

Zeitschrift: Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis : eine Veröffentlichung der Schola Cantorum Basiliensis, Lehr- und Forschungsinstitut für Alte Musik an der Musik-Akademie der Stadt Basel

Herausgeber: Schola Cantorum Basiliensis

Band: 11 (1987)

Artikel: Doctor Frauenlobs Hohes Lied : ein Autorenbild aus der Manessischen Liederhandschrift als Topos-Mosaik

Autor: Hoffmann-Axthelm, Dagmar

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-869191>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 01.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

DOCTOR FRAUENLOBS HOHES LIED

Ein Autorenbild aus der Manessischen Liederhandschrift als Topos-Mosaik

VON DAGMAR HOFFMANN-AXTHELM

„Im Jahre 1317¹ wurde am St. Andreas-Tage Heinrich, genannt Frauenlob, zu Mainz ehrenvoll im Kreuzgang des Domes neben der Treppe begraben. Zuvor hatten ihn Frauen unter Weinen und Klagen aus seiner Wohnung zur Grabstätte getragen, und dies wegen des unendlichen Lobes, das er dem gesamten Geschlecht in seiner Dichtung gesungen hat. So viel Wein wurde über sein Grab gegossen, daß der ganze Kreuzgang überschwemmt war. In deutscher Sprache dichtete er Cantica canticorum, die deutsch ‚Unser Frauwen Lied‘ genannt werden, und viel Gutes mehr.“²

Dieser Bericht über das Begräbnis Heinrich Frauenlobs ist eine der wenigen mehr oder weniger zeitgenössischen Quellen, die Aufschluß geben über den spätmittelalterlichen Minnesänger; er stammt aus der Chronik des Matthias von Neuenburg, wobei der zitierte Absatz Albrecht von Hohenheim, Bischof von Straßburg (um 1300–1359), zugeschrieben wird.³ In der Frauenlob-Forschung wird dies Zeugnis als der Beginn einer „Frauenlob-Legende“ gewertet⁴, also hinsichtlich seines historischen Wahrheitsgehaltes eher skeptisch betrachtet. Gleichwohl belegt es eindrücklich, mit welcher Verehrung die Zeitgenossen des toten Dichters und Sängers gedachten. Legende und Wirklichkeit treffen sich im übrigen, soweit es den Ort der Grablegung betrifft: Bis zu seiner Zerstörung im Jahre 1774 durch Bauarbeiter stand der alte Grabstein Frauenlobs im Kreuzgang des Mainzer Domes. Nach einer Beschreibung aus dem Jahre 1727 sei das Dichterhaupt auf diesem Stein „corona seu potius serto“, mit einer „Krone, oder besser: einem Kranz“ geschmückt gewesen⁵ – ein weiteres Element, das die Hochschätzung der Mitwelt für den verstorbenen Dichter bezeugt. Auch auf spätere Generationen noch übte Frauenlobs Name und Werk starke Anziehungskraft aus. Die Meistersinger betrachteten und feierten

¹ Richtig: 1318; vgl. Rudolf Kraye, *Frauenlob und die Natur-Allegorese*, Heidelberg 1960, 15, Anm. 9.

² „Anno domini MCCCXVII, in vigilia sancti Andree, sepultus est Henricus dictus Frauwenlob, in Maguntia, in ambitu maioris ecclesie, iuxta scalas honorifice valde: qui deportatus fuit a mulieribus ab hospitio usque ad locum sepulture, et lamentationes et querelae maximae audite fuerunt ab eis, propter laudes infinitas, quas imposuit omni generi foemineo in dictaminibus suis. Tanta etiam ibi copia fuit vini fusa in sepulchrum suum, quod circumfluebat per totum ambitum ecclesie Cantica canticorum dictavit Teutonice, quae vulgariter dicuntur Unser Frauwen Lied et multa alia bona.“ Zitiert nach Friedrich Heinrich von der Hagen, *Minnesinger. Deutsche Liederdichter des zwölften, dreizehnten und vierzehnten Jahrhunderts ...*, Bd. 4, Leipzig 1838, 738, Anm. 4.

³ Klaus Arnold, Artikel „Matthias von Neuenburg“, in: *Die deutsche Literatur des Mittelalters. Verfasserlexikon*, Bd. 6, Berlin und New York 1987, 195 f.

⁴ Kraye, a. a. O., 15 sowie die dort unter Anm. 8 und 9 genannte Literatur.

⁵ von der Hagen, a. a. O., 739.

ihn als einen — teils als den ersten und vornehmsten — ihrer zwölf Meister: „Der Erste hiesz sanfftmuetic Heinrich Frauenlob guetig, zu Maintz sas er mit Segen“⁶; „So viel ich hab Bericht darvon, durch das Lesen bekommen, hat die Kunst schon, in Maintz der Statt sein Anfang genommen, durch ein Thumherrn prächtig, so fast schöne Lieder gedicht.“⁷

Ob Frauenlob tatsächlich „Thumherr“, Kanonikus zu Mainz war, ist nicht bekannt. Ebenso wenig liegen authentische Zeugnisse darüber vor, ob er Doktor der Theologie war oder zumindest die Voraussetzung für diesen höchsten akademischen Grad besaß, den Titel eines Magisters der *Septem artes liberales*. Wenn die Meistersinger ihn gleichwohl als „Doctor Heinrich Frawenlob“ und als „Doctor der Schrifft“ betiteln⁸, so belegen diese Zuschreibungen, daß die Bewunderung der Nachfahren nicht allein dem dichtenden Minnesänger galt, sondern auch dem wissenden, des Lateinischen mächtigen Gelehrten. Frauenlobs Gelehrsamkeit fand Wertschätzung freilich nicht um ihrer selbst willen. Das die Bewunderung der Mit- und Nachwelt erregende Moment scheint vielmehr darin bestanden zu haben, daß er quadriviales Wissen mit dem dichterischen Wort zu verknüpfen wußte und in dieser Verknüpfung einen existentiellen Wahrheitsgehalt zu vermitteln vermochte, eine „Wahrheit“, die in der Tiefe der religiösen Glaubenswirklichkeit verborgen liegt und den metaphysischen Seinsgrund des Menschen betrifft.“⁹ Im Werk Frauenlobs gewannen bei dem Bemühen, diese Wahrheit in Worte zu fassen, „die *septem artes liberales*, die schon früh mit der Dichtung in Verbindung gebracht worden sind, ... erhöhte Bedeutung. Umschlossen von der Philosophie und überhöht von der Theologie stellen sie mit diesen zusammen eine hierarchische Ordnung der Bildungsbereiche dar, auf die sich jede geistige Tätigkeit projizieren läßt. Die Dichtung ist durch die Rhetorik in diesen Ordo der Wissenschaften aufgenommen. Sie preist und besingt ihn, sie sucht sich durch ihn zu rechtfertigen und zu begründen.“¹⁰

Dichtkunst als artistische Wissenschaft betrieben, um tiefe Glaubenswahrheit auszudrücken — es scheint, als habe Frauenlob dies in keiner seiner Dichtungen so intensiv betrieben wie in jenen *Cantica canticorum*, die in dem oben zitierten Bericht namentliche Erwähnung finden und damit von der Berühmtheit des Werkes zeugen: dem Marienleich, einer Um- und Neudichtung von Salomos Hohem Lied. Frauenlob feiert hier in tiefer, mystischer Symbolik Maria als Mittlerin zwischen Gott und Mensch. Gedanklich und sprachlich basiert er dabei — entsprechend dem einerseits artistischen, andererseits dichterisch-mystischen Ansatz — auf alttestamentlichen, neutestamentlichen, mariologischen und dogmatischen Schriften: Über weite Strecken verwendet er das Hohe Lied, ferner das Buch Sapientia und prophetische Bücher aus dem Alten Testament, sowie aus den neutestamentlichen

⁶ von der Hagen, a. a. O., 889.

⁷ von der Hagen, a. a. O., 891.

⁸ von der Hagen, a. a. O., 889 und 894.

⁹ Kraye, a. a. O., 18.

¹⁰ Kraye, a. a. O.

