

Den Bawrn zu leyd fahr ich dahere

Text und Bild im „Neithart Fuchs“

Erhard Jöst (Heilbronn)

Eine einprägsame Szene aus dem zu Ende des 15. Jahrhunderts in Augsburg erschienenen Druck mit *gar hüpsche abentewrige gidicht so gar kurzweillyg sind zelessenn vnd zesingen die der edel vnd gestreng herren. Neithart fuchs geporen auß meichssenn ... by seinen zeittenn gemacht vnd volbracht hatt mit denn paurenn zuo zeichellmaur in oestereich vnd ander halbsen*.¹ Elf Männer hauen und stechen im Kampfgetümmel aufeinander ein. Eine Gruppe besteht aus sechs, die andere aus fünf Personen, und beide haben bereits Verluste zu beklagen: Rechts fällt ein Mann mit gezücktem Schwert verletzt zu Boden, links liegt ein anderer wie tot, im Vordergrund eine abgeschnittene Hand auf der Erde. Obwohl es also offenbar um Leben um Tod geht, obwohl die Szenerie entfesselter Brutalität bereits zu Verstümmelungen geführt hat, stehen sich die Kämpfer wie Standbilder gegenüber, mit stoischem Gesichtsausdruck, als lasse sie das Geschehen unberührt, manche auch verächtlich blickend oder höhnisch grinsend. Am rechten Bildrand setzt ein Teilnehmer, mit beiden Armen über dem Kopf ausholend und mit angewinkelten Knien leicht in die Hocke gegangen, zum Wurf an, vor ihm steht ein anderer, von beiden Gruppen etwas abgehoben und dadurch den Blickfang bildend, der mit dem Schwert zum Schlag ausholt². Von der linken Gruppe sticht einer mit dem Spieß, ein anderer

¹ Narrenbuch. Der Pfarrer vom Kalenberg. Peter Leu. Neithart Fuchs. Salomon und Markolf. Bruder Rausch, hg. von Felix Bobertag. Darmstadt 1964. Neithart Fuchs: 141-292, Zitat 143 f. Als Faksimile: Die Historien des Neithart Fuchs. Nach dem Frankfurter Druck von 1566 hg. von Erhard Jöst (Litterae 49) Göppingen 1980, Zitat: 2r. Ich zitiere Stellen aus dem Frankfurter „Neithart Fuchs“-Druck z² nach dem von mir herausgegebenen Band, ansonsten nach Bobertags „Narrenbuch“. Vgl. außerdem: Herr Neidhart diesen Reihen sang. Die Texte und Melodien der Neidhartlieder mit Übersetzungen und Kommentaren, hg. von Siegfried Beyschlag und Horst Brunner (Göppinger Arbeiten zur Germanistik 468) Göppingen 1989.

² Diese Person könnte auch den Neithart Fuchs darstellen. Er wäre in diesem Fall als ordnungsstiftender Ritter abgebildet, der aktiv ist und strafend in das Geschehen eingreift (was er zum Beispiel im Veilchenschwank zusammen mit anderen Rittern tut). Diese Annahme wird im vorliegenden Fall vom Text nicht unterstützt, aber wenn man die Physiognomie der im Bildmittelpunkt stehenden Person mit denjenigen von anderen Holzschnitten vergleicht, in denen eindeutig Neithart gemeint ist, kann man eine Ähnlichkeit erkennen. Freilich sind Neitharts Haare in der Regel – nach ritterlicher Manier – etwas länger

ist gerade im Begriff, sein Schwert zu ziehen. Ein Blutbad wird als Momentaufnahme dem voyeuristischen Blick des Betrachters ausgesetzt. Der Kampf erscheint als ein erstarrtes Ritual, an dem sich der Zuschauer delectieren soll. Dem zu diesem Bild gehörigen Text kann man entnehmen, dass bei diesem Streit aus nichtigem Anlass *fierundzweinczig pauren erschlagen*, dass zum Kampf *axst, scheitt, helnparten vnd spies, kolben, stangen vnd püchsen vnd sper* (Vers 2106 f.) verwendet wurden. Der Protagonist, der den Kampf mit großem Sadismus beobachtet und detailgetreu schildert, wie einem Teilnehmer der Rücken aufgetrennt, einem anderen die Hand abgeschlagen wurde, bedauert, dass am Ende nur 24 Bauern getötet worden sind. Der Holzschnitt, der dieses „Abenteuer“ des bauernfeindlichen Ränkeschmieds Neithart Fuchs illustriert, scheint dem Compiler des in Augsburg gedruckten Schwankbuchs so gut gefallen zu haben, dass er ihn insgesamt gleich fünf Mal einsetzt. Einmal wird er eingesetzt bei Neitharts Erzählung *von der toerpel streit*, ein anderes Mal als Darstellung der Geschichte: *Hie sagt Neithart, wie die pauren aneinander schluogen vnd ein tochter iren vater pat zescheiden*, dann taucht der Holzschnitt wieder auf, als Neithart berichtet *von der pauren fechten* und schließlich als Neithart sagt, *wie die pauren an einander schluogen*. Ein weiterer Holzschnitt, der einen Schwerterkampf darstellt, wird doppelt präsentiert, einmal zur Geschichte, die Neithart *von vier freidigen pauren* erzählt, die namentlich genannt werden, ein anderes Mal zur Erzählung, *wie die pauren an ein ander schluogen vnd Windelgoeß sein hand an der haut hieng*. Ein ähnliches Kampfmotiv mit einer bereits abgeschlagenen Hand, die im Vordergrund liegt, wird ebenso wie eine Schlägerei, bei der ein Bauer dem anderen mehrere Zähne ausschlägt, einmal verwendet. Der zuletzt genannte Holzschnitt illustriert eine Geschichte, die in dem Buch so angekündigt wird: *Hie volget nach ein kurcwilig lesen, wie ein toerpel den andern in das mul schluog, das im die zen auß fielen*. Die Abbildung zeigt zwei Bauern im erbitterten Streit: Einer holt mit erhobener Faust zum erneuten Schlag aus, obwohl er sein Gegenüber bereits so heftig getroffen hat, dass diesem sechs Zähne wie an einer Schnur gezogen aus dem geöffneten Mund fallen. Links und rechts steht hinter den sich schlagenden Bauern jeweils eine Person, die diese Szene schadenfreudig beobachtet, die rechts stehende Person soll wohl den Neithart darstellen. Auf diesem Bild zeigt er sich in seiner Lieblingsrolle: Als schadenfroher Beobachter bäuerlicher Streitereien. In diese Position versetzt er auch sein Publikum. Mit seinen Liedern und Erzählungen lässt er es Einblick nehmen in die bäuerliche Welt, die er als eine Welt voll bedrohlicher Aggressivität darstellt. Wenn es ihm gelingt, dass die Bauern aufeinander losgehen, dann ist er sich des Beifalls der herrschenden Stände gewiss³. Einen guten Ansatzpunkt bieten die Tänze, welche die Bauern in Imitation dieser höfischen Vergnügung veranstalten: *si wöllen dan-*

als die der auf diesem Holzschnitt abgebildeten Person. Außerdem erschwert die schematisierte Personenzeichnung in den Holzschnitten der Inkunabel die Identifikation.

³ Erhard Jöst, Bauernfeindlichkeit. Die Historien des Ritters Neithart Fuchs (Göppinger Arbeiten zur Germanistik 192) Göppingen 1976.

czen / vnde schwanczen / mit der lanczen / vngefer. / si woelen springen / mit den klingen / vnd wend singen / aber mer. / so die drei toerpel danczen vor, / sam die krenich gand si empor, / si gend niemand nit empfor / vnd greinend sam die bern. / Der gogelweiß treiben si fil, / vnd ede schnoede gumpel spil, / vnd mit den fuessen zuo dem zil / koenden si wol schocken / all nach dem neuen hoffe sin (Vers 1088–1104). Die in dieser Situation vorhandenen Rivalitäten und Leidenschaften müssen nur noch ein wenig stimuliert und kanalisiert werden, und schon gehen die Bauern aufeinander los. Aus dem Tanz entwickelt sich ein „Neidhart-Tanz“, das heißt, ein mit Heftigkeit ausgetragener Streit. Es verwundert daher nicht, dass in mancher Chronik Kämpfe und aufrührerische Auseinandersetzungen als „*Neytharts tancz*“ bezeichnet werden⁴. Die Tanzvorführungen waren wohl auch ein integraler Bestandteil der Neidhartspiele⁵ und der wilde Tanz ein unverzichtbares Element der alljährlich in den Städten praktizierten Fastnachtsbräuche. Da nach Neitharts Beschreibungen vielen Bauern bei diesen blutigen Streitereien ein Bein gebrochen oder abgeschlagen wurde, konnten sie sich anschließend nur mit Hilfe von Stelzen humpelnd fortbewegen, was sie aber offenbar nicht von der Beteiligung an weiteren Tänzen abhielt. Ein solcher „Stelzentanz“ bot mit seinen Verrenkungen den Zuschauern sicherlich die derbe Komik, die sie zum Lachen reizte. Konrad Gusinde sieht in der Präsentation dieser tanzwütigen, auf Stelzen gerichteten Bauern den Höhepunkt der Bauernverspottung im „Großen Neidhartspiel“⁶. Die Bauern werden in den zur

⁴ Eckehard Simon, Neidharte und Neidhartianer. Zur Geschichte eines Liedkorpus. In: Neidhart, hg. von Horst Brunner. Darmstadt 1986, 196–250, vgl. 227 ff. Über den Zusammenhang von Gewalt und deren Entladung im Rahmen des Fastnachtstreibens im Spätmittelalter vgl. Harry Kühnel, Die städtische Fasnacht im 15. Jahrhundert. In: Volkskultur des europäischen Spätmittelalters, hg. von Peter Dinzelsbacher und Hans-Dieter Mück. Stuttgart 1987, 109–127.

