



universität
wien

MASTERARBEIT

Titel der Masterarbeit

BauernHochzeit bei Borcht und Bruegel.
Studien zu einer niederländischen Genredarstellung
des 16. Jahrhunderts.

Verfasserin

Mag. Phil. Sabine Paukner

angestrebter akademischer Grad

Master of Arts (MA)

Wien, im August 2012

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A 066 835

Studienrichtung lt. Studienblatt: Masterstudium Kunstgeschichte

Betreuerin: Ao. Prof. Dr. Monika Dachs-Nickel

Für meine Familie
&
In Erinnerung an Regina Ertl

Inhalt

Vorwort	7
ENTDECKUNG.....	8
Zeitgeschichtliches	8
Realhistorie in Deutschland.....	8
Realhistorie in den Niederlanden	14
Motivgeschichtliches: Die Kunst entdeckt die bäuerliche Lebenswelt	16
Der Bauer in der freien grafischen Darstellung in Deutschland.....	19
Die Anfänge der freien Bauerndarstellung in der niederländischen Tradition.....	25
Die Bauernhochzeit in der Kunst	30
Hieronymus Bosch: <i>Die Hochzeit zu Kana</i>	33
Warum Borcht und Bruegel - Begründung der Werkauswahl	35
Über die Erstmaligkeit Van der Borchts und die Datierung der Werke Bruegels.....	36
Pieter van der Borch IV.....	39
Pieter Bruegel der Ältere	40
DER LITERARISCHE VERGLEICH	41
Basis der bildlichen Umsetzung: Die deutsche Bauernsatire	41
Verbreitung der deutschen Bauernsatire in den Niederlanden	43
Pieter van der Borch: <i>Die Große Dorfhochzeit</i>	45
„Der Ring“ - <i>Die Große Dorfhochzeit</i>	47
Pieter Bruegel der Ältere: <i>Der Hochzeitstanz im Freien</i>	52
„Der Ring“ - <i>Der Hochzeitstanz im Freien</i>	55
Pieter Bruegel der Ältere: <i>Der Hochzeitszug</i> - „Der Ring“	58
Pieter van der Borch: <i>Das Hochzeitsfest mit Anreise</i>	62
Pieter van der Borch: <i>Hochzeitsfest im Freien</i>	65
DEUTUNGS- UND ABBILDUNGSABSICHTEN	67
Bildmotive der Bauernhochzeit.....	67
Defäkieren – „ <i>Ich muß schmeißen gehen.</i> “	67
Vomieren – „ <i>Jedenfalls stieg die Speise ihm zum Maul herauf [...].</i> “	68
Tanzen – „ <i>Ein [...] Gnappen, Hopsen, Hupfen, Lupfen und Springen hatte begonnen</i> “	70
Nächstenliebe und Liebe – „ <i>[...] mit eifrigem Gegriffel der Minne dienen</i> “	72
Geschenksübergabe – „ <i>‘Geld nimmt man lieber’, sprach er</i> “	73
Das Mahl – Von der Hochzeit zu Kana zur Bauernhochzeit.....	75

Pieter Bruegel der Ältere: <i>Das Bauernhochzeitsmahl</i>	75
Die Intention.....	82
Zur Funktion.....	84
NACHFOLGEWERKE: Bildtypus Bauernhochzeit	85
Zusammenfassung	88
Textteil aus Heinrich Wittenwiler: Der Ring.	90
Abbildungsverzeichnis	93
Abbildungsnachweis	137
Bibliografie.....	139
DANKsagung	147
Zur Person	149
Abstract	150

Vorwort

In der vorliegenden Arbeit wird der Versuch unternommen, die kunstgeschichtliche Bedeutung der BauernHochzeit¹ bei Pieter van der Borch und Pieter Bruegel dem Älteren im Medium der Druckgrafik und der Tafelmalerei, in den Niederlanden des 16. Jahrhunderts, darzulegen. Die kunsthistorische Herangehensweise soll beantworten, warum die Bauernhochzeiten in der Kunst mehrheitlich in Erscheinung traten, welche Intention und Funktion diesem Bildtypus inne wohnte und welche Bedeutung dem Übertrag vom populären Medium der Druckgrafik in das elitäre Medium der Tafelmalerei in der niederländischen Bildkunst zukommt. Das kunsthistorische Interesse liegt auch in der Entstehung, den Traditionszusammenhängen und dem künstlerischen Charakter der ausgewählten Werke. Es wurden zwei Kupferstiche von Pieter van der Borch und drei bekannte Tafelgemälde von Pieter Bruegel dem Älteren ausgewählt, die eine Bauernhochzeit zum Thema haben und bei denen unterschiedliche Bildmotive im Mittelpunkt stehen.