Evangelienberichten Mariae Verkündigung, den Lobgesang der Engel bei Christi Geburt, die Darbringung im Tempel und Texte aus der Apokalypse, daneben Schriften der Kirchenväter und mystischer Autoren.¹¹

Auf die Quellenlage reduziert, könnte sich somit der Marienleich dem Philologenblick als kunstvoll ziseliertes Zitatenmosaik darstellen. Derjenige jedoch, der sich dieser Dichtung zu öffnen bereit ist, kann sie als ein tief- und hintergründiges Kunstwerk erfahren, das seine Wirkung teilweise daraus bezieht, daß es dem intellektuellen Verstehen – wiewohl nach artistischen Maßstäben gestaltet und entsprechend analysierbar – spontan kaum zugänglich ist. Friedrich von der Hagen, der in der Geisteswelt der Romantik beheimatete frühe Herausgeber von Frauenlobs Werken, mag mit seiner Beschreibung des Marienleiches als Zeuge für diese Öffnungsbereitschaft dienen: „Das merkwürdigste und kunstreichste Gedicht seiner Art, und Frauenlobs berühmtestes Werk, ist seine Umdichtung des Hohenliedes. Dieses, von jeher dem Geiste des Morgenlandes gemäß, für mehr als ein bloß irdisches Hochzeitsgedicht erkannt, und in der Kirche auf diese selbst, als Braut Christi, gedeutet, wurde nun so weiter auf Maria angewandt, zugleich als Braut und Tochter, wie Mutter Christi, des dreieinigen Gottes; so daß in ihr jene drei Namen Magd, Weib und Frau, im höchsten Sinne vereinigt und verklärt sind. In solchem Geiste dient das Hohelied dem Frauenlob zur Grundlage eines mit allen Vorbildern der Heiligen Schrift, mit den wundersamsten Bildern der Natur und heiligen Geschichte, mit allem Schmuck der Welt durchwirkten, vom Himmel zur Erde herabhängenden Gewirkes, in welchem die Himmelskönigin und göttliche Mutter, von innerem Lichte durchstrahlt und leuchtend schwebt. In der kühnsten, oft gewaltsamen, schweren Sprache und Wortbildung, in den seltensten gehäuften Reimen, bildet dies Gedicht, auch in seinen ohne Wiederkehr fortströmenden Weisen des Leichs, die Steigerung des Inhalts ab, indem es, umgekehrt wie andere Leiche ... von einfachen Sätzen zu den größten, bis zu zweimal 23 Reimzeilen, aufsteigt.“¹²

Wenn mithin Frauenlob seinen Zeitgenossen und Nachfahren als Lobsänger weiblicher Tugend galt, als Kenner zudem der *Septem artes liberales* sowohl wie der theologischen Wissenschaft, als Autor schließlich eines gleichermaßen mystisch inspirierten wie artistisch gelehrten *Canticum canticorum*, so findet diese vielschichtige Dichterpersönlichkeit eine adäquate Spiegelung auch im Autorenbild, mit dem der „Maler des zweiten Nachtrages“ vor 1330 des Œuvre Frauenlobs in der Manessischen Liederhandschrift einleitet: Jede der genannten Fähigkeiten bzw. der authentischen Tatsachen findet in der Miniatur von „Meister Heinrich Vrouwenlob“ auf fol. 399 des Codex ihre bildliche Veranschaulichung (Abb. 1). Hierbei bedient sich der Miniator einer Frauenlobs dichterischem Eklektizismus vergleichbaren Technik und kommt damit zu einem vergleichbar überzeugenden Ergebnis.

¹¹ Vgl. die – wenn auch polemische – Quellenanalyse von Ludwig Pfannmüller, *Frauenlobs Marienleich*, Straßburg 1913, 1–4 et passim.

¹² von der Hagen, a. a. O., 735 f.



Abb. 1: „Meister Heinrich Vrouwenlob“ (vor 1330; aus der Großen Heidelberger Liederhandschrift, „Codex Manesse“, Heidelberg, Universitätsbibliothek, Cod. Pal. Germ. 848, fol. 399. Mit freundlicher Genehmigung der Heidelberger Universitätsbibliothek).

Aus einem reichen, in langer Tradition gewachsenen Schatz von Bildtopoi wählt er mit sicherem Griff zum einen denjenigen des artistisch gebildeten *Musicus* guidonischer Prägung, zum anderen den des geistigen Sängers des Jungfrauen-Mysteriums. Und er verbindet die verschiedenen Formeln und Formel-Elemente so glücklich zu einer Bildkomposition, daß diese sich dem analytischen Blick zwar als Zitat-Mosaik entschleiern, das unverstellte Auge aber als ganzheitliche, sprechende Szene beeindruckt.

Vielleicht hat gerade dies scheinbar Szenisch-Ganzheitliche der Darstellung dazu geführt, daß bis zum heutigen Tag die Deutung durch die Literatur geistert, Heinrich Frauenlob sei in der Manesse-Miniatur „als König der Spielleute dargestellt, wie er das Orchester zu seinen Füßen dirigiert.“¹³ Friedrich von der Hagen war da vor mehr als 100 Jahren noch vorsichtiger. Er schickt seiner Interpretation den Hinweis voran, daß „das wundersame Bild nicht genau zu deuten“ sei.¹⁴ Im übrigen kommt er zu dem Schluß, die Szene stelle einen Sängerkrieg dar. Frauenlob sei in dem die untere Bildhälfte beherrschenden Fidelspieler zu sehen – umgeben von seinen Zunftgenossen. Bei dem zu seinen Häupten thronenden hermelinbekleideten Herrn handele es sich um einen im Wettstreit richtenden Fürsten, der mit dem auf den Fidelspieler gerichteten Stab Frauenlob gegenüber seinen Beifall zum Ausdruck bringe.

Eine gegenteilige Lösung bietet Friedrich Panzer an, der der Deutung von der Hagens antithetisch entgegensetzt, „daß der Dichter in dem hermelingeschmückt Thronenden zu erkennen ist. Der Maler hat ihn als Spielmannskönig dargestellt. Belegt ist das für Frauenlob sonst nicht, aber das Amt an sich ist häufig genug bezeugt, auch für die Heimat des Malers, Zürich, wie für Frauenlobs letzte Heimat Mainz, wo 1355 an Kaiser Karls Hofe ein ‚rex omnium histrionum‘ auftritt.“¹⁵

Ewald Jammers wiederum sieht den Minnesänger doppelt, „in zweifacher Funktion, dargestellt ...: als Pfeiferkönig thront er herrscherlich, wenn auch mit einem Stecken statt dem Zepter der edlen Herrscher gemalt; als Sänger aber steht er zweitens inmitten der Instrumentalisten auf einem Teppich.“¹⁶

Hella Frühmorgen-Voss schließlich zeigt in ihrer Interpretation einen über das deskriptiv-spekulierende Vorgehen der zitierten Autoren hinausweisenden, auf den festeren Boden des historisch Nachweisbaren führenden Weg, indem sie auf den Formelcharakter des Bildes hinweist: „Die Darstellung Frauenlobs als Sängerkönig zeigt nahe ikonographische Verwandtschaft mit der des Psalmisten in der Zürcher ‚Weltchronik‘ (Zentralbibliothek Cod. Rheinau, fol 218^v), wo sie in einen erzählen-

¹³ *Sämtliche Miniaturen der Manesse-Liederhandschrift*, hg. von Ingo F. Walther unter Mitarbeit von Kurt Martin, Gisela Siebert, Ingeborg Glier und Horst Brunner, Stuttgart 1981, Tafel 129.

¹⁴ von der Hagen, a. a. O., 731.

¹⁵ *Die Manessische Lieder-Handschrift, Faksimile-Ausgabe*. Einleitungen von Rudolf Sillib, Friedrich Panzer, Arthur Haseloff, Leipzig 1929, 79f. Ähnlich auch Gisela Siebert-Hotz, *Das Bild des Minnesängers. Motivgeschichtliche Untersuchungen zur Dichterdarstellung in den Miniaturen der großen Heidelberger Liederhandschrift*, Diss. phil. Marburg 1964, 318f.

