Neidhart-Schwänke in Bild und Wort aus der Burg Trautson bei Matrei

Elga Lanc (Wien)

Als am Ende des Zweiten Weltkrieges bei einem Luftangriff auf Matrei die Burg Trautson weitgehend zerstört wurde, stürzte auch die westliche Außenmauer des Palas in die Tiefe[1]. Dabei kamen in einem unteren Raum des Palas unter der Tünche Teile der malerischen Ausstattung zutage, die als eines der wenigen Beispiele eines profanen Bildprogramms in der Monumentalmalerei des 15. Jahrhunderts von besonderem Interesse sind[2]. Oswald Trapp hatte sie bereits 1947 beschrieben und den Text 1974 in unterschiedlicher Formulierung, inhaltlich aber unverändert in sein Burgenbuch übernommen[3]. Einer eingehenderen wissenschaftlichen Untersuchung wurden die Malereien nicht unterzogen. Auch die Freilegung des umfangreichen Neidhartzyklus in den

---

[1] Oswald Trapp, Die Kunstdenkmäler in Not und Gefahr. Innsbruck-Wien 1947, 85 f., 133-136, Abb. 35. Ansichten der Burg vor ihrer Zerstörung geben einen Eindruck von ihrem ursprünglichen äußeren Aussehen.

[2] In Nordtirol haben sich aus dem 15. Jahrhundert profane Wandmalereien aus bzw. in Bürgerhäusern von Solbad Hall in Tirol erhalten, so etwa eine heute nicht mehr existierende Raumausstattung aus dem Haus Rosengasse 6 (Teile davon im Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Innsbruck). Ernst Bachers allzu vordergründige Bezeichnung der nackten, auf einem Holzsessel mit Strohgeflecht sitzenden Frau als Sinnbild der Freuden des Ehelebens kann für diese Zeit keinesfalls zutreffen: Ernst Bacher, Mittelalterliche Wandmalerei in Österreich. Originale, Kopien, Dokumentation (64. Wechselausstellung der Österreichischen Galerie) Wien 1970, 51 f., mit Abb. Im sogenannten Wallpachhaus wurde 1985 im zweiten Stock ein Teil der malerischen Ausstattung freigelegt, der in der Sockelzone einen mit Ringen an einer Stange hängenden, gerafften Vorhang zeigt, darüber vor einem grünen Hintergrund mit dichtem Rankengeflecht eine Turnierszene mit einander ebenfalls bekämpfenden Schalksnarren (Hofnarren) und einen berittenen Trommler: Franz Caramelle, Das Turnierfresko im Wallpachhaus zu Hall in Tirol. In: Kunst und Kirche in Tirol (Festschrift für Karl Wolfsgruber), hg. von J. Nössing, Helmut Stampfer. Bozen 1987, 335-341, mit drei Abbildungen. In der Burg Friedberg befindet sich außer der malerischen Gesamtausstattung des Rittersaales auch ein übertragenes Wandbild mit einem symbolischen Turnierkampf zwischen Winter und Frühling, um 1440: Dehio-Handbuch. Tirol (Die Kunstdenkmäler Österreichs) Wien 1980, 854. Für Nord- und Südtirol siehe Josef Weingartner, Die profane Wandmalerei Tirols im Mittelalter. In: Münchener Jahrbuch (1928) 2-63.

[3] Trapp, Kunstdenkmäler, 85 f., 133-136, Abb. 35; ders., Tiroler Burgenbuch (III. Wipptal) Bozen-Innsbruck-Wien 1974, 35-37, Taf. IV.

Wiener Tuchlauben im Jahr 1979 und seine darauffolgende Publikation vermochten es nicht[4], die Bildfolge mit Neidhartschwänken aus der Burg Trautson in den Blickpunkt kunsthistorischer oder germanistischer Fachleute zu rücken. Erst anlässlich ihrer kürzlich vorgenommenen Restaurierung begann man, sich mit dem abgenommenen Wandbild auf interdisziplinärer Ebene zu befassen[5].

Die auf einem Hügel bei Matrei am Brenner gelegene Burg Trautson wurde in der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts durch Graf Albert III. von Tirol errichtet und Matreier Ministerialen als Lehen gegeben. Da die Linie des Kuno von Matrei[6] 1360 durch Konrad ohne männlichen Nachkommen blieb, übergab seine Tochter Anastasia mit dem Einverständnis Herzog Leopolds von Österreich die Burg ihrem Ehemann Hans Trautson von Sprechenstein. 1395 befanden sich die beiden Matreier Burgen und der Raspenbühel in seiner Hand, was Herzog Leopold IV. 1396 bestätigt: *zwo vessten zu Matray, item einen pukbühel genannt des Raspen bühel*[7]. Aus den Jahren 1403 und 1450 sind gleichlautende Lehensbriefe für Viktor Trautson, aus 1453 für Lorenz und Balthasar Trautson erhalten, und aus 1468 für letzteren eine weitere Lehensurkunde.

Von der malerischen Ausstattung konnte man 1946 die Darstellungen der Neidhartschwänke an der Ostwand des Raumes durch ihre Abnahme retten[8], die am stehengebliebenen Teil der Südmauer befindliche Bärenjagd, von der eine Beschreibung von Oswald Trapp eine ungefähre Vorstellung vermittelt[9], musste man dagegen in situ belassen und damit der Zerstörung preisgeben.

Obwohl nur wenige Anhaltspunkte Auskunft über die ursprüngliche Form der Raumausstattung geben, kann sie zumindest in einigen Grundzügen erschlossen werden. Der Grundriss des Raumes hatte die Form eines etwas verzogenen, weil in der Südwestecke spitzwinkeligen Quadrates[10]. Er war also nicht schmal und längsgerichtet, wie mehrheitlich die Repräsentationsräume und

---

[4] Eva-Maria Höhle, Wien I, Tuchlauben 19 – Ehem. Festsaal. In: Elga Lanc, Die mittelalterlichen Wandmalereien in Wien und Niederösterreich (Corpus der mittelalterlichen Wandmalereien Österreichs 1) Wien 1983, 32-40 und Abb. 61-69.