Innerhalb des Bauerngenres mit seinen Festdarstellungen wurde der Bildtypus der Bauernhochzeit gewählt, da er besonders populär in der Druckgrafik und Tafelmalerei ab der Mitte des 16. Jahrhunderts war. Diese Einengung und gesonderte Betrachtung der Bauernhochzeitsdarstellung lässt außerdem einen bedeutsamen und interessanten Vergleich mit der zeitgenössischen und populären Bauernsatire zu. Besonderes Augenmerk wird auf die deutsche, literarische Tradition der Hochzeitsschwänke gelegt und so sollen Textpassagen aus Heinrich Wittenwilers *Ring* die Entstehung einzelner Bildmotive der Bauernhochzeit in den Druckgrafiken und Tafelgemälden aufzeigen – dies ist jedoch eher als genereller Hinweis zu werten denn als endgültiger Beweis. Auch Zeitgeschichtliches, die Entdeckung der bäuerlichen Lebenswelt, Bildersturm und Abendmahlstreit sind in diesem Kontext von Interesse. Ebenso wird der Frage nach der Erstmaligkeit Van der Borchs und der Datierung der Werke Bruegels nachgegangen. Weiters werden einzelne Bildmotive des Bildtypus Bauernhochzeit in die kunstgeschichtliche Entstehung eingebettet und vergleichend erarbeitet. So sollen Gemeinsamkeiten und Neuerungen in der Typus-Entwicklung gezeigt und ein Ausblick auf niederländische Nachfolgewerke des 17. Jahrhunderts gegeben werden.

¹ BauernHochzeit meint die Zeremonie als auch die Blütezeit.

ENTDECKUNG

Zeitgeschichtliches

Im einführenden Kapitel zur Realhistorie soll sowohl die deutsche als auch die niederländische Situation der Bauern im 16. Jahrhundert geklärt werden. Es wird der Frage nach dem Anlass nachgegangen, warum das Landvolk ins Zentrum des allgemeinen Interesses rückte und darum von den Künstlern ihrer Zeit als eigenes Genre bildhaft festgehalten wurde und warum dies von Deutschland ausgehend geschah.

Realhistorie in Deutschland

Am Beginn standen das Streben nach Freiheit und der Wunsch nach einer Verbesserung der Lebensverhältnisse und nach einer gerechteren Gesellschaft. Die deutschen Bauern, die unter einem schweren wirtschaftlichen und sozialen Druck standen, formulierten diese Forderungen in den *Zwölf Artikeln von Memmingen* im Jahr 1525, einer ersten Niederschrift von Menschenrechten. Beginnend mit kirchlichen Forderungen, über Leibeigenschaft, Nutzungsrechte an Wald und Feldmark, Grundherrschaft, Frondienste, Pachtabgaben, Gerichtsbußen bis hin zu Erbschaftssteuer erstreckten sich die beanstandeten Punkte, die einer grundlegenden Veränderung und Verbesserung bedurften.²

Der Aufstand wurde vom „gemeinen Mann“, das heißt von den Bürgern landesherrlicher Städte, der nicht-ratsfähigen Bevölkerung der Reichsstädte und von Bergarbeitern³ getragen – die Basis aber bildeten die Bauern.⁴ Ausgehend vom südlichen Schwarzwald breitete sich der Aufstand in ganz Süddeutschland, bis nach Bayern aus und griff auch auf Tirol, die Steiermark, Franken und Thüringen über.⁵ Initiiert wurden die Aufstände von der dörflichen Oberschicht, beispielsweise von Ackerbürgern und Handwerkern. Die mittellosen Bauern

²Vgl. Original Traktat: *"Dye grundtlichen vnd rechten haupt artickel, aller baurschafft vnnd hyndersessen der gaistlichen vnd weltlichen oberkayten, von wo(e)lichen sy sich beschwert vermainen."*

<<http://stadtarchiv.memmingen.de/918.html>> (01.03.2012).

Die Artikel sind massenfähig und -begeisternd geschrieben und nehmen immer Bezug auf das Evangelium.

³ Die Krise im Montanwesen aber auch in der Textilindustrie führte zu wachsenden Unruhen in den Städten. Vgl. **Endres 1984**, S. 252.

⁴ **Blickle 1975**, S. 127., **Blickle 2004**, S. 195.

⁵ "Bauernkrieg." *Microsoft® Encarta® 2006* [DVD].

waren häufig genötigt sich den Unruhen, den sogenannten „Bauernhaufen“ anzuschließen.⁶ In Franken beispielsweise wurde der „Bauernhaufen“ von dem schwäbischen Reichsritter Götz von Berlichingen angeführt, in Tirol von dem Schreiber und Zöllner Michael Gaismair und in Thüringen von dem evangelischen Theologen Thomas Müntzer.⁷ Die Urbanisierung und das bestehende Netz zwischen den Mittel- und Kleinstädten bis hin zu den einfachen Marktflecken, ermöglichte es der Bevölkerung, miteinander in enger Verbindung zu stehen. Außerdem waren in den Kleinstädten die Einwohner neben dem Handwerksgewerbe noch überwiegend in der Landwirtschaft tätig und viele Bürger (Ackerbürger) besaßen ein Grundstück auf dem Land. Diese Stadt-Land-Beziehungen waren aber auch durch die Nahmärkte besonders eng. So kam es, dass unzählige Kleinstädte durch ihre vielen Ackerbürger Zentren für die Aufstände waren. Als die spätmittelalterliche Agrardepression überwunden war, die Landwirtschaft einen Aufschwung erlebte, und die Pestepidemie⁸ überstanden war, stieg das Bevölkerungswachstum wieder rasch an. Die Landflucht setzte ein, da die Städte bessere Lebensbedingungen, in rechtlicher wie sozialer Hinsicht, sowie bessere Verdienstmöglichkeiten boten. Die von der Pestepidemie entleerten Städte konnten der Landbevölkerung nun auch ausreichend Raum bieten. Durch diesen Bevölkerungszuwachs entstand eine bäuerliche Unterschicht, die nicht allein von der agrarwirtschaftlichen Produktion leben konnte und einen Zuerwerb finden musste. Die triste Situation verschlimmerte sich noch dadurch, dass die Löhne durch ein Überangebot an Arbeitskräften aus der ländlichen Gegend sanken, der Getreidepreis jedoch anstieg. Außerdem mussten die Bauern noch zusätzlich dingliche Abgaben an den Grundherrn leisten wie z.B. persönliche Dienste⁹ verrichten und den Zehnt aller landwirtschaftlichen Produkte der Kirche abliefern. Zins¹⁰, Zehnt¹¹ und Handlohn - beträchtliche Einschränkungen oder gar Bannung der Allmende¹², Waldnutzung, Fischfang, Weidenutzung und Leibeigenschaft trafen die Bauern schwer. Die Bauern mussten mit ihrer Arbeitsleistung die Feudalgesellschaft, bei der die Zahl der Nutznießer und die Abgaben zunahmen, aufrecht erhalten und dies war nicht mehr