⁵ Neidhartspiele, hg. von John Margetts (Wiener Neudrucke 7) Graz 1982. Tanzende Paare sind in der Neidhart-Bildtradition auf Fresken und Reliefs öfters zu sehen, vgl. Jöst, Bauernfeindlichkeit, 190 ff. Auch in den 1996 in der Zürcher Altstadt entdeckten Wandmalereien, deren Entstehung um das Jahr 1330 angenommen wird und die wohl auch zur Neidhart-Tradition gehören, sind tölpelhaft springende Bauern und höfisch tanzende Frauen zu sehen. Vgl. zu den Bildern: Dölf Wild, Roland Böhmer, Die spätmittelalterlichen Wandmalereien im Haus „Zum Brunnenhof“ in Zürich und ihre jüdischen Auftraggeber. In: Bericht „Zürcher Denkmalpflege“. Zürich 1995/96, 2–20; Edith Wenzel, Ein neuer Fund: Mittelalterliche Wandmalereien in Zürich. In: Zeitschrift für deutsche Philologie 3 (1997) 417–425; Gertrud Blaschitz, Realienkunde und Germanistik. Die weibliche Kopfbedeckungen in der Berliner Neidhart-Handschrift c (mgf 779). In: Jahrbuch der Oswald von Wolkenstein-Gesellschaft 12 (im Druck).

⁶ Konrad Gusinde, Neidhart mit dem Veilchen (Germanistische Abhandlungen, XVII. Heft) Breslau 1899, 166. Zur Bauerndarstellung in der Neidhart-Tradition und in der Realität gibt es inzwischen zahlreiche Publikationen, vgl. zum Beispiel: John Margetts, Das Bauerntum in der Literatur und in der Wirklichkeit bei Neithart und in den Neithart-Spielen. In: Deutsche Literatur des späten Mittelalters. Hamburger Kolloquium 1973. Berlin 1975, 153–163; Gerald T. Gillespie, Helden und Bauern. Beziehungen zur Heldendichtung bei Neidhart, Wernher dem Gartenaere und Wittenwiler. In: Studien zur deutschen Literatur des Mittelalters, hg. von Rudolf Schützeichel. Bonn 1979, 485–500; Heide Wunder, Der dumme und der schlaue

Fastnachtzeit aufgeführten Theaterstücken insgesamt als Witzfiguren vorgeführt: „Das fastnächtliche Neidhart-Spiel benötigt für die Bauertänze oder -schlägereien Körper, die aus den Fugen geraten, exzentrisch sind. Dabei geht es vornehmlich um ‚Extremitäten‘, nämlich um alle hervorstehenden Körperteile, wie die Nase, den Bauch, die Beine, die Arme, den Phallus.“⁷ Neitharts Hauptfeind, der Bauer Engemar, wird in den Spielen einmal mehr zur grotesken Spottfigur: „Gerade ein Engemar auf Stelzen ist die Inkarnation des ungelinken Dörpers, eine überdimensionierte Vogelscheuche.“⁸

In der Neidhart-Bildtradition der Fresken und Reliefs spielen die Tanzdarstellungen ebenfalls eine große Rolle, was hier freilich seine Ursache in dem Veilchenschank hat. In den Holzschnitten werden „auf Stelzen gerichtete“ Bauern öfters dargestellt, zum Beispiel in der Illustration des Hochzeit-, des Bilder- und des Bremenschwanks, bei dem Frankfurter Druck auch in der Abbildung des Beichtschwanks. Der Holzschnitt zum Bremenschwank fügt die beliebtesten Elemente Neithartscher Komik zusammen: Der schadenfrohe Bauernfeind lässt Bremsen auf tanzenden Bauern los. Zwei Paare tanzen zur Musik von zwei Personen, die man mit ihren Blasinstrumenten am rechten Bildrand stehen sieht. Der tanzende Bauer im Bildmittelpunkt stützt sein angewinkeltes Bein auf einem Holzstiel ab. Von oben und von unten schwirren die stechwütigen Insekten heran und der Betrachter kann sich den Fortgang der Tanzvorführung lebhaft vorstellen. Darüber sollte das Publikum der Neidhart-Schwankliteratur, der Neidhart-Bildtradition und der Neidhartspiele lachen: Über streitende Bauern, über abgeschnittene Hände und abgeschlagene Beine, über humpelnde Tölpel, die sich als Tänzer versuchen. Der verächtlichmachende Humor hängt auch mit der positiven Einstellung der Menschen zur Gewaltanwendung und Gewaltdarstellung zusammen, wie sie Norbert Elias beschrieben hat: „Die Grausamkeitsentladung schloß nicht vom gesellschaftlichen Verkehr aus. Sie war nicht gesellschaftlich veremt. Die Freude am Quälen und Töten anderer war groß, und es war eine gesellschaftlich erlaubte Freude. Bis zu einem gewissen Grad drängte sogar der gesellschaftliche Aufbau in diese Richtung und machte es notwendig, ließ es als zweckmäßig erscheinen, sich so zu verhalten.“⁹

Die Inkunabel (z) enthält 28 verschiedene, insgesamt 34 Holzschnitte. Lassen wir das Titelbild und den letzten Holzschnitt, der das Lied der Frau Ehre *von der Welt lauff* illustriert, das nicht zur Neidhartiana gehört, außer Betracht

Bauer. In: Mentalität und Alltag im Spätmittelalter, hg. von Cord Meckseper und Elisabeth Schraut. Göttingen 1985, 34-52.

⁷ Petra Herrmann, Karnevaleske Strukturen in der Neidhart-Tradition (Göppinger Arbeiten zur Germanistik 406) Göttingen 1984, 269.

⁸ Ebd., 164. Zum grotesken Humor der Neithartschwänke vgl. auch: Ulrich Müller, Zur Lachkultur in der deutschen Literatur des Mittelalters: Neidhart und Neidhart Fuchs. In: *Laughter down the centuries* I, ed. by Siegfried Jäkel & Asko Timonen (Turun Yliopiston Julkaisuja Annales Universitatis Turknensis) Turku 1994, 161-181.

⁹ Norbert Elias, *Über den Prozeß der Zivilisation. Soziogenetische und psychogenetische Untersuchungen* I. Frankfurt a.M. 1978, 268.

und ordnen die restlichen 32 Holzschnitte nach Motiven, so stellen wir fest, dass insgesamt zehn Bilder Streit- und Kampfszenen präsentieren; Aggressivität kommt darüber hinaus auch in den Holzschnitten zum Fassschwank und zum Epilog des Schwankbuchs zum Ausdruck. Der Befund des Nürnberger Drucks aus dem Jahr 1537 (z^1) und der Frankfurter Ausgabe aus dem Jahr 1566 (z^2) ist ähnlich: In z^1 stellen zehn (bzw. 12 mit Fassschwank und Epilog) von 34 Holzschnitten, in z^2 7 von 31 Gewalt dar. Offenbar waren Neitharts kämpfende Bauern auch auf einem (heute nicht mehr vorhandenen) Fresko der Burg Runkelstein¹⁰ und auf dem ebenfalls vollständig zerstörten Relief an der Längsseite des Neidhartgrabes am Wiener Stephansdom¹¹ zu sehen.

Anhand der Ausgabe des „Neithart Fuchs“ aus dem Jahr 1566 lässt sich im Vergleich mit den anderen Drucken (z und z^1) zeigen, wie sich Blickfeld und Interessensschwerpunkte allmählich verändern. 29 der 31 Holzschnitte dieser Ausgabe hat nach meiner Auffassung Jost Amman angefertigt, zwei stammen von dem Kupferstecher Virgil Solis¹². Diese 31 Illustrationen sind nicht so schablonenhaft angefertigt wie die von z und z^1 , sie sind vielmehr mit Details ausgestattet, vermitteln Räumlichkeit und wirken insgesamt viel lebendiger. Einige Szenen spielen sich in der Stadt ab, die in den Abbildungen der früheren Drucke nirgends erkennbar ist: wohl ein deutliches Entgegenkommen an ein gewandeltes Lesepublikum. Das bei den Neithartswänken und Illustrationen von z und z^1 oft verwendete Stelzen-Motiv ist nun in den Abbildungen von z^2 eliminiert worden. Ebenso fehlt die in der Neidhart-Bildtradition der Fresken und Holzschnitte so beliebte und weit verbreitete Darstellung des Fassschwanks. Stattdessen sieht man, wie Neithart *Bienen vnter die Bawern fliegen* lässt. Der Illustrator hat also von der Kapitelüberschrift *Hie schenckt Neidhart wein / vnd ließ Bienen vnter die Bawern fliegen* lediglich die zweite Aussage in ein Bild umgesetzt: Neithart nähert sich von links mit einem Korb, den er mit beiden Händen vor sich her trägt und aus dem ein Schwarm aggressiver Bienen auf vier zechende Bauern zufliegt. Einer der an einem Tisch sitzenden Bauern muss sich gerade übergeben, und dieser ekelerregende Vorgang wird – wie in den Holzschnitten des 16. Jahrhunderts üblich – genüsslich abgebildet. Auch bei der Darstellung des Kuttenschwanks konnte es sich Jost Amman nicht verkneifen, einen solchen Brechvorgang mit ins Bild aufzunehmen.

¹⁰ Erhard Jöst, Zur Neithart-Ikonographie: Die ‚harnasch kamer‘ auf Runkelstein. In: *Jahrbuch der Oswald von Wolkenstein-Gesellschaft* 3 (1984/85) 233-239.

¹¹ Zum Wiener Neidhartgrab vgl. u.a.: Wilhelm Wackernagels Angaben in: Friedrich Heinrich von der Hagen (Hg.), *Minnesänger IV*. Leipzig 1838, 438 f.; Edmund Wießner, Neidharts Grabdenkmal am Wiener St. Stephansdome. In: *Wiener Geschichtsblätter* 13 (73) 1958, Nr. 2, 30-38; Eckehard Simon, Neidhart's Tomb Revisited. In: *Seminar* 7 (1971) 58-69; Erhard Jöst, Literarische und ikonographische Korrelation im Mittelalter. Das Neithart-Grabmal in Wien. In: *Österreich in Geschichte und Literatur* Heft 5 (1976) 332-350; Margareta Saary, Das Neidhartgrab zu St. Stephan als Bestandteil der Wiener Neidharttradition. In: *Neidhart von Reuenthal. Aspekte einer Neubewertung*, hg. von Helmut Birkhan (*Philologica Germanica* 5) Wien 1983, 189-214.

