

Ein Neidharttanz des 14. Jahrhunderts in einem Regensburger Bürgerhaus¹

Nikolaus Henkel (Hamburg)

Ein Skandalon greift Gottschalk Hollen (um 1411–1481), Augustinereremit und beliebter Kanzelredner im niedersächsischen Osnabrück, in einer Predigt auf². Früher habe man die Häuser mit Abbildungen von Heiligen geschmückt, heutzutage aber male man die Taten von Toren und sogar die Tänze Neidharts in den (Schlaf-)gemächern an die Wände: *sed nunc pinguntur gesta fatuorum: chorea nithardi in thalamis*. Und gleichfalls aus dem deutschen Norden stammend, klagt Nicolaus Rutze (1477–um 1510), Theologe und Magister an der Universität Rostock, dass man an Stelle des Leidens Christi lieber den Trojanischen Krieg und statt der Apostel den Neidharttanz oder andere nackte und unzüchtige Frauendarstellungen und Sirenen mit bloßen Brüsten an die Wände male: *In de stede des lidendes christi malen se den strid van troye unde in de*

¹ Die folgenden Ausführungen hätten eigentlich schon längst geschrieben sein sollen. Sie sind bereits unmittelbar nach Aufdeckung der Wandmalereien, 1985, entworfen worden, getragen von der Begeisterung, in der schönsten mittelalterlichen Stadt Deutschlands Mediävistik lehren zu dürfen. Zahlreichen Kollegen, die in Regensburg zu Gast waren, habe ich die Fresken gezeigt und mit ihnen offene Fragen diskutieren dürfen, u. a. Jeffrey Ashcroft, Manfred Eikermann, Wolfgang Haubrichs, Nigel F. Palmer, Peter Strohschneider. Dafür sei ihnen an dieser Stelle gedankt.

² Siehe zu Person und Werk Willigis Eckermann, Gottschalk Hollen. In: Verfasserlexikon 4 (1983) 109–116. Bekannt gemacht hat dieses Zeugnis Eckehard Simon, *The Rustic Muse: Neidhartswänke in murals, stone carvings, and woodcuts*. In: *The Germanic Review* 46 (1971) 243–256, hier 243; ich gehe hier nicht auf den umfangreichen Forschungsstand zur Wandmalerei nach Themen profaner Literatur ein, verweise nur auf eine Arbeit, die in souveräner Materialbeherrschung Leitlinien für die Analyse der Zusammenhänge von Literatur und bildlichen Darstellungen konzipiert: Michael Curschmann, *Wort – Schrift – Bild. Zum Verhältnis von volkssprachigem Schrifttum und bildender Kunst vom 12. bis zum 16. Jahrhundert*. In: Walter Haug (Hg.), *Mittelalter und frühe Neuzeit. Übergänge, Umbrüche und Neuansätze* (Fortuna vitrea 16) Tübingen 2000, 378–470, zu Wandmalereien bes. 400–407 und 428–436.

*stede der apostele malen se niterdes dantz effte andere nakede untuchtige wivesbilde unde meerwunder mit bloten brusten.*³

Angesprochen ist hier ein Phänomen, das wegen seiner offensichtlichen Häufigkeit die Kritik der Geistlichen auf den Plan ruft: Es sind profane Themen in der Wandmalerei, gefördert von Laien, also außerhalb des klerikalen Einflussbereichs, im Kulturraum der spätmittelalterlichen Stadt. Beide Theologen wenden sich nicht gegen weltliche T e x t e, die in Büchern überliefert werden und so schon hinsichtlich Buchbesitz und Lesefähigkeit gewisse Zugangsschwellen besitzen. Vielmehr sind es profane Sujets, die sich im Medium des offen zur Schau gestellten B i l d e s und seiner „Anschaulichkeit“ präsentieren und so umso verführerischer das Seelenheil des Laien in Gefahr bringen, gar noch, wenn es *nakede untuchtige wivesbilde* sind, dazu noch solche *mit bloten brusten*. Und zu diesen Quellen der Gefahr gehört auch, da sind sich beide Theologen einig, die Darstellung von Neidharttänzen: *chorea nithardi, niterdes dantz*.

Wie mittelalterliche Kirchenräume ausgesehen haben, lässt sich anhand der erhaltenen Bauten und ihrer Innenausstattung, wo sie erhalten geblieben ist, gut ermessen. Ungleich schwieriger ist es, ein angemessenes Bild von der Innenräumlichkeit profaner Bauten zu gewinnen. Ihre sekundäre Bezeugung etwa in der Buch- und Tafelmalerei oder in Schriftquellen unterschiedlicher Gattung und Zielsetzung leisten dabei wertvolle Hilfe. Und so sind Quellen wie Testamente oder Nachlassverzeichnisse wichtige Zeugen für die Rekonstruktion der Bürgerkultur der Städte des Spätmittelalters⁴. Die noch vorhandene sachliche Überlieferung insgesamt ist bemerkenswert, wenngleich hochwertige oder künstlerisch herausragende Güter aufgrund andauernder Wertschätzung eher den Weg in die Gegenwart gefunden haben als Gegenstände des täglichen Gebrauchs, bei denen Gebrauch und Verbrauch in unmittelbarem Anhängigkeitsverhältnis stehen. Hoch ist auch die Verlustquote stadtbürgerlicher Kunstpflege auf dem Gebiet der Wandmalerei in Profanbauten, begründet einerseits durch den Abriss der Bauwerke selbst, andererseits durch Umbauten, Verputz etc. bei noch bestehenden Gebäuden. Von daher ist es nicht verwunderlich, dass gerade in dieser Kunstgattung in der Vergangenheit immer wieder Entdeckungen gemacht wurden, und sie werden auch in Zukunft zu erwarten sein. Und vielfach ist der Zufall für die Entdeckung verantwortlich. Zwei Beispiele zeigen das: Das Anwesen „Tuchlauben 19“, im alten Zentrum Wiens mit ehemals dichter mittelalterlicher Bebauung gelegen, wurde bis zur Entdeckung der mittelalterlichen Neidhartwandmalereien im Jahr 1979 für ein Haus aus dem frühen 18. Jahrhundert gehalten. Wenige Jahre später, 1984,

³ Siehe zu ihm und den z. T. nicht eindeutigen Lebens- und Werkdaten Christine Stöllinger-Löser, Rutze, Nicolaus. In: Verfasserlexikon 8 (1992) Sp. 433-436. Das Neidhartzeugnis bietet wiederum Simon, *The Rustic Muse*, 243.

⁴ Ein anschauliches Bild bietet Harry Kühnel (Hg.), *Alltag im Spätmittelalter*. 2. Aufl. Graz-Wien-Köln 1996.

wurde in Regensburg, in einem als mittelalterlich bekannten Haus, Glockengasse 14, bei Renovierungsarbeiten ein Raum mit hervorragend erhaltenen Wandgemälden entdeckt. Um diese Malereien, unter ihnen ein Reigentanz in der Art der Neidharttänze, soll es im folgenden gehen⁵.

Dabei ist keineswegs klar, welche Anschauung die stadtbürgerlichen Zeitgenossen Hollens und Rutzens eigentlich mit den Bezeichnungen *chorea nithardi* und *niterdes dantz* verbunden haben. Die Wendung *neytharttancz* oder *Neitharten tanz* ist jedenfalls im 15. Jahrhundert im deutschen Südosten mehrfach belegt als Bezeichnung einer öffentlichen Fastnachtslustbarkeit⁶. Ob damit ein textiertes Spiel gemeint ist, scheint mir keineswegs sicher, zumal die Bezeichnung *neidhartspil* daneben gut bezeugt ist⁷. Denkbar ist durchaus, dass die aufgeführten Neidharttänze burleske, musikalisch begleitete Tanzaufführungen waren, am ehesten in bauerlicher Kostümierung, denn in der städtischen Fastnachtkultur des Spätmittelalters ist der Spott über die Bauern, ihre animalische Grobheit und Unbeholfenheit allgegenwärtig. Und so scheint es mir durchaus vorstellbar, dass die beiden anfangs erwähnten Theologen mit den an die Wände gemalten Neidharttänzen gerade Tanzdarstellungen meinten, die bauerliche Grobheit und Obszönität ins Bild setzten, wozu natürlich auch, wenn gleich nicht zwangsläufig, der Veilchenschwank gehörte. Damit komme ich zu den Regensburger Wandmalereien.

I.

Das Regensburger Anwesen Glockengasse 14 liegt in einem Geviert, das zur frühmittelalterlichen Erweiterung der Stadt gehört, die über das rechteckige Areal des römischen Kastells *Castra Regina* hinausgreift⁸. Die mittelalterliche Bebauung hat an mehreren Stellen neueren Bauten weichen müssen, ist aber in der Stadt insgesamt wie auch in diesem Teil mehrfach erhalten geblieben. Das von Ludwigstraße, Bismarckplatz, Gesandtenstraße und Glockengasse begrenzte Geviert befindet sich zu großen Teilen im Besitz des Fürstlichen Hauses

⁵ Siehe knapp dazu Nikolaus Henkel, Literatur im mittelalterlichen Regensburg. In: Martin Angerer u. a. (Hg.), Regensburg im Mittelalter. Beiträge zur Stadtgeschichte vom frühen Mittelalter bis zum Beginn der Neuzeit, 2. Aufl. 1999, Regensburg 1995, 301-311, hier 308 f.; ders., Literatur in Regensburg im 12.-14. Jahrhundert. In: Peter Schmid (Hg.), Geschichte der Stadt Regensburg 2. Regensburg 2000, 876-907, hier 900 f.