⁶ Liebelt 2008, S. 20.

⁷ "Bauernkrieg." Microsoft® Encarta® 2006 [DVD].

⁸ Seit der Mitte des 14. Jahrhunderts fiel etwa ein Drittel der Bevölkerung der Pest zum Opfer.

⁹ Grundherren, Leibherren und Gerichtsherren konnten Frondienste von den Bauern verlangen. Diese mussten für einige Tage im Jahr beispielsweise: Pflügen, Mistfahren, Säen, Ernten, Bier brauen, Getreide mahlen, Transportdienste verrichten, herrschaftlichen Besitz (Herde, Ernte) bewachen, Jagdgesellschaften beherbergen usw. Diese Robotverpflichtungen wurden von einigen Tagen im Jahr auf ein bis zwei Tage die Woche ausgeweitet. Nicht nur die Adeligen, sondern auch die klösterlichen Eigenwirtschaften konnten von der Robotverpflichtung eine Konjunktur und Expansion für ihren Betrieb zu Lasten der Bauern erwirken und ihre Produkte billig auf den Markt bringen (Wein, Getreide, Wolle, Holz). Endres 1984, S. 233-234.

¹⁰ Hinzu kamen neue Steuerforderungen und Münzverschlechterung.

¹¹ Der Zehnt wurde auf den Kleinen Zehnt und Blutzehnt ausgedehnt.

¹² Gemeinschafts- oder Genossenschaftsbesitz.

tragbar. Zusätzlich mussten die Gutsherren ihre Bauern wegen massiver Landflucht enger an sich binden, indem sie ihnen die Freizügigkeit¹³ sowie die Möglichkeit den Schutz- und Schirmherrn frei zu wählen, untersagten. Auch die Bedingungen der Eheschließung wurden allmählich beschränkt, und die *ungenossame Ehe*¹⁴ wurde vom Leihherrn mit Sanktionen bestraft – diese Art der Schmälerung wurde mit besonders großer Empörung aufgenommen.¹⁵

Die oben genannten Missstände waren die eigentliche Ursache für den Ausbruch des *Deutschen Bauernkrieges*¹⁶. Jedoch hatten die zunehmende Kirchenkritik und der Autoritätsverlust der Kirche um 1500 den Funken gezündet. Der Klerus wurde in Frage gestellt; die sichtbaren Reichtümer der Kirchen und Klöster mit ihren Steuerprivilegien waren in Anbetracht der zunehmenden Armut der Bevölkerung nicht zu rechtfertigen. Die Bevölkerung war dennoch sehr fromm und die Religion beeinflusste nach wie vor alle Lebensbereiche, wie auch die Denkweise des Einzelnen: das ganze menschliche Dasein sollte auf die Heilige Schrift ausgerichtet sein. Der christliche Glaube, das Heilsverlangen und die apokalyptischen Ängste standen dem sittlichen Verfall des Klerus gegenüber, der seiner Kirche keine guten Dienste leistete. Somit hatten die reformatorischen, antiklerikalen Prediger leichtes Spiel. Indem sie das „Göttliche Recht“ als Argument lieferten, verwendeten es die Bauern und Bürger als Rechtfertigung dafür, die *Revolution des gemeinen Mannes*¹⁷ zu entzünden.¹⁸

Der Klerus und Adel¹⁹ sollte politisch und wirtschaftlich entmachtet werden. Der Wunsch nach Gerechtigkeit, Autonomie und Selbstverwaltung, der die Grundfeste der bestehenden Gesellschaftsordnung zerstören sollte, wurde aus der Bibel, dem „Göttlichen Recht“ abgeleitet und dem mündlich überlieferten „Alten Recht“, der Bewahrung des

¹³ Freie Wahl des Wohn- und Aufenthaltsortes. Das bedeutete auch, dass die Verdienstmöglichkeiten eingeschränkt waren.

¹⁴ *Ungenossame Ehe* meint die Ehe zwischen Leibeigenen und Nicht-Leibeigenen oder die Ehe zwischen Leibeigenen verschiedener Herren. Die schwerwiegenden Konsequenzen, die mit einer *ungenossamen Ehe* einhergingen, glichen einem Eheverbot. So musste der Ehepartner beispielsweise freigekauft werden und sich einem neuen Leibeigenenverband ergeben. Diese hohen Strafsummen konnten in vielen Fällen nicht erbracht werden. Bei dem Todesfall eines Ehepartners wurde bis zu zwei Drittel der Verlassenschaft eingezogen. **Endres 1984**, S. 236-237.