[5] Da von den Werkstätten des Bundesdenkmalamtes gleichzeitig auch Restaurierungsarbeiten an dem Neidhartgrab am Wiener Stephansdom durchgeführt wurden, entstand die Idee zu der interdisziplinären Zusammenarbeit, die von Gertrud Blaschitz koordiniert und betreut wurde. Ihr verdanke ich auch die germanistischen Unterlagen für den vorliegenden Beitrag.

[6] Er war ab 1227 Ministeriale des Grafen von Tirol. Oswald Trapp, Tiroler Burgenbuch (III. Wipptal) Bozen-Innsbruck-Wien 1974, 25.

[7] Ebenda 26.

[8] Siehe dazu die Ausführungen von Manfred Koller, Untersuchung und Restaurierung von Bildwerken des Neidhartkreises in Wien und Tirol (in diesem Band).

[9] Trapp, Kunstdenkmäler, 13 f. Siehe auch den ähnlichen Text in: Trapp, Burgenbuch, 37.

[10] Trapp, Kunstdenkmäler, Abb. 13.

Festsäle in Bürgerhäusern[11], sondern bestand aus vier annähernd gleich breiten Wänden, in die im Norden zwei Fenster eingelassen waren[12].

Im Bereich der Sockelzone war – wie im davon erhaltenen Rest ersichtlich – ein am ursprünglich roten[13] Rahmenband befestigter, geraffter Vorhang angebracht, dessen grün-schwarzes Rautenmuster von zarten roten Linien begleitet wird, die zugleich auch als Einsäumung des Stoffes dienten. Der untere Rahmenstreifen verläuft links im Wandbild, offenbar auf örtliche Gegebenheiten Rücksicht nehmend, schräg nach links oben, wohl um einer dort befindlichen flachbogigen Nische auszuweichen[14]. In diesem Bereich befand sich ein später eingebauter Kamin, durch den der Beginn der Szenenfolge in Mitleidenschaft gezogen und fragmentiert wurde. Ob der Bildstreifen auch nach oben lediglich mit einem einfachen roten Rahmen abschloss oder – wahrscheinlicher – mit einem Ornamentband, das ein kompositionelles Gegengewicht zum Vorhang bildete, kann nicht mehr eruiert werden[15].

Die Unterteilung in drei Register, in denen auf die hohe, meist mit einem Vorhang oder mit Marmorplatten bemalte Sockelzone ein breiter Bildstreifen mit dem figuralen Programm folgt, der oben von einem ornamentalen Band eingefasst wird, das den durchgehenden, überwiegend dreidimensionalen Abschluss entlang der Decke bildet, entspricht dem traditionellen Dekorationssystem profaner malerischer Gesamtausstattungen in flachgedeckten, nicht allzu hohen Räumen[16].

Die Höhe des Bildstreifens über der Vorhangzone beträgt 1,23 m, seine ursprüngliche Länge, die mit jener der Ostwand übereinstimmte, kann man anhand eines vor 1945 aufgenommenen maßstäblichen Baualterplans[17] mit sechs Metern ermitteln. Trapp bezeichnet jenen Teil „mit den beiden Neidhartfiguren und der Bauerngruppe um das Faß", von dem Martha Zykan im Jahr 1946 noch

---

[11] Vgl. den Festsaal im Haus „Tuchlauben 19", CD-Rom, Wandmalereien, Wien, „Tuchlauben 19" oder den Saal im „Hoferhaus" in Bad Aussee, Chlumetzkyplatz 2. Für letzteren siehe Elga Lanc, Die mittelalterlichen Wandmalereien in der Steiermark (Corpus der mittelalterlichen Wandmalereien Österreichs II) im Druck, Abb. 20-23.

[12] Möglicherweise befand sich in der Westwand ein weiteres Fenster, wie man aus einer Abbildung vor der Zerstörung der Burg schließen kann. Trapp, Burgenbuch, Abb. 15.

[13] Es ist heute dunkelbraun verfärbt. Siehe den Beitrag Koller, Untersuchung (in diesem Band).

[14] Eine Tür kommt an dieser Stelle nicht in Frage, da die Ostwand auf dem Abhang stand und eine Tür dort ins Leere geführt hätte.

[15] Auch in gewölbten Räumen werden die figuralen Darstellungen in den Bogenfeldern von Ornamentbändern begleitet. Siehe jene an Nord- und Südwand in der malerischen Ausstattung im sogenannten Pistorhaus in Bad Radkersburg (Steiermark) aus der Zeit um 1390 (Maria Prokopp, Italian Trecento Influence on Murals in East Central Europe Particularly Hungary. Budapest 1983, Fig. 17; Lanc, Steiermark, Abb. 27, 28, 33).

[16] In den höheren flachgedeckten Kirchen und Kapellen sind die Ausstattungssysteme anders organisiert.

[17] Trapp, Burgenbuch, Abb. 13.

in situ eine originalgroße Kopie angefertigt hatte[18] und der heute im Fragment erhalten ist, als die „linken zwei Drittel des Wandbildes". Obwohl diese Angabe nur eine sehr unpräzise und ungefähre ist, kann man von der Breite des Fragments, die 3,17 m umfasst, und unter Einberechnung des linken verlorenen Bildteils oberhalb der Nische, deren Rahmungsstreifen partiell noch vorhanden ist, für die „linken zwei Drittel" der Wand ungefähr vier Meter annehmen. Daraus ergibt sich ebenfalls ein ursprünglich insgesamt etwa sechs Meter langer Bildstreifen und ungefähr zwei Meter, die noch für die letzte, verlorene Szene der Neidhartfolge zur Verfügung gestanden waren. Nachrichten darüber, ob man davon in situ noch Teile erkennen konnte, sind nicht überliefert.

Über einem durchgehenden grünen Landschaftsstreifen, der den Schauplatz der Handlung im Freien angibt, sind die Figuren mit roten, sicher gesetzten Pinselstrichen in den sandfarbenen Putz gezeichnet, der zugleich als Höhung in die Gestaltung einbezogen wurde und in den die Farbtöne und die Modellierung – ähnlich wie bei lavierten Zeichnungen oder kolorierten Holzschnitten – aufgetragen wurden. Der helle Hintergrund und die Palette von überwiegend Rottönen und Ocker, die mit den kühlen – heute weitgehend reduzierten – Tönen von Grün und Blau konstrastieren, ergeben einen auch ursprünglich hellen, warmen Farbeindruck. Bei der am besten erhaltenen Figur des Neidhart im Fass ist die Gestaltungsweise des Meisters deutlich ablesbar.