⁶ Vgl. die Belege bei Eckehard Simon, The Staging of Neidhart Plays. With notes on six documented performances. In: Germanic Review 44 (1969) 1-20, hier 15-18.

⁷ Simon, The Staging, 17-19.

⁸ Zur historischen Situation siehe Joachim Hubel, Gotik in Regensburg. Stadttopographie und städtebauliche Entwicklung vom 13. bis zum frühen 16. Jahrhundert. In: Peter Schmid (Hg.), Geschichte der Stadt Regensburg 2. Regensburg 2000, 1106-1140; vgl. außerdem Richard Strobel, Das Bürgerhaus in Regensburg 1: Mittelalter (Das deutsche Bürgerhaus 23) Tübingen 1976.

Thurn und Taxis und ist in den Jahren 1984/85 umfassend restauriert worden. Im Zusammenhang mit dieser Maßnahme sind im Anwesen Glockengasse 14 unter Putz liegende Wandmalereien des Mittelalters entdeckt und im Jahr 1985 freigelegt und konserviert worden. Sie dürften aus der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts stammen; eine einlässliche kunsthistorische Untersuchung fehlt bislang⁹. Ausgeführt sind sie in Secco-Technik, der Farbauftrag erfolgte also auf dem bereits getrockneten Putz.

Die Malereien befinden sich im ersten Stock des Anwesens in einem Raum, der heute als Treppenhaus genutzt wird. An seiner westlichen Seite mündet eine aus dem Erdgeschoss kommende Treppe in diesen Raum; an der gegenüberliegenden Wand führt eine weitere Treppe in das nächsthöhere Stockwerk. Diese Treppe folgt heute präzise dem Verlauf der mittelalterlichen Treppe. Die Wandmalereien finden sich an der nördlichen, zwischen den beiden Treppen liegenden Wand dieses Raums sowie an der östlichen Wand unterhalb der ins nächste Stockwerk führenden Treppe (Abb. 1). Weitere Wandmalereien sind nicht entdeckt worden.

Der Raum ist in etwa quadratisch und misst 6,27 x 6,06 m. Bei leicht abschüssigem Boden beträgt die Raumhöhe bis zu den nachmittelalterlichen Deckenbalken rd. 3,10 m, bis zur Decke selbst rd. 3,20 m.

Die Wandmalereien dieses Raums bilden drei unterschiedlich geschnittene und durch Rahmung gegeneinander abgesetzte Bildfelder aus, die weder inhaltlich oder thematisch noch konzeptionell einen Zusammenhang bilden. Auch die künstlerische Darstellungsweise ist unterschiedlich, was wohl auf stilistisch verschiedene Vorlagen zurückzuführen ist. Es deutet aber nichts darauf hin, dass die drei Bildfelder von unterschiedlichen Künstlern oder in zeitlichem Abstand voneinander gefertigt worden sind. Im Zwickel unter der ins nächsthöhere Geschoss führenden Treppe befindet sich eine Darstellung des Todes des hl. Alexius (Abb. 2, 3). Sie ist an ihrer höchsten Stelle ca. 2,70 m, im auslaufenden Zwickel ca. 74 cm hoch. Die untere Rahmenlinie der Darstellung verläuft ca. 40 cm über dem Boden. Links davon schließt sich eine die Raumhöhe voll nutzende Darstellung des hl. Christophorus an: Höhe ca. 2,80 m, Breite ca. 1,40 m (Abb. 2). Sie wird unten und an den Seiten von einem ockerfarbenen Rahmen umgeben, der von dunklen Linien eingefasst ist.

An der links an die Christophorus-Darstellung anschließenden Wand ist die Tanzszene (Abb. 1) zu sehen, um die es im folgenden geht. Sie bedeckte ehemals wohl die gesamte Breite der Wand, weist aber zwei über die gesamte Raumhöhe senkrecht laufende Fehlstellen auf, eine von ca. 30 cm in der Raummitte, verursacht durch eine heute abgebrochene Wand, die zweite links vom Bildfeld, heute neuverputzt, von ca. 75 cm Breite. Hier scheint ein größerer

⁹ Die bislang einzige Darstellung stammt von Petra Lorey-Nimsch, Der Heilige unter der Treppe. Anmerkungen zur Ikonographie der Wandmalereien in der Glockengasse 14. In: Denkmalpflege in Regensburg. Beiträge zur Denkmalpflege in Regensburg mit Jahresberichten der Denkmalschutzbehörde. Regensburg 1991, 53-59.

Verlust eingetreten zu sein, auf den ich unten noch zu sprechen komme. Das Bildfeld mit der Tanzszene beginnt ca. 1,80 m über dem Boden, hat eine Höhe von ca. 1,12 m und reicht bis zur Höhe des Deckenbalkens. Sie wird unten und oben durch einen von zwei dunklen Linien gebildeten gelblichen Rahmen von ca. 9 cm Breite begrenzt, wie wir ihn schon bei der Christophorus-Darstellung beobachtet hatten¹⁰. Oberhalb der Tanzszene, verdeckt durch den nachmittelalterlichen Deckenbalken, befinden sich weitere Malereien, von denen mehrere vegetabile Elemente erkennbar sind, möglicherweise vergleichbar dem oberen Register der Diessenhofener Darstellung. Wie hoch sie ursprünglich hinaufgereicht haben, ist heute nicht mehr feststellbar. Jedenfalls dürfte die heutige Decke des Raums wesentlich niedriger liegen als die mittelalterliche.

Die Wandfläche unterhalb des Bildstreifens ist offenbar freigeblieben, jedenfalls finden sich hier keine Spuren von Malerei. Auffällig ist aber, dass auf der freien Wandfläche unter der Tanzszene, ungefähr 55 cm über dem Boden, noch das Fragment eines waagrecht verlaufenden Rahmens erkennbar ist, der wie bei der oben verlaufenden Tanzszene und beim Christophorus gleichfalls durch dunkle Doppellinien gebildet ist (Abb. 1) und der mit diesem Rahmen eine offensichtlich durchlaufende untere Begrenzung der Malfläche auf den beiden aneinanderstoßenden Wänden gebildet hat¹¹.

Der Befund lässt mehrere Deutungsmöglichkeiten zu. Entweder war die heute freie Wandfläche unter der Tanzszene ehemals bemalt – und die Bemalung wurde wieder getilgt – oder aber der Raum unter dem Reigentanz war für eine Bildausstattung vorgesehen, die aber nicht ausgeführt wurde. Das Rahmenfragment bezeugt jedenfalls eine gestalterische Absicht für diese Wandpartie. Warum sie nicht ausgeführt wurde, ist unklar und bietet nur der Spekulation Raum; dass dieser Teil der Wand freigehalten wurde, um etwa ein Möbelstück dort zu placieren, kann sicher ausgeschlossen werden. Auf mögliche Folgerungen aus diesem Befund komme ich unten noch zu sprechen.

II.

Der Regensburger Neidharttanz ist Teil eines gestalterischen und synoptisch wahrgenommenen Ensembles. Ich gehe deshalb in gebotener Kürze auf die Alexius- und die Christophorus-Darstellung sowie auf ihre Bedeutung innerhalb der spätmittelalterlichen Religiosität ein.

Die „*Legenda aurea*“ erzählt von dem jungen Römer Alexius, er habe sein wohlhabendes Elternhaus und seine Braut verlassen, um in Armut Gott nachzufolgen. Nach 17jähriger Abwesenheit kehrt er unerkannt in das Haus

¹⁰ Für die Erhebung der Abmessungen vor Ort danke ich Herrn stud. med. Tobias Henkel, Regensburg, ganz herzlich.

¹¹ Dass der Abstand des Rahmenfragments vom Boden hier größer ist als bei den anderen beiden Bildern (dort rd. 40 cm), liegt an der Abschrägigkeit des Bodens.

seiner Eltern heim und fristet dort weitere 17 Jahre, als Bettler geduldet und verspottet von der Dienerschaft, ein kümmerliches Dasein unter einer Treppe. Als er sein Lebensende spürt, schreibt er seine Geschichte auf ein Blatt, das er in seiner Hand behält, und stirbt unter der Treppe seines Elternhauses. Eine göttliche Stimme macht auf den Heiligen aufmerksam, und die beiden Kaiser Arcadius und Honorius kommen mit Papst Innozenz, finden den gottesfürchtigen Mann und erkennen anhand des Briefs in der Hand des Toten seine Identität¹².

Der Kult des hl. Alexius, dessen Tag am 17. Juli begangen wird, ist im deutschen Sprachraum im hohen und späten Mittelalter weit verbreitet. Davon zeugen zahlreiche Darstellungen u. a. in der Buch- und Wandmalerei, die ihn mehrfach mit einer Treppe als Attribut zeigen oder ihn unter der Treppe darstellen¹³. Literarische Reflexe der Alexiusverehrung sind die zahlreichen lateinischen und deutschen Legendenfassungen und Legendendichtungen, u. a. in der Form des Meistergesangs¹⁴. Aus dem 15. Jahrhundert, jedoch nur fragmentarisch erhalten, ist sogar ein deutsches Legendenspiel zum hl. Alexius überliefert¹⁵.

Die Darstellung der Alexius-Szene im Anwesen Glockengasse 14 ist genau in den Raum unter der mittelalterlichen Treppe eingepasst. Die Stadtarchitektur im Hintergrund lässt sich nicht mit der Regensburgs verbinden, zeigt aber insofern ein gewisses Raffinement, als sie die Sterbeszene unter einer langen überdachten Außentreppe lokalisiert, die in genau 24 Stufen zu einem Wohnbau hinaufführt. Und diese gemalte Treppe folgt genau der Unterkante der realen mittelalterlichen Treppe des Hauses (Abb. 1, 2). Beim Abbau der im gegenwärtigen Bauzustand erhaltenen Treppe im Zuge der Restaurierungsmaßnahmen war präzise die obere Begrenzung des Wandbildes durch den Verlauf der Treppe zu erkennen.