¹⁶ Ewald Jammers, *Das königliche Liederbuch des deutschen Minnesangs*, Heidelberg 1965, 75.

den Bilderzyklus einbezogen ist. An Übernahme aus der Manessischen Handschrift ist bei dem Gattungsunterschied der Texte natürlich kaum zu denken, wohl aber an eine letztlich gemeinsame Psalter-Vorlage.¹⁷ Die stilistische Nähe zwischen der Frauenlob-Miniatur und der wenig späteren David-Darstellung aus der Weltchronik des Rudolf von Ems (um 1350) ist eklatant (Abb. 2), und die Autorin zieht daraus den überzeugenden Schluß, daß die Verwendung der Davids-Formel im gegebenen Zusammenhang auf einen Sängerkönig deutet. Die weiteren Folgerungen führen dann allerdings doch wieder in den Bereich der Spekulation, indem heutige Dirigentenpraxis unversehens aufs 13. Jahrhundert projiziert wird: „Mit seinem Figurenreichtum läßt sich das Manessebild sowohl interpretieren als triumphaler Auftritt des Fiedelnden und seiner spielmännischen Begleiter vor einem hochgestellten Herrn, der selber mitwirkt, als auch – überzeugender vom Bildtyp her – als großes ‚Konzert‘ des Sängerkönigs, der vom erhöhten Thron sein Spielmannsvolk dirigiert.“¹⁸

Im Dienste einer historisch objektivierenden Betrachtungsweise der Frauenlob-Miniatur erscheint es als sinnvoll, den von Hella Fröhmer-Voss ansatzweise beschrittenen Weg konsequent weiterzuverfolgen und die dargestellten Elemente auf die ihrer Zeit entsprechende formale und bedeutungsmäßige Verwurzelung hin zu analysieren.

Entsprechend der Tatsache, daß Frauenlob seine Zeitgenossen und Nachfahren als gelehrter Dichter beeindruckte, der seine dichterischen Werke zu integrieren wußte in das Wahrheitssystem der *Septem artes liberales*, lassen sich im Frauenlob-Bild zwei topische Ebenen erkennen, die kunstvoll miteinander verwoben sind. Wie bereits angemerkt, handelt es sich zum einen um den Topos einer musikalischen Autorität, zum anderen um denjenigen des Psalmisten David bzw. seines Sohnes Salomo.

Frauenlob und Ars Musica

Die quadriviale Bedeutungsebene der Darstellung wird greifbar an Hand eines Vergleiches mit der berühmten boethianischen *Ars Musica*, die die Notre Dame-Handschrift Florenz, Bibl. Mediceo-Laurenziana, Pluteo 29, I einleitet (Abb. 3).¹⁹ Mit einem Stab deutet *Ars Musica* auf ihre drei Domänen: auf die den pythagoreischen Gesetzen folgende, mit Saiten-, Blas- und Schlaginstrumenten ausgeführte *Musica*

¹⁷ Hella Fröhmer-Voss, „Bildtypen in der Manessischen Liederhandschrift“, in: *Text und Illustration im Mittelalter*. Aufsätze zu den Wechselbeziehungen zwischen Literatur und bildender Kunst von H. F.-V., hg. von Norbert H. Ott, München 1975, 66f.

¹⁸ Fröhmer-Voss, a. a. O., 67.

¹⁹ Zur Abgrenzung der boethianischen *Ars Musica*-Formel von einem dem augustinischen Traditionszusammenhang zugehörigen Typus vgl. Howard Mayer Brown, „St. Augustine, Lady Music and the gittern in fourteenth-century Italy“, *MD* 38 (1984) 25–65.



Abb. 2: König David und seine Musiker (um 1350; aus der *Weltchronik* des Rudolf von Ems, Zürich, Zentralbibliothek, Codex Rheinau 15, fol. 218'. Mit freundlicher Genehmigung der Zentralbibliothek).

instrumentalis; auf *Musica humana* als auf die anzustrebende Ordnung und Ausgewogenheit von Körper und Seele, hier veranschaulicht durch vier tanzende – und das heißt im gegebenen Zusammenhang: die Harmonie der Körperproportionen demonstrierende – Kleriker und Laien; und schließlich auf *Musica mundana* als auf die Vollkommenheit des Kosmos, vom Illuminator symbolisiert durch die vier Elemente Erde, Wasser, Luft und Licht. Auf allen drei Ebenen dient der Stab im Sinne eines „Maß-Stabes“ zum Symbol der im quadrivialen Lehrgebäude der *Ars Musica* beschlossenen, durch Meß-, Zähl- und Wägbarekeit verifizierbaren theologischen Wahrheit, entsprechend einem Wort des Johannes Eriugena, nach dem Christus einem Stab vergleichbar ist, „weil er alles lenkt und mißt“.²⁰

²⁰ „Ipse [Christus] est virga, quia regit et mensurat omnia.“ Johannes Scotus Eriugena, *De divisione naturae*, lib. V, PL 122, Paris 1865, 981 C.



Abb. 3: *Musica mundana*, *Musica humana* und *Musica instrumentalis* (um 1260; aus der Handschrift F, Biblioteca Medicea Laurenziana, Ms. Plut. 29, 1, fol. 1. Mit freundlicher Genehmigung der Biblioteca Medicea Laurenziana).

Das unterste Feld der Miniatur – *Ars Musica* als die den Bereich der *Musica instrumentalis* ordnende Kraft – läßt einen direkten Vergleich mit der Frauenlob-Miniatur zu. Auf dem Florentiner Bild ist *Ars Musica*, auf einem Thron sitzend, im Lehrgestus einem Fidelspieler als dem Exponenten pythagoreischer Saitenteilung zugewandt dargestellt; der wiederum ist umgeben von Instrumenten praktischer Musikausübung: von den Blasinstrumenten Blockflöte und Dudelsack, von den Saiteninstrumenten Gittern und Harfe und vom Schlaginstrument Trommel. Auf der Manesse-Miniatur deutet der pelzgeschmückte Herr von seinem Thron aus mit dem Stab auf den Fidelspieler, der – dem Betrachter frontal vor Augen gerückt – die Saiten teilt und umgeben ist von Musikern mit Blas-, Saiten- und Schlaginstrumenten.

Ein anderes Autorenbild der Manessischen Liederhandschrift „her Reinmar der Vidiller“ auf fol. 312 gehört ebenfalls in diesen Zusammenhang. Herr Reinmar ist dargestellt, wie er mit seiner Fidel einem jungen Mädchen zum Tanz aufspielt, während sich der didaktisch erhobene Zeigefinger einer zuhörenden Dame auf den mit der Saitenteilung befaßten Spieler und auf die Tänzerin richtet. Wie ein Vergleich mit der Florentiner *Ars Musica*-Miniatur zeigt, ist der Lehrinhalt hier nicht nur auf *Musica instrumentalis* beschränkt; vielmehr ist auch *Musica humana* einbezogen. Denn wie dort *Ars Musica* im Mittelfeld auf die vier Tänzer als Exponenten körperlich-seelischer Harmonie deutet, so finden sich hier durch Saitenteilung und Tanz die topischen Elemente von *Musica instrumentalis* und *Musica humana* miteinander verwoben. Wie in der Frauenlob-Miniatur kommt also auch hier der dargestellten Musikszene und den Musikinstrumenten weniger aufführungspraktischer, als vielmehr attributiver Charakter zu: Sie dienen als Mittel, die Geistigkeit des dargestellten Autors – und das heißt im Falle Reinmars wohl wiederum ein Wissen um die artistisch-pythagoreischen Zusammenhänge von *Ars Musica* – zu veranschaulichen.

Im Zusammenhang mit der Gestaltung des pythagoreischen Topos kommt in der Frauenlob-Miniatur noch ein weiteres hinzu: Frauenlobs Wappen und Helmzier – auf gleicher Höhe wie der thronende Herr angeordnet – zeigen das Bild einer gekrönten Frau. Aber nicht nur der Inhalt des Wappens ist bemerkenswert, sondern auch die Tatsache, daß Frauenlobs Autorenbild überhaupt mit einem Wappen geschmückt ist. Alle anderen dem „Maler des zweiten Nachtrages“ zugesprochenen Miniaturen des Codex sind wappenlos gegeben²¹, so daß sich die Frage stellt, ob Frauenlobs Wappen in der Gesamtkomposition eine tiefere Sinngebung zu erfüllen hat. Grundsätzlich läßt sich in den Miniaturen des Manesse-Codex zwar ein Zusammenhang nachweisen zwischen dem sozialen Status des abgebildeten Autors und dem Vorhandensein eines Wappens: Die 18 wappenlosen Bilder der Handschrift stellen Dichter niederen Standes dar. Andererseits aber werden die Miniaturen nichtadeliger Minnesänger wie Reinmar des Fiedlers, Regenbogens oder Frauenlobs durchaus mit Wappen versehen. Daraus folgt, daß Wappen nicht zwingend nach heraldischen Determinanten angebracht wurden²², sondern häufig als Aus-

²¹ Walther et alii (Hg.), a. a. O., 16.