Die helle Wandfläche dient, ähnlich wie das Papierblatt in graphischen Werken, als neutraler Hintergrund der Szenen und Figuren, als Grundton ihres Inkarnats und als Höhung bei der Modellierung und darüber hinaus auch als Folie für die zahlreichen Schriftbänder, die den Text wiedergeben, ohne sich optisch allzu sehr vom Ambiente abzuheben. Dadurch wird ein harmonisches Zusammenwirken von bildlicher Illustration und schriftlicher Erläuterung erzielt. Der Meister wählte somit für die Ausführung seines Auftrags anstelle einer kompakten, geschlossenen Malschicht jene Technik, die für eine anschauliche Erzählung in Bild und Wort besonders geeignet ist.

Die Szenen aus den Neidhartschwänken werden ohne Unterteilung durch Trennungsleisten in kontinuierlicher Abfolge geschildert: links der Veilchenschwank, gefolgt vom Fassschwank und anschließend eine Gruppe von musizierenden Spielleuten, die sich dem rechts stehenden Mann mit einem langen Stab zuwenden. Mit dem rechten Teil des Bildstreifens fehlt das Ende der Geschichte.

Der Erzählstil des Bildzyklus zeichnet sich durch die klare strukturelle Gliederung der Szenenfolge aus. Die beiden Schwänke und die dritte Szene mit den Spielleuten bilden jeweils eine in sich geschlossene Einheit, indem die Figuren auf ein Zentrum bzw. aufeinander bezogen sind. Innerhalb dieser formalen Einheit der einzelnen Darstellung wird nicht, wie üblich, nur ein bestimmter, für das Verständnis der Episode besonders aufschlussreicher

---

[18] Trapp, Burgenbuch, Taf. IV. Siehe dort die fotografischen Aufnahmen der von Martha Zykan ausgeführten Pause vor der Abnahme des Wandbildes und nach seiner Abnahme.

Moment der Handlung geschildert, sondern simultan auch auf Ereignisse angespielt, die nicht gleichzeitig und teilweise mit unterschiedlicher personeller Besetzung stattgefunden haben. Dadurch werden dem Betrachter mehr Informationen als in traditionellen Darstellungen zum Inhalt der Bilderzählung geboten und diese zugleich vielfältig und anschaulich geschildert.

Beim Veilchenschwank ist Neidhart in gebückter Haltung wiedergegeben und hält in jeder Hand, von denen er eine gesenkt, die andere erhoben hat, den gleichen, also seinen Hut, wodurch der Betrachter erfährt, dass Neidharts Hut zweimal und zu unterschiedlichen Zeitpunkten eine für das Verständnis der Episode bedeutsame Rolle spielt. Mit der Rechten greift Neidhart nach dem Hut um ihn vom Kopf zu ziehen[19], mit der Linken hebt er eben diesen Hut wieder auf, um der links stehenden Herzogin und dem Herzog das von ihm zuvor entdeckte erste Veilchen zu zeigen. An dessen Stelle befindet sich nun aber der Kothaufen, mit dem die Bauern Neidhart ihren bösen Streich gespielt haben, weswegen er bei der Herzogin in Ungnade fällt und des Hofes verwiesen wird. Im Spruchband über dem vermeintlichen Veilchen steht die Schrift auf dem Kopf und ist damit als Äußerung des von oben zu Neidhart sprechenden Herzogs gekennzeichnet, der mit dem Zeigegestus auf den Kothaufen und zugleich auf die Worte weist, mit denen er spöttisch und höhnisch sein Entsetzen über den Anblick kundtut: *˙ ein˙ schone(s)˙ veiall˙* / [...][20] / [...][21]. Das von der rechten Hand Neidharts ausgehende fragmentierte Spruchband ist bis auf drei Buchstaben *...o]rn* ˙ oder *...]den* ˙ / verloren. Sein Griff zum Hut auf seinem Kopf erinnert daran, dass Neidhart selbst es war, der zuvor das Veilchen gefunden und mit seinem Hut bedeckt hatte, das Motiv ist also ein Hinweis auf das zeitlich vorausgegangene Ereignis. Im Sterzinger Szenar (Vers 91-93) ist explizit davon die Rede: *Vnd fynndt zelest / myttn im Plaan ainen Veyel, / So zeucht Er seinen Huot ab*[22], mit den gleichen Worten auch im Sterzinger Neidhartspiel (Vers 93-95) ... *vnd fynndt / mitten im Plaan ainn Feyel / So zeucht Er seinen Huot abe vnd spricht* ...

Vom links stehenden Paar fehlen die Köpfe, von der Herzogin (in rotem Kleid und blauem Mantel) auch deren linke Kontur und dahinter möglicherweise ihr Gefolge. Da die männliche, höfisch gekleidete Gestalt vor ihr steht (in spitzen Schnabelschuhen und in schenkelkurzem, ursprünglich roten Rock) und

---

[19] Das Greifen an den Hut ist in bildlichen Darstellungen ein geläufiger Grußgestus, etwa des hl. Joseph bei der Anbetung der Könige. Siehe z. B. das Motiv im Wandbild im Chor der Pfarrkirche von Litschau, wo nicht nur der hl. Joseph, sondern auch der Begleiter des ersten Königs den Grußgestus vollführt [Elga Lanc, Die mittelalterlichen Wandmalereien in Wien und Niederösterreich (Corpus der mittelalterlichen Wandmalereien Österreichs I) Wien 1983, 155 f., Abb. 249, 250]. Ein solcher ist hier, gegenüber der Herzogin und ihrem Hofstaat, unangebracht, da Neidhart mit ihnen gemeinsam zum vermeintlichen Veilchen gekommen ist.

[20] Der mittlere Teil des Spruchbandes ist durch den später eingebauten Kamin geschwärzt.

[21] Am Ende nur Buchstabenreste.

[22] Margetts, Neidhartspiele, 126.

den Dialog mit Neidhart führt, handelt es sich wohl um den Herzog, der im Großen Neidhartspiel eine zentrale Rolle spielt[23].