¹² Jöst, *Bauernfeindlichkeit*, 200 f.

Zwar wurde auch in z^2 die Illustration zu der Geschichte *Hie wurden vier vnd zwentzig Bawren erschlagen* viermal eingesetzt, aber andererseits wurden zweimal aus einem blutigen Kampfgetümmel, in dem die Bauern mit Säbeln und Schwertern aufeinander losgehen, Raufereien, in denen sie lediglich aufeinander einschlagen und sich an den Haaren ziehen, einmal wurde auf die Abbildung einer Kampfszene ganz verzichtet. Wurden einem Bauern bei einer Schlägerei zu Neitharts großer Schadenfreude gleich sechs Zähne aus dem Mund geschlagen, so wird in z^2 gezeigt, wie zwei Bauern miteinander raufen, wobei derjenige, der an den Haaren gezogen wird, gleichzeitig etwas ausspuckt, was ein Zahn sein könnte. Der Neithart, der dieser Szene ursprünglich stellvertretend für sein Publikum schadenfroh zusieht, ist als Beobachter nicht mehr vorhanden, was anzeigt, dass Neithart als Streit-Stimulator nicht mehr gebraucht wird, dass er in dieser Funktion überflüssig geworden ist.

Die vier gleichen Holzschnitte in z^2 , die eine Kampfszene festhalten, bilden diese allerdings recht blutrünstig ab: Vier Bauern hauen mit Schwertern heftig aufeinander ein, einem ist bereits die linke Hand abgeschlagen worden. Aus seinem Armstumpf spritzt ein Strahl Blut, einem anderen Kampfteilnehmer spritzt Blut aus dem gespaltenen Kopf: Er hat einen Streich auf den Schädel abbekommen. Ein dritter Bauer, der am Boden liegt, sich mit dem rechten Arm abstützt und mit dem linken zur Abwehr eines Hiebes sein Schwert nach oben hält, blickt angstvoll auf seinen Gegner. Der Betrachter spürt die Emotionen, die der Kampf freisetzt, die Leidenschaft, den Zorn, aber auch Furcht und Entsetzen. Er wird zum Augenzeugen einer Triebentladung, hat aber im Gegensatz zu den Kampfdarstellungen in den älteren „Neithart Fuchs“-Ausgaben nicht den Eindruck, dass man ihn dazu anstiften möchte, ein blutiges Handlungsritual zu delectieren. Offenbar müssen von einem Neithart keine Bauernkämpfe mehr inszeniert werden, um ein adliges und bürgerliches Publikum zu unterhalten, anders formuliert, die Zuschauer haben ihren Spaß an diesen sich ständig wiederholenden Vorführungen verloren. Sie möchten Abwechslung und wünschen sich, dass dem gewandelten Geschmack Rechnung getragen wird. Der Neithart, der bis ins 16. Jahrhundert nur in der Rolle des Bauernfeindes fungiert, kann nun als missgünstiger Streitstifter in allen Gesellschaftsschichten auftreten. Dieser Wandel lässt sich zum Beispiel anhand von Flugblättern nachweisen.

Im 16. Jahrhundert kursierte in mehreren Fassungen ein Flugblatt, das über den *Neydthart* aufklärte:

*Eyns mals mich eyner fragt der mer
Ob der Neydthart gestorben wer
Der vor vil Jarn zuo Zeysselmairn
Beleydigt het manichen Pauern
Den Engelmair vnd Gundelweyn
Den Perendreck vnd Eberschweyn
Mit wort vund wercken manichmal
Auff dem Marckfelt vn Thonawtal*

*Er sie so wol peynigte vnd plaget
 Von dem man noch singet vn saget
 Ich sprach du bist eyn gutter man
 Anders ich dir nicht sagen kan
 Neydthart was eyn werder gast
 In der Fursten pallast
 Kuortzweyl er vil da anhuob
 Biß in seyn endt in seyn gruob
 Nun ist er kumen auß seynen panden
 Neydthart ist in allen Landen.*¹³

In den folgenden Versen wird aufgezählt, wo überall der Neidhart nistet, nämlich in allen Gesellschaftsschichten und Berufsständen. Neidhart erscheint „als Inbegriff von Mißgunst und übler Nachrede“, sein Name wird im 13. und 14. Jahrhundert „Begriff und Programm“¹⁴ und bleibt dies über seine bauernfeindlichen Schwänke bis ins 16. Jahrhundert. Die Flugblätter, die in gereimter Form aufzählen, wo überall der Neid sich ausgebreitet hat, stellen über das zur Illustration verwendete Motiv den Bezug zur Neidhart-Tradition her; sie verwenden nämlich die Fassschwank-Szene. Nach dem Veilchenschwank wurde der Fassschwank als Bildmotiv am häufigsten festgehalten, als Holzschnitt ist er sogar noch weiter verbreitet worden als der bekannteste Neithartschwank¹⁵. Ein Holzschnitt mit dem Fassschwank findet zum Beispiel auch Eingang in Sebastian Brants „Narrenschiff“: Dort tragen die Bauern, die mit ihren Lanzen den im Fass sitzenden Neithart bedrohen, die Narrenkappen, mit denen die von Brant verspotteten Personen kenntlich gemacht werden¹⁶. Auf dem Fresko der Burg Trautson, das ebenfalls Neitharts Fassschwank festhält, wird die Verhöhnung der Bauerntölpel durch karikaturistische Elemente noch verstärkt: Ein Bauer trägt ein Schwert, das so lang ist, dass er es am Ende mit einer Rolle versehen musste, um es neben sich herziehen zu können¹⁷. Die Fassschwank-Szenerie fügt wesentliche Elemente der Neidhartliteratur programmatisch zusammen: Die von den Bauern ausgehende Bedrohung wird konfrontiert mit Neitharts listiger Überlegenheit und wird der Lächerlichkeit preisgegeben. Die Spruchdichtung löst aber das Neidmotiv allmählich aus der bauernfeindlichen Neidhartiana heraus und lässt die Inkarnation des Neides überall ihr Unwesen

¹³ Vgl. die Abbildung ebd., 329.

¹⁴ Siegfried Beyschlag, Neidhart und Neidhartianer. In: Die deutsche Literatur des Mittelalters. Verfasserlexikon 6 (1987) 871-893, vgl. 885 f.

¹⁵ Eckehard Simon, The rustic muse: Neidhartschwänke in murals, stone carvings, and woodcuts. In: Germanic Review 46 (1971) 243-256, vgl. 256. Zum Veilchenschwank liegt jetzt eine eingehende Untersuchung vor: Jörn Bockmann, Zeremoniell, Anti-Zeremoniell und Pseudo-Zeremoniell in der Neidhart-Tradition oder Nochmals der Veilchenschwank. In: Jörg Jochen Berns, Thomas Rahn (Hg.), Zeremoniell als höfische Ästhetik in Spätmittelalter und Früher Neuzeit. Tübingen 1995, 209-249.

¹⁶ Vgl. die Abbildung bei Jöst, Bauernfeindlichkeit, 329.

¹⁷ Simon, The rustic muse, 249 ff.; Jöst, Bauernfeindlichkeit, 228 ff.; John Margetts, Nachwort zu den von ihm hg. Neidhartspielen, 259 ff.

treiben. Über drei Jahrhunderte hat Neithart als literarische Identifikationsfigur ausschließlich bei den Bauern sein Wirkungsfeld gesehen: Sie wegen ihres angeblichen Übermutes zu verspotten, der Lächerlichkeit preiszugeben und zu bestrafen, das verstand er als seine Aufgabe¹⁸.

Neithart wiederholt in seinen Liedern und gereimten Schwankerzählungen immer wieder, was er als seinen Auftrag versteht, was seinen Lebensinhalt darstellt: *den pauren zeleid far ich da herr* (Vers 1485). Er beobachtet die Bauern heimlich und horcht sie aus, um Ansatzpunkte für neue Streiche und Stoff für neue Spottlieder zu finden, er neckt und foppt sie, er verwünscht sie: *die oeden gach, der tiefel müeß sie hassan* (Vers 448 f.), *ei daz man die poessen pauren all erhienge!* (Vers 1984), *ei das sie hetten vil vnheil!* (Vers 1999). Hinterlistig hetzt er sie aufeinander. Er fügt ihnen mit Billigung des Herzogs *gar manig schant* (Vers 996) zu und macht ihnen *clag* (Vers 949). Seine größte Freude ist es, wenn die Bauern aufeinander losgehen und sich gegenseitig verletzen und töten. Sein sehnlichster Wunsch: *ich wolte doch, sie waeren all erschlagen* (Vers 2673), *wie fro ich wer, vnd solte man sie alle begraben!* (Vers 3086). Die Motive für Neitharts krankhaften Bauernhass offenbaren die Anschuldigungen, die er gegen die Bauern erhebt:

*Sein vatter was ein schneider mit dem pfluoge,
sich, warumb wolt er edel sein?
das kan ich nit gewissen hie für ware.
groß gogelheit treibend si mit vnfuoge,
solichen pauren wünsch ich pein,
ich wolt, sie loepten nitt über jare.
o we, dir, armer hoffe sitt!
das etlich paur dein nit entpirt!
ein toerpel meint, im folge auch die hofweis mit,
so ein schnoeder gast zuo hauß ist geladen, so hat gemach der wirdt*
(Vers 2005–2014).

Neithart wirft den *toerschen dorfeknaben* (Vers 2471) vor: *der enwill ir keiner sein ein paur* (Vers 2472). Deshalb versteht sich Neithart Fuchs nach Helmut Arntzen als „Agent des Hofes, aber gleichzeitig straft er die Bauern auch aus eigenem Antrieb.“¹⁹ Sowohl in den „Neithart Fuchs“-Druckausgaben als auch in dem Schwankbuch vom „Pfaffen von Kahlenberg“ und auch in vielen Chroniken wird darauf verwiesen, dass Herzog Otto der Fröhliche den Bauernfeind und den schelmischen Pfaffen an seinem Wiener Hof gehalten habe – vielleicht als närrische Unterhalter? Es ist in der Forschung ja darauf verwiesen worden, dass „es ein grober Fehlschluß (wäre) zu glauben, daß der Narr im Gegensatz zur monarchischen Macht eine demokratische Alternative symbolisierte. Ganz im

¹⁸ Erhard Jöst, Die österreichischen Schwankbücher des späten Mittelalters. In: Die österreichische Literatur. Ihr Profil von den Anfängen im Mittelalter bis ins 18. Jahrhundert, hg. von Herbert Zeman. Graz 1986, 399–426, vgl. 407 ff.