²² Ausnahmen sind das kaiserliche Wappen sowie die Wappen großer bzw. im Umkreis von Zürich als dem Entstehungsort der Manessischen Handschrift gut bekannter Familien; hier ist jeweils das heraldisch korrekte Wappen abgebildet. Vgl. Joachim Bumke, *Ministerialität und Ritterdichtung*, München 1976, 30–42.

drucksträger der Individualität des dargestellten Autors dienten, daß sie also vielfach nicht Stand und Familie, sondern eher attributiv die geistige Heimat des Dargestellten spiegeln. Bezogen auf den bürgerlichen Autor Heinrich von Meißen heißt das, daß die in seinem Wappen erscheinende Dame nicht heraldischer Wirklichkeit entspricht, sondern einen Bezug zum geistigen Tun des Dichters und zu dem, was ihn als Persönlichkeit charakterisiert, einfängt. Hierbei ist es freilich unwahrscheinlich, daß es sich um die Dame der Minne handelt, die der Dichter lobt und der er wohl zum Teil seinen Ehrentiteln „Frauenlob“ verdankt.²³ Denn diese erscheint im Manesse-Codex nie als gekrönte Königin, sondern ist mit einem Kranz, einem Tuch oder einer Haube bekleidet. Eine gekrönte Frau begegnet in den Autorenbildern nur noch an zwei weiteren Orten, und in beiden Fällen ist deutlich, daß die Krone auf eine der Minne übergeordnete, numinose Qualität verweist: Im einen Fall schmückt die gekrönte „Frau Venus“ mit brennendem Liebespfeil und Fackel den Helm Ulrichs von Lichtenstein (fol. 273), und im anderen thront eine Madonna mit dem Kind – mit Nimbus und Krone versehen – auf einem Altar, vor dem Bruder Eberhard von Sax kniend sein Gebet verrichtet (fol. 48').

Die Dame im Schild Frauenlobs ist als attributives Wappen dieser *poeta doctus*-Persönlichkeit wohl mehrfach determiniert. Soweit sie den gegenwärtig diskutierten pythagoreischen Aspekt der Darstellung bzw. der Dichterpersönlichkeit betrifft, darf man in ihr *Ars Musica* sehen, und dies umso mehr, als die *Ars Musica* der Florentiner Vergleichsminiatur ebenfalls als gekrönte Königin dargestellt ist. Zusätzlich gestützt wird diese Zuweisung angesichts einer Bildtradition, in der *Ars Musica* gleichsam als Patronin musikalischer Autoritäten erscheint. Verwiesen sei auf eine Miniatur in einer Zisterzienserhandschrift des 13. Jahrhunderts, auf der *Ars Musica*, hier nicht den Maßstab, sondern ein Monochord als Attribut in Händen haltend, zusammen mit Pythagoras dargestellt ist. „Anscheinend“, so deutet Joseph Smits van Waesberghe das Bild, „wollte der Zeichner verdeutlichen, daß aus dem Verstand der ‚Frau Musica‘ das ‚Geheimnis der Musik‘, d.h. das Geheimnis der sogenannten Pythagoreischen Zahlenverhältnisse und der Konsonanzlehre, hervorgegangen ist; Pythagoras weist darum auf die Stirn der Frauengestalt.“²⁴ Die Gestik der Frauenlob-Figuren stellt entsprechende Bezüge her: Während die Musiker teils auf die gekrönte Frau, teils auf den thronenden Herrn weisen und während dieser seinen Maßstab auf den Fidelspieler richtet, deutet er mit dem Zeigefinger seiner Rechten auf *Ars Musica*, und in dieselbe Richtung geht sein von *Ars Musica*

²³ Diese These vertreten u.a. von der Hagen, a.a.O., 731; Hans Naumann, *Die Minnesinger in Bildern der Manessischen Handschrift*, Leipzig o.J., 45; Walther et alii (Hg.), a.a.O., Tafel 129. Differenzierend Siebert-Hotz, a.a.O., 318, die auf die Verwandtschaft zum Bildtypus der Jungfrau Maria verweist; vgl. hierzu unten, 172. Es ist im übrigen nicht klar, ob Heinrich von Meißen seinen Beinamen erhielt als Dichter des Marienleiches oder als Lobsänger der „vrouwe“ der Minne; vgl. Burkhard Kippenberg, Artikel „Frauenlob“, in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* Bd. 6, London 1980, 809f.

²⁴ Joseph Smits van Waesberghe, *Musikerziehung. Lehre und Theorie der Musik im Mittelalter* = Musikgeschichte in Bildern III, 3, Leipzig 1969, 82 und Abb. 30.

erwiderter Blick. Alle Figuren demonstrieren mithin – und die thronende Autorität tut dies auf Grund ihrer exponierten Stellung mit besonderem Gewicht – ihr Wissen um das „Geheimnis der Musik“ als einer im Rahmen der quadrivialen Wissenschaft beschlossenen Wahrheit.

Es bleibt nach dem Gesagten wenig Zweifel, *wer* in dieser Darstellung der Dichter Frauenlob ist. Da das Faszinosum seiner Wirkung offenkundig von seiner Fähigkeit ausging, die Dichtkunst in den Wahrheitsgehalt der *Septem artes liberales* und der Theologie zu integrieren, darf in dem durch die Attribute des Maßstabes und des *Ars Musica*-Wappens als wissender *Musicus* charakterisierten Thronenden „Meister Heinrich Vrouwenlob“ gesehen werden.

Frauenlob und Maria

Wie bereits gesagt, ist in der Manessischen Frauenlob-Miniatur der Bildtopos einer musikalischen Autorität verwoben mit demjenigen des Psalmisten David. Bei der im gegebenen Fall angewandten Psalmisten-Formel handelt es sich allerdings nicht um den „klassischen“ Bildtypus, der David als zentrale Figur umgeben zeigt von seinen Musikern. Diese Formel benutzte der „Maler des ersten Nachtrages“ auf fol. 10 des Manesse-Codex zur Gestaltung des Autorenbildes von König Wenzel von Böhmen.²⁵ Die Frauenlob-Miniatur folgt einer stilistisch späteren, aufgelockerten Formel, die sich – wie oben vermerkt – auch in der Weltchronik des Rudolf von Ems nachweisen läßt: Dort diktiert ein aus der Bildmitte an den linken Bilbrand gerückter König David harfenspielend den Psalter. Zu seinen Füßen spielen Musiker Saiteninstrumente, und zu seinen Häupten teilt ein exponiert dargestellter Fidelspieler die Saiten seines Instruments (vgl. Abb. 2). Wenn damit die Verwandtschaft dieser Davids-Darstellung mit dem Frauenlob-Bild auf der Hand liegt und somit auch der Schluß berechtigt ist, daß der Anwendung der Psalmistenformel auf die Minnesänger-Miniatur ein bewußter Gestaltungs- und Aussage-Wille zugrunde liegt, so ist eine derartige Anwendung doch durchaus ungewöhnlich. Denn zwar war es das ganze Mittelalter hindurch üblich, daß Kaiser, Könige und Fürsten in bildlichen Darstellungen nach der Formel des Königs David gestaltet wurden; damit sollte nicht nur der Anspruch auf Gottesgnadentum ihrer Herrschaft, sondern auch ihr Bestreben zum Ausdruck gebracht werden, als *Imperatores litterati*, als geistige Herrscher, Verantwortung zu übernehmen für die spirituellen und moralischen Werte des Christentums.²⁶ Ungewöhnlich hingegen ist es, daß ein Bürgerlicher wie Frauenlob mit dieser adelstypischen Bildformel geehrt wird. Wenn der Minnesänger dennoch in derart herrscherlicher Attitüde dargestellt ist, so bedarf dies der Erklärung.

²⁵ Vgl. grundlegend zu dieser Formel Hugo Steger, *David rex et propheta* = Erlanger Beiträge zur Sprach- und Kunstwissenschaft 6, Nürnberg 1961, besonders 104–146.