Die Spruchbänder sind über ihren Informationsgehalt hinaus auch als kompositionelles Element eingesetzt, das gleichsam den Bogen der Erzählung zwischen den Figuren und den Szenen spannt. Eine solche kompositionelle Funktion erfüllt auch die Gestalt im Mittelgrund zwischen den beiden Schwänken, die neben der formalen auch eine inhaltliche Verbindung zwischen den beiden voneinander abgewandt agierenden Figuren des Neidhart herstellt und damit den Ablauf der Erzählung veranschaulicht.

Vielfältiger und komplexer als im Veilchenschwank geht die Handlung im unmittelbar auf ihn folgenden Fassschwank vor sich, der Neidharts Rache an den Bauern für seine erlittene Schmach vor Augen führt. Auf einem Holzkarren – mit wenig funktionstüchtigen Rädern[24] – wird ein Fass Wein gebracht, um die Bauern betrunken zu machen. Aus dem angezapften Fass füllt einer von ihnen bereits seinen Krug, ein weiterer hinter ihm trägt sein Gefäß auf dem Kopf. Der Erzählung nach hatte sich Neidhart als Bauer verkleidet, sich aber dennoch durch seine die Bauern verhöhnende Rede (Sterzinger Neidhartspiel, Vers 929-976) verraten, weshalb er sich in einem anderen Fass *aimem anndern vas auf aimem / Zyechkarrn* (Sterzinger Szenar, Vers 845 f.) versteckt. Dies illustriert der halbfigurig aus dem Fass ragende Neidhart, der zugleich mit erhobener Rechter Bienen auf die Bauern hetzt[25]. Etwas, laut Sterzinger Neidhartspiel Vers 1022 *das ain Gestöber mach*, soll im Fass vortäuschen, Neidhart – der sich inzwischen durch den herausgenommenen Boden des Fasses davon gemacht hat – befände sich noch darin. In dieser Annahme stechen die Bauern mit langen Stangen auf das Fass ein. Im Sterzinger Neidhartspiel (Vers 1016-1022) heißt es: *Ich will den Neydthart suochn im Vas / Darumbe greiffet alle zu den klynngen / Wir wellen In aus dem Vas prinngen.* / In der Spielanweisung heißt es weiter: *Inn deme / schlahent vnd stechent die Pawrn alle inns Vas / Aber Neydthart ist haymlich daruon gewychn / Da mag mann Etwas ins Vass tuon / das ain Gestöber mach* /[26].

---

[23] Margetts, Neidhartspiele, 1982, 285. Auch der *Hofmaister* käme in Frage, der im Sterzinger Szenar zu Neidhart (Vers 250), im Sterzinger Neidhartspiel zur Herzogin (Vers 289-297) spricht. In der Bildergeschichte ist dies aber wenig wahrscheinlich.

[24] Die Konstruktion der Räder gehört offensichtlich nicht zu den Stärken des Malers.

[25] Die Bienen sind in den Textquellen erst später bei Neithart Fuchs (erster Druck 1491–1497) überliefert, wo es in Vers 428 f. heißt: *der Engelmeir war ser betrogen / von den binen meine.* Die Bildüberschrift zum Holzschnitt des Fassschwanks lautet dort: *Hie schenckt Neithart wein vnd ließ pinen vnder die pauren*; Felix Bobertag (Hg.), Narrenbuch. Kalenberger. Peter Leu. Neithart Fuchs. Markolf. Bruder Rausch (Deutsche Nationalliteratur 11) Berlin-Stuttgart 1906, 163, 165. Es muss also bereits eine frühere Redaktion des Fassschwanks gegeben haben, in der das Motiv der Bienen vorkommt und die dem Auftraggeber oder bzw. und dem Maler bekannt war.

[26] Fast gleichlautend der Text im Sterzinger Szenar (Vers 893-899): *Jnn deme, schlahent vnnd / Stechent die Pawrn alle ins / Vas, Aber Neydthardt / ist haymlich daruon gewichn, / Da mag mann Etwas inns / Vas tůn, das ain Gestöber / mach.*

Auch hier sind unterschiedliche Handlungsschritte in einem Bild komprimiert. Anstelle eines ganz bestimmten Handlungsmoments ist jede Person bei einer für den Ablauf des Geschehens charakteristischen Tätigkeit wiedergegeben, und es werden zeitlich aufeinanderfolgende Handlungsschritte zusammengefasst. Dem Betrachter bleibt es dabei überlassen, die Geschichte bildlich und schriftlich zu lesen und aufzulösen. Im Wandbild ist nur eines der beiden Fässer wiedergegeben, indem sich folglich sowohl der Wein, mit dem sich die Bauern betrinken, als auch Neidhart befinden und auf das die Bauern einstechen, als er sich nicht mehr darin verbirgt. Das heißt, Neidhart erscheint hier im Fass, obwohl er sich zu diesem Zeitpunkt bereits davon gemacht hat und hetzt die Bienen, die im Fass Neidhart vortäuschen sollen und hier umher schwirren, auf die Bauern. Sowohl das Schriftband unter dem Wagen [...] *hie · trinken · wien*[27] *· alrerhe* [... / ...][28] *·* [.]*oll* / [..] / als auch jenes über Neidhart im Fass[...*st*]*eche(n) · jn · dem · palt* / [...][29] sind heute nur mehr bruchstückhaft zu entziffern. Dennoch erschließen sich daraus die Hinweise auf das Trinken des Weines in der unteren Inschrift, die sich auf die Bauern mit den Krügen beziehen und auf das Einstechen der Bauern auf das Fass, in dem sie Neidhart vermuten, in der oberen Inschrift. Auch das zweimal umgeknickte, vom Rücken der Bauern ausgehende Schriftband ist nicht vollständig lesbar: [...] *saitz · ich · pochspavch · se · vin · sm / ecn · mir · den /* [...] *· so · pauch · /*

Die zahlreichen Inschriften in gotischer Minuskel gliedern sich in drei unterschiedliche Textarten, die weitgehend jenen in den Spielen entsprechen. Erstens ist Neidhart im Fass (ursprünglich auch andere Figuren, deren Namen heute nicht lesbar sind) namentlich bezeichnet – ähnlich den Protagonisten des Spiels, die ein Vorredner vorstellt oder die sich zuweilen selbst vorstellen. Die langen Spruchbänder enthalten zweitens einen Dialog oder eine andere Form der direkten Rede – „ein schönes Veilchen" – und erläutern drittens die Handlung, wie in den Schriftbändern unter dem Fass und zwischen den Rücken der Bauern und der Spielleute, die – wie die Spielanweisungen – über den Fortgang der Handlung informieren.