¹⁵ Vgl. **Endres 1984**, S. 219-238.

¹⁶ 1524-1526. Der gewaltigste und umfassendste Volksaufstand vor der Französischen Revolution 1789.

¹⁷ Bezeichnung für den *Deutschen Bauernkrieg*.

¹⁸ Vgl. **Endres 1984**, S. 249-253.

¹⁹ „*Veindte Gottes und antichristisch[e] Wuetriche, Sell[bst]mörder, Verfuerer, Rauber und Verderbe[r] der armen Gemain, [...] die götlich Warhait und Gerechtigkait [...] veracht, verworfen und under die Fueß getreten [...], die Menig des gemeinen Volgks mit ganz verfuerrlichen Stueckhn weit von dem Weg ewangelischer Warheit und zu dem Teufl gefuert und darneben gemein Nutz vertilgt [...].*“ **Buszello 1984**, S. 296.

Althergebrachten entgegengestellt.²⁰ Möglich wurde dies durch Luthers Übersetzung des Neuen Testaments ins Deutsche (1522), die es den einfachen Leuten ermöglichte, ihren Zustand zu hinterfragen. Im Zeichen des Bundschuhs²¹ vereinigten sich die unfreien Bauern und beriefen sich auf das christliche Evangelium, das sie mit Hilfe der bibeltreuen aber nicht kirchentreuen, reformatorischen Prediger auf ihr Dasein und ihre soziale Lage umlegten und sich somit legitimierten.²² Besonders hellhörig wurden die Bauern durch Luthers Aussage: „*Ein Christenmensch ist ein freier Herr über alle Dinge und niemand untertan. Ein Christenmensch ist ein dienstbarer Knecht aller Dinge und jedermann untertan.*“²³

In den *Zwölf Artikeln*²⁴ schrieben die Bauern, dass sie nur nach dem Evangelium zu leben begehrt und darum nicht als ungehorsam oder aufrührerisch bezeichnet werden könnten, da Gottes Wort nur „*Liebe, Fride, Geduld und Ainigkait*“ lehrt, und dass außerdem alle Forderungen gottgemäß und darum rechtschaffend seien.²⁵ So konnten sie auch sagen, dass „*[...] in jren artickeln solches euangelion zu(o)r leer vnd leben begerendt, nit mügen vngehorsam, auffru(e)risch genennt werden [konnten].*“²⁶ Die Bauern garantierten auch,

²⁰ Buszello 1975, S. 275.

²¹ Typischer, bäuerlicher Schnürschuh. Sinnbild der aufständischen Bauern seit 1439. (Bundschuh vs Ritterstiefel). Die Zusammenschlüsse im Zeichen des Bundschuhs erfolgten bei Basel (1443), im Hegau in Südwestdeutschland (1460), im Elsass (1493), im Bistum Speyer (1502), im Breisgau (1513) und im gesamten Oberrheingebiet (1517); Ein bekannter Anführer war seit 1502 der leibeigene Bauer Joß Fritz. Eschenhagen, "Bundschuh." *Microsoft® Encarta®* 2006 [DVD].

²² Liebelt 2008, S. 20.

²³ Von der Freiheit eines Christenmenschen, Spiegel Online 2001, Projekt Gutenberg-DE <<http://gutenberg.spiegel.de/buch/270/6>> (01.03.2012).

²⁴ Durch die *Zwölf Artikel* konnten sich die Revolutionäre nun flächendeckend auf Gottes Wort, auf das *ius divinum* (Göttliches Recht = Überpositives Recht, mit dem Naturrecht gleichgesetzt) berufen. Man berief sich natürlich auch auf die Lehren Martin Luthers, der anfangs noch meinte, „*[...] den merernteil so ziehen die Paurn ire Begern auf das Gotzwort, Ewangeli und pruederliche Lieb*“ Vgl. Buszello 1984, S. 284. Später wird er jedoch von den Bauern folgendermaßen sprechen: „*[...] man soll sie zerschmeißen, würgen, stechen, heimlich und öffentlich, wer da kann, wie man einen tollen Hund erschlagen muss.*“ Liebelt 2008, S. 23. [= Luther: „Wider die Mordischen und Reuberischen Rotten der Bawren“ von 1525]. Das bis dahin geltende Alte Recht (= mündlich überliefertes Recht, nach Herkommen und Brauch) konnte nun übergangen werden, da es die Forderungen nicht legitimieren konnte und so erwiesen sich durch das *ius divinum* die bis dahin geltenden Zu- und Umstände als Unrecht – „*[...] is bißher jm brauch gewesen, [...] dem wort Gotz nit gemeß [...]*“ Buszello 1984, S. 286. Das Dasein war zweifelhaft und vor allem grundlegend änderungsbedürftig geworden. Wie Buszello zu recht schreibt, war die ganze Angelegenheit durch das *ius divinum* enorm emotionalisiert worden, und diese massenhafte Erregung setzte ungeheuere Energien und den Willen zur Veränderung frei. Über territoriale Grenzen hinweg verbündeten sich erstmals „Bauernhaufen“ aus verschiedensten Herrschaften und diese wurden zu wahren Verbündeten mit denselben Bedürfnissen und Zielen. Das Evangelium und das *ius divinum* bildeten das Absolutum für alles Wollen in allem Tun und Lassen. Ebd., S. 286-289. Die Aufständischen kämpften für: „*[...] liebe, fride, geduldt vnd ainigkaiten [...]. Also das alle die in disen Christum glauben, lieplich, fridlich, gedultig vnd ainig werden.*“ *Zwölf Artikel zu Memmingen 1525*, <<http://stadtarchiv.memmingen.de/918.html>> (01.03.2012).