²⁶ Zur Topik des *Imperator litteratus* vgl. Steger, a.a.O., 135; Dagmar Hoffmann-Axthelm, „Salomo und die Frau ohne Schatten“, *BJbHM* 10 (1986) 166 und 181–184.

Hier mag zunächst an den Hinweis Heinrich Panzers erinnert werden, der Frauenlob als Spielmannskönig dargestellt sieht und in diesem Zusammenhang auf einen „rex omnium histrionum“, auf einen „König aller Spielleute“ verweist, der im 14. Jahrhundert am Hof Karls IV. in Mainz belegt sei.²⁷ Ein direkteres Zeugnis dafür, daß Frauenlobs Zeitgenossen dem Dichter geistigen Adel zusprachen, ist mit einem Brief des Breslauer Bischofs Johannes von Neumarkt (um 1310 bis 1380) gegeben, „in welchem er dem Prager Erzbischof ein (in dt. Sprache nicht erhaltenes) Gedicht F[rauenlob]s über die Gerechtigkeit in lat[einischer] Paraphrase mitteilt. Er führt den Dichter mit den Worten ein: *Vulgaris eloquencie princeps*“²⁸, „der volkssprachlichen Beredsamkeit Fürst“. Der deutlichste Hinweis darauf, daß man in Frauenlob einen Dichterfürsten sah, findet sich in der zitierten spätbarocken Beschreibung von Frauenlobs bald darauf zerstörtem Grabmal, wonach das in den Grabstein gemeißelte Dichterköpfchen „corona seu potius serto“ geschmückt gewesen sei.²⁹

Die Verwendung der Psalmistenformel erfaßt somit das Element geistigen Adels dieser Dichterpersönlichkeit. Aber der David-Topos beinhaltet nicht nur „Adel“, sondern steht für das Bestreben, in der Nachfolge Davids und Christi dem Inhalt des Neuen Testaments – und das heißt: dem Wissen um die Erlösung von der Erbsünde durch Christi Gnadenbotschaft – in vorbildlicher Weise nachzuleben. Wie paßt sich dieser topische Gehalt dem Frauenlob-Mosaik ein?

Zur Beantwortung dieser Frage bedarf es zunächst des Hinweises, daß der Ausdruck „Psalmistenformel“ den in den Quellen gegebenen Sachverhalt nicht immer genau spiegelt. Manche Herrscher, deren Abbild nach dem Typus des *Imperator litteratus* stilisiert ist, dürften nicht im Sinne einer Nachfolge des Psalmisten David, sondern in derjenigen seines Sohnes Salomo erfaßt sein. Freilich ist es den Darstellungen häufig nicht anzusehen, welchem der beiden alttestamentlichen Könige die *imitatio* gilt. Gelegentlich bietet hier das Repertoire Aufschluß, dem das Autorenbild des *Imperator litteratus* vorangestellt ist. Salomo dürfte vor allem bei solchen Texten als Imitations-Figur gemeint sein, deren Inhalt dem Frauenlob – sei es dem der Jungfrau Maria oder dem der „vrouwe“ der Minne – gewidmet ist. In diesen Fällen wird Salomo in seiner Eigenschaft als Autor des Hohen Liedes imitiert, wobei der Nachfolgegedanke die Botschaft des Neuen Testaments mit einbezieht: Daß nämlich Salomo, der an sich ein alttestamentlicher, triebhafter Sünder war, in der Geliebten des Hohen Liedes die heilige Jungfrau Maria prophetisch vorweg-erlebt hat und damit zusammen mit seinem Werk – dem *Canticum canticorum* – zum symbolischen Zeugen wird für die Überwindung von Adams und Evas Sündenfall durch Mariens neutestamentliche Mittlerschaft und die Bereitschaft Christi zur Vergebung. Wenn mithin ein Autorenbild nach der Salomo-Formel typisiert ist, so wirft das ein eigenes Licht auf den Autor sowohl wie auf das Werk. Das Werk ver-

²⁷ Vgl. oben, 157.

²⁸ Karl Stackmann, Artikel „Frauenlob“, in: *Die deutsche Literatur des Mittelalters. Verfasserlexikon*, Bd. 2, Berlin und New York 1980, 875.

²⁹ Vgl. oben, 153.

steht sich im Sinne eines „neuen“, neutestamentlichen Hohen Liedes, der Autor als ein „neuer“, in der Nachfolge Christi begriffener Salomo, der bestrebt ist, nicht triebhafte Erotik, sondern geistige Liebe beispielgebend vorzuleben.³⁰

Es scheint, daß Frauenlob in der Manesse-Miniatur nicht – wie es der Vergleich mit der Psalmisten-Darstellung in der Weltchronik nahelegen könnte – in der Nachfolge Davids, sondern in derjenigen Salomos zu verstehen ist. Zwar wird der Dichter nirgends als *imitator Salomonis* gefeiert, aber es finden sich Belege dafür, daß sein Marienleich seiner Zeit als ein neues Hohes Lied galt. So fügt Albrecht von Straßburg seinem Bericht über das Begräbnis Frauenlobs die oben zitierte Bemerkung an, der Dichter habe „cantica canticorum ... teutonice“ geschrieben, „quae vulgariter dicuntur Unser Frauwen Lied ...“.³¹ Darüber hinaus ist in der Würzburger Liederhandschrift (München, Universitätsbibliothek 2^o, Cod. ms. 731 [Cim 4]) der Marienleich mit folgender Überschrift versehen: „Meist^s h^srichs vō missen des frauwēlobs . d^s ze Mencze ist begraben. Hie hebt sich an cantica canticor[um].“³² Und in der Handschrift Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 2701, findet sich folgendes Explizit: „Expliciunt cantica canticorum vrowenlobiz.“³³

Eine anschauliche Verknüpfung des Dichters mit seinem Werk zeigt schließlich die Abfolge von Bild und Text in der Manessischen Handschrift. Dem beschriebenen Autorenbild Frauenlobs, in dem sich Pythagoras und Salomo treffen, folgt unmittelbar, als vornehmstes aller Werke, das *Canticum canticorum*.

Salomo – Frauenlob und Maria – Musica

Die Bildformel spiegelt Frauenlob also gleichermaßen als pythagoreisch orientierten *Musicus* wie als *Cantor*, der in der Nachfolge Salomos ein neues Hohes Lied singt. Sie gibt aber auch Raum für eine Facette, die beiden Bereichen zwar immanent ist, die aber im Marienleich eine derart exponierte Gestaltung erfährt, daß die Frage als berechtigt erscheint, ob sie auch in der Miniatur eine eigene Spiegelung erfährt. Gemeint ist die Qualität des Klanglich-Numinosen, wie sie in Frauenlobs Gedicht zum Ausdruck kommt.

Der Marienleich beginnt mit folgenden Versen:

Ey, ich sach in dem trone
ein vrouwen, die was swanger.
die trug ein wunderkrone
vor miner augen anger.³⁴

³⁰ Vgl. zu diesem Zusammenhang Hoffmann-Axthelm, a. a. O., 184–190.

³¹ Vgl. oben, 153, Anm. 2.

³² *Frauenlob (Heinrich von Meissen). Leichs, Sangsprüche, Lieder*, hg. von Karl Stackmann und Karl Bertau, Bd. 1, Göttingen 1981.

³³ Hermann Menhardt, *Verzeichnis der altdeutschen literarischen Handschriften der Österreichischen Nationalbibliothek*, Bd. 1, Berlin 1960, 137; Faksimile in DTÖ XX, 2, Bd. 41, 10. Freundlicher Hinweis von Lorenz Welker.

³⁴ Hg. Stackmann und Bertau, a. a. O., 236.

Frauenlob verwendet hier die „klassische“ Einleitungsformel eines von einer Vision erfaßten Sehers: „Ich sah ...“.³⁵ Inhaltlich zitiert er, wie schon früh erkannt wurde³⁶, das Erscheinen des apokalyptischen Weibes im 12. Kapitel der Johannes-Apokalypse: „Und es erschien ein großes Zeichen im Himmel: ein Weib, mit der Sonne bekleidet, und der Mond unter ihren Füßen, und auf ihrem Haupt eine Krone von zwölf Sternen. Und sie war schwanger und schrie in Kindesnöten und hatte große Qual zur Geburt“. Dieser Zitat-Charakter war übrigens schon dem Initialen-Schreiber des Manesse-Textes bewußt: der schmückte das Anfangs-E mit einer auf einer Mondsichel stehenden Madonna, der zu Füßen der visionär geblendete Dichter steht (fol. 399’).