Die Beifügung von Spruchbändern mit signifikanten Äußerungen der Personen oder das Darstellungsthema erhellenden Aussagen ist ein in Wandbildern seit dem frühen 15. Jahrhundert vertretenes Gestaltungselement, auch in religiösen Bildern, deren Inhalt und die Rolle der Protagonisten jedem mittelalterlichen Menschen geläufig waren. In diesen Werken, von denen sich vor

---

[27] Statt *wein*.

[28] Nur Buchstabenreste und -schäfte.

[29] Nach dem Abteilungszeichen und dem Knick des Spruchbandes sind ursprünglich noch zwei oder drei Buchstaben zu ergänzen. Es handelt sich hier um ein frühes Beispiel eines Abteilungszeichens in der Wandmalerei. Für ein späteres vgl. die Schrifttafel am Epitaph von Barbara von Himmelberg und Barbara von Kienburg, Marientod (Grazer Dom, 1518 datiert) in der dritten Zeile: *barbara . geporn · von · khienb / urg* (Lanc, Steiermark, Abb. 136).

allem in Südtirol zahlreiche Beispiele erhalten haben[30], findet damit, auch im Zusammenhang mit szenischen Aufführungen von Passions- und anderen Spielen, eine Dramatisierung der bildlichen Darstellungen statt.

Auf den Fassschwank folgt eine Gruppe musizierender Spielleute, von denen einer den Dudelsack, ein anderer ein langes Blasinstrument, wahrscheinlich eine Schalmei, bläst und der vorderste ein Instrument hält, von dem nur mehr eine Schelle zu sehen ist, möglicherweise ein Tamburin. Den im Bildstreifen nach rechts gerichteten Spielleuten wendet sich der *precursor* mit seinem hohen Stab und dem langen Spruchband zu, das sich vom Bereich seines Mundes ihnen zu biegt und sich am Boden um die Gruppe schlingt. Obwohl seine Worte bis auf einen Bruchteil davon [...] *under men* [...][31] nicht mehr zu entziffern sind, offenbart die kompositionelle Anordnung, dass sie eindeutig an die Musikanten gerichtet waren. Im Sterzinger Szenar klingt das Spiel mit den musizierenden Spielleuten aus, die der Vorsprecher in seinen Schlussworten auffordert / *Damit hat das Spyl ain Ennde / Pfeyffent auf Jr Spylleüte pald und behennde. / So pfeyffent Sy auf, Vnd / geet Menigklich in der / Ordnung, wie mann herge / zogn ist, wyder dahynn,* (Vers 921-926). Das Große Neidhartspiel endet dagegen unmittelbar nach der Erzählung des Fassschwanks mit den Worten des Herzogs zu Neidhart (Vers 2623-2624) / *Bringe zu trincken mir wellen gemach han / Da pringt man zu trincken vnd da mit hat das / spil ain end.*

Ob die Szenenfolge hinter dem Sprecher in der noch etwa zwei Meter breiten Wandfläche tatsächlich mit einem Tanz endete oder möglicherweise doch mit einem Gelage, wie in der malerischen Ausstattung in den Wiener Tuchlauben, kann nicht mehr überprüft werden. Wie dem auch sei, man kann jedenfalls wohl annehmen, dass in der letzten Episode das glückliche Ende von Neidharts Missgeschick geschildert war, an dem er die Gunst der Herzogin und des Hofes wiedergewann. Im Sterzinger Neidhartspiel, in dem nach Hans Günther Sachs zum ersten Mal eine „Motivierung des Geschehens" erstrebt

---

[30] Siehe unter anderem die malerische Ausstattung in St. Georg in Schenna (Josef Weingartner, Gotische Wandmalerei in Südtirol. Wien 1948, Abb. 99-107), wo die bühnen-artigen Holzkonstruktionen beim Jüngsten Gericht offensichtlich unter dem Einfluss mittelalterlicher Mysterienspiele entstanden sind. Siehe dazu: Elga Lanc, Der Teufel mit dem Sündenregister in Schöngrabern. Ein Beispiel zum Problemkreis mittelalterlicher Realitätsauffassung. In: Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege XXXI (1977) 126-137, vor allem 136 f. und Abb. 138, 139a, b. Der Teufel als Ankläger, der sich beim Jüngsten Gericht – mit seinem Spruchband – an den gerechten Richter wendet, tritt auch im Wandbild von 1415/16 in Bruck, St. Ruprecht, auf. (Lanc, Steiermark, Abb. 67, 69). Vgl. unter den zahlreichen Beispielen etwa die Darstellungen Ecce Homo, Noli me tangere und den Ungläubigen Thomas im Passionszyklus in Tramin. St. Valentin am Friedhof (Silvia Spada Pintarelli, Fresken in Südtirol. München 1997, Abb. S. 184 f.) oder als besonders prägnantes Beispiel das 1466 datierte Jüngste Gericht an der Südwand der Magdalenenkapelle in Hall in Tirol. Siehe einen Ausschnitt davon im farbigen Titelbild von: Lukas Madersbacher (Hg.), Die Gotik (Tiroler Ausstellungsstraßen) Mailand 1994, 89 (kleine Gesamtabb.); Josef Garber, Die Magdalenenkapelle in Hall i. T. Hall in Tirol 1924, 15-21, Tafel VIII-XI.

[31] Nur Buchstabenreste bzw. -schäfte.

wird[32], weist der *precursor* in seinen Schlussworten auf die Sinnlosigkeit des Hasses hin, der zu den Zwistigkeiten zwischen den Bauern und Neidhart geführt hatte. Da im Wandbild den nach rechts gewandten musizierenden Spielleuten der *precursor* allein gegenübersteht, wäre es im Rahmen der Gesamtkomposition vorstellbar, dass er einen Reigen angeführt hatte, einen Schreittanz ähnlich etwa jenem im Wandbild in der Burg Runkelstein in Bozen[33], wie er auch beim Auszug der Darsteller – in gleicher Reihenfolge wie zu Anfang – am Ende des Spiels vonstatten ging. Dies scheint umso wahrscheinlicher, als Tanzszenen zu den beliebtesten Darstellungen in Neidhartzyklen gehören.