Das sich links anschließende Christophorus-Bild (Abb. 2) folgt dem im Mittelalter und darüber hinaus gültigen Standardtypus. Besonderes Merkmal

¹² Vgl. die Texte: Jacobi a Voragine *Legenda aurea vulgo historia Lombardica dicta* [...] Rec. Th. Graesse. 2. Aufl. Leipzig 1850, 403-407; Ulla Williams, Werner Williams-Krapp (Hg.), *Die „Elsässische Legenda Aurea“ 1: Das Normalcorpus* (Texte und Textgeschichte 3) Tübingen 1980, 426-429.

¹³ Mit reichem Belegmaterial E. Krausen, Alexius von Edessa. In: *Lexikon der christlichen Ikonographie* 5 (1973) 90-95; hier 90 auch Nachweise sog. „Alexiusstiegen“, also Treppen, unter denen der Tod des Alexius dargestellt ist; siehe außerdem noch: Anne Küpper, *Der heilige Alexius: Siebzehn Jahre lebte er unter der Treppe*. In: *Die Waage. Zeitschrift der Grüenthal GmbH* 21 (1982) 111-118 (mit zahlreichen Abbildungen); Joseph Clauss, *Eine rätselhafte Skulpturengruppe an der Strassburger Münsterkanzel*. In: *Strassburger Münsterblatt* 6 (1912) 53-61.

¹⁴ Siehe Hans-Friedrich Rosenfeld, Alexius. In: *Verfasserlexikon* 1 (1978) 226-235.

¹⁵ Berlin, Staatsbibliothek zu Berlin SPK, Ms. germ. fol. 1219. Siehe Rolf Bergmann, *Katalog der deutschsprachigen geistlichen Spiele und Marienklagen des Mittelalters*. München 1986, 64-67.

der Christophorus-Darstellungen ist ihre „Öffentlichkeit“, ihre Placierung an sichtbetonten Stellen, vielfach in oder an Kirchen, die bei Fresken und Skulpturen in der Regel mit der auf die öffentliche Wirkung bezogenen außergewöhnlichen Übergroße der Abmessungen korrespondiert¹⁶. Unter den mittelalterlichen Heiligendarstellungen überwiegen die des hl. Christophorus alle anderen Heiligen beträchtlich und bezeugen einen alle Bevölkerungsschichten umgreifenden Kult, der sich über ganz Europa erstreckt¹⁷.

Die Regensburger Christophorus-Darstellung hat trotz ihrer für den Innenraum beträchtlichen Größe demgegenüber den Charakter des Privaten, ohne dadurch den magischen Charakter der öffentlichen Darstellung zu verlieren. Denn unabhängig von Öffentlichkeit und Privatheit ist die lebenspraktische Bedeutung dieses Bildtyps. Wer den Heiligen anschaute, starb am selben Tage keines unerwarteten Todes, so jedenfalls nach mittelalterlicher Glaubensanschauung¹⁸.

Der aufgeklärte Betrachter des 20. Jahrhunderts wird darüber lächeln, denn natürlich ist man auch im Mittelalter gestorben. Doch damit verfehlt man die Sinndimension des Bildes. Verstehen wir die Christophorus-

¹⁶ Zu den Zusammenhängen zwischen Öffentlichkeit und Funktion hat anhand von Schrifttafeln und Tafelbildern Hartmut Boockmann mehrere Arbeiten vorgelegt. Da ich hier auf diesen Aspekt nicht näher eingehe, nenne ich nur die folgenden: Hartmut Boockmann, Belehrung durch Bilder? Ein unbekannter Typus spätmittelalterlicher Tafelbilder. In: Zeitschrift für Kunstgeschichte 57 (1994) 1-22; ders., Über Schrifttafeln in spätmittelalterlichen deutschen Kirchen. In: Deutsches Archiv 40 (1984) 210-224; siehe hierzu auch die Arbeit von Boockmanns Schülerin Ruth Slenczka, Lehrhafte Bildtafeln in spätmittelalterlichen Kirchen (Pictura et Poesis 10) Köln-Weimar-Wien 1998. Aber auch in der Druckgraphik des Spätmittelalters lässt sich Vergleichbares feststellen, siehe Nikolaus Henkel, Schauen und Erinnern. Überlegungen zu Intentionalität und Appelstruktur illustrierter Einblattdrucke. In: Einblattdrucke des 15. und frühen 16. Jahrhunderts. Probleme, Perspektiven, Fallstudien, hg. von Volker Honemann, Sabine Griesse, Falk Eisermann und Marcus Ostermann. Tübingen 2000, 209-243.

¹⁷ Siehe dazu die materialreiche Studie von Hans-Friedrich Rosenfeld, Der heilige Christophorus. Seine Verehrung und seine Legende. Eine Untersuchung zur Kultgeographie und Legendenbildung des Mittelalters. Leipzig 1937; zur Verbreitung von Christophorus-Darstellungen in der Diözese Regensburg hier 465, in Deutschland: Anhang, Karte III. Zu den bildlichen Darstellungen siehe Lexikon der christlichen Ikonographie 5 (1973) 46-508. Die zur Zeit unserer Fresken am weitesten verbreitete Legendenfassung liefert wiederum die ‚Legenda aurea‘ (ed. Graesse), 430-434, sowie die ‚Elsässische Legenda Aurea‘, 453-458; zu den einzelnen Textfassungen siehe Rosenfeld, 473-529.

¹⁸ Mittelalterliche Kritik an einem solcherart magischen Bildverständnis ist seit dem 14. Jahrhundert unüberhörbar: Johannes Gerson, Heinrich von Langenstein, Nikolaus von Kues, Gabriel Biel sind ihre Vertreter, siehe Hans Körner, Der früheste deutsche Einblattholzschnitt (Studia iconologica 3) Mittenwald 1979, 48 f.: Horst Fuhrmann, Bilder für einen guten Tod (Bayerische Akademie der Wissenschaften, phil.-hist. Klasse, Sitzungsberichte 1997, Heft 3) München 1997, 32-38; allgemein dazu siehe Klaus Schreiner, *Discrimen veri ac falsi*. Ansätze und Formen einer Kritik der Heiligen- und Reliquienverehrung des Mittelalters. In: Archiv für Kulturgeschichte 48 (1966) 1-53.

Darstellung historisch, dann ist sie keine billige Lebensversicherung. Vielmehr steht hinter der geglaubten Wirkung des Christophorusbildes der Appell: „Mensch, denke daran, dass du sterblich bist! Memento mori!“ Das historische Verständnis dieses Bildtyps setzt beim Betrachter das Wissen um die eigene Sterblichkeit und die Akzeptanz des eigenen Todes voraus. Der Blick auf das Bild ruft dieses Wissen ab; wer es anschaut, um keines unvorbereiteten Todes zu sterben, tut dies gerade im Bewusstsein seiner Hinfälligkeit. Und damit ist die Intention einer Christophorus-Darstellung erfüllt: Dieser Mensch wird nicht eines schlechten, das heißt: unvorbereiteten Todes sterben¹⁹. Wenn er an dem betreffenden Tag stirbt, wird es eine *bona mors* sein, ein durch das Bewusstsein der Erlöslichkeit vorbereiteter Tod, wie ihn auch die „*Artes bene moriendi*“ lehren. Gerade dieser Aspekt machte Christophorus-Darstellungen auch im privaten Zusammenhang mittelalterlicher Wohnkultur zum wichtigen Teil des täglichen religiösen Lebensvollzugs, sei es in Form einer kleinen Plastik, eines Teigdrucks, eines an die Wand gehefteten Holzschnitts oder – wie hier – einer aufwendigen Wandmalerei. So ist denn auch der Platz, den die Christophorus-Darstellung innerhalb des Hauses einnimmt, von einer erkennbaren optischen Strategie, ja einer „Benutzungsregie“ geprägt: Wer den freskengeschmückten Raum über die nach unten führende Treppe verließ, konnte sich durch einen Blick nach rechts auf das Bild des Heiligen der heilbringenden Wirkung des Christophorus versichern. So gesehen sind die beiden Heiligendarstellungen markante Zeugnisse für die Existenz und den Gebrauch religiöser Bildformeln im Zusammenhang häuslicher Wohnkultur und privater Frömmigkeit des städt-bürgerlichen Laienstandes im Spätmittelalter²⁰.

III.

Für den heutigen Betrachter befremdlich ist die den beiden Heiligen-Darstellungen beige-selte weltliche Tanzszene. Ein inhaltlicher oder thematischer Zusammenhang ist nicht erkennbar, ebenso wenig ein wie immer zu deu-

¹⁹ Zeugnisse zur mittelalterlichen Auffassung von „gutem“ und „schlechtem“ Tod bespricht Fuhrmann, *Bilder für den guten Tod*, 9-12.