²⁵ Vgl. Buszello 1984, S. 283.

²⁶ *Zwölf Artikel zu Memmingen 1525*, <<http://stadtarchiv.memmingen.de/918.html>> (01.03.2012).

dass, falls einer oder mehrere Artikel dem Wort Gottes nicht gemäß seien und Unrecht wären, diese ihre Gültigkeit mit sofortiger Wirkung verlieren sollten.²⁷

Kirchenkritik und Reformation bescherten dem „Gemeinen Mann“ ein neues Selbstwertgefühl, eine Befreiung von der „alten“ Kirche und den Fesseln der alten Ordnung. Der religiöse Nonkonformismus, der alle Lebensbereiche neu ordnete wurde durch konsequente Predigt und Flugschriften²⁸ ermöglicht und machte die Reformationstheologie so wirkungsmächtig, dass sich politische und soziale Forderungen wie ein Lauffeuer verbreiteten. Dem Bauernkrieg als weltliche, sozial-politische Reformation kam die kirchlich-religiöse Reformation gerade recht - genauso in umgekehrter Form; darum gingen beide auf der Grundlage des Evangeliums einen Bund ein, der später wieder geschieden werden sollte.²⁹

Die Reformation oder der Machtverlust von Adel und katholischer Kirche

Zu Beginn des 16. Jahrhunderts wurde durch Martin Luther die protestantische Kirche gegründet. Das rivalisierende Nebeneinander zwischen dem Kaiser (Zentralgewalt) und den Ständen (Territorialgewalt), das in Deutschland um diese Zeit herrschte, führte zu Spannungen. Die abendländische Kirchenspaltung, die im 14. Jahrhundert stattfand, schadete dem Ansehen der Kirche und so versuchte man die kirchliche Hierarchie mit Hilfe zweier Konzile³⁰ zu reformieren - erfolglos. Nichtsdestotrotz war die geistige Haltung Deutschlands gegenüber der Kirche positiv - die Menschen richteten ihr Leben nach der Religion³¹ aus. Bereits im 14. Jahrhundert kritisierte der englische Theologe John Wyclif das Papsttum und den Ablasshandel. Um die Bibelaussagen im Volk zu verbreiten, übersetzte er diese ins Englische und predigte in der Landessprache. Weiters entstand durch die italienische

²⁷ „Zu(o)m zwelften ist vnser beschluß vnd endtliche maynung, wann ainer oder mer artickel, alhie gestelt (so dem wort gotes nit gemeß) weren, als wir dann nit vermainen, die selbigen artickel wol man vns mit dem wort gots für vnzimlich anzaigen, wolt wyr daruon abston, wann mans vns mit grundt der schrifft erklet. Ob man vns schon etlich artickel yetz zu(o) lyeß vnd hernach sich befendt, das vnrecht weren, sollen sy von stund an todt vnd absein, || nichts mer gelten. Dergleichen ob sich in der schrifft mit der warhait mer artickel erfunden, die wider got vnd beschwernus der na(e)chsten weren, wo(e)ll wir vnns auch vorbehalten vnnd beschlossen haben vnnd vns in aller christlicher leer yeben vnd brauchen.“ Zwölf Artikel zu Memmingen 1525, <<http://stadtarchiv.memmingen.de/918.html>> (01.03.2012).

²⁸ Flugblätter, Flugschriften, Bücher waren eines der wichtigsten Mittel für den Kommunikationsprozess und die Ausdehnung des Bauernkrieges. Erweitert wurde diese gedruckte Information durch Predigt, Gespräch, Lied und Schauspiel. **Blickle 1984**, S. 53-54.

²⁹ **Buszello 1984**, S. 292-295. Die Aufständischen schoben die Hauptschuld dem Klerus zu, der an der Ungerechtigkeit, Ausbeutung und Unterdrückung maßgeblich Schuld trug, da er kein vorbildhaftes christliches Leben führte. So kam es zu unzähligen Plünderungen von Klöstern und Stiften als auch Attacken auf den Klerus, Nonnen und Mönche. Ebd., S. 296-299.

³⁰ Konstanzer Konzil und Basler Konzil.

³¹ Heiligenverehrung, Wallfahrten, Marienkult, Wunderglauben usw. Auch die Druckgrafiken dieser Zeit zeugen davon.