Das bei Adel und Bürgern im 14. und im 15. Jahrhundert so beliebte Neidhart-Thema für malerische Ausstattungen in ihren Burgen und Häusern wurde zur Erbauung und Unterhaltung der Auftraggeber und ihrer Besucher gewählt, in der Burg Trautson einer mächtigen, eng mit dem Tiroler Hof verbunden gewesenen Adelsfamilie. Die Frage nach den Gründen für die außerordentliche Popularität des Neidhartstoffes beim Publikum wurde seitens der germanistischen Forschung ebenso mit divergierenden Standpunkten diskutiert, wie jene, ob die bauernfeindlichen Darstellungen eine sozialkritische Komponente enthielten oder nur als burleske und grotesk übertriebene Karikaturen eines beliebten Typus zu betrachten seien[34]. Nach Margetts ist die Auffassung, die Zuschauer hätten die Spiele nicht auch sozialkritisch verstanden und die Bauern sich durch ihre negative Charakterisierung nicht angegriffen gefühlt, wenig überzeugend[35]. Zweifellos waren darüber hinaus gerade mit einem solchen Thema auch moralisch-didaktische Aussagen verbunden.

Der Veilchenschwank war bereits am Beginn und nach der Mitte des 14. Jahrhunderts in Diessenhofen, im Haus „Zur Zinne" und in Winterthur, im Haus „Zum Grundstein", Thema malerischer Ausstattungen, die allerdings nur in Kopien überliefert sind[36]. Für den Fassschwank, für den wir über Darstellungen aus diesem Zeitraum keine Nachricht haben, bietet das Wandbild aus der Burg Trautson die früheste, im Original erhaltene Bildversion. Die erwähnten Beispiele und eine 1493 in einer Inventarliste der Burg Runkelstein genannte *harnasch Kamer gnant Neythart* führt Margetts als Beweise für die weite Verbreitung des Stoffes im süddeutschen Raum an[37]. Überdies dokumentiert

---

[32] Hans Günther Sachs, Die deutschen Fastnachtspiele von den Anfängen bis zu Jacob Ayrer. Masch. Diss. Tübingen 1957, 39 f. (zit. nach Margetts, Neidhartspiele, 313).

[33] Spada Pintarelli, Südtirol, Abb. S. 166.

[34] Margetts, Neidhartspiele, 264 und Anm 20.

[35] Margetts, Neidhartspiele, 267 f.

[36] Siehe dazu die Ausführungen von Roland Böhmer, Neidhart im Bodenseegebiet (in diesem Band).

[37] Margetts (Neidhartspiele, 270 f.) zitiert als weitere Hinweise auf die Wiedergabe von Neidhartszenen in Privathäusern zwei Predigten aus dem Ende des 15. Jahrhunderts. Darüber hinaus kann hier eine von der Neidhartforschung noch nicht registrierte prominente Stimme angeführt werden, die uns über Neidhartzyklen in Prager Häusern unterrichtet. Der Reformator Jan Hus moniert nämlich in einer Predigt, dass dort anstelle von Szenen aus dem

eine Zeichnung Friedrichs von Schmidt aus der Zeit um 1883 – damals durch den Absturz einer Mauer im Sommerhaus der Burg Runkelstein bereits fragmentiert gewesene – Neidhartszenen aus dem späten 14. Jahrhundert[38]. Auch Kaiser Maximilian und andere Mitglieder seiner Familie waren mit dem Neidhartthema vertraut, wie wir aus seinem ironischen Vergleich *wier Neytharts tancz* in einem Brief vom 8. März 1495 an seinen Onkel, Erzherzog Sigmund von Tirol, wissen[39].

Angesichts der weiten Verbreitung und Beliebtheit des Neidhartstoffes im Tiroler Raum kann die Kenntnis der Schwänke in der Bevölkerung weitestgehend vorausgesetzt werden, vor allem in einem Gebiet, in dessen engstem Umfeld das Sterzinger Szenar und das Sterzinger Neidhartspiel aus dem späten 15. Jahrhundert überliefert sind und letzteres als Abschrift einer Quelle aus der Zeit um 1450 gesehen wird[40]. Es erübrigt sich also die Überlegung, der Auftraggeber und der von ihm mit der Raumausstattung betraute Meister hätten für die Konzeption und die Ausführung der Szenenfolge ein konkretes Textbuch benötigt und dieses auch als Vorlage benutzt. Dennoch ist festzuhalten, dass die Neidhartszenen der Burg Trautson – wie dies ihre topographische Nachbarschaft nahelegt – zweifellos im Einflussbereich des Sterzinger Szenars und des mit ihm weitgehend übereinstimmenden Sterzinger Neidhartspiels entstanden sind. Darüber hinaus waren den Verantwortlichen für die ikonographische Umsetzung des Stoffes in der Wandmalerei auch noch andere Varianten des Fassschwanks bekannt, in denen von den hier wiedergegebenen Bienen die Rede ist, die Neidhart auf die Bauern hetzt[41]. Dies erlaubt die Schlussfolgerung, dass der im Sterzinger Milieu geschaffene Wandmalereizyklus aus der allgemeinen Kenntnis des Neidhartstoffes, ohne konkrete Vorlage, konzipiert wurde.

Auch die Untersuchung des Figurenstils führt zu aufschlussreichen Einsichten. Die Figuren sind in unterschiedlichen Größenverhältnissen wiedergegeben, unterliegen jedoch keinem Bedeutungsmaßstab, und auch kompositionelle Gründe waren dafür, wie noch zu sehen sein wird, nur teilweise ausschlaggebend. Sie tragen taillierte, schenkelkurze Röcke mit tiefsitzendem Gürtel (Dupsing), an dem meist ein Schwert hängt, und unterschiedliche Kopfbedeckungen. Neidhart, dessen Rock überdies mit Borten besetzt und an den Ärmeln anscheinend geschlitzt ist[42], wird im Fassschwank mit klaren

---

Leben Christi solche des Neidhart wiedergegeben seien (Mistr Jan Hus. Výklady. Prag 1975, 138). Den Hinweis verdanke ich Zuzana Všetečková, Prag.