²⁰ Innerhalb der oberitalienischen Stadtkultur untersucht das exemplarisch Ronald G. Kecks, *Madonna und Kind. Das häusliche Andachtsbild im Florenz des 15. Jahrhunderts* (Frankfurter Forschungen zur Kunst 15) Berlin 1988. Für den deutschen Kulturraum verweise ich auf die folgenden neueren Arbeiten: Frank Matthias Kammel, *Imago pro domo. Private religiöse Bilder und ihre Benutzung im Spätmittelalter*. In: Frank Matthias Kammel (Hg.), *Spiegel der Seligkeit. Privates Bild und Frömmigkeit im Spätmittelalter*. Katalog zur Ausstellung des Germanischen Nationalmuseums Nürnberg, 31.5.-8.10.2000. Nürnberg 2000, 10-33; zu Bild-darstellungen im Medium des Einblatt-drucks im privaten Raum: Sabine Gries, „viel Andacht gehabt vor den heiligen Briefen.“ Der private Gebrauch des gedruckten Bildes im 15. Jahrhundert (erscheint demnächst innerhalb einer Publikation des Germanischen Nationalmuseums, Nürnberg, im Druck).

tendes „Programm“. Nachdem ich oben die Vermutung geäußert habe, jede der drei Darstellungen verdanke sich aufgrund der je unterschiedlichen stilistischen Prägung einer anderen Vorlage, könnte das auch der Schlüssel zu diesem Ensemble sein, dessen Zusammensetzung möglicherweise eher von den zufällig vorhandenen Vorlagen als von programmatischer Kohärenz bestimmt ist. Damit unterscheidet sich das Ensemble der Regensburger Wandmalereien deutlich von der rein weltlich ausgerichteten Thematik im Haus „Zur Zinne“ in Diessenhofen/Schweiz, das Eckehard Simon vorgestellt hat²¹.

Die Tanzszene ist weitgehend vollständig erhalten (Abb. 1). Eine nach der Bemalung eingezogene und später wieder abgebrochene Wand in der Raummitte ist Ursache für eine von oben nach unten verlaufende, etwa 30 cm breite Fehlstelle etwa in der Mitte des Bildregisters; außerdem ist rechts noch ein größeres Bildfeld abgerieben, an dessen Stelle sich eine Tänzerin befand, deren Umrisszeichnung noch erkennbar ist, sowie eine weitere Männerfigur, von der nur noch spärliche Reste, u. a. der Bein- und Fußpartie erhalten sind. Schließlich ist ganz links eine über die ganze Raumhöhe gehende Fehlstelle von 75 cm Breite auszumachen, deren Bildinhalt unbekannt ist. Der Reigen besteht aus ursprünglich vier Tänzerinnen und fünf Tänzern, die sich in regelmäßigem Wechsel von Mann und Frau an den Händen halten und einen Reihentanz aufführen, der sich von rechts nach links bewegt. Er findet im Freien auf einer Wiese statt, wie Blumen und Gräser auf der Standfläche der Figuren zeigen. Den Tanzenden sind, links und rechts flankierend, zwei Musikanten beigegeben: Links wendet sich ein Schalmespieler mit erhobenem Instrument den Tanzenden zu; auf der rechten Seite ist ein Dudelsackspieler zu sehen, der den Tanzenden folgt. Die Höhe der Figuren nimmt von links nach rechts leicht ab, wodurch offenbar eine perspektivische Entfernung angedeutet werden soll.

Allen männlichen Figuren sind Namenbeischriften beigegeben, die sich zum Teil noch lesen lassen. Der Dudelsackspieler ist mit *stubenfol* (Abb. 5), die nach der Lücke links folgenden Figuren sind mit *olpreht* sowie *wirsbein* bezeichnet (Abb. 3)²². Die Existenz von Beischriften zu zwei weiteren Tänzer sowie zum Anführers des Reigen sind erkennbar, lassen sich jedoch nicht mehr lesen. Vermutlich wird auch der Schalmespieler links eine Namenbeischrift gehabt haben, doch ist die obere Partie der Figur verloren. Als „sprechenden“ Namen kann man Wirsbein ansetzen: ‚der mit dem schlimmen Bein‘²³. Und in der Tat scheint diese Figur ein verkrümmtes, unterentwickeltes Bein zu haben.

²¹ Simon, *Rustic Muse*, 244 f. und Abb. 1 sowie Roland Böhmer, *Neidhart im Bodenseegebiet. Zur Ikonographie der Neidhartdarstellungen in der Ostschweizer Wandmalerei des 14. Jahrhunderts* (in diesem Band).

²² Siehe zu den Namenbeischriften Hans Ulrich Schmid, *Die mittelalterlichen deutschen Inschriften in Regensburg* (Regensburger Beiträge zur deutschen Sprach- und Literaturwissenschaft 40) Frankfurt am Main etc. 1989, 24, Nr. 14 und Abb. 18-20.

²³ Matthias Lexer, *Mittelhochdeutsches Handwörterbuch* 3. Leipzig 1878, 931 f.

Der Name Wirsbein scheint eben darauf bezug zu nehmen. Olprecht ist ‚der Einfältige, der nicht recht bei Troste ist‘²⁴. Der Gesichtsausdruck dieser Figur gibt dementsprechend geistige Defizienz zu erkennen. Nur zu Stubenfol lässt sich keine plausible Namensdeutung beibringen²⁵. Im umfangreichen Material der vielfach „sprechenden“ Personenbezeichnungen der Neidhartlieder und der Pseudoneidharte habe ich diese Namen indes nicht finden können. Doch dass die Bauern in der Auseinandersetzung mit dem Ritter Neidhart dessen Schwert an ihren Beinen zu spüren bekommen, ja lahm geschlagen werden, sagt etwa die Stelle HW 62,11 *Hei, solt ich ir einem sine stelzen bestrichen!* In den späteren Neidhartdichtungen wird dieses Motiv immer wieder aufgenommen²⁶. Und die Dummheit der Bauern, wie sie aus Olprechts Namen und Gesicht spricht, ist generelles Kennzeichen der Bauern aus der Sicht der Neidhartdichtungen, insbesondere der 14 Schwanklieder und der sechs Spiele. Neben der Kleidung ist es auch die Art der Namen, die auf den bäuerlichen Stand der Tanzenden verweist. In den Neidhartdichtungen, den Liedern wie den Spielen, ist der Tanz der Bauern ein im übrigen ganz geläufiges Motiv.

Nun zum Äußeren und der Kleidung der Figuren: Die Frauen tragen lange, bis auf den Boden reichende, langärmelige Kleider ohne erkennbaren Schmuck, sie haben auch keinen Kopf- oder Haarputz. Die Männer, auch der Dudelsackspieler rechts, sind allesamt rothaarig; einzig über den Schalmeispieler ist keine Aussage möglich, weil dessen Kopfpartei unkenntlich ist. Einen roten Bart haben der Anführer des Tanzes und der Tänzer mit der Namenbeischrift Wirsbein. Alle Männer tragen dunkle, eng anliegende Beinkleider und hemdartige Übergewänder, die von einem Gürtel oder Strick zusammengefasst und z. T. durch Nesteln (Olprecht) zusammengehalten werden (Abb. 3). Lediglich der Anführer und die an seiner Hand folgende Frauengestalt sind durch aufwendigere Kleidung gekennzeichnet. Er trägt ein Schwert und eine Kopfbedeckung mit einem gefäßartigen Aufsatz, für den ich derzeit keine Deutung weiß (Abb. 4). Seinen rechten Arm hält er angewinkelt, mit geöffneter Hand nach oben; jedenfalls hält er nicht einen Zweig oder Tanzstab

²⁴ Zu mhd. *alwaere* ‚einfältig‘ (Matthias Lexer, *Mittelhochdeutsches Handwörterbuch* 1. Leipzig 1872, 46; Johann Andreas Schmeller, *Bayerisches Wörterbuch* 1,1. München 1872, 65.

²⁵ Von mhd. *stuppe* ‚Staub‘ ausgehend etwa ‚stopfe ihn voll Staub‘ oder ‚prügele den Staub aus ihm heraus‘; besser vielleicht von mhd. *stippen* ‚zu Pulver machen‘: ‚Mache ihn vollends zu Staub‘, was auf die Prügelust der Bauern im Kontext der Neidhartthematik hindeuten könnte. Recht befriedigen will keine der Lösungen; die Wortbelege bei Lexer, *Handwörterbuch* 2 (1876) Sp. 1275; Lorey-Nimsch, *Der Heilige unter der Treppe*, 54 liest den Namen als „Gubenkol“, was sich paläographisch nicht halten lässt.

²⁶ Siehe hierzu Edmund Wiessner, *Kommentar zu Neidharts Liedern*. Leipzig 1954, 137 mit einigen Belegen; weitere bietet der ‚Neidhart Fuchs‘.

in der Hand²⁷. Seine rechts folgende Partnerin trägt ein gefälteltes Kleid mit niederförmigem Oberteil und einem herabhängenden längeren Überwurf sowie einen kaum noch erkennbaren Kopfputz.

Der Anführer des Tanzes erhebt, auf den Schalmeispieler zuschreitend, die Hand, vielleicht Halt gebietend. Diese Nachricht wird von dem dritten Tänzer von links durch Kopfwendung nach rückwärts an seine Partnerin weitergegeben. Auch die sechste Reigenfigur von links, eine Tänzerin, wendet sich ihrem Partner Olprecht zu, ebenso die folgende Frauenfigur. Neben der Tanzrichtung des Reigens von rechts nach links gibt es also auch Interaktionsgesten unter den einzelnen Figuren. In diesem Zusammenhang ist noch ein Beobachtung mitzuteilen: Während die Abstände der Figuren einschließlich des Dudelsackspielers auf der rechten Seite ausgesprochen eng sind (ca. 30–40 cm), zumal zwischen den sich an den Händen haltenden Tanzenden, ist der Zwischenraum zwischen dem Anführer des Tanzes und dem Schalmeispieler links auffällig weit (ca. 80 cm). Zwischen diesen beiden Figuren befindet sich auf dem Boden ein größerer klumpenförmiger Gegenstand von ca. 10 cm Durchmesser, dessen Identität schwer zu deuten ist. Mit diesen Schwierigkeiten hängt auch die Deutung der gesamten Szene zusammen, zu der ich nun komme.