Bei aller Übereinstimmung zwischen Bibeltext und Dichtung verdient ein Element Beachtung, das Frauenlob in deutlicher Abwandlung von der Vorlage gestaltet. Der Dichter läßt seine „vrouwen“ auf einem Thron sitzen, während das apokalyptische Weib „den Mond“ unter seinen Füßen hat und vom Schreiber auch entsprechend skizziert ist. Gerhard Schäfer, der den Marienleich interpretiert hat, sieht in Frauenlobs „in dem trone“ eine Übersetzung des Vulgata-Textes „in caelo“. Dies ist wenig überzeugend, weil auch die in der Wiener Handschrift fragmentarisch überlieferte lateinische Fassung des Werkes nicht der Vulgata folgt, sondern die Übersetzung „Ey in superno trono heram vidi pregnantem ...“ gibt.³⁷ Frauenlob denkt also tatsächlich an einen Thron und nimmt damit – wie zu zeigen sein wird – ein alttestamentliches Element in seine Anfangszeile auf. Damit bestätigt sich aber bereits zu Beginn des Werkes ein Kompositionsprinzip, auf das Schäfer immer wieder verweist: Der Dichter strebt keine Einheit von Ort und Zeit an, sondern verknüpft alttestamentliche – und hier vor allem dem Hohen Lied zugehörige – Texte mit solchen aus dem Neuen Testament und mariologischen Schriften, und dies, weil er seine Bilder „nicht nur im sensus litteralis, sondern spiritualiter verstanden wissen will“ und somit „keine zeitliche Ordnung, auch kein heilsgeschichtliches Nacheinander erwartet werden darf.“³⁸

Frauenlob benutzt das Element der Verknüpfung verschiedener zeitlicher und geistiger Ebenen also, um damit den mystischen, dem materiellen Zugriff letztlich unzugänglichen Charakter der zu veranschaulichenden Wahrheit – der Inkarnation Christi in Maria – zu kennzeichnen. Für eine Interpretation ist es damit unumgänglich, sollen auf der Meta-Ebene des Verstehens auch nur Ansätze des in Rede stehenden „sensus spiritualis“ spürbar werden, daß die asynchronen Linien des Verses nachgezeichnet werden.

³⁵ Jesaja, 5, 1: „Des Jahres, da der König Usias starb, sah ich den Herrn sitzen auf einem hohen und erhabenen Stuhl, und sein Saum füllte den Tempel.“ Ezechiel 1, 4: „Und ich sah, und siehe, es kam ein ungestümer Wind von Mitternacht her mit einer großen Wolke von Feuer, das allenthalben umher glänzte; und mitten in dem Feuer war es lichthell.“

³⁶ Joseph Kehrein, *Das Hohelied Frauenlobs*, Mainz 1843, 4.

³⁷ Hg. Stackmann und Bertau, a. a. O., 284.

³⁸ Gerhard Schäfer, *Untersuchungen zur deutschsprachigen Marienlyrik des 12. und 13. Jahrhunderts* = Göppinger Arbeiten zur Germanistik 48, Göppingen 1971, 84f.

Es scheint, daß der Thron, den Frauenlob in Abweichung von der Vorlage in seinen Anfangsvers aufnimmt, ein solches asynchrones Element darstellt. Mit dem Phänomen des Thrones hat sich kürzlich Reinhold Hammerstein auseinandergesetzt.³⁹ Hammerstein zeichnet eine in der Bibel und in der jüdischen und byzantinischen Rezeption lebendige Tradition nach, in der Thronsessel – und zumal „von selbst“ sich bewegende und erklingende – als Symbole für das Klanglich-Numinose erscheinen. So schildern die drei großen biblischen Thronvisionen des Jesaja (6, 1–4), des Ezechiel (1, 4–14) und des Johannes von Patmos (Apok. 4, 2–6 und 10, 1–3) den Gottesthron als hoch in den Himmel gesetztes, von Tieren und Seraphim umgebenes, auf wundersame Weise bewegliches Gebilde, erleuchtet durch Blitze und umtost vom Lärm der Elemente und seraphischem Flügelrauschen.

Ein Abglanz dieser großartigen Gottesthron-Offenbarungen ist mit der Schilderung von Salomos Thron im ersten Buch der Könige (10, 18–20) gegeben: Goldüberzogen glänzt dort der Thronsessel, an den Lehnen von zwei Löwen geschmückt und auf einer Basis stehend, zu der sechs mit zwölf Löwen besetzte Stufen hinaufführen. Damit ist der Thron zwar als großartig und prächtig beschrieben; die Schilderung hält sich aber durch Weglassen der eigentlichen Topoi des Numinosen – selbsttätige Bewegung, überwältigender Klang und strahlende Helle – im Bereich des dem Menschen Nachvollziehbaren. Anders verhält es sich in der jüdischen und byzantinischen Rezeption von Salomons Thron. Hier erheben die Throntiere ein überwältigendes Gebrüll, das „die ganze Welt“ erzittern macht. Und die Winde fahren mit solcher Heftigkeit durch die Bäume, daß diese den Thron bedecken und die Glocken in ihren Ästen erklingen lassen. „Im Thron Salomos manifestiert sich Außer- und Übermenschliches, Göttliches, Numinoses. Er ist Abbild des himmlischen Thrones und seines Zeremoniells, Abbild zugleich des Kosmos, seiner Bewegungen und seines Tönens. Solche Abbildlichkeit verleiht dem König, der ihn besitzt, herrscherliche Legitimation und Macht.“⁴⁰

Im Mittelalter lassen sich im Blick auf Salomos Thron zwei Rezeptionsebenen unterscheiden, deren eine weiterhin den altüberlieferten Anspruch auf „herrscherliche Legitimation und Macht“ beinhaltet⁴¹: Kaiser und Könige lassen sich, nach der Bildformel Salomos auf einem sechsstufigen Löwen-Sitz thronend, in machtbewußter Attitüde darstellen. Auf der zweiten Ebene vollzieht sich demgegenüber eine Wandlung – und diese betrifft die Veranschaulichung des Numinosen. War dies in den alten Zeugnissen u. a. in die akustische Wahrnehmung lauten und „von selbst“ erklingenden Getöns eingefasst, so erhält es unter dem Einfluß der hochmittelalterlichen Marienmystik eine stillere Symbolisierung: Salomos Thron wird zur *Sedes Salomonis* oder *Sedes sapientiae*. In diesem Bild ist das Mysterium von der jungfräulichen Geburt Christi im Sinne der Vergebung von alttestamentlicher Sünde zum Ausdruck gebracht. Christus sitzt als Gottessohn auf dem „Thron

³⁹ Reinhold Hammerstein, *Macht und Klang. Tönende Automaten als Realität und Fiktion in der alten und mittelalterlichen Welt*, Bern 1986, 29–58.

⁴⁰ Hammerstein, a. a. O., 38.

⁴¹ Zum folgenden vgl. Hoffmann-Axthelm, a. a. O., 187–190.

Maria“: Der Leib Mariae, aus dem Christus als Frucht göttlicher Inkarnation erwachsen ist, wird als Thron Solomos symbolisiert, weil jener sündige, aber prophetisch-weise König im Hohen Lied das Kommen von Maria und Christus vorhergesehen und -besungen hat. Im Kern symbolisiert das Bild von Salomos Thron für den inspirierten Christen die Möglichkeit, den von Salomo und Christus vorgelebten Weg der Wandlung zu gehen, und das heißt, von einem gottverlassenen Sünder durch die geistige Gegenwärtigkeit Christi und Mariae zu einem gottesgewissen Gläubigen zu werden. Mit anderen Worten: Im Unterschied zu den vor- und frühchristlichen Quellen, in denen das Numinosum der Verwandlung äußerlich, durch „Von-Selbst-Ertönen“ bzw. „Von-Selbst-Bewegung“ von Thronsessel und Thronieren Ausdruck gewann, erscheint im mittelalterlichen Bild der *Sedes Salomonis* die Wandlung als ein ins Gesamtsymbol integriertes Element: Das Moment der numinosen Thronbewegung findet sich wieder in der Vorstellung vom Thron als einem heiligen Gefäß, in dem Sünde sich zu Spiritualität wandelt. Und das Moment numinosen Klanges ist gegenwärtig in der Persönlichkeit des Königs Salomo, der – das Hohe Lied singend – neutestamentlich als Sänger der präfigurierten Maria gedeutet wird; diese Maria wird ihrerseits zusammengesehen mit *Musica mundana* als der weiblichen Repräsentanz der Himmelsmusik, so daß im Typus *Musica mundana*-Maria das eigentliche Klangsymbol des Wandlungswunders zu sehen ist.