Renaissance ein neues Bewusstsein und so wurde der Mensch plötzlich als jemand gesehen, der die Welt gestalten und wandeln konnte. Auch die geistige Haltung des Humanismus, welche die Würde und den Wert des Menschen - als Individuum - hervorhob, führte dazu, dass die philosophische und theologische Haltung³², die bis dahin von den Geistlichen vorgegeben wurde, zunehmend an Bedeutung verlor. Die Humanisten kritisierten die Bibelübersetzungen und die christliche Lehren, was die Basis für die Kirchenreformatoren Martin Luther und Johannes Calvin bildete. Die Buchdrucktechnik³³ Gutenbergs, die in der Mitte des 15. Jahrhunderts entwickelt wurde, ermöglichte es, diese neuen Ideen zu verbreiten und die Bildung der Massen in die Wege zu leiten. 1517 kritisierte Luther mit seinen 95 Thesen den Ablasshandel und wollte Reformen. Er kritisierte die Papstkirche, wurde ein Jahr später wegen seiner neuen Lehren der Ketzerei bezichtigt und 1521 von der Kirchengemeinschaft ausgeschlossen. Ab diesem Zeitpunkt wurde die Anzahl der Flugschriften nochmals gesteigert. Die Anhänger Luthers setzten sich aus den norddeutschen Fürsten, dem niederen Klerus, Kaufleuten und dem Bauernstand zusammen.³⁴ Zeitgleich fand auch der *Deutsche Bauernkrieg* statt aber letztlich wurden die Aufstände von Fürsten, Rittern und Landsknechten niedergeschlagen und die *Revolution des gemeinen Mannes* scheiterte, da sie sich nicht mit der Reformation vereinbaren ließ. Laut Peter Blickle wurden jedoch folgende Ergebnisse erzielt: „[...] die wirtschaftliche Entlastung der Landwirtschaft, ein Mehr an Rechtssicherheit und eine Stabilisierung und Institutionalisierung politischer Kompetenzen des Bauern.“³⁵ Wie Blickle im Weiteren feststellt, hatten die Aufständischen und die autoritären Reformatoren jeweils konträre Ansichten was die Umsetzung des „Göttlichen Rechts“ betraf. So lehnten beispielsweise die Reformatoren Gewaltmittel konsequent ab. Die alte gesellschaftliche und soziale Ordnung konnte aber dennoch nicht gänzlich wiederhergestellt werden, da die Obrigkeit verunsichert war durch die Aufsässigkeit der Bauern, was dazu führte, dass diese politisch stärker eingebunden wurden.³⁶ Auch der Konflikt zwischen den Lutheranern und den Katholiken sollte kein Ende nehmen.

³² = Scholastik: Geistige Strömung in der Mitte des 11. Jahrhunderts bis zur Mitte des 15. Jahrhunderts, welche den Diskurs an den christlichen Hochschulen und Universitäten Europas bestimmte. Die abendländische Philosophie sollte mit der christlichen Religion verbunden werden. "Scholastik." *Microsoft® Encarta® 2006* [DVD].

³³ Bis dahin wurde mit Holztafeln oder Blockdruck gearbeitet. **MacCulloch 2008**, S. 110. Die Nachfrage nach gedruckten Büchern, besonders der Bibel war besonders groß, was dazu führte, dass sich mit diesem Handwerk ein profitables Geschäft machen ließ. 1466 erschien die erste Bibel in Hoch- und Niederdeutsch. 1477 gab es erstmals ein niederländisches Exemplar auf dem Markt. Die Gelehrten hatten nun auch mehr Zeit eigenständig zu denken, da sie nun keine Zeit mehr verschwenden mussten um Texte zur Vervielfältigung abzuschreiben und dies veränderte das originäre Denken und folglich auch das Wissen. Ebd., S. 113.

³⁴ "Reformation." *Microsoft® Encarta® 2006* [DVD].

³⁵ **Blickle 1975**, S. 127.

³⁶ Ebd., S. 131.

1531 schlossen sich die protestantischen Fürsten zu einem Bund³⁷ zusammen, wodurch ein innerdeutscher Religionskrieg entbrannte. 1555 wurde ein Religionsfriede geschlossen, der Protestantismus wurde offiziell anerkannt und die Religionsfreiheit aller deutschen Herrscher war somit gewährleistet. Aber von nun an hieß es: *Cuius regio, eius religio*³⁸, dies bedeutete, dass die Untertanen den Glauben des Herrschers aufgezwungen bekamen.³⁹

Realhistorie in den Niederlanden

Die Situation in den Niederlanden war im Bezug auf Aufstände eine andere, denn hier lehnten sich nicht die Bauern sondern die Geusen⁴⁰ auf. Die niederländischen Provinzen waren zudem wohlhabend und hatten sogar eine eigene Ständevertretung. Ab 1477 wurden die Burgundischen Niederlande von den Habsburgern regiert, aber da 1522 das Haus Habsburg in die Österreichische und Spanische Linie zerfiel, wurde es unter Kaiser Karl V.⁴¹, unter dessen Herrschaft sich die ökonomische Situation noch mehr verbesserte, in die Spanischen Niederlande umbenannt. Zu dieser Zeit wurde aber auch von Karl V. und seinem Sohn Phillip II. die Gegenreformation eingeläutet. Beide waren streng katholisch und wollten mit Edikten und der Inquisition die Verbreitung der reformatorischen Ideen Luthers verhindern. Aber der einsetzende Calvinismus verdrängte zusehends Luthers Einfluss, das festigte die Niederländer gegen die katholischen Spanier und so begann 1568 der *Achtzigjährige Krieg*⁴².⁴³ Trotz diesen Unruhen erlebten die Niederlande in wirtschaftlicher und kultureller Hinsicht eine Blütezeit. Antwerpen war ein reiches Handelszentrum und ein wichtiger Finanzplatz in Europa. 1566 schlossen sich vierhundert Landadelige zusammen und forderten vom spanischen König Phillip II. ihre verlorenen Freiheiten zurück und das Ende der Inquisition

³⁷ Schmalkaldischer Bund: bestehend aus Kurfürst Johann Friedrich von Sachsen, Landgraf Philipp von Hessen, den Herzögen Philipp von Braunschweig-Grubenhagen und Ernst von Braunschweig-Lüneburg sowie elf Reichsstädten. "Schmalkaldischer Bund." *Microsoft® Encarta®* 2006 [DVD].

