella: Bildtypen in der Manessischen Liederhandschrift. In: Dies.; Ott, Nobert H. (Hrsg.): Text und Illustration im Mittelalter. München 1975, 57–88, hier 76. Rüther, Hanno: Der Mythos von den Minnesängern. Die Entstehung der Moringe, Tannhäuser- und Bremberger-Ballade. Köln, Weimar, Wien 2007 (Pictura et poesis 23), 123 mit Anm. 319.
- ²⁹ Vgl. Bumke (wie Anm. 8), 38. Walther (wie Anm. 4), 94.
- ³⁰ Vgl. zu Verbreitung und Rezeption solcher Phantasiewappen Drös (wie Anm. 24), 133f.
- ³¹ Zum Spektrum der Bildtypen vgl. Frühmorgen-Voss (wie Anm. 28). Peters (wie Anm. 7), 40–42.
- ³² Vgl. dazu Frühmorgen-Voss (wie Anm. 28), 61. Peters, Ursula: Ordnungsfunktion – Textillustration – Autorkonstruktion. Zu den Bildern der romanischen und deutschen Liederhandschriften. In: Zeitschrift für deutsches Altertum 130 (2001), 392–430, hier 395. Peters (wie Anm. 7), 40f.
- ³³ Zu den verschiedenen Deutungen des Bildes vgl. Rüter (wie Anm. 28), 116–122.
- ³⁴ Vgl. dazu Peters (wie Anm. 32), 398f. Rüter (wie Anm. 28), 120; 122, sieht darin hier ein Spruchband, das die Werbung durch Sang ausdrückt.
- ³⁵ Trotz der Annahme, dass keine konkrete Situation dargestellt ist, ist Rüter (wie Anm. 28), 122, zuzustimmen, dass das Band visuell eine Verbindung zwischen Liebeskrankem und Dame herstellt.
- ³⁶ Vgl. Siebert-Hotz (wie Anm. 6), 281f. Frühmorgen-Voss (wie Anm. 28), 82. Walther (wie Anm. 4), 94.
- ³⁷ Vgl. Walther (wie Anm. 4), 18. Auf die konkrete Dichterbiographie bezogene Deutungen anderer Bilder können dagegen als widerlegt gelten. Vgl. Bumke (wie Anm. 8), 22–29, zu Reinmar von Brennenberg (fol. 188r) auch Rüter (wie Anm. 28), 277–283. Offenbar war eine Anlehnung an die historische Realität auch nicht Hauptziel des Illustrationsprogramms (vgl. dazu Holznagel, Franz-Josef: Wege in die Schriftlichkeit. Untersuchungen und Materialien zur Überlieferung der mittelhochdeutschen Lyrik. Tübingen, Basel 1995 [Bibliotheca Germanica 32], 84f.).
- ³⁸ Zu weiteren Beispielen vgl. Bumke (wie Anm. 8), 29.

- ³⁹ Vgl. Gisela Kornrumpf: Boppe. In: Verfasserlexikon (wie Anm. 2), Bd. 1 (1978), 953–957. Walther (wie Anm. 4), 276.
- ⁴⁰ Vgl. dazu die Beiträge von André Schnyder und Melanie Kellermüller in diesem Band. Die Lieder sind ediert in: Schiendorfer, Max (Hrsg.): Die Schweizer Minnesänger. Nach der Ausgabe von Karl Bartsch neu bearb. u. hrsg. Bd. I: Texte. Tübingen 1990, 82–85 (Nr. 10) und neu übersetzt im Beitrag von André Schnyder in diesem Band.
- ⁴¹ Vgl. dazu Panzer, Friedrich: Lied und Bild. In: Die Manessische Liederhandschrift. Faksimile-Ausg., Textband: Einleitungen von dems.; Haseloff, Arthur; Sillib, Rudolf. Leipzig 1929, 45–96, hier 70.
- ⁴² Vgl. Hübner, Gert: Gesang zum Tanz im Minnesang. In: Klein, Dorothea zus. mit Burrichter, Brigitte; Haug, Andreas (Hrsg.): Das mittelalterliche Tanzlied (1100–1300). Lieder zum Tanz – Tanz im Lied (Würzburger Beiträge zur deutschen Philologie 37). Würzburg 2012, 111–136, bes. 135f.
- ⁴³ Zur Möglichkeit eines «Zitates» von Tanz vgl. Lewon, Marc: Vom Tanz im Lied zum Tanzlied? Zur Frage nach dem musikalischen Rhythmus in den Liedern Neidharts. In: Klein (wie Anm. 42), 137–179, bes. 176–179; s. auch mlewon.wordpress.com (04.02.2013).
- ⁴⁴ Möglicherweise ist die Darstellung des Schapels auch dadurch angeregt, dass das Sänger-Ich sagt, es *kræne* seine Dame (Lied 2, III, 1). Im Lied ist das mit Sicherheit übertragen (im Sinne von «verherrlichen», «preisen») zu verstehen.
- ⁴⁵ So Siebert-Hotz (wie Anm. 6), 277; 282f. Frühmorgen-Voss (wie Anm. 28), 69.
- ⁴⁶ Vgl. dazu Holznagel (wie Anm. 37), 77–84.
- ⁴⁷ Zum komplexen Verhältnis der Minnelyrik zum «kollektiven Tanz-Lied-Ritual» vgl. Strohschneider, Peter: Tanzen und Singen. Leichs von Ulrich von Winterstetten, Heinrich von Sax sowie dem Tannhäuser und die Frage nach dem rituellen Status des Minnesangs. In: Cramer, Thomas; Kasten, Ingrid (Hrsg.): Mittelalterliche Lyrik. Probleme der Poetik. Berlin 1999 (Philologische Studien und Quellen 154), 197–231, bes. 228f.
- ⁴⁸ Selbst wenn die Szene auf eine frühere Vorlage zurückgeht, hat man sie jeweils für Heinrich von Stretelingen aktiviert.
- ⁴⁹ Heinrich von Stretelingen. Ein altdeutsches Gedicht. Den Freunden älterer deutscher Dichtung dargebracht auf Neujahr 1854. o.O. 1854.
- ⁵⁰ Blaschitz, Gertrud; Pfeiffer, Franz. In: Classen, Albrecht (Hrsg.): Handbook of Medieval Studies: Terms – Methods – Trends. Bd. 3. Berlin u.a. 2010, 2569–2572.
- ⁵¹ Vgl. Roth, Steffen: «Der ehrbaren Musse zwischen den Taten geweiht». Der Frühe Landschaftsgarten der Chartreuse. In: Germann, Georg. Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte (Hrsg.): Riviera am Thunersee im 19. Jahrhundert. Bern 2002, 41–52.
- ⁵² Vgl. dazu den Beitrag von Armand Baeriswyl in diesem Band.
- ⁵³ Zitiert nach Roth (wie Anm. 51), 41. Für ein Foto des Grabmals vgl. ebd., 50, Abb. 12.
- ⁵⁴ Vgl. Roth ebd., 50–52. Vgl. darüber hinaus Scheurer, Robert: Heinrich von Strätlingen, der Minnesänger vom Thunersee. Ein quellfrisches Jünglingsbild aus romantischer Zeit. Versdichtung in achtzehn Kapiteln. Leipzig [1921].