¹⁹ Helmut Arntzen, Satire in der deutschen Literatur. Geschichte und Theorie 1: Vom 12. bis zum 17. Jahrhundert. Darmstadt 1989, 102.

Gegenteil. Weit davon entfernt, seine Maske in den Dienst einer revolutionären Bestrebung zu stellen, galt der Narr zu Recht als sicherster Garant der bestehenden Ordnung.²⁰ Auf den Kahlenberger Pfaffen und mehr noch auf den Neithart Fuchs würde diese Funktionsbeschreibung jedenfalls passen.

Zu Zeiten, in denen der Großteil der Bevölkerung nicht lesen konnte, kam dem Bild natürlich eine sehr große Bedeutung zu. „In einer Gesellschaft, in der die Schrift nur eine sekundäre Rolle spielt, dominieren Augen und Ohren, Gestik, Mimik, Habitus, die Ausstattung der Körper und die Zuordnung der Personen im Raum, die Kommunikation von Angesicht zu Angesicht.“²¹ Vom Mittelalter bis in die frühe Neuzeit wurden Handlungen und Aussagen von vielen Menschen ausschließlich über die bildliche Darstellung aufgenommen. Die Volksbücher des 15. Jahrhunderts trugen dem Rechnung und waren reich mit Holzschnitten ausgestattet, weil – wie Rolf Engelsing festgestellt hat – „die Betrachtung von Bildern als eine andere Form der Lektüre gelten kann. Abgesehen davon, daß die Lektüre illustrierter Bücher eine bestimmtere und intensivere Form der Lektüre ermöglicht, ist sie sowohl für diejenigen, die lesen können, wie für die, die es nicht können, geeignet, zeigt also eine Zunahme der Bedeutung der Lektüre und ein Wachstum des Publikums an. Beides läßt sich im 15. Jahrhundert unmittelbar erfassen ... In breiteren Schichten fand im 15. Jahrhundert Lektüre in drei Hauptformen statt, in der des Lesens selbst, in der des Zuhörens und Schauens.“²² Das Schwankbuch des Neithart Fuchs versucht dem Rechnung zu tragen: Bis zur letzten Ausgabe des Jahres 1566 wird bereits im Titel darauf verwiesen, dass die *Wunderbarliche gedichte vnd Historien ... sehr kurtzweilig zu lesen vnd zu singen* sind, und sämtliche Drucke sind mit zahlreichen Holzschnitten ausgestattet. Sicherlich hatten die Illustrationen die Aufgabe, den Inhalt und den Sinn der Geschichten zu erfassen und verständlich zu machen. Dann liegt es aber auch auf der Hand, dass man über die Betrachtung der Holzschnitte die Aussagen und die Intention wird erschließen können. Es ist daher verwunderlich, dass in der umfangreichen Neidhart-Forschung derartige Untersuchungen rar sind, eine eingehende Interpretation der Holzschnitte der „Neithart Fuchs“-Drucke noch aussteht. Schließlich ist bekannt, dass im Mittelalter Botschaften noch viel mehr als Bilder denn als Texte aufgenommen wurden. Horst Wenzel verweist darauf, dass in dieser Zeit Bilder „nicht nur zeigen, sondern auch erzählen, Schrift nicht nur zu Gehör bringen, sondern auch verbildlichen“ sollten: „Bilder und Texte, die das kollektive Wissen repräsentieren, sind somit auch als kinästhetisches Medium zu verstehen.“²³ Nach Hans Belting leitet dieses Medium dazu an, „sich die

²⁰ Maurice Lever, Zepter und Schellenkappe. Zur Geschichte des Hofnarren. Frankfurt a. M. 1992, 121.

²¹ Horst Wenzel, Hören und Sehen, Schrift und Bild. Kultur und Gedächtnis im Mittelalter. München 1995, 9 f.

²² Rolf Engelsing, Analphabetentum und Lektüre. Stuttgart 1973, 10 und 22.

²³ Wenzel, Hören und Sehen, 320.

richtigen Dinge oder die Dinge in der richtigen Weise präsent zu halten.“²⁴ „Unter dem Einfluß des Buchdrucks und der Reformation tritt dieser Zusammenhang zurück, er geht jedoch niemals ganz verloren, und die Sprache hält an dem Zusammenhang von Schrift und Bild noch lange fest.“²⁵ Diese Korrelation von Text und Bild lässt sich anhand der Neidhartiana optimal studieren. Dem Geist des Spätmittelalters ist, wie Johan Huizinga dargelegt hat, „ein übermäßig visueller Charakter“ eigen: „Man denkt nur noch in visuellen Vorstellungen. Alles, was man ausdrücken möchte, wird in ein Bild gefaßt.“²⁶

Warum waren gerade die Neidhart-Geschichten so populär, weshalb wurden sie über drei Jahrhunderte lang verbreitet, zersungen, gesammelt, gelesen und in bildlichen Darstellungen in Fresken, Reliefs und Holzschnitten festgehalten? Gehen wir doch einfach davon aus, was in der Gegenwart bei einem breiten Publikum am besten ankommt: Sex and Crime. Die Geschichten des Neithart Fuchs bieten davon reichlich und möchten darüber hinaus noch zum Lachen reizen. Gewiss, sie offenbaren einen eigenartigen Zynismus, sie demonstrieren blutrünstige Schadenfreude, sie delectieren sich an abstoßenden Grausamkeiten, aber diese Freude am Bösen traf offenbar jahrhundertlang den Zeitgeschmack.²⁷ Mit der bauernfeindlichen Neithart-Figur verlachte der Adel und mit ihm später das Stadtbürgertum die Gefahr, die für die Ständegesellschaft von den Bauern ausging.

Die Gewalt wird von dem bauernfeindlichen Ritter Neithart Fuchs in seinen Schwänken und in den dazugehörigen Holzschnitten permanent präsentiert und goutiert. Seine Pseudo-Abenteuer verlaufen stets stereotyp nach demselben Muster: Der malizöse Ritter spioniert die Bauern aus, weidet sich an ihren blutigen Auseinandersetzungen, spielt ihnen üble Streiche, verspottet sie in seinen Erzählungen und fügt ihnen Schaden zu. Wenn noch in jüngster Zeit bis dahin unbekannte Neithartschwänke wie der „Schneiderschwank“ entdeckt werden, passen diese in dieses Schema, unterstreichen die weite Verbreitung und Beliebtheit des Neidhart-Stoffs und „wie während der Tradierung durch

²⁴ Hans Belting, Das Bild als Text. Wandmalerei und Literatur im Zeitalter Dantes. In: Malerei und Stadtkultur in der Dantezeit. Die Argumentation der Bilder, hg. von Hans Belting und Dieter Blume. München 1989, 23-64, Zitat 54.

²⁵ Wenzel, Hören und Sehen, 320.

²⁶ Johan Huizinga, Herbst des Mittelalters. Studien über Lebens- und Geistesformen des 14. und 15. Jahrhunderts in Frankreich und in den Niederlanden, hg. von Kurt Köster. 10. Aufl. Stuttgart 1969, 415. Vgl. zu den bildlichen Darstellungen der Epen des Mittelalters: Norbert H. Ott, Epische Stoffe in mittelalterlichen Bildzeugnissen. In: Epische Stoffe des Mittelalters, hg. von Volker Mertens und Ulrich Müller. Stuttgart 1984, 449-474.

²⁷ Zu den Schwankromanen des Spätmittelalters vgl. Heinz Rupp, Schwank und Schwankdichtung in der deutschen Literatur des Mittelalters. In: Der Deutschunterricht 14 (1962) 29-48; Hans Rupprich, Zwei österreichische Schwankbücher. Die Geschichte des Pfarrers vom Kahlenberg. Neithart Fuchs. In: Sprachkunst als Weltgestaltung. Festschrift für Herbert Seidler, hg. von Adolf Haslinger. Salzburg-München 1966, 299-316; Erich Straßner, Schwank, 2. Aufl. Stuttgart 1978; Jöst, Schwankbücher, 399-426; Werner Röcke, Die Freude am Bösen. Studien zu einer Poetik des deutschen Schwankromans im Spätmittelalter. München 1987.

Ausgestaltung einiger Motive eine neue Dichtung entstehen konnte.“²⁸ Leider produziert offenbar jede Gesellschaft Feindbilder, und im Mittelalter waren die Bauern die Opfer, in der frühen Neuzeit fungierten „Hexen, Türken und Juden“ als Hassfiguren: Die Menschen „mußten auf Außenseiter alle jene Haßgefühle übertragen, die sich aus Spannungen innerhalb der Gemeinschaft ergaben. Sie brauchten regelmäßige Gelegenheiten, diese Haßgefühle auszudrücken, diese Spannungen sich entladen zu lassen.“²⁹

In den Liedern und den dazugehörigen Abbildungen, die in das Schwankbuch aufgenommen worden sind, herrscht derbe Erotik vor. Sie lassen den Sexualneid als weiteres Motiv für Neitharts Bauernhass erkennen. Im Brautschwank wird „Sexualität mit Begriffen aus der Kampfterminologie“ beschrieben, was ja – worauf Annemarie Eder zurecht verweist – „eine lange literarische Tradition“ genießt³⁰, hier aber wieder zu einer eigenartigen Mischung von obszöner Komik und derber Aggressivität führt: Dumpfe Triebhaftigkeit der Bauern gefährdet die höfischen Tugenden wie *zuht* und *māze*, eklatante Tabubrüche wie Analerotik und Homosexualität werden angedeutet. Außerdem wird das Ausscheiden von Fäkalien mit der Darstellung sexueller Begehrlichkeit in Verbindung gebracht³¹. Insofern stellt der Brautschwank auch eine Beziehung zum Veilchenschwank her: Beide Male provoziert ein Bauer den Ritter Neithart mit einem Kothaufen.