IV.

Wer sind eigentlich die Gestalten der Regensburger Tanzdarstellung? Wenn gleich sich eine sichere Deutung nicht zweifelsfrei ergibt, erscheint es mir am plausibelsten, in dem Anführer und der ihm folgenden, aufwendiger gekleideten Frauengestalt Neidhart und die Herzogin anzunehmen, wobei die übrigen Gestalten dann das eher rustikal geratene Gefolge bilden und der Zug sich auf das vermeintliche „Veilchen“ zu bewegt, das sich unter dem *pileus*, der Kappe oder dem Hut, befindet, den Neidhart über das Blümchen gestülpt hat. Das müsste dann der fast unkenntliche Gegenstand zwischen dem Anführer und dem Schalmeispieler sein, vor dem der Anführer durch Handzeichen Halt gebietet. Unklar bleibt dann aber die Funktion der doch wohl bäuerliches Milieu andeutenden Namenbeischriften, insbesondere Olprecht und Wirsbein. Diese Deutung hätte in Kauf zu nehmen, dass die „Herzogin“ als Partnerin des Anführers „Neidhart“ einem der nachfolgenden Bauern die Hand gibt, ein in der Ständehierarchie zumindest ungewöhnliches Faktum. Denkbar wäre auch, dass mit dem Anführer ein (schwerttragender) Bauer gemeint ist, vielleicht der in den literarischen Texten vielfach genannte Engemar. Das könnte seine und seiner Partnerin herausgehobene Kleidung rechtfertigen, würde auch gut zu den

²⁷ So zeigt es die anders strukturierte Tanzszene im Haus „Tuchlauben 19“ in Wien; siehe Neidhartfresken um 1400. Die ältesten profanen Wandmalereien Wiens, hg. von den Museen der Stadt Wien. Wien o. J., 28 f. und Abb. 7.

inschriftlichen Namensangaben, soweit sie erkennbar sind, passen. Eine sichere Interpretation lässt der Befund nicht zu.

Sicher ist aber die Übereinstimmung der Regensburger Tanzdarstellung mit den Neidhart-Wandmalereien im Haus „Zum Grundstein“ (um 1360/80) in Winterthur/Schweiz, insbesondere mit deren Tanzdarstellung im rechten Teil des Registers, die bis in die Gestik und Haltung der Figuren hinein geht²⁸. Doch die Winterthurer Darstellung hat in ihrem linken Teil szenische Elemente, die in Regensburg nicht vorhanden sind, so die Ankunft der herzoglichen Entourage, in deren Gegenwart der Hut von dem *flos merdaceus* gehoben wird. Ein Tanzpaar links außen sowie ein Fiedelspieler rechts ergänzen diesen Bildteil. In der Mitte steht eine aufragende Stange, wohl die, auf die das Veilchen gesteckt werden und um die getanzt werden sollte. Die Ausführung des linken Registers in Winterthur hingegen zeigt einen Reigentanz im Wechsel von Männern und Frauen, der abgesehen von der Bewegungsrichtung, hier von links nach rechts, weitgehend mit dem Regensburger Tanz übereinstimmt, und zwar sowohl im Bildtyp an sich als auch in der Haltung einzelner Figuren.

Nur vermutungsweise ist auf ein in Regensburg möglicherweise verlorenes Bildelement zu verweisen. Es könnte sich links, auf der im Rücken des Schalmeispieters liegenden raumhohen Fläche von ca. 75 cm Breite befunden haben, die heute unter neuem Putz liegt und offenbar schon wesentlich früher verloren gegangen ist. Die Diessenhofener Wandmalereien bieten in ihrem unteren Register ein Muster, das geeignet ist, die Fehlstelle der Regensburger Darstellung inhaltlich zu klären. Die Diessenhofener Darstellung zeigt die herzogliche Hofgesellschaft, die gerade den *flos merdaceus* bemerkt hat, darauf deutet oder die Nase vor dem Gestank zuhält. Durch einen vegetabilen Szenentrenner geschieden, findet sich ganz links die Darstellung der unmittelbar vorausgehenden Szene, in der ein kauender Bauer gerade den Scheisshaufen (*sit venia verbo*) absetzt. Eben dieses neidharttypische Element könnte auch in der Regensburger Darstellung in dem heute zerstörten Bildraum im Rücken des Schalmeispieters Platz gehabt haben. Ob bauliche Veränderungen, etwa anlässlich eines Besitzerwechsels, den Verlust verursacht haben oder Prüderie, ist kaum zu entscheiden; immerhin hätte sich diese Darstellung direkt über dem Treppenabgang ins Erdgeschoss befunden, jedem unmittelbar vor Augen, der das Haus verlässt. – Zu bedenken ist ferner, dass in den Regensburger Wandmalereien das (unter dem erhaltenen Register mit der Tanzszene ausweislich des Rahmenfragments) geplante zweite Register nicht ausgeführt wurde oder verloren ist, ferner, dass die beiden anderen Wände möglicherweise weitere Malereien geboten haben, von denen nichts mehr erhalten ist.

²⁸ Siehe hierzu Simon, Rustic Muse, 245 f. und Abb. 2 sowie Böhmer, Neidhart (in diesem Band).

Eckehard Simon hat zu Recht darauf hingewiesen, dass die bildliche Darstellung des Veilchenschwanks im unmittelbaren Gefolge der literarischen Ausprägung liegt, die wir im ‚Kleinen St. Pauler Neidhartspiel‘ (um 1350) sowie in dem erst später überlieferten, aber um 1300 angesetzten Schwanklied beobachten können²⁹. In den Zusammenhang der bislang bekannten Wandmaleien mit Neidhartdarstellungen gehört nun auch das Regensburger Zeugnis. Zu einer Kritik seitens der Geistlichkeit hätte der in Regensburg erhaltene Neidharttanz in seinem heutigen Zustand sicherlich keinerlei Anlass gegeben, zumal in der Umgebung der Heiligen Alexius und Christophorus.

²⁹ Zum St. Pauler Spiel siehe Eckehard Simon, Neidhartspiele. In: Verfasserlexikon 6 (1987) 893-898, hier 895.

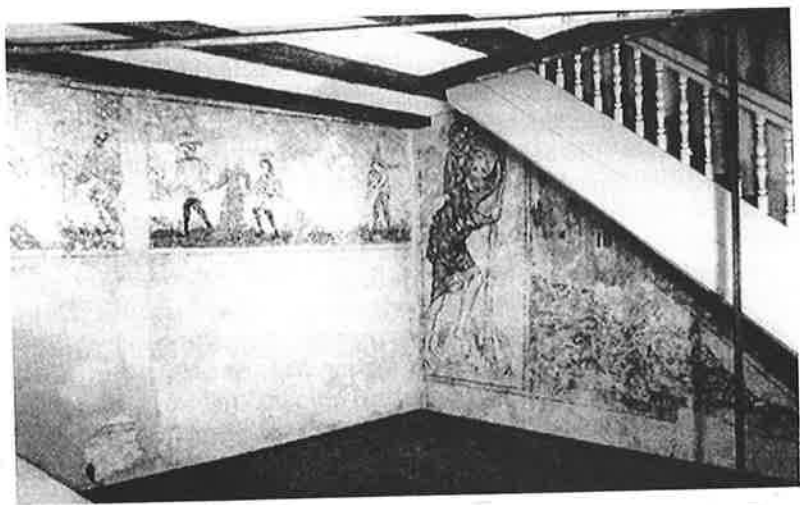


Abb. 1: Regensburg, Glockengasse 14, 1. Obergeschoss, Nordostecke: Rauman-
sicht. Aus: Denkmalpflege in Regensburg. Berichte, Projekte, Aufgaben 1989,
1990, 1991. Regensburg 1991, 54.



Abb. 2: Regensburg, Glockengasse 14, 1. Obergeschoss, Ostwand: Hl. Alexius
(unter der Treppe) und Christophorus. Aus: Denkmalpflege in Regensburg.
Berichte, Projekte, Aufgaben 1989, 1990, 1991. Regensburg 1991, 55.

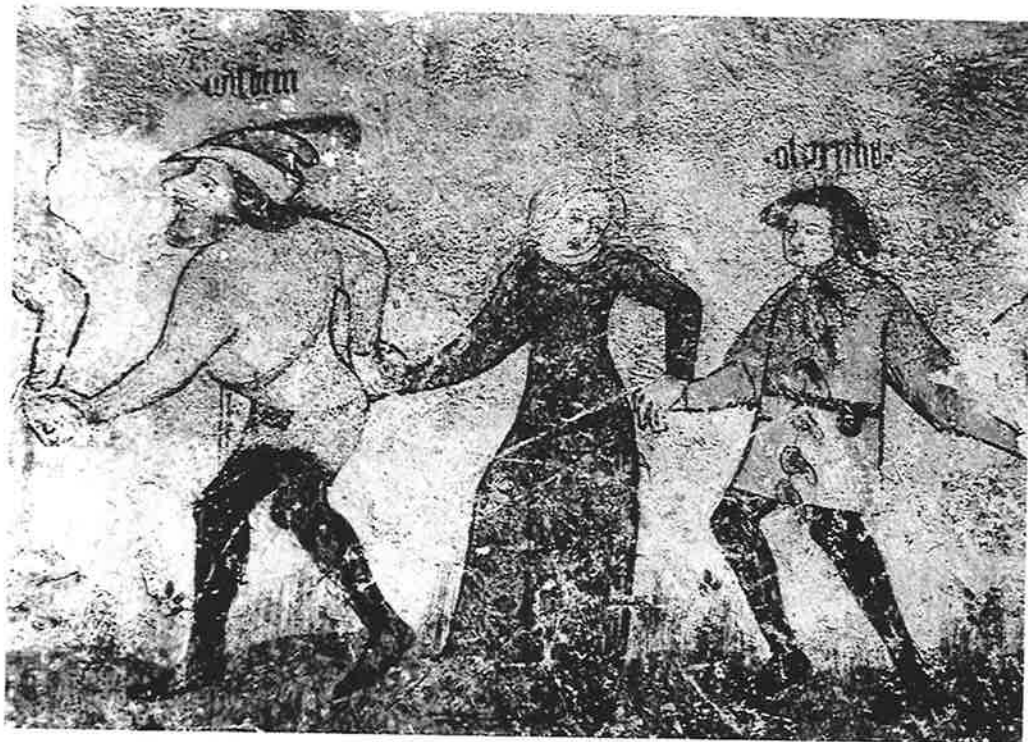


Abb. 3: Glockengasse 14, 1. Obergeschoss, Nordwand: Reihentanz: Detail mit Namenbeischriften.
Foto: PD Dr. Hans Ulrich Schmid, München, Bayerische Akademie der Wissenschaften.