[38] Ein Teil der Rankenmalerei dieses Raumes wurde erst kürzlich freigelegt, die Neidhart-Szenen sind jedoch verloren. Schloss Runkelstein, Die Bilderburg. Bozen 2000, 795 f., Abb. 734.

[39] Viktor von Kraus, Maximilians I. vertraulicher Briefwechsel mit Sigmund Prüschenk Freiherrn zu Stellenberg. Innsbruck 1875, 103 (zit. nach Margetts, Neidhartspiele, 268).

[40] Margetts, Neidhartspiele, 302.

[41] Siehe Anm. 25.

[42] Gut erkennbar beim Veilchenschwank.

physiognomischen Zügen und vollem, regelmäßig gelocktem Haar idealisiert dargestellt. Anders dagegen die Bauern, deren scharf geschnittene Gesichter mit markanten Nasen, tief eingegrabenen Falten, verzerrtem Mund, deformiertem Kinn und einem kropfähnlichen Adamsapfel sie als hässlich charakterisieren und deren Kleidung in satirischer Übertreibung teils zerrissen, teils völlig unpassend und obendrein noch angemaßt ist. Es sind dies karikierende Eigentümlichkeiten, mit denen die Bauern verspottet werden. Im Wandbild vereinigt einer von ihnen, und zwar der rechts Stehende, alle diese sie persiflierenden Motive und pejorativen Merkmale auf sich und wird dadurch gleichsam zur personifizierten Parodie auf die Bauern. Seine übergroße Gestalt spielt auf die Grobschlächtigkeit an, die an den Bauern kritisiert wird, seine Ärmel sind, ebenso wie an beiden Knien seine Beinlinge, zerrissen, seine nackten Füße stecken in Trippen, in Holzschuhen, die üblicherweise über den Schuhen getragen werden, um sie vor Schmutz und Nässe zu schützen[43]. Überdies kommt den Bauern das Tragen von Waffen nicht zu. All diese negativen Charakterisierungen werden noch übertrumpft von der geradezu monströsen Länge des Schwertes, das hinter dem Bauern weit über den Boden herab reicht und mithilfe eines Rades nachgezogen wird und auch noch die Musikanten überschneidet. Welchen Gegenstand er auf seinem – von einer eng sitzenden Mütze bedeckten – Kopf mit den Händen stützt, ist nicht mehr auszumachen. Da das Schriftband hinter ihm unmittelbar an seinem Rücken ansetzt, enthielt es wohl ebenfalls – wie auch die lesbaren Inschriftteile annehmen lassen – einen ihn und die anderen Bauern negativ apostrophierenden Text.

Von den Musikanten trägt der vordere Spielmann, dessen Augen von tiefen Lachfalten umgeben sind, eine an der Schulter und an der Brust mit Zaddeln besetzte Gugel sowie eine Umhängtasche, der Vorsprecher oder Tanzmeister eine sehr hohe nicht näher bestimmbare, weil fragmentierte, gemusterte Kopfbedeckung[44].

Betrachtet man nun abschließend nochmals die Gesamtkomposition und die Gruppierung der Figuren, wird deutlich, dass die beiden Schwänke in ihrem unmittelbaren Aufeinanderfolgen gleichsam zu einem Akt mit zwei Aufzügen zusammengefasst sind, in dem Neidhart, wenn man den fehlenden Beginn der Folge in Rechnung zieht, die Mitte einnimmt und damit auch kompositionell als zentrale Figur gekennzeichnet ist, die, wie ihre idealisierte Darstellung unterstreicht, aus dem Fassschwank als Held hervorgeht[45].

---

[43] Die Information zu den Trippen verdanke ich Barbara Schedl, Krems/Wien.

[44] Es könnte sich um eine besonders ausladende Variante einer Kopfbedeckung handeln, wie sie etwa die Figur neben der hl. Barbara auf der Tafel „Die hl. Barbara wird in den Turm geführt" (Wien, Österreichische Galerie, gegen oder um 1440), trägt (Ausstellungskatalog, Conrad Laib. Österreichische Galerie Belvedere. Wien 1977, Abb. 175).

[45] Im 1494 in Basel herausgegebenen Narrenschiff von Sebastian Brant dagegen, wird in Kapitel 53 Neidhart im Fassschwank als Verkörperung des Teufels oder des Hasses geschildert (Margetts, Neidhartspiele, 271).

Anschließend folgt eine deutliche Zäsur zwischen den Figurengruppen, die nicht, wie jene zwischen den Schwänken, von einer Figur überbrückt und optisch verklammert wird, sondern nur von dem Schriftband und dem langen Schwert, die in der Gesamtkomposition anscheinend keinen inhaltlich-szenischen Zusammenhang herstellen und lediglich als formale Verbindungsglieder eingesetzt sind. Danach beginnt offensichtlich ein zweiter und zugleich die Szenenfolge abschließender Akt. Wenn diese – auf der Gesamtkomposition basierenden – Überlegungen richtig sind und auch die Annahme zutrifft, es sei hier nicht eine bestimmte Textvorlage bildlich umgesetzt worden, gewänne die zuvor aus den Schlussworten des Sterzinger Szenars und der kompositionellen Aussage des Spruchbandes abgeleitete Schlussfolgerung, die Musikanten spielten zum Tanz auf, nun auch unabhängig vom konkreten szenischen Ablauf der Neidhartspiele, im Kontext einer eigenständig konzipierten Bildfolge des Themas zusätzlich an Wahrscheinlichkeit. Der Tanz gehörte nämlich sowohl in Neidhartzyklen als auch allgemein zu den beliebtesten Szenen profaner Wandmalerei und dürfte in malerischen Raumausstattungen einer Burg kaum gefehlt haben.

Letzteres gilt auch für die ursprünglich rechts anschließende Jagddarstellung, ein weiteres im Repertoire von bürgerlichen und adeligen Bildprogrammen bevorzugtes Thema, von dem zahlreiche Beispiele erhalten sind, wie etwa in Bad Radkersburg, in den Burgen Runkelstein, Oberranna, Friedberg und im Hoferhaus in Bad Aussee[46].