Viele Lieder, die gar nicht zur Neidhart-Tradition gehören, aber derb-obszöne Anspielungen aufweisen (wie etwa ein Lied von Hans Heselohor und zwei Lieder von Oswald von Wolkenstein) fanden in zersungener Form Aufnahme in das „Neidhart Fuchs“-Schwankbuch. Häufig geben die Lieder einen Dialog wieder, den Mutter und Tochter miteinander führen. Die Tochter bittet ihre Mutter, sie möge ihr die Liebe erlauben, weil sie nun dafür reif sei. Als Illustration zu diesem Gespräch werden in den verschiedenen Drucken zwei Frauengestalten gezeigt, die sich gegenüberstehen. Dass auch versucht worden ist, den obszönen Inhalt des Dialogs zu veranschaulichen, beweist ein Holz-

²⁸ Hildegard Boková, Václav Bok, Zwei Prager Neidharte. In: Zur gesellschaftlichen Funktionalität mittelalterlicher deutscher Literatur. Wissenschaftliche Beiträge der Ernst-Moritz-Arndt-Universität Greifswald. Deutsche Literatur des Mittelalters 1. Greifswald 1984, 104-116, Zitat 115.

²⁹ Peter Burke, Helden, Schurken und Narren. Europäische Volkskultur in der frühen Neuzeit. Stuttgart 1981, 191.

³⁰ Ingrid Bennewitz, Sirikit Podroschko und Annemarie Eder, „Historien des Edlen Ritters Neithart Fuchs aus Meissen.“ Variation und Kontinuität der frühneuzeitlichen Neidhart-Überlieferung. In: Jahrbuch der Oswald von Wolkenstein-Gesellschaft 6 (1990/1991) 189-211, Zitat 209. Vgl. dazu außerdem: Jutta Goheen, Der feiernde Bauer im „Ring“ Heinrich Wittenwilers. In: Jahrbuch der Oswald von Wolkenstein-Gesellschaft 8 (1994/95) 39-58, 51 ff.

³¹ Vgl. Rolf Johannsmeier, Spielmann, Schalk und Scharlatan. Die Welt als Karneval: Volkskultur im späten Mittelalter. Reinbek bei Hamburg 1984, 160 und 171; Röcke, Freude am Bösen, 183 ff.; Hans-Jürgen Bachorski, Narrengesichter. Zur Idiomatik des Lachens im 16. Jahrhundert. In: Eulenspiegel-Jahrbuch 39 (1999) 13-55, vgl. 47 ff.

schnitt aus der Augsburger Inkunabel, der uns nur in einem Fragment des Druckes erhalten geblieben ist. Er wurde wohl aus moralischen Gründen aus den späteren Ausgaben des „Neithart Fuchs“ entfernt. Die Abbildung gehört zu dem Lied mit dem Titel: *Hie sagt Neythart wie ain tocht/ter ir muots bat dz si ir ain man geb ir fud / waer rauch.*³² Natürlich wurden bei den nachfolgenden „Neithart Fuchs“-Drucken von dieser Überschrift auch die letzten vier Worte gestrichen. Der über das Druckfragment überlieferte Holzschnitt zeigt, wie die Tochter ihren Rock hochhebt und ihrer Mutter ihr entblößtes Geschlechtsteil zeigt. Der Holzschneider hat die Vulva der Tochter besonders deutlich hervorgehoben, wohl um deren Aussage zu unterstreichen, dass sie für die geschlechtliche Liebe reif sei.

Das Bild, mit dem in der Inkunabel das von Oswald von Wolkenstein stammende Lied *Hie nach volget wie Neithart bi einer schoenen graßerin in der Kastein badet* illustriert wurde, zeigt zwei Männer und zwei Frauen im Bad. Das Wasser reicht den vier unbedeckten Personen bis knapp übers Knie. Neithart nähert sich gerade der neben ihm stehenden Dame, welche versucht, ihn mit dem rechten Ellenbogen abzdängen. Mit seiner rechten Hand greift Neithart nach dem Geschlechtsteil der Begehrenswerten; diese hält ihre linke Hand schützend vor ihre Vulva. Die beiden anderen Personen schauen von links und von rechts Neitharts derbem Annäherungsversuch zu. Während Neitharts Penis auf dem Bild von z deutlich zu sehen ist, wurde er vom Holzschneider in z¹ mit einem Lendenschurz verdeckt. Zusätzlich ist das Bild noch dadurch seiner erotischen Brisanz entkleidet worden, dass die Eindringlichkeit der sexuellen Begierde nicht mehr zum Ausdruck gebracht wird: Neithart und die Frau stehen in harmloser Gestik nebeneinander. Im entsprechenden Holzschnitt von z² wird zwar wiederum die sexuelle Begehrlichkeit drastisch verdeutlicht, nun aber eindeutig in moralisch-didaktischer Absicht: Beim Betrachter soll Abscheu vor der dargebotenen Lüsternheit evoziert werden, wie man an den hässlichen und dämonisch wirkenden Gesichtern des linken Paares erkennen kann. Die vier Personen im Bad sind nun in zwei beieinander stehende Paare verwandelt worden. Die Männer greifen ihren Frauen nach den Brüsten. Offenbar soll die Geilheit des Alters verurteilt werden, denn bei einem Paar ist eine lüsterne Alte beteiligt, beim anderen begehrt ein alter Mann eine junge Frau. Man sieht anhand des Vergleichs der Bearbeitungen des Bade-Motivs in den drei verschiedenen „Neithart Fuchs“-Ausgaben, wie die Aussage zunächst zensiert und schließlich einem Funktionswandel unterworfen wird. Im Vergleich von z² mit z und z¹ zeigen Jost Ammans Holzschnitte Modifikationen, die damit zusammenhängen mögen, dass sich die Buchillustration im 16. Jahrhundert immer mehr verselbstständigte und zu einem eigenständigen Faktor der Belehrung und moralischen Unterweisung wurde.

³² Das fragmentarische Exemplar des „Neithart Fuchs“ liegt im Germanischen Nationalmuseum Nürnberg, Signatur 8°Inc. 100996. Siehe Dietrich Boueke, Materialien zur Neidhart-Überlieferung (Münchener Texte und Untersuchungen zur deutschen Literatur des Mittelalters 16) München 1967, 47 ff.; Jöst, Bauernfeindlichkeit, 62 und 204.

Spuren dieses Verselbständigungsprozesses weisen vor allem auch die Holzschnitte auf, die Virgil Solis zu dem Salben- und dem Herzogsschwank angefertigt hat. Über dem zum Salbenschwank gehörigen Bild ist zu lesen: *Das laß ich walten Jesum Christ / Herr Gott verleih mir solche list / das ich moeg kommen in kurtzer frist / dahin da manich Toelpel ist / den Bawrn zu leyd fahr ich dahere.* Zu der Geschichte, die zeigt, wie Neidhart die Bawren bestriche mit der salben / vnd sie stuncken daruon / das niemand bey jn bleiben mocht (fol. 34 v), hat Solis sieben Personen vor einem städtischen Hintergrund abgebildet. Im rechten Teil des Bildes stehen drei Ritter, ihnen schräg gegenüber in einigem Abstand zwei Personen, die wohl Bauern darstellen sollen. Ein Bauer hat dem Bildbetrachter den Rücken zugewandt, der andere Bauer schaut an dem im Vordergrund stehenden Herzog vorbei und blickt die Ritter mit zornigem Blick direkt an. Die Bauern wahren zu den anderen Personen der Szenerie räumlich und emotional Distanz. Im Vordergrund sieht man links den Herzog, der einen kostbaren, am Kragen und an den Ärmeln mit Pelz verbrämten Mantel und einen hohen kegelförmigen Hut trägt, rechts den Neithart. Dass die Person, die dem Herzog gegenüber steht, den Neithart darstellen soll, beweist der andere Holzschnitt, den Solis für das Schwankbuch angefertigt hat, nämlich die Illustration zu der Geschichte: *Hienach folget wie der Hertzog von Osterreich / mit de(m) Neidhart ein guten muth wolt haben / das er sein schoene Frawen sehe / vnd wie jhn der Neidhart betroge.* Auf dem Bild zum Salbenschwank streckt der Herzog dem Neithart die rechte Hand entgegen und zeigt auf ihn mit dem ausgestreckten Zeigefinger der linken Hand. Neithart hat beide Arme leicht angewinkelt und hält seinerseits dem Herzog seine rechte Hand entgegen. Parallel zum Neithart streckt auch der erste der hinter ihm stehenden Ritter seine Hand in Richtung Herzog, während die beiden anderen eine abwartende Haltung einnehmen. Die gestenreiche Konstellation baut Spannung auf und wirkt dynamisch, die Bildaussage gibt allerdings Rätsel auf. Ein direkter Bezug zum Salbenschwank (wie bei den Illustrationen von z und z¹, wo Neithart in der rechten Hand eine Seifenschale hält und mit der linken einen Bauern bestreicht) ist in dem Holzschnitt von z² nicht erkennbar. Das Handlungsgeschehen des Salbenschwanks sieht so aus: Neithart nimmt eine Wurzel in den Mund, die bewirkt, dass er wie ein Kranker aussieht. So getarnt sucht er die Bauern in Zeiselmauer auf, erregt ihr Mitleid und nimmt an ihrem Mahl teil. Dass er mit überaus großem Appetit isst, hätte ihn fast verraten, aber die Frau des Bauern Engelmar, die Neithart zuvor (wie im Krichschwank erzählt wird) besucht hat, bestätigt, dass er nicht der Bauernfeind sei. Nachdem er ihr Vertrauen erworben hat, zahlen ihm die Bauern Geld und bitten ihn, er möge den Neithart mit einer stinkenden Salbe einreiben: *Fuersten vnd Herren wuerden jhn dann meiden / vnd in dem land wuerd man jn nimmer leiden / vier wochen vnd ein gantzes jar / dz macht die Salben das ist war* (fol. 37 v). Neithart übernimmt zum Schein diese Aufgabe, macht die Bauern betrunken und bestreicht sie selbst mit ihrer übelriechenden Salbe. Danach eilt er nach Wien zum Fürsten, um ihm das *abenthewer* zu melden und um ihn zu bitten, die Geschichte von einem Boten überprüfen zu lassen. Als dieser aus