³⁸ Wessen das Land, dessen die Religion.

³⁹ "Reformation." *Microsoft® Encarta®* 2006 [DVD].

⁴⁰ Geusen: franz. *gueux* für Bettler und die Bezeichnung für die Unterzeichner (Vierhundert Landadelige), die eine Bittschrift an Phillip II. verfassten. Ab 1568 mit Ausbruch des niederländischen Freiheitskampfes war die Bezeichnung „Geuse“ ein Ehrentitel für Aufständische gegen die spanische Herrschaft. Pausch, "Geusen." *Microsoft® Encarta®* 2006 [DVD].

⁴¹ Karl V. (Heiliges Römisches Reich), (1500-1558), König (seit 1519) und Kaiser des Heiligen Römischen Reiches (1530-1556) sowie als Karl I. König von Spanien (1516-1556). "Karl V. (Heiliges Römisches Reich)." *Microsoft® Encarta®* 2006 [DVD].

⁴² Auch *Spanisch-Niederländischer Krieg*. Die *Sieben Vereinigten Niederlande* kämpften gegen Spanien bis 1648. Nach dem Westfälischen Frieden waren die Niederlande ein unabhängiger protestantischer Staat.

⁴³ "Reformation." *Microsoft® Encarta®* 2006 [DVD].

und der Verfolgung der Protestanten. Aber auch das Volk begann zu protestieren und dies zeigte sich im Bildersturm, der ausgehend von Deutschland (1522) nun in den Niederlanden seinen Höhepunkt erlebte.⁴⁴ Die jahrelangen blutigen Auseinandersetzungen wurden 1648 im Westfälischen Frieden beigelegt und die Niederlande wurden unabhängig, indem sie aus dem Heiligen Römischen Reich ausschieden.⁴⁵

Fazit: Das einführende Kapitel zur Realhistorie hat die deutsche wie auch die niederländische Situation der Bauern im 16. Jahrhundert aufgezeigt. Der Anlass, warum das Landvolk zunehmend interessant und von den Künstlern bildhaft festgehalten wurde, war die *Revolution des gemeinen Mannes* und die Unruhen davor.⁴⁶ Wie Miedema ebenfalls annimmt, hinterließen die aufständischen Bauern bis über das 16. Jahrhundert hinaus einen bleibenden Eindruck; die Autorin geht soweit, dass sie vom Bauern als Allgemeinbild des „gefährlichen Staatsfeindes“ spricht.⁴⁷ Das aufsässige Landvolk rückte sich so zunehmend ins Zentrum des allgemeinen Interesses und wurde von den Künstlern als eigenes Genre bildhaft festgehalten. Diese wiedergegebenen Abbildungen zeigten die unterschiedlichen Einstellungen dem Landvolk gegenüber. In den Werken ist Sympathie und Ablehnung oder auch Spott zu sehen, die das changierende Interesse der Stadtbevölkerung an der Landbevölkerung widerspiegeln.⁴⁸ All dies geschah von Deutschland ausgehend⁴⁹, da hier die Künstler den Bauern erstmals als eigene Werkkategorie in der freien grafischen Darstellung großfigurig abbildeten. In einem späteren Kapitel⁵⁰ werden Bildbeispiele von Martin Schongauer, dem Hausbuchmeister, Albrecht Dürer und Sebald Beham thematisiert.

⁴⁴ "Niederlande." *Microsoft® Encarta®* 2006 [DVD].

⁴⁵ <<http://www.uni-muenster.de/NiederlandeNet/nl-wissen/geschichte/vertiefung/anfaenge/index.html>> (21.06.2012).

⁴⁶ Siehe z.B. Abb. 7. Von Sebald Beham: „Im Bauernkrieg 1525“.

⁴⁷ Miedema 1977, S. 209.

⁴⁸ Vgl. Raupp 1986, S. 5.

⁴⁹ Also nicht von den Niederlanden ausgehend, da dem Bauern dort nicht das Charisma des Revolutionärs inne wohnte. Vgl. Ebd., S. 196.

⁵⁰ Der Bauer in der freien grafischen Darstellung in Deutschland.

Motivgeschichtliches: Die Kunst entdeckt die bäuerliche Lebenswelt

Über viele Jahrhunderte wurde der Bauer in der Kunst in kleinfigurigen, typisierten Darstellungen nur als Teil der Natur betrachtet. Im folgenden Kapitel soll gezeigt werden, wie er sich aus diesem Kontext löste und den Aufstieg zur eigenständigen, großfigurigen grafischen Darstellung bewältigte.

Die Abbildung des Landvolkes auf kleinformatigen Blättern ist als eigene Werkkategorie in der Grafik⁵¹ seit 1470 bekannt⁵². Diese Bauerngrafiken aus Deutschland werden später in die niederländische Genremalerei aufgenommen. Doch davor fanden sich die Bauern in typisierten Darstellungen, die sie bei Tätigkeiten des Jahreskreislaufes zeigen, in Inkunabeln, Ständeliteratur, Chroniken und in Kalenderminiaturen wieder. Als herausragendes Beispiel dieser illuminierten Kalendarien, in denen die Monatsbilder einen eigenständigen ikonografischen Typus bilden, sind die *Très Riches Heures du Duc de Berry* von den Brüdern Limburg zu nennen. Oder das frühneuzeitliche *Breviarium Grimani* und das Gebetsbuch *Hortulus Animae*⁵³, das zu Beginn des 16. Jahrhunderts äußerst populär war.⁵⁴