Bei der verlorenen Bärenjagd befand sich, nach der Beschreibung von Trapp, in der Bildmitte ein von allen Seiten von Jägern und Hunden bedrängter massiger Bär, der sich aufgerichtet mit seinen Pranken der Angreifer zu erwehren versuchte. Vier schlanke Windspiele hatten sich in seinem Fell festgebissen, während ihm drei Jäger ihre Knebelspieße tief ins Fleisch und ins Maul stießen. Ein unbehelligt gebliebener kleiner Bär im Vordergrund hielt ein langes Spruchband im Maul, dessen Text, wie auch bei den anderen Schriftbändern der Darstellung, nicht mehr zu lesen war. Im Hintergrund wurde ein dritter Bär von Hunden angegriffen, eine weitere Gruppe von Jägern war links neben einem schematisch wiedergegebenen Wald postiert. Wie wir diesen Angaben entnehmen können, waren sogar in der Jagdszene mehrere Schriftbänder verteilt, deren eines der kleine Bär trug. Dies deutet auf einen allegorisch

[46] Siehe die Jagdszenen in Bad Radkersburg, „Pistorhaus" (Lanc, Steiermark, Abb. 27, 29); in der Burg Runkelstein (Christina Domanski und Margit Krenn, Die profanen Wandmalereien im Westpalas. In: Ausstellungskatalog Schloss Runkelstein, Die Bilderburg, hg. von der Stadt Bozen unter Mitwirkung des Südtiroler Kulturinstituts. Bozen 2000, 51-98, Abb. 99-112); Burg Oberranna [Elga Lanc, Neuaufdeckungen mittelalterlicher Wandmalereien in Niederösterreich. In: Rückblicke – Ausblicke (Denkmalpflege in Niederösterreich 7) 41 f.]; Burg Friedberg [Oswald Trapp, Die maximilianischen Gemälde im Friedberger Rittersaal. Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte XXIII (1970) 7-27, Abb. 4-7]; in Bad Aussee, Hoferhaus (Lanc, Steiermark, Abb. 20, 21).

erweiterten Inhalt der Bärenjagd hin, dem ebenfalls eine bestimmte Erzählung zugrunde gelegen sein könnte.

Trapp datiert die Ausstattung in das dritte Viertel des 15. Jahrhunderts und begründet dies mit dem „räumlichen Hintereinander" der Figuren, der „eher weichen Form der Faltengebung und der modischen Parallelfältelung der Wämser". Gerade solche Stilelemente sind es aber, die im Verein mit anderen für eine frühere Ansetzung sprechen. Zu ihnen gehören die breitflächigen Typen des Neidhart und der Spielleute, in deren üppig gelocktem Haar die Strähnen einzeln eingetragen sind, und die holzschnittartig derb charakterisierten Physiognomien der Bauern.

Die rundlich gewölbten Oberkörper der Gestalten mit schmalen Taillen, deren Formen von ihren eng anliegenden, kniekurzen, geschlitzten Röcken nachgezeichnet werden, tradieren einen Figurentypus des Internationalen Stils, der in seiner hier vertretenen Ausprägung in den kräftigen Gestalten und deren kompakter Körperlichkeit mit breiten, runden Schultern und Hüften einer Stilphase der Jahre zwischen 1440 und 1450 entspricht. Auch die Haartracht von Neidhart und dem vorderen Spielmann, deren volle, einzeln gezeichneten Locken, finden sich in Darstellungen dieser Zeit[47]. Der sichere Pinselstrich und die Eleganz der Linienführung, mit denen der hier tätige Maler selbst die Gestalten der nur in den Gesichtern verhässlichten Bauern charakterisiert, und die klar gegliederte Gesamtkomposition der kontinuierlichen Erzählung mit zahlreichen Spruchbändern verweisen auf einen an Südtiroler Werken geschulten Meister. Mit der stilistischen Einordnung in die Zeit zwischen 1440 und 1450 steht auch der Auftraggeber der malerischen Ausstattung, Viktor Trautson, fest[48].

---

[47] Vgl. z. B. in den Tafeln des Conrad Laib den zweiten König in der Anbetung der Könige (The Cleveland Museum of Art) oder den hl. Hermes, Salzburg, Carolino Augusteum (Katalog Laib, Abb. S. 36, 210).

[48] Für Viktor Trautson wurden nämlich, wie oben erwähnt, 1403 und 1450 Lehensurkunden ausgestellt. Da der Lehensbrief von 1453 bereits auf Lorenz und Balthasar lautet, ist anzunehmen, dass Viktor zu diesem Zeitpunkt bereits verstorben war.

Gertrud Blaschitz (Hg.)

NEIDHARTREZEPTION IN WORT UND BILD

Jno. N. 11130
1.6.01

Krems 2000

Inhalt

Vorwort 9

Einleitung 10

Neidhart in der Datenbank

Barbara Heller-Schuh, *kon*[texte]. Methodische Überlegungen zur Konzeption einer Datenbank mittelhochdeutscher Texte 13

Wandmalereien in der Tradition Neidharts

Roland Böhmer, Neidhart im Bodenseegebiet. Zur Ikonographie der Neidhartdarstellungen 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 Festsaales 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 Restauriergeschichte 123

Karl Großschmidt, Die Skelettreste des Minnesängers Neidhart von Reuental 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, *Den Bawrn zu leyd fahr ich dahere.* Text und Bild im „Neithart Fuchs“ 189

Erhard Jöst, *Wiltu neithart wissen* ... Der Reliefzyklus an der Meißener Albrechtsburg 210

Patricia Harant, Liedrezeption in den Neidhartspielen. Der lange Weg Neidharts – von Reuental 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 (z^1)

Inkunabel Frankfurt 1566 (z^2)

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 Reuental 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 „Neitharttanz" 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 Festsaales 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 Fuchs[1].

Die CD-ROM

Die dem Band beigefügte 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 Runkelstein[2], die Aufnahmen von der kürzlich in den Werkstätten des Bundesdenkmalamtes Wien restaurierten Neidhart-Wandmalerei aus der Burg Trautson[3] 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 (z^2) wird die komplette Folge der Holzschnitte des Fragmentes Augsburg 1491–97 und die Ausgabe von 1537 (z^1) 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-Aurenhammer[4], vervollständigt die bisher bekannte Kollektion an Bildzeugnissen aus der Neidhart-Tradition.

---

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

[3] DI Gobert Auersperg danke ich herzlich für die Fotografiererlaubnis 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.