Zeiselmauer zurückkehrt und Neitharts Aussagen bestätigt, belohnt der Herzog den Ränkeschmied reichlich für seine Tat: *Er sprach Neidhart hab dir mein Pferdt / vnnd thu den Bawrn gleich hewr als fert* (fol. 38v). Interpretieren wir den Holzschnitt des Virgil Solis in Korrelation zum Text, so kann man dessen Aussage so verstehen: Der Herzog zeigt mit der Linken auf Neithart und geht auf ihn zu, um ihm zur Bekräftigung des zwischen ihnen bestehenden Bündnisses seine rechte Hand zu geben. Neithart soll also weiterhin den Bauern Streiche spielen, um sie in Zaun zu halten. Den Rittern, die dieser Szene beiwohnen, möchte der Herzog signalisieren, dass sie mit den Bauern, die den Vorgang verärgert beobachten, wie der Neithart verfahren sollen. Merkwürdig ist freilich, wie unvorteilhaft und eher abstoßend Solis den Neithart dargestellt hat, jedenfalls sieht er bei ihm nicht wie ein edler Ritter, eher wie ein missgestalteter Hofnarr aus. Wollte der Künstler den närrischen Bauernfeind desavouieren, wollte er sich vielleicht von ihm und seinen Handlungen distanzieren? Werfen wir noch einmal einen Blick auf seine Illustration des Salbenschwanks und nehmen an, dass der Herzog den Neithart zu sich herholt, um ihn auf die Ritter aufmerksam zu machen, auf die er mit seiner linken Hand weist, weil einer von diesen den gegenüberstehenden Bauern die Hand zur Versöhnung entgegenstreckt. Der Herzog würde in diesem Fall Neithart auf das Versöhnungsangebot hinweisen, um ihm zu bedeuten, dass er ihm diese Handlung, auch wenn ihr die beiden anderen Ritter noch distanziert und reserviert abwartend zusehen, zur Nachahmung empfiehlt. Zwar ist diese Deutung der Szene unwahrscheinlich, aber es ist frappant, dass sie von der Personenkonstellation aus betrachtet immerhin als Möglichkeit besteht.

Auf jeden Fall ist festzuhalten, dass der die Bauern hassende Protagonist der Schwänke von Virgil Solis nicht mehr als ein ritterlicher Held, sondern als hässlicher Hofnarr gezeichnet wird, was auf jeden Fall als Distanzierung des Künstlers von dieser Figur gewertet werden kann. In der Illustration zum Herzogsschwank macht Solis den Neithart noch mehr zur närrischen Witzfigur: Wir sehen ihn nochmals als massige, gedrungene Person mit vorgewölbtem Bauch und übergroßem Kopf, die auf den Betrachter abstoßend wirkt. Der Text fällt aus dem Schema der Neithartsschwänke heraus, denn in dieser Geschichte geht die Initiative nicht von Neithart aus, sondern es sind – wie im Veilchenschwank – die Bauern, die dem Ritter einen Streich spielen möchten. Hinterlistig preisen sie dem Herzog gegenüber die Schönheit von Neitharts Frau. In der Tat ist dadurch sein Begehren geweckt, und er meldet sich beim Neithart zum Besuch an. Aber der Ritter durchkreuzt den Plan der Bauern: Sowohl den Herzog als auch seine Frau bittet er, mit dem Gesprächspartner besonders laut zu reden, da dieser einen Hörschaden habe. Als dann der Herzog bei seinem Besuch am Tisch neben Neitharts Frau sitzt, schreien sich die beiden so laut an, dass es zu keinen Heimlichkeiten kommen kann. In diesem Schwank demonstriert Neithart seine Schlagfertigkeit nach allen Seiten: Wie ein gewitzter Hofnarr überlistet er sowohl die Bauern als auch den Herzog. Mit diesem Handeln soll wohl begründet werden, dass der Neithart Fuchs zurecht *der*

ANDER EVLENSPIEGEL genannt werden mag, wie es im Titel vom Druck z² heißt. Virgil Solis hat demnach die in dem Herzogsschwank angelegte Tendenz aufgegriffen und konsequent zu einem närrischen Charakterbild verdichtet. Er zeigt die höfischen Besucher bei Neithart: Der Herzog sitzt am gedeckten Tisch eng neben Neitharts Frau, mit der er offensichtlich gerade ein Gespräch führt. An seiner rechten Seite sieht man noch einen weiteren Vertreter der Hofgesellschaft, vermutlich einen Geistlichen. Die auf dem Tisch stehenden Teller sind noch leer. Von der rechten Seite nähert sich Neithart mit einem Teller, den er vor sich her trägt. Auf diesem liegen fünf Schweinefüße mit Hufen. Hinter dem närrischen Neithart steht ein Schwein auf seinen Hinterfüßen und schnüffelt an seinem Gefäß. Wenn man genau hinsieht, dann erkennt man, dass diesem Schwein der linke Vorderfuß abgeschnitten wurde. Wahrscheinlich liegt seine linke Hufe bei denen, die Neithart auf seinem Teller präsentiert. Bekanntlich erscheinen in der christlichen Symbolik des Mittelalters der Teufel und das Böse oft in Gestalt eines Schweines. Solis bringt den Neithart Fuchs jedenfalls mit negativen Symbolen in Verbindung und stellt ihn als eine hässliche Person dar, was auch schon deshalb besonders auffällt, weil er sich damit von seinem Künstlerkollegen Jost Amman kontrastiv absetzt, der die meisten Holzschnitte für den Frankfurter Druck angefertigt und den Neithart ganz anders typisiert hat. Man kann demnach sagen, dass mit den Illustrationen des Virgil Solis das positive Bild, das man sich vom Neithart gemacht hatte, endgültig aufgekündigt worden ist.

Aufgrund seiner anstößigen Holzschnitte, die zuletzt von Ingrid Bennewitz in ihrem Verhältnis zum Text untersucht worden sind, hat Walther Matthey die „Neithart Fuchs“-Inkunabel „als das älteste deutsche Erotikon“ bezeichnet³³. Wenn dies wohl auch etwas übertrieben erscheinen mag, fest steht, dass das Buch seine Popularität sicherlich auch seinen zahlreichen sexuellen Anspielungen und anzüglichen Abbildungen verdankt. Jedenfalls fanden derberotische Szenen zuweilen auch Eingang in die Neithart-Wandbilder, zum Beispiel über den frechen Griff ans *fudenol* in den Wiener Neithartfresken³⁴. In

³³ Walther Matthey, Ein Wiegendruck-Fragment des Volksbuches Neithart Fuchs. In: Der Bibliophile. Internationale Zeitschrift für Bücherfreunde. Regelmäßige Beilage zur Fachzeitschrift „Das Antiquariat“ VIII (1957) Nr. 2, 51/15-53/17; Ingrid Bennewitz, Von badenden Graserinnen, liebestollen Mädchen und männlichen Bräuten. Zum Verhältnis von Text und Illustration in den Neithart Fuchs-Drucken. In: *Ir sult sprechen willekomen*. Grenzenlose Mediävistik. Festschrift für Helmut Birkhan zum 60. Geburtstag, hg. von Christa Tuczay, Ulrike Hirhager und Karin Lichtblau. Bern u. a. 1998, 755-777.

³⁴ Neidhart-Fresken um 1400. Die ältesten profanen Wandmalereien Wiens. Wien 1982; Eva-Maria Höhle, Oskar Pausch, Richard Perger, Die Neidhart-Fresken im Haus Tuchlauben 19 in Wien. Zum Fund profaner Wandmalereien der Zeit um 1400. In: Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege XXXVI, Heft 3/4 (1982) 110-144. Neithart Fuchs war offenbar auch hinsichtlich derb-erotischer Lieder eine Kristallisationsfigur, der entsprechendes fremdes Liedgut zugeordnet wurde. Vgl. dazu Ulrich Müller, Oswald von Wolkenstein und Neithart Fuchs: Das Tanzlied „Ir alten weib“, ein Schlager des späten Mittelalters. In: Prospero I (1994) 90-121.

zersungener Form wird im „Neithart Fuchs“ aus einem in höfisch-konventioneller Manier beginnenden Minnesang ein Lied mit ausschweifenden Sexfantasien. Das lyrische Ich stellt sich vor, ein Schleier, ein Gürtel, ein Mantel oder eine Bettdecke zu sein, um auf der Haut der Geliebten getragen zu werden, um sie zu umhüllen oder um auf ihr zu liegen. Gerne würde es sich auch in ein Tier verwandeln, um sich der Begehrten zu nähern, um zum Beispiel als Floh in ihren Leib eindringen zu können: *Ach vnd we, das ich nit ein schwarczes flöchlin bin, / das ich auf minneglichem leib / leg one sorg vnd schreck, / so deicht mir vor allem kauf ein guot gewin, / das ich das seiberliche weib / solt in ir heitlin zwicken, / von einem pristlin zuo dem anderen springen, / vill guotes muocz auf ieren nabel pringen, / pei weissen beinen in das schwarcz ein tringen* (Vers 1943–1951). Sexuelle Begehrlichkeit und Bauernhass sind als literarische Motive bereits in Neidharts Minneliedern angelegt. Jutta Goheen hat Neidharts Menschenbild anhand seiner Sommer- und Winterlieder untersucht und festgestellt: „Wenn der Sänger die *maget* in die sommerliche Natur versetzt, so verleiht er seiner Mahnung, die er in dieser Figur Gestalt gewinnen läßt, einen wohlwollenden und humorvollen Ton. Im Winterlied überwiegt das zerstörende Element, das Leere und Dunkelheit erzeugt. Entsprechend ist der Dörper als eine Macht gesehen, von der sich der Sänger unmittelbar bedrängt fühlt, der er über die persönliche Beziehung hinaus eine umfassendere, historische Rolle als ein mächtiges Zeichen einer dunklen Zeit verleiht. Die verzerrte Dörperfigur als Teil der winterlichen Szenerie oder der Winterklage kündigt von der Angst des Sängers, der vom Angriff auf die Ordnung seitens der männlichen Vertreter des rebellischen Standes eine größere Wirkung als vom Ehrgeiz des Mädchens befürchtet.“³⁵ Auf diese Angst vor dem Bedrohungspotential der *oeden gachen*, die sich zum Verfolgungswahn steigert, baut sich der Bauernhass auf, dem die Neidhartiana Ausdruck verleiht. Nach Helmut Birkhan zeigt Neidharts Werk „ein deutlich sadomasochistisches Syndrom. Während in den Sommerliedern der Dichter in Gestalt seines schattenhaften Doppelgängers die Dorfmadchen verführt und damit ins Unglück setzt, bestraft er sich nun selbst in den Winterliedern, indem er sich von den Bauerntölpeln demütigen läßt. Dem Masochismus der Winterlieder liegt also das Schuldgefühl zugrunde, das einerseits vom kirchlich gesteuerten Über-Ich, andererseits vom sozialen Gewissen bestimmt wird ... Die weitere Entwicklung zeigt ein starkes Überhandnehmen sadistischer und aggressiver Momente. Der Masochismus des unterlegenen Dichter-Ichs geht verloren. Die Aggression mündet letztlich in die bei Neidhart schon angedeuteten (62,11) Kastrationswünsche, die im ständigen Verstümmeln der Bauern bei Neidhart Fuchs visualisiert werden, immer stärker wird auch der Genitalbereich durch Obszönität erobert.“³⁶