Belegbar sind diese Zusammenhänge sowohl im Bereich der darstellenden Kunst wie auch in der Literatur. Die Ikonographie kennt eine feststehende Formel, in der Salomo auf seinem Löwenthrone zusammen mit der gleichfalls thronenden Maria wiedergegeben ist.⁴² In diesem Rahmen werden die Löwen – ehemals die brüllenden Zeugen des Heiligen – zu stillen Engrammen für *Musica mundana* als die seit Boethius kanonisierte Ebene von Sphärenharmonie und kosmischer Ordnung. Gleichsam als ikonographische Wegweiser sitzen sie auf dem bekannten Frontispiz zu Boethius' *De institutione arithmetica et musica* zu Füßen der thronenden *Ars Musica* und verweisen damit auf die numinose Dimension der Musik, während die Instrumentalisten *Musica instrumentalis* und der Tänzer *Musica humana* als die Harmonie von Körper und Seele repräsentieren.⁴³

In der Literatur findet sich das Bild von Salomos Thron u.a. im Marienleich Walthers von der Vogelweide⁴⁴, was als sehr sinnfällig erscheint, da der Leich als gesungenes Wort konzipiert ist: Im gesungenen Lobpreis Mariens findet *Musica mundana* auf real-musikalischer Ebene – also im Sinne von *Musica instrumentalis* – eine irdischen Ohren kommensurabele Spiegelung und das Wandlungswunder einen sinnlich faßbaren Ausdruck.

Ähnliches läßt sich auch im Marienleich Frauenlobs beobachten. Auch wenn sich hier keine explizite literarische Formulierung der *Sedes Salomonis* findet, erscheint jetzt die Frage, warum Frauenlob seine „vrouwen“ im Unterschied zum apokalyptischen Weib auf einem Thron sitzen läßt, in neuem Licht. Asynchron

⁴² Vgl. die Abb. bei Hoffmann-Axthelm, a.a.O., 204.

⁴³ Vgl. die Abb. bei Hoffmann-Axthelm, a.a.O., 202.

⁴⁴ Hoffmann-Axthelm, a.a.O., 199f.

zur Apokalypse markiert der Thron zusammen mit dem Dichter – der sich in seiner Position als salomonischer Sänger eines marianischen Hohen Liedes gleichfalls zu einem asynchronen Element stilisiert – die gottentfernte und gleichwohl prophetisch-ahnungsvolle Welt des Alten Testaments. Damit klingen bereits in der ersten Verszeile „Ey, ich sach in dem trone ein vrouwen, die was swanger“ die bekannten Inhalte vom Thron Salomos, von Gottesoffenbarung und Sündenvergebung an.

Darüber hinaus enthält das Gedicht – im 18. Versikel – eine Manifestation vom Klang als dem eigentlichen Topos des Numinosen, indem *Musica mundana* als klangliche Repräsentanz der Gottesgewißheit dargestellt wird. Als Mittel der Veranschaulichung wählt Frauenlob hierfür die Vorstellung von den neun Engelschören, wie sie im 6. Jahrhundert durch den Mystiker Pseudo-Dionysios Areopagita kanonisiert wurde, und verbindet sie mit Bildern aus dem Hohen Lied:

Wie die döne löne schöne
schenken uz der armonien,
die sich modeln, dries drien,
wie die steige, velle schrien,
mac man hören
in niun kören
– den schal nieman mac zerstören –,
da min vriedel, der vil süze.
schaffet unser beider dinc.⁴⁵

Zum Verständnis dieses Textes ist ein kurzer Blick auf die von Pseudo-Dionysios Areopagita in seinem Werk *De caelesti hierarchia* (Περὶ τῆς οὐρανίας ιεραρχίας) dargestellte Kosmologie notwendig. Danach sind die Menschen mit Gott gleichsam über eine Brücke dreier Gruppen von Engelschören verbunden, deren jeder wiederum aus drei Kategorien von Engeln besteht. Der vornehmste Chor – in direkter Gottesnähe vorgestellt – ist derjenige der Seraphim, der niederste, den Menschen am nächsten stehende, der Chor der Engel. Die Gruppe der drei höchsten Chöre, der Seraphim (σεραφίμ), Cherubim (χερουβίμ) und Throne (θρόνοι) bewegt sich „unmittelbar in der Runde um Gott und um Gott her, in unablässigem Reigen bewegt sich ihr einfaches Denken in der ewigen Erkenntnis Gottes, wie es der immer bewegten, höchsten Rangstellung unter den Engeln entspricht.“⁴⁶ Dieses „einfache Denken in der ewigen Erkenntnis Gottes“ findet Ausdruck in den menschlichem Ohr nicht zugänglichen Lauten, die, „um die Sprache der Sinne zu reden, gleichwie das Rauschen vieler Wasser den lauten Ruf erschallen: ‚Hochgelobt [sei] die Herrlichkeit des Herrn an ihrem Ort‘.“⁴⁷ Die erste Engels-Triade vermittelt ihre Botschaft größtmöglicher Gottesnähe und -intensität durch Rufe und Bewegung

⁴⁵ Hg. Stackmann und Bertau, a. a. O., 274.

⁴⁶ *Des heiligen Dionysius Areopagita angebliche Schriften über die beiden Hierarchien*, aus dem Griechischen übersetzt von Josef Stiglmayr, S. J. = Bibliothek der Kirchenväter, Kempten und München 1911, 41. Der griechische Originaltext findet sich in *S. Dionysii Areopagita Opera omnia quae exstant ...*, studio et opera Balthasaris Corderii = *Patrologiae Series Graecae* 3, Paris 1889, 209–212.

⁴⁷ A. a. O., 42 bzw. PG 3, 212.

an die Triade des nächstniederen Engelschöres, der Herrschaften (κυριότητες), Mächte (δυνάμεις) und Gewalten (ἐξουσίαι).⁴⁸ Und diese wiederum gibt die Gottesgewißheit an die niederste der Dreiergruppen weiter, an die Fürstentümer (ἀρχαί), die Erzengel (ἀρχάγγελοι) und die Engel (ἄγγελοι). Von dort aus senkt sich das Wissen zu den Menschen herab, um sich aus dieser Tiefe wieder aufzuschwingen zum dritten, zweiten und ersten Engelschor und schließlich zu Gott, dem unvorstellbar Gedachten: „Denn man muß annehmen, daß die höchste Ordnung (ὑπερπάτη διακόσμησις) ... weil sie dem Verborgenen in erster Rangstufe zunächst steht, auf verborgene Art die zweite Ordnung hierarchisch leite, diese zweite aber, welche von den heiligen Herrschaften, Mächten und Gewalten gebildet wird, der Hierarchie der Fürstentümer, Erzengel und Engel vorstehe, mehr in die Sichtbarkeit tretend als die erste Hierarchie, verborgener aber als die nach ihr folgende Hierarchie. Endlich [muß man dafür halten], daß die offenbarende Ordnung der Fürstentümer, Erzengel und Engel durch ihre gegenseitige Einwirkung den Hierarchien unter den Menschen vorstehe, damit nach einer abgestuften Ordnung die Emporführung und Hinwendung zu Gott, Gemeinschaft und Vereinigung mit ihm und desgleichen die Ausstrahlung aus Gott, welche allen Hierarchien in Güte zuerteilt wird und gemeinschaftlich mit Wahrung der heiligsten Ordnungsschönheit zufließt, bestehen bleibe.“⁴⁹ Die Auf- und Ab-Bewegung der Gottesbotschaft erfolgt aber nicht nur zwischen Gott, den Engelschören und den Menschen, sondern auch innerhalb der einzelnen Hierarchien; jeder Engelschor und jeder Menscheng Geist – gleich, welcher Hierarchie er angehört – hat die dreifache Stufenordnung in sich: „Auch das dürfte ich schicklich hinzufügen, daß selbst jeder einzelne himmlische und menschliche Geist (ἐκαστος οὐρανίως τε καὶ ἀνθρώπειος νοῦς) für sich erste, mittlere und letzte Ordnungen und Kräfte eigentümlich besitzt, welche analog den geschilderten Erhebungen, wie sie den Einstrahlungen der einzelnen Hierarchien entsprechen, offenbar werden. Gemäß diesen Ordnungen und Kräften erlangt jeder einzelne Geist in dem ihm zustehenden und erreichbaren Maße Anteil an der überheiligsten Reinheit, dem übervollen Licht, der absoluten Vollendung.“⁵⁰