Abb. 4: Regensburg, Glockengasse 14, erstes Obergeschoss, Nordwand: Reihentanz. Detail: Anführer des Tanze. Foto: PD Dr. Hans Ulrich Schmid, München, Bayerische Akademie der Wissenschaften.



Abb. 5: Regensburg, Glockengasse 14, erstes Obergeschoss, Nordwand: Reihentanz. Detail: Dudelsackspieler mit Namenbeischrift. Foto: PD Dr. Hans Ulrich Schmid, München, Bayerische Akademie der Wissenschaften.



Abb. 6: Regensburg, Glockengasse 14, 1. Obergeschoss, Nordwand: Reihentanz.
Detail: Kopfbedeckung eines Bauern.
Foto: Peter Böttcher, IMAREAL.

Gertrud Blaschitz (Hg.)

**NEIDHARTREZEPTION
IN WORT UND BILD**



Inv. N. 11130

1.6.07

Krems 2000

Inhalt

Vorwort	9
Einleitung	10
Neidhart in der Datenbank	
Barbara Heller-Schuh, <i>kon</i> [texte]. Methodische Überlegungen zur Konzeption einer Datenbank mittelhochdeutscher Texte	13
Wandmalereien in der Tradition Neidharts	
Roland Böhmer, Neidhart im Bodenseegebiet. Zur Ikonographie der Neidharddarstellungen in der Ostschweizer Wandmalerei des 14. Jahrhunderts	30
Nikolaus Henkel, Ein Neidharttanz des 14. Jahrhunderts in einem Regensburger Bürgerhaus	53
Elga Lanc, Neidhart-Schwänke in Bild und Wort aus der Burg Trautson bei Matrei	71
Gertrud Blaschitz und Barbara Schedl, Die Ausstattung eines Festsaaes im mittelalterlichen Wien. Eine ikonologische und textkritische Untersuchung der Wandmalereien des Hauses „Tuchlauben 19“	84
Neithard, Neithart Fuchs und das Grabmal zu St. Stephan	
Richard Perger, Neithart in Wien	112
Friedrich Dahm, Das „Neidhart-Grabmal“ im Wiener Stephansdom. Untersuchungen zur Bau- und Restaurierungsgeschichte	123

Karl Großschmidt, Die Skelettreste des Minnesängers Neidhart von Reuenthal und dessen Epigonen Neithart Fuchs. Eine Identifizierung	156
---	-----

Gertrud Blaschitz, Das sog. Neidhart-Grabmal zu St. Stephan und andere Dichtergräber	171
---	-----

Neidhartschwänke und Neidhartspiele

Erhard Jöst, <i>Den Bawrn zu leyd fahr ich dahere</i> . Text und Bild im „Neithart Fuchs“	189
--	-----

Erhard Jöst, <i>Wiltu neithart wissen ...</i> Der Reliefzyklus an der Meißener Albrechtsburg	210
---	-----

Patricia Harant, Liedrezeption in den Neidhartspielen. Der lange Weg Neidharts – von Reuenthal nach Zeiselmauer	219
--	-----

Restaurierung von Neidhartbildwerken

Renáta Burszán, Salzproblematik der mittelalterlichen Wandmalereien in Wien, „Tuchlauben 19“ sowie Konservierung / Restaurierung der Szene „Spiegelraub“	249
--	-----

Manfred Koller, Untersuchung und Restaurierung von Bildwerken des Neidhartkreises in Wien und Tirol	278
--	-----

Inhalt der beiliegenden CD-ROM (Aktivierung mittels Aufruf von index.htm)

Wandmalereien

Diessenhofen „Zur Zinne“
Zürich „Zum Brunnenhof“
Zürich „Zum Griesemann“
Winterthur „Zum Grundstein“
Regensburg, Glockengasse 14
Burg Trautson
Burg Runkelstein
Wien, „Tuchlauben 19“

Skulpturen

Albrechtsburg in Meißen

Neidhart-Grabmal zu St. Stephan in Wien

Historische Aufnahmen

Hochgrab

Chronologie der Graböffnung

Figur und Sockelrelief nach der Restaurierung

Holzschnitte

Die Schwanksammlung „Neithart Fuchs“

Inkunabel Augsburg 1491-97 (z)

Fragment Augsburg 1491-97

Inkunabel Nürnberg 1537 (z¹)

Inkunabel Frankfurt 1566 (z²)

Federzeichnung

Vorwort

Der vorliegende Band präsentiert Ergebnisse einer vom Institut für Realienkunde des Mittelalters und der frühen Neuzeit der Österreichischen Akademie der Wissenschaften und den Werkstätten des Österreichischen Bundesdenkmalamtes veranstalteten Tagung im Oktober 1999. Anlass für die Tagung war einerseits das am Institut für Realienkunde laufende Projekt **Realien im Kontext - Datenbank von „Realien“ in der mittelhochdeutschen Literatur**, das auf einem Text des Minnesängers Neidhart von Reuenthal basiert und im Sinne einer kontextuellen Methode die Neidhart-Bildtradition in die Projektarbeit einbezieht. Andererseits erfolgte zur gleichen Zeit im Bundesdenkmalamt Wien die Restaurierung von Originalen der Neidhart-Bildtradition, und die abermalige Restaurierung der Wandmalereien aus den Wiener Tuchlauben war bereits in Diskussion. Nach diesem Arbeitsgespräch erlangte das Kremser „Neidhartprojekt“ nicht nur neue Dynamik und weitere Dimensionen, sondern auch Aktualität.

Die vorliegende Publikation ist das Ergebnis einer äußerst erfreulichen interdisziplinären Zusammenarbeit, die neueste Forschungsberichte zu Neidhart und Neithart Fuchs aus Denkmalpflege, Kunstgeschichte, Germanistik, Geschichte und EDV bringt.

Ich danke Gerhard Jaritz, dem Herausgeber der Zeitschrift „Medium aevum quotidianum“, für die Aufnahme der Publikation als Sonderband.

Mein Dank gilt ganz besonders Elisabeth Vavra, Barbara Schedl und Karl Brunner für viele hilfreiche Gespräche. Für tatkräftige und geduldige Unterstützung danke ich Birgit Karl, Gundi Tarcsay und Peter Böttcher.

Gertrud Blaschitz

Einleitung

Der Band

Das Ziel des Pilotprojektes **Realien im Kontext - Datenbank von „Realien“ in der mittelhochdeutschen Literatur** war es, in Ergänzung zu der am Institut für Realienkunde des Mittelalters und der frühen Neuzeit bestehenden Bilddatenbank methodische Grundlagen für den Aufbau einer Textdatenbank zu entwickeln, die den Zugriff auf realienkundlich relevante Bezeichnungen in den verschiedenen Texttypen ermöglichen und die Abfrage nach Begriffen oder Begriffskombinationen in beiden Datenbanken erlauben soll. Wie für die Bilddatenbank wurde auch bei der Textdatenbank das Datenbankverwaltungssystem κλειω in Anwendung gebracht. Anhand der umfangreichsten Sammlung von Neidhartliedern des Spätmittelalters, der Berliner Handschrift c, wurden Grundlagen für die Textanalyse dichterischer Quellen erarbeitet (Barbara Heller-Schuh).

Als Zeugen einer lebhaften Neidhartrezeption* sind in vier Schweizer Städten Wandmalereien aus dem 14. Jahrhundert überliefert. Roland Böhmer untersucht die Neidhart-Wandmalereien in den ehemaligen Habsburgerlanden und unternimmt deren Einordnung in die zeitgenössische profane Westschweizer Wandmalerei. – Ebenfalls dem 14. Jahrhundert zuzuordnen ist der „Neidharttanz“ in einem Regensburger Bürgerhaus, der 1984 bei Renovierungsarbeiten entdeckt wurde, über den Nikolaus Henkel schreibt. Die von den Werkstätten des Bundesdenkmalamtes Wien unter der Leitung von Manfred Koller durchgeführte Restaurierung der Wandmalerei aus der Burg Trautson bei Matrei machte das Manko, dass diesem Wandbild bis dato keine ikonographische Würdigung zuteil wurde, deutlich. Elga Lanc untersucht die Darstellung der Neidhartschwänke in Bild und Wort und legt somit erstmals eine Studie zu diesem wesentlichen Zeugnis der Neidhart-Bildtradition in Südtirol vor. Der Artikel „Die Ausstattung eines Festsaaes im mittelalterlichen Wien“ von Gertrud Blaschitz und Barbara Schedl unternimmt den Versuch, die 1979 entdeck-

* Zur Schreibung: Im Sinne der Neidhartrezeption wird nur dann die Schreibung Neithart angewandt, wenn eindeutig Neithart Fuchs, der Hofmann Ottos des Fröhlichen (1330–1339) gemeint ist.

ten Wandmalereien der Wiener Tuchlauben in den Kontext der mündlichen, schriftlichen und ikonographischen Neidhartüberlieferung zu stellen.