³⁵ Jutta Goheen, Natur- und Menschenbild in der Lyrik Neidharts. In: Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur Heft 3 (1972) 348–378, Zitat 377 f.

³⁶ Helmut Birkhan, Neidhart von Reuenthal und Sigmund Freud. Allgemeines und Spezielles zur psychoanalytischen Interpretation mittelalterlicher Texte. In: Neidhart von Reuenthal. Aspekte einer Neubewertung, 34–73, Zitate 57 und 60.

Hellmut Rosenfeld hat darauf verwiesen, dass die spätmittelalterliche Schwankdichtung „überwiegend bauernfeindlich“ ist, was „sie als typisch städtisch-bürgerliche Dichtung“ kennzeichne: „So brauchen wir uns nicht zu wundern, die gleiche Bauernfeindlichkeit auch im städtischen Fastnachtspiel vorzufinden. Es ist dies ein soziologisch typisches Phänomen: das aufsteigende und sich seiner Bedeutung bewußt werdende Bürgertum setzt sich beinahe krampfhaft ab von der Schicht, aus der es eigentlich emporstieg.“³⁷ Dieser Vorgang ist inzwischen eingehend untersucht und belegt worden. Elizabeth de Kadt hat nachgewiesen, wie Heinrich Wittenwiler in seinem *Ring* „als Patrizier der konservativen Reichsstadt Konstanz die Ängste und Hoffnungen seiner Klasse“ artikuliert. „Bauern sind für Wittenwiler zwar dumm, aber auch gefährlich.“ Sie sind gefährlich, „denn durch ihre Überheblichkeit, die sich in unbotmäßigen ständischen Ansprüchen ausdrückt, werden sie früher oder später Krieg provozieren ... Aber die Bauern sind zugleich Narren.“³⁸

Wenn die „Neithart-Schwänke in ihrer literarischen wie ikonographischen Ausgestaltung als ein Appell an die Herren“ verstanden werden, „gegenüber der aufbegehrenden bauerlichen Oberschicht wachsam zu sein“, so stellt sich für Johannes Janota die Frage, „welches Interesse das Stadtbürgertum an diesen zunächst in und für Adelskreise verfaßten Schwänken haben konnte.“ In seiner Antwort weist er nach, „daß der Stadtbürger ebenso wie der Adel die literarische Bauernfigur immer dann zitiert, wenn er seinen eigenen Stand nach unten abgrenzen, ihn festigen und sichern will.“ Der Stadtbürger „übernahm nicht nur adlige Repräsentations- und Kulturformen, er koalierte auch mit dem Adel im Blick auf die Bauernfeindlichkeit. Dabei ging in das Selbstverständnis des Stadtbürgers ein Herrendenken ein, das sich als Norm setzte.“ Die Figur des tölpelhaften Bauern wurde in der Schwankliteratur, aber auch im Fastnachtspiel eingesetzt. „Unsere heutigen Einsichten in den Zusammenhang zwischen Kanalisierung und Reglementierung von Sexualität und dadurch gesteigerter Herrschafts- und Machtausübung legen nahe, in der Obszönität der spätmittelalterlichen Fastnachtspiele mehr als nur libertinistische Normenverletzungen zu sehen; sie zielten auf diese Weise gegen die strenge Reglementierung des Stadtbürgers durch die städtische Führungsschicht und damit gegen sie. Umso verständlicher ist es, daß man auch hierbei die schützende Maske des Bauern wählte, um diese Attacken ohne persönliche Folgen vorbringen zu können.“³⁹

³⁷ Hellmut Rosenfeld, Die Literatur des ausgehenden Mittelalters in soziologischer Sicht. In: *Wirkendes Wort* 5 (1954/55) 330-341, Zitat 335.

³⁸ Elizabeth de Kadt, *Er ist ein Gpaur in meinem muot, der unrecht lept und läppisch tuot...* Zur Bauernsatire in Heinrich Wittenwilers *Ring*. In: *Daphnis. Zeitschrift für Mittlere Deutsche Literatur* 15, Heft 1 (1986) 1-29. Vgl. auch Bernhard Sowinski, Wittenwilers *Ring* und die Neidharttradition. In: *Jahrbuch der Oswald von Wolkenstein-Gesellschaft* 8 (1994/1995) 3-11.

³⁹ Johannes Janota, Städter und Bauer in literarischen Quellen des Spätmittelalters. In: *Die alte Stadt* 6 (1979) 225-242, Zitate 231, 233, 241, 237.

Peter Strohschneider hat unter Verweis auf den Schluss des „Neithart Fuchs“-Buches darauf aufmerksam gemacht, dass „das schwankhafte Agieren Neitharts“ den aufrührerischen Bauern gegenüber „das Stigma der Vergeblichkeit“ trägt: „Die Serie stereotypisierter Erzählabschnitte, das Insistieren auf dem Erzählprinzip der Repetition illustrieren ... die Vitalität des bäuerlichen Aufbegehrens, sie zeigen, daß es in der Weise des Neithart Fuchs zwar immer wieder abzuwehren, nicht aber ein für alle Mal aus der Welt zu schaffen ist. Das Schlußtableau der mit Spießen auf Neitharts Grabmal einstechenden und in seinem Bild ihn selbst verletzenden Bauern (Vers 3880–3942) setzt dieses Scheitern und das Ausgeliefertsein des Ritters an die Aggressivität der Dörper szenisch eindrucksvoll um. Im zugehörigen Holzschnitt ist Neitharts Grabplastik von den Bauern durch ein gewaltiges Gitter getrennt: Die spießbewehrten Bauern stehen diesseits im Freien, das Bild des Ritters ist eingeschlossen und doch den dörperlichen Angriffen nicht völlig entrückt.“ In der Tat verlängert dieses Schlussbild „den brutalen Antagonismus von Ritter und Bauern über den Tod des Protagonisten hinaus, zeigt diesen existentiellen Konflikt als unauflösbar und die ordo-feindliche Virulenz der Dörper als ungebrochen. Dieses Schlußtableau ist insofern Gegenbild zum Abschluß der Schwankreihe des ‚Pfaffen vom Kahlenberg‘. Dort war im Fest der hierarchische status quo besiegelt und die epische Welt in Ordnung gebracht worden, hier hingegen wird eine vom anarchischen Aufbegehren der Bauern fortwährend bedrohte Welt vorgeführt, die selbst in der literarischen Imagination nicht zu befrieden ist.“⁴⁰ Letztlich siegen doch die von Neithart so sehr gehassten und verspotteten Bauern: Das Rittertum stirbt, das Ständesystem des Mittelalters löst sich auf. Insofern kommt dem den Epilog des Schwankbuchs illustrierenden Holzschnitt *Hie ligt Neithart begraben, vnd die pawrn stechen mit spiessen zu im* ein symbolischer Wert zu.

Interessant ist auch hier beim Epilog, wenn man diesen Holzschnitt aus z und z¹ mit der Darstellung von z² vergleicht. Obgleich in z² die Überschrift beibehalten worden ist, wird nicht mehr der Angriff der Bauern auf das Neithartgrab gezeigt, sondern Neitharts Leichenbegängnis präsentiert. Statt der Andeutung der über den Tod hinaus anhaltenden Feindschaft wird also die Darstellung der Bestattung benutzt, um zu zeigen, dass mit dem Tod des Bauernfeindes wohl auch der von ihm beschworene gesellschaftliche Antagonismus zu Grabe getragen wird. Zumindest wird er nach der im Bauernkrieg erfolgten Lösung nicht mehr seine frühere Bedeutung erlangen. Und in dem Maße wie die Neithartschwänke dysfunktional zur historisch-sozialen Realität geworden sind, änderten sich auch ihre bildlichen Darstellungen.