Eben dies ist es, was auch Frauenlob in seinem Marienleich zum Ausdruck bringen will: die durch die Inkarnation manifestierte Wahrheit, daß der Mensch Anteil hat an der „überheiligsten Reinheit, dem übervollen Licht, der absoluten Vollendung“. Diese Gottesgewißheit erfaßt Frauenlob symbolisch durch die „Töne“, die Schönheit und Lohn aus der „Harmonie“ des Kosmos schenken – ein klangliches Auf und Ab, das sich die Engelschöre von einer Triade zur nächsten zu-, „schreien“. Im weiteren Verlauf des Versikels schafft der Dichter eine Verbindung zwischen dem kosmischen Klingen von *Musica mundana* in der Gestalt der Engelschöre und Maria und Christus: Indem „min vriedel, der vil süze, ... unser beider dinc“ schafft, ist das „Heil“ (Inkarnation – Kreuzestod – Wiederkunft Christi)⁵¹ angesprochen.

⁴⁸ A. a. O., 44 bzw. PG 3, 237.

⁴⁹ A. a. O., 52 bzw. PG 3, 260.

⁵⁰ A. a. O., 58f. bzw. PG 3, 273.

⁵¹ Schäfer, a. a. O., 122.

Im zweiten Halbversikel fordert Maria Christus auf, sie zu krönen und zu inthronisieren, um ihn gleich darauf als „neuen Salomo“ anzusprechen, indem sie ihn mit den Worten der Geliebten des Hohen Liedes auffordert, sie zu küssen⁵²:

Bald ,cröne, tröne, vröne'
mir ein küssen, sun der gerten!
miner menschheit schiltgeverten
mich dem künige Jesse zerten.

Der Versikel wird mit dem ebenfalls dem Hohen Lied entnommenen Bild beschlossen, in dem die Geliebte von ihrem jungen Freund aus süßem Traumschlaf erweckt wird⁵³:

sus in troume
wer min goume?
under einem apfelboume
wart erwecket ich so suzlich,
secht, daz tet ein jungelinc.

Im 18. Versikel von Frauenlobs *Canticum canticorum* wird also die menschliche Sehnsucht nach der Teilhabe am Reiche Gottes ausgedrückt durch Bilder der Himmelsmusik, durch solche der von Christus gekrönten und auf den Himmelsthron gesetzten Gottesmutter und durch Szenen von Liebe und Vereinigung aus Salomos Hohem Lied. Die Magie des Klanges, die wunderbare Metamorphose von Mensch zu Gott und die Synchronisierung asynchroner Elemente schaffen eine Dichte und Intensität, wie wir sie – inhaltlich sowohl wie formal – aus dem Bild von Salomos Thron kennen. Und so mag es keine Überinterpretation sein, dies Bild – zumindest implizit – auch schon zu Beginn des Werkes als gestaltendes Element zu verstehen: Auf Grund der beschriebenen Zusammenhänge wäre der in der Ich-Form die thronende, schwangere Frau betrachtende Dichter ein „Ich“, das sich in der Nachfolge Salomos verstünde und aus diesem Blickwinkel heraus zum Zeugen für die mystisch-klangliche Verwandlung von Evas Schuld in Marias Gnade würde. Damit wäre bereits mit dem ersten Vers von Frauenlobs *Canticum canticorum* Altes und Neues Testament, Hohes Lied und Apokalypse, Sünde, prophezeite Vergebung und visionäre Wahrheit in einen Satz zusammengefaßt. Im übrigen wäre zwischen dem Autorenbild des Dichters im Sinne einer *Imitatio Salominis* und dem darauffolgenden Marienleich ein tiefer Sinnzusammenhang gestiftet.

Was die Ikonographie von Frauenlobs Autorenbild betrifft, so widerspricht sie dieser Deutung ebensowenig, wie sie sie bestätigt. Mit dem thronenden Dichter nimmt der Miniator ein Element der Bildformel der *Sedes Salomonis* auf. Ein eigentliches Engramm für die numinose Qualität des Klanges, wie es mit den Thronlöwen gegeben wäre, fehlt demgegenüber. Gleichwohl mag eben diese numinose

⁵² Cant. 1, 1: „Er küsse mich mit den Küssen seines Mundes“; Cant. 8, 1: „Fände ich dich draußen, so wollte ich dich küssen.“ Zu den kontroversen Interpretationen von Zeile 12–13 vgl. Pfannmüller, a. a. O., 122; Schäfer, a. a. O., 122; Stackmann und Bertau, a. a. O., 652.

⁵³ Cant. 8, 5: „Unter dem Apfelbaum weckte ich dich; da ist dein genesen deine Mutter, da ist dein genesen, die dich geboren hat.“

Qualität im artistischen Dichterwappen angedeutet sein. Denn der nach der Marienformel gestaltete Frauenkopf enthält ja *Ars Musica* in all ihren Dimensionen: neben *Musica instrumentalis* und *Musica humana* schaut auch *Musica mundana* aus dem Wappen.

*

Zusammenfassend läßt sich damit die Verwendung der Psalmistenformel im Autorenbild Heinrich Frauenlobs folgendermaßen deuten: Offenkundig ist Frauenlob nicht in der Nachfolge Davids, sondern – als Autor eines neuen Hohen Liedes – in derjenigen Salomos erfaßt. Damit ergeben sich auch Konsequenzen für die Bedeutung von Wappen und Helmzier. Sind diese im Zusammenhang mit dem Topos einer quadrivialen Autorität im Sinne von *Ars Musica* und damit als Spiegel des antik-pythagoreischen Weltbildes zu verstehen, so dürfen sie im Kontext der Salomo-Formel und auf Grund ihrer ikonographischen Verwandtschaft mit dem Marientypus spezifisch neutestamentlich als Abbild Mariens gedeutet werden. In Verknüpfung beider Topoi mögen sie darüber hinaus ein Spiegel sein für die mystische Vorstellung, nach der die geistige Macht Mariens und Christi symbolisch-musikalischen Ausdruck gewinnt durch das Numinosum von *Musica mundana*.

Gisela Siebert-Hotz hat hinsichtlich des Frauenwappens auf die Verwendung der Marienformel verwiesen und in diesem Zusammenhang auf das Fehlen des Nimbus aufmerksam gemacht. Im Unterschied zu ihr möchte ich dies nicht im Sinne einer „Bedeutung des einen im anderen, als Symbol Mariens in dem der vrouwe“⁵⁴ verstehen, da die „vrouwe“ der Minne nach einer anderen ikonographischen Formel gestaltet ist als Maria.⁵⁵ Hingegen zeigte sich die „Bedeutung des einen im anderen“ im Blick auf *Ars Musica*, die als gekrönte Königin demselben Bildtypus folgt wie Maria. In Frauenlobs Wappen und Helmzier verdichtet sich also das Topos-Mosaik dieses Autorenbildes nur bei oberflächlicher Betrachtung zur unzweideutigen, aus nur einem Mosaikstein gestalteten Bildaussage von *Ars Musica* als dem artistischen Aushängeschild des „Doctor Frauenlob“. Tatsächlich aber hat der Miniator – der artistisch-spirituellen Doppelbedeutung der Darstellung gemäß – gleichsam mehrere transparente Mosaiksteine übereinandergelegt. Und so wird *Ars Musica* durchschienen zum einen vom Bild der *Musica mundana* als klangsymbolischem, zum anderen von demjenigen Mariens als geistigem Mittelpunkt von Frauenlobs *Canticum canticorum*.

⁵⁴ A. a. O., 318.

⁵⁵ Vgl. oben, 162.