Im Themenbereich Neidhart, Neithart Fuchs und das Grabmal zu St. Stephan bringt Richard Perger ein Resümee seiner historischen Studien über Neithart Fuchs in Wien. Im Laufe der Restaurierung der Tumbafigur des Neidhart-Fuchs-Grabes zu St. Stephan unter der Leitung von Manfred Koller wurde die Notwendigkeit einer Renovierung der gesamten Tumba erkannt, was deren Abbau bedingte: Die erforderliche Graböffnung im April 2000 ermöglichte erstmals eine genaue kunsthistorische Analyse des Hochgrabes (Friedrich Dahm) sowie die anthropologische Untersuchung der darin befindlichen Knochen (Karl Großschmidt). Eine Synopse dieser aktuellen Forschungsergebnisse versucht die Herausgeberin.

Im Komplex Neidhartschwänke und Neidhartspiele bringt Erhard Jöst Interpretationen zur Rezeptionsgeschichte der Wort-Bild-Relation der Neithartschwänke in den Ausgaben des Schwankbuches und auf den Reliefs der Albrechtsburg in Meißen. Patricia Harant beschäftigt sich mit der Liedrezeption in den Neidhartspielen.

Im Kapitel „Restaurierung von Neidhartbildwerken“ wird die Notwendigkeit einer abermaligen Restaurierung der Neidhart-Wandmalereien in den Wiener Tuchlauben aus der Zeit um 1400 begründet; Renáta Burszán stellt in diesem Band die wichtigsten Ergebnisse ihrer Diplomarbeit über die Salzschäden der mittelalterlichen Wandmalereien (Akademie der bildenden Künste, Meisterklasse für Restaurierung und Konservierung) vor. Ihre beispielhaft durchgeführten Analysen der Salzproblematik sowie der Konservierung und Restaurierung der Szene ‚Spiegelraub‘ sind ausführlich auch auf der beiliegenden CD-ROM dokumentiert. Manfred Koller berichtet über die Untersuchung und Restaurierung der Wandmalerei aus der Burg Trautson und des Grabmales des Neithart Fuchs¹.

Die CD-ROM

Die dem Band beigelegte CD-ROM enthält sämtliche uns bekannten mittelalterlichen Bildquellen der Neidhart-Tradition. Es sind dies Wandmalereien, Skulpturen, Holzschnitte aus der Schweiz, aus Italien, aus Deutschland und aus Österreich, weiters das Hochgrab mit der Liegefigur zu St. Stephan in Wien und eine Federzeichnung aus einem Wiener Codex. Neben bereits bekannten Werken der Neidhart-Bildtradition, zum Teil in neuesten Aufnahmen, finden sich zahlreiche Novitäten. Dazu zählen bei den Wandmalereien die Aufnahmen

¹ Ein weiterer Beitrag zum Thema „Restaurierung von Neidhartbildwerken“ wird im Heft 43 von *Medium Aevum Quotidianum* 2001 erscheinen: Stefan Rodler, Zu Maltechnik, Zustand und Präsentationsproblematik des Neidhartzyklus (Diplomarbeit an der Akademie der bildenden Künste, Meisterklasse für Restaurierung und Konservierung).

aus dem Bürgerhaus in Regensburg, weiters die Wiedergabe der von Friedrich von Schmidt angefertigten Nachzeichnung aus der Burg Runkelstein², die Aufnahmen von der kürzlich in den Werkstätten des Bundesdenkmalamtes Wien restaurierten Neidhart-Wandmalerei aus der Burg Trautson³ und die Ergebnisse der rasterelektronenmikroskopischen bzw. röntgenmikroanalytischen Untersuchungen von Renáta Burszán anlässlich ihrer Diplomarbeit über die Salzproblematik in den Wiener Tuchlauben. Gänzlich neu sind die Aufnahmen von der restaurierten Tumbafigur des Neidhart-Grabes zu St. Stephan, die Reportage von der Graböffnung, die Aufnahmen über die Tumbakonstruktion und über die Stratigraphie des Knochenmaterials, aber auch die über die Überreste der Gebeine. Neben den bereits von Erhard Jöst publizierten Holzschnitten aus den Drucken des Schwankbuches von 1491-97 (z) und 1566 (z²) wird die komplette Folge der Holzschnitte des Fragmentes Augsburg 1491-97 und die Ausgabe von 1537 (z¹) wiedergegeben, die dankenswerterweise von Erhard Jöst als Mikrofilme zur Verfügung gestellt wurden. Die Federzeichnung aus dem Codex 5458 der Österreichischen Nationalbibliothek, bereitgestellt von Veronika Pirker-Aurenhammer⁴, vervollständigt die bisher bekannte Kollektion an Bildzeugnissen aus der Neidhart-Tradition.

² Mein Dank gilt André Bechtold, der mir eine Aufnahme des Runkelsteiner Veilchenschwanks als Diapositiv zur Verfügung stellte.

³ DI Gobert Auersperg danke ich herzlich für die Fotografierlaubnis und für die Genehmigung zur Veröffentlichung dieser Aufnahmen der Neidhartwandmalerei aus der Burg Trautson bei Matrei.

⁴ Veronika Pirker-Aurenhammer danke ich ganz herzlich für die Information über die Federzeichnung im Codex 5458 der Österreichischen Nationalbibliothek.

Gertrud Blaschitz (Hg.)

**NEIDHARTREZEPTION
IN WORT UND BILD**



Ino. N. 11130

1.6.07

Krems 2000

Inhalt

Vorwort	9
Einleitung	10
Neidhart in der Datenbank	
Barbara Heller-Schuh, <i>kon</i> [texte]. Methodische Überlegungen zur Konzeption einer Datenbank mittelhochdeutscher Texte	13
Wandmalereien in der Tradition Neidharts	
Roland Böhmer, Neidhart im Bodenseegebiet. Zur Ikonographie der Neidharddarstellungen in der Ostschweizer Wandmalerei des 14. Jahrhunderts	30
Nikolaus Henkel, Ein Neidharttanz des 14. Jahrhunderts in einem Regensburger Bürgerhaus	53
Elga Lanc, Neidhart-Schwänke in Bild und Wort aus der Burg Trautson bei Matrei	71
Gertrud Blaschitz und Barbara Schedl, Die Ausstattung eines Festsaaes im mittelalterlichen Wien. Eine ikonologische und textkritische Untersuchung der Wandmalereien des Hauses „Tuchlauben 19“	84
Neithard, Neithart Fuchs und das Grabmal zu St. Stephan	
Richard Perger, Neithart in Wien	112
Friedrich Dahm, Das „Neidhart-Grabmal“ im Wiener Stephansdom. Untersuchungen zur Bau- und Restaurierungsgeschichte	123

Karl Großschmidt, Die Skelettreste des Minnesängers Neidhart von Reuenthal und dessen Epigonen Neithart Fuchs. Eine Identifizierung	156
---	-----

Gertrud Blaschitz, Das sog. Neidhart-Grabmal zu St. Stephan und andere Dichtergräber	171
---	-----

Neidhartschwänke und Neidhartspiele

Erhard Jöst, <i>Den Bawrn zu leyd fahr ich dahere</i> . Text und Bild im „Neithart Fuchs“	189
--	-----

Erhard Jöst, <i>Wiltu neithart wissen ...</i> Der Reliefzyklus an der Meißener Albrechtsburg	210
---	-----

Patricia Harant, Liedrezeption in den Neidhartspielen. Der lange Weg Neidharts – von Reuenthal nach Zeiselmauer	219
--	-----

Restaurierung von Neidhartbildwerken

Renáta Burszán, Salzproblematik der mittelalterlichen Wandmalereien in Wien, „Tuchlauben 19“ sowie Konservierung / Restaurierung der Szene „Spiegelraub“	249
--	-----

Manfred Koller, Untersuchung und Restaurierung von Bildwerken des Neidhartkreises in Wien und Tirol	278
--	-----

Inhalt der beiliegenden CD-ROM (Aktivierung mittels Aufruf von index.htm)

Wandmalereien

Diessenhofen „Zur Zinne“
Zürich „Zum Brunnenhof“
Zürich „Zum Griesemann“
Winterthur „Zum Grundstein“
Regensburg, Glockengasse 14
Burg Trautson
Burg Runkelstein
Wien, „Tuchlauben 19“

Skulpturen

Albrechtsburg in Meißen

Neidhart-Grabmal zu St. Stephan in Wien

Historische Aufnahmen

Hochgrab

Chronologie der Graböffnung

Figur und Sockelrelief nach der Restaurierung

Holzschnitte

Die Schwanksammlung „Neithart Fuchs“

Inkunabel Augsburg 1491-97 (z)

Fragment Augsburg 1491-97

Inkunabel Nürnberg 1537 (z¹)

Inkunabel Frankfurt 1566 (z²)

Federzeichnung

Vorwort

Der vorliegende Band präsentiert Ergebnisse einer vom Institut für Realienkunde des Mittelalters und der frühen Neuzeit der Österreichischen Akademie der Wissenschaften und den Werkstätten des Österreichischen Bundesdenkmalamtes veranstalteten Tagung im Oktober 1999. Anlass für die Tagung war einerseits das am Institut für Realienkunde laufende Projekt **Realien im Kontext - Datenbank von „Realien“ in der mittelhochdeutschen Literatur**, das auf einem Text des Minnesängers Neidhart von Reuenthal basiert und im Sinne einer kontextuellen Methode die Neidhart-Bildtradition in die Projektarbeit einbezieht. Andererseits erfolgte zur gleichen Zeit im Bundesdenkmalamt Wien die Restaurierung von Originalen der Neidhart-Bildtradition, und die abermalige Restaurierung der Wandmalereien aus den Wiener Tuchlauben war bereits in Diskussion. Nach diesem Arbeitsgespräch erlangte das Kremser „Neidhartprojekt“ nicht nur neue Dynamik und weitere Dimensionen, sondern auch Aktualität.