Ab dem 13. Jahrhundert war Neidhart ein Begriff, danach avancierte der in seiner Tradition stehende Bauernfeind Neithart Fuchs zur jahrhundertelang

⁴⁰ Peter Strohschneider, Schwank und Schwankzyklus, Weltordnung und Erzählordnung im ‚Pfaffen vom Kahlenberg‘ und im ‚Neithart Fuchs‘. In: Kleinere Erzählformen im Mittelalter, hg. von Klaus Grubmüller u. a. Paderborn 1988, 151-171. Zitate 168 f.

bekannten Identifikationsfigur⁴¹. Ab dem 16. Jahrhundert verliert dieser allerdings seine Popularität. Der Frankfurter Druck aus dem Jahr 1566 ist der letzte, allerdings vergebliche Versuch, ihn als Schwankfigur zu retten. Den Weg in die satirische Zukunft weisen ab dieser Zeit andere Protagonisten, nämlich Neitharts ränkeschmiedende Kollegen: der Pfaffe vom Kahlenberg und Eulenspiegel. Denn während Neithart vergeblich versucht, das Ordo-System zu stabilisieren, haben Eulenspiegels Schwänke und die beliebten Schwankromane der frühen Neuzeit „das genau entgegengesetzte Ziel: den mittelalterlichen *ordo* ins Wanken zu bringen.“⁴² Wahrscheinlich beruht ihr Vorgehen auf der Wahrnehmung des Epochenumbruchs, jedenfalls trifft die von Werner Röske formulierte Feststellung zu: „Den Autoren der Schwankromane ist der Optimismus der Didaktiker verlorengegangen, daß der gefährdete *ordo* durch moralische Appelle zu restituieren wäre.“⁴³ Hinzu kommt, dass sich der Schwankroman nun als eigenständige Gattung konstituiert, die beim Publikum bestens ankommt: „Selbst dort, wo uns schon im Mittelalter schwankhafte Erzählungen isoliert entgegentreten, sind sie doch nur ganz selten auf sich allein gestellt und um ihrer selbst, um des Schwankhaften willen da; meistens unterliegen sie fremden Zwecken: vor allem wenden sie sich parodistisch gegen die entleerten höfischen Formen. Erst in der Literatur des 16. Jahrhunderts löst sich der Schwank aus den Bindungen, die ihn vorher an andere Formen schlossen – die Gattung Schwank wird jetzt eigentlich entbunden.“⁴⁴ Dass ein Schwankheld wie Eulenspiegel, der seine Zeitgenossen verspottet und provoziert, in dem hierarchisch strukturierten Feudalsystem verfolgt worden ist, verwundert niemand. Würde man ihn heute im demokratischen Staat mit seinen Streichen des Wörtlichnehmens tolerieren? Ganz gewiss nicht, denn Maurice Lever verweist darauf: „Die Macht hat keinen Humor, sonst wäre sie nicht die Macht.“⁴⁵

⁴¹ Einen Überblick über die Entwicklung findet man bei: Günther Schweikle, Neidhart. Stuttgart 1990. Vgl. außerdem: Paolo Marelli, Gli „Schwanklieder“ nella tradizione Neidhartiana. Trascrizione dai manoscritti f/c/pr, traduzione, commento. Con edizione critica del „Bremenschwank“ (Göppinger Arbeiten zur Germanistik 658) Göttingen 1999; Ulrich Müller, Der Autor – Produkt und Problem der Überlieferung. Wunsch und Angstträume eines Mediävisten anlässlich des mittelalterlichen Liedermachers Neidhart. In: Der Autor im Dialog, hg. von Felix Philipp Ingold und Werner Wunderlich. St. Gallen 1995, 33-53.

⁴² Ingrid Bennewitz, Sirikit Podroschko und Annemarie Eder, „Historien des Edlen Ritters Neithart Fuchs aus Meissen.“ In: Jahrbuch der Oswald von Wolkenstein-Gesellschaft 6 (1990/1991) 189-211, Zitat 203.

⁴³ Röske, Freude am Bösen, 174. Vgl. dazu auch: Legitimationskrisen des deutschen Adels 1200-1900, hg. von Peter Uwe Hohendahl und Paul Michael Lützeler. Stuttgart 1979.

⁴⁴ Hermann Bausinger, Schildbürgergeschichten. Beobachtungen zum Schwank. In: Der Deutschunterricht 13 (1961) Heft 1, 18-44, Zitat 21.

⁴⁵ Maurice Lever, Zepter und Schellenkappe, 240. Ende des Jahres 1981 wurde ich als Gymnasiallehrer vom Stuttgarter Oberschulamt auf Betreiben des damaligen Kultusministers zum ersten Mal „straftversetzt“, weil ich öffentlich Heinrich Heine zitiert hatte. Vgl. dazu: Ruth Broda, Erhard Jöst (Hg.), Wintermärchen in der Provinz. Ein Heine-Zitat und seine Folgen. Freiburg 1981; Der Schulfriede ist in Gefahr. Die „Fälle“ des Gymnasiallehrers Jöst

Und was ist heute mit Neidhart? Seit dem 19. Jahrhundert dient er den Mediävisten als Studienobjekt⁴⁶, im 20. Jahrhundert werden Neidharts Texte von Schriftstellern ins Neuhochdeutsche übertragen⁴⁷ und manchmal auch (allerdings kaum taugliche) Versuche unternommen, die Schwänke seines Nachfolgers Neithart Fuchs in aktualisierter Fassung wieder aufleben zu lassen⁴⁸; Neidhart dient manch schelmischen Germanisten der Gegenwart auch als Vorlage und Protagonist von Wissenschaftssatiren⁴⁹ und ihm wird von Eckehard Simon in seinem 1975 erschienenen Buch „Neidhart von Reuenthal“ aufgrund seiner Minnelieder und Rezeptionsgeschichte sogar eine weltliterarische Bedeutung zugesprochen: „Yet however much future studies promise to reveal, it is clear that Neidhart was the most widely imitated song poet of the classical

und des Hauptschullehrers Schwarz. Eine Dokumentation. Stuttgart 1982. Im Jahr 1995 erfolgte die zweite „Strafversetzung“ wegen Personalratstätigkeit. Vgl. dazu: Erhard Jöst, Kultus und Spott. Provinzpossen und Schulsatiren. Stuttgart 1997. Im Verlauf des juristischen Streites über diesen Vorgang empfahl mir der zuständige Regierungsdirektor des Oberschulamts eine „Selbstreinigung“. Nach Abschluss der gerichtlichen Auseinandersetzung ließ ich ihm im Gegenzug ein Stück Seife für die Oberschulamts-Toilette zugehen, worauf dessen Abteilungsdirektor in Aktion trat und mir mitteilte, dass ich mich aufgrund solcher „unqualifizierten verbalen Attacken“ auf einen Dienstvorgesetzten für eine höhere Funktion im Schulbereich – ich hatte mich um die Stelle eines Fachberaters Deutsch beworben, der für das Schultheater zuständig ist – „disqualifiziert“ habe: „Das Oberschulamt hält Sie daher, bereits aufgrund Ihrer wiederum gezeigten Einstellung zur Schulaufsicht, für „nicht geeignet“ für die o. g. Stelle, wobei es keines weiteren Überprüfungsverfahrens bedarf.“

⁴⁶ Vgl. Eckehard Simon, Neidhart von Reuenthal, Geschichte der Forschung und Bibliographie (Harvard Germanic Studies IV) The Hague-Paris 1968; Neidhart, hg. von Horst Brunner (Wege der Forschung 556) Darmstadt 1986; Günther Schweikle, Neidhart. Stuttgart 1990.

⁴⁷ Dieter Kühn, Herr Neidhart. Frankfurt a. M. 1981; ders., Liederbuch für Neidhart. Frankfurt a. M. 1983; ders., Neidhart aus dem Reuenthal. Frankfurt a. M. 1988.

⁴⁸ Versuche dieser Art wurden etwa vom Freundeskreis um Viktor R. Knirsch unternommen, der in den achtziger Jahren Pfarrer im Wiener Stadtteil Kahlenberg war und die Tradition um den Pfaffen von Kahlenberg pflegte. Vgl. dazu meinen Aufsatz: Bauernfeind und Schelmenpfaff. Zwei Wiener Schwankhelden aus dem Spätmittelalter. In: Wiener Geschichtsblätter Heft 3 (1986) 101-114. Walter Rieck hat 1983 „Das Veilchenfest auf dem Kahlenberg. Eine heitere Szene nach der bekannten Überlieferung“ verfasst, die er versöhnlich ausklingen ließ. Ein Sprecher der Bauern sagt vor der versammelten Hofgesellschaft: „Zum andern wollen wir / Herrn Otto Neidhard wissen lassen, / daß keineswegs die Bauern alle Tölpel sind, / wie er dies gerne zu verbreiten pflegt. / Mag sein, daß er an Witz und Geist / und höfischer Manier / uns vielfach überlegen ist. / Doch regen wir uns auch nicht weiter auf, / wenn er nicht weiß, / wie man zu einem solchen guten Tropfen kommt, / den wir ihm gerne als Entschädigung kredenzen. / So haben wir ihn dieses Mal belauscht, / als er das erste Veilchen hat geglaubt zu finden. / Wir haben uns den Spaß erlaubt / und es beizeiten ausgetauscht. / Er möge uns verzeihn! – Denn seht: / Wir wollten lediglich nur wissen, / ob auch ein Narr mitunter einen Spaß versteht.“

⁴⁹ Erhard Jöst, Ein unbekanntes Neidhart-Gedicht. Eine Klage über die Zerstörung literarischer Kunstwerke durch die Unbill extremer Witterungen. In: Kürbiskern Heft 2 (1984) 128-133; ders., Neidharts Gastspiel auf der Burg Runkelstein. In: Kürbiskern Heft 1 (1977) 88-94. Wiederveröffentlichung in: Erhard Jöst, Grüß Spott. Provinzpossen und Satiren, Erzählungen und Gedichte, Persiflagen zur Politik, zur Germanistik und zur Literatur. Stuttgart 1988, 13-25.

period who exerted, through the satirical power of his own songs and the activities of his followers, the kind of influence on late-medieval German literature that permits us to regard him as a world author."⁵⁰ Na bitte, Neidhart, was willst du mehr?

⁵⁰ Eckehard Simon, Neidhart von Reuenthal (Twayne's world authors series 364) Boston 1975. Mein besonderer Dank gilt dem Kollegen Hermann Möcker, stellvertretender Vorsitzender des Instituts für Österreichkunde und Redakteur der Zeitschrift „Österreich in Geschichte und Literatur“, der die literaturwissenschaftlichen Forschungsprojekte in Österreich interessiert verfolgt und mir seit Jahrzehnten immer wieder Hinweise und Informationen zukommen lässt. So bin ich wiederum durch ihn und über einen Artikel in der Wiener „Presse“ vom 8.1.2000 mit dem Titel „Das Veilchen des Spielmanns“ auf das Neidhart-Projekt des Kremser Instituts für Realienkunde des Mittelalters und der frühen Neuzeit aufmerksam gemacht worden, was zur Kontaktaufnahme führte. Dadurch ist der vorliegende Aufsatz entstanden, den ich meiner Tochter Julia widme.

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.