Die vorliegende Publikation ist das Ergebnis einer äußerst erfreulichen interdisziplinären Zusammenarbeit, die neueste Forschungsberichte zu Neidhart und Neithart Fuchs aus Denkmalpflege, Kunstgeschichte, Germanistik, Geschichte und EDV bringt.

Ich danke Gerhard Jaritz, dem Herausgeber der Zeitschrift „Medium aevum quotidianum“, für die Aufnahme der Publikation als Sonderband.

Mein Dank gilt ganz besonders Elisabeth Vavra, Barbara Schedl und Karl Brunner für viele hilfreiche Gespräche. Für tatkräftige und geduldige Unterstützung danke ich Birgit Karl, Gundi Tarcsay und Peter Böttcher.

Gertrud Blaschitz

Einleitung

Der Band

Das Ziel des Pilotprojektes **Realien im Kontext - Datenbank von „Realien“ in der mittelhochdeutschen Literatur** war es, in Ergänzung zu der am Institut für Realienkunde des Mittelalters und der frühen Neuzeit bestehenden Bilddatenbank methodische Grundlagen für den Aufbau einer Textdatenbank zu entwickeln, die den Zugriff auf realienkundlich relevante Bezeichnungen in den verschiedenen Texttypen ermöglichen und die Abfrage nach Begriffen oder Begriffskombinationen in beiden Datenbanken erlauben soll. Wie für die Bilddatenbank wurde auch bei der Textdatenbank das Datenbankverwaltungssystem κλειω in Anwendung gebracht. Anhand der umfangreichsten Sammlung von Neidhartliedern des Spätmittelalters, der Berliner Handschrift c, wurden Grundlagen für die Textanalyse dichterischer Quellen erarbeitet (Barbara Heller-Schuh).

Als Zeugen einer lebhaften Neidhartrezeption* sind in vier Schweizer Städten Wandmalereien aus dem 14. Jahrhundert überliefert. Roland Böhmer untersucht die Neidhart-Wandmalereien in den ehemaligen Habsburgerlanden und unternimmt deren Einordnung in die zeitgenössische profane Westschweizer Wandmalerei. – Ebenfalls dem 14. Jahrhundert zuzuordnen ist der „Neidharttanz“ in einem Regensburger Bürgerhaus, der 1984 bei Renovierungsarbeiten entdeckt wurde, über den Nikolaus Henkel schreibt. Die von den Werkstätten des Bundesdenkmalamtes Wien unter der Leitung von Manfred Koller durchgeführte Restaurierung der Wandmalerei aus der Burg Trautson bei Matrei machte das Manko, dass diesem Wandbild bis dato keine ikonographische Würdigung zuteil wurde, deutlich. Elga Lanc untersucht die Darstellung der Neidhartschwänke in Bild und Wort und legt somit erstmals eine Studie zu diesem wesentlichen Zeugnis der Neidhart-Bildtradition in Südtirol vor. Der Artikel „Die Ausstattung eines Festsaaes im mittelalterlichen Wien“ von Gertrud Blaschitz und Barbara Schedl unternimmt den Versuch, die 1979 entdeck-

* Zur Schreibung: Im Sinne der Neidhartrezeption wird nur dann die Schreibung Neithart angewandt, wenn eindeutig Neithart Fuchs, der Hofmann Ottos des Fröhlichen (1330–1339) gemeint ist.

ten Wandmalereien der Wiener Tuchlauben in den Kontext der mündlichen, schriftlichen und ikonographischen Neidhartüberlieferung zu stellen.

Im Themenbereich Neidhart, Neithart Fuchs und das Grabmal zu St. Stephan bringt Richard Perger ein Resümee seiner historischen Studien über Neithart Fuchs in Wien. Im Laufe der Restaurierung der Tumbafigur des Neidhart-Fuchs-Grabes zu St. Stephan unter der Leitung von Manfred Koller wurde die Notwendigkeit einer Renovierung der gesamten Tumba erkannt, was deren Abbau bedingte: Die erforderliche Graböffnung im April 2000 ermöglichte erstmals eine genaue kunsthistorische Analyse des Hochgrabes (Friedrich Dahm) sowie die anthropologische Untersuchung der darin befindlichen Knochen (Karl Großschmidt). Eine Synopse dieser aktuellen Forschungsergebnisse versucht die Herausgeberin.

Im Komplex Neidhartschwänke und Neidhartspiele bringt Erhard Jöst Interpretationen zur Rezeptionsgeschichte der Wort-Bild-Relation der Neithartschwänke in den Ausgaben des Schwankbuches und auf den Reliefs der Albrechtsburg in Meißen. Patricia Harant beschäftigt sich mit der Liedrezeption in den Neidhartspielen.

Im Kapitel „Restaurierung von Neidhartbildwerken“ wird die Notwendigkeit einer abermaligen Restaurierung der Neidhart-Wandmalereien in den Wiener Tuchlauben aus der Zeit um 1400 begründet; Renáta Burszán stellt in diesem Band die wichtigsten Ergebnisse ihrer Diplomarbeit über die Salzschäden der mittelalterlichen Wandmalereien (Akademie der bildenden Künste, Meisterklasse für Restaurierung und Konservierung) vor. Ihre beispielhaft durchgeführten Analysen der Salzproblematik sowie der Konservierung und Restaurierung der Szene ‚Spiegelraub‘ sind ausführlich auch auf der beiliegenden CD-ROM dokumentiert. Manfred Koller berichtet über die Untersuchung und Restaurierung der Wandmalerei aus der Burg Trautson und des Grabmales des Neithart Fuchs¹.

Die CD-ROM

Die dem Band beigelegte CD-ROM enthält sämtliche uns bekannten mittelalterlichen Bildquellen der Neidhart-Tradition. Es sind dies Wandmalereien, Skulpturen, Holzschnitte aus der Schweiz, aus Italien, aus Deutschland und aus Österreich, weiters das Hochgrab mit der Liegefigur zu St. Stephan in Wien und eine Federzeichnung aus einem Wiener Codex. Neben bereits bekannten Werken der Neidhart-Bildtradition, zum Teil in neuesten Aufnahmen, finden sich zahlreiche Novitäten. Dazu zählen bei den Wandmalereien die Aufnahmen

¹ Ein weiterer Beitrag zum Thema „Restaurierung von Neidhartbildwerken“ wird im Heft 43 von *Medium Aevum Quotidianum* 2001 erscheinen: Stefan Rodler, Zu Maltechnik, Zustand und Präsentationsproblematik des Neidhartzyklus (Diplomarbeit an der Akademie der bildenden Künste, Meisterklasse für Restaurierung und Konservierung).

aus dem Bürgerhaus in Regensburg, weiters die Wiedergabe der von Friedrich von Schmidt angefertigten Nachzeichnung aus der Burg Runkelstein², die Aufnahmen von der kürzlich in den Werkstätten des Bundesdenkmalamtes Wien restaurierten Neidhart-Wandmalerei aus der Burg Trautson³ und die Ergebnisse der rasterelektronenmikroskopischen bzw. röntgenmikroanalytischen Untersuchungen von Renáta Burszán anlässlich ihrer Diplomarbeit über die Salzproblematik in den Wiener Tuchlauben. Gänzlich neu sind die Aufnahmen von der restaurierten Tumbafigur des Neidhart-Grabes zu St. Stephan, die Reportage von der Graböffnung, die Aufnahmen über die Tumbakonstruktion und über die Stratigraphie des Knochenmaterials, aber auch die über die Überreste der Gebeine. Neben den bereits von Erhard Jöst publizierten Holzschnitten aus den Drucken des Schwankbuches von 1491-97 (z) und 1566 (z²) wird die komplette Folge der Holzschnitte des Fragmentes Augsburg 1491-97 und die Ausgabe von 1537 (z¹) wiedergegeben, die dankenswerterweise von Erhard Jöst als Mikrofilme zur Verfügung gestellt wurden. Die Federzeichnung aus dem Codex 5458 der Österreichischen Nationalbibliothek, bereitgestellt von Veronika Pirker-Aurenhammer⁴, vervollständigt die bisher bekannte Kollektion an Bildzeugnissen aus der Neidhart-Tradition.

² Mein Dank gilt André Bechtold, der mir eine Aufnahme des Runkelsteiner Veilchenschwanks als Diapositiv zur Verfügung stellte.

³ DI Gobert Auersperg danke ich herzlich für die Fotografierlaubnis und für die Genehmigung zur Veröffentlichung dieser Aufnahmen der Neidhartwandmalerei aus der Burg Trautson bei Matrei.

⁴ Veronika Pirker-Aurenhammer danke ich ganz herzlich für die Information über die Federzeichnung im Codex 5458 der Österreichischen Nationalbibliothek.