Très Riches Heures du Duc de Berry

Das Stundenbuch des Herzogs von Berry, von den Brüdern von Limburg um 1413 bis 1416 gemalt, bezeugt den Höhepunkt der Buchmalerei. Die Kalenderblätter sind durch ihren Realitätssinn und Detailreichtum von dokumentarischem Wert, da sie das höfische und ländliche Leben schildern - die Alltagstätigkeiten der Bauern im Jahreskreislauf und den Zeitvertreib des Adels.⁵⁵ Im Kalenderblatt des Monates Juni (Abb. 1) ist - unter der Lünette mit Sternzeichen und Planetengottheit - die Pariser Île de la Cité im Hintergrund zu sehen. Im Vordergrund kann der Betrachter des Stundenbuches den Arbeitsprozess des Heuens nachvollziehen. Drei kleinfigurige Bauern mähen das frische Gras und das bereits getrocknete Gras wird von einer Bäuerin zusammengereicht und von einer zweiten zu Heuschobern aufgetürmt. Diese im Detail abgebildete, perspektivisch nicht korrekte Szene, die sich aber technisch und künstlerisch auf äußerst hohem Niveau befindet, war neu und gewagt und darin lag wohl auch ihr Reiz. Neu war auch, dass die Abbildung eine ganze Seite des

⁵¹ Im 15. Jahrhundert fanden der Holzschnitt und der Kupferstich große Verbreitung. Im 16. Jahrhundert kam die Radierung hinzu.

⁵² Martin Schongauer und der Meister des Hausbuches.

⁵³ Seelengärtlein.

⁵⁴ Raupp 1986, S. 35, 40.

⁵⁵ List, "Stundenbuch." Microsoft® Encarta® 2006 [DVD].

Stundenbuches einnahm. Weil nun mehr Platz durch das größere Bildformat gegeben war, konnten zusätzlich neue Motive hinzugefügt werden. Dieser zusätzliche Bildraum gestattete eine Entfaltungsmöglichkeit der Szenerien und eine Weiterentwicklung von diesem eigenständigen, ikonografischen Typus.⁵⁶

Breviarium Grimani

Das Breviarium Grimani diente dem Kardinal Domenico Grimani⁵⁷ als Gebetbuch und entstand um 1510 in der Gent-Brügger Schule.⁵⁸ In einem schneebedeckten und perspektivisch korrekten Landschaftsraum ist der bäuerliche Lebensbereich zu sehen (Abb. 2). Über das Himmelsgewölbe zieht wieder die Planetengottheit wie schon aus den *Très Riches Heures* bekannt. Im Vordergrund ist ein Bauernhaus mit Blick in die Stube sichtbar, daneben der wirtschaftliche Bereich mit offenem Schafstall und Taubenkobel. In der Stube wärmen sich ein Bauer und eine Bäuerin mit einer Handspindel am offenen Feuer während ein Kind an der Türschwelle neben die Hühnerleiter uriniert. Ein Jahrhundert nach den *Très Riches Heures* ist die Perspektive nun korrekt wiedergegeben, die Naturauffassung und der Sinn für Realität sind gleich geblieben. Der Alltag wird sachlich und unter genauer Beobachtung der Wirklichkeit wiedergegeben, und obwohl es sich um eine typisierte Darstellung handelt, kann die Abbildung als realistisch charakterisiert werden.

Hortulus Animae

Das *Seelengärtlein* war ein Gebetsbuch in lateinischer und auch in deutscher Fassung, welches erstmals 1498 in Strassburg gedruckt und bis zum Beginn der Reformationsbewegung herausgegeben wurde. 1568 wurde sogar eine lutherische Ausgabe, genannt *Lustgarten der Seelen*, produziert. Das kleine Buch war mit vielen Holzschnitten illustriert und fand in Deutschland weite Verbreitung, so wurden zwischen 1516 und 1521 achtzehn Editionen publiziert. Bekannte Stecher hierfür waren Hans Springinklee und Erhard Schön.⁵⁹ Die folgende farbige Abbildung stammt aus einem Faksimile von 1907, welches in der Österreichischen Nationalbibliothek aufbewahrt wird (Abb. 3)⁶⁰. Es zeigt das Monatsblatt August mit einer Tafel, in der bedeutsame christliche Tage hervorgehoben werden. Dahinter befindet sich eine Landschaft mit Kornfeld und Fernblick. Bauersleute

⁵⁶ <<http://archieff.gebroedersvanlimburg.nl/deutsch/content/3-2.php>> (21.06.2012), Hennisch 1999, S. 184.

⁵⁷ 1461-1523, Patriarch von Aquileja, Kunstsammler sowie Mäzen.

⁵⁸ <<http://marciana.venezia.sbn.it/breviario-grimani>> (23.06.2012).

⁵⁹ Seidlitz 1885, S. 25-26., <<http://www.newadvent.org/cathen/07472a.htm>> (23.06.2012).

⁶⁰ Cod. Bibl. Pal. Vindobonensis. 2706, 1907, [Hg.] Friedrich Dornhöffer. 3 Mappen. Mit zahlreichen, teilweise farbigen Abbildungen. Utrecht, A. Oosthoek 1907. Lose Bll. in OLwd.-Mappe. Folio.

schneiden das Korn und bündeln es zu Garben während im rechten Bildvordergrund eine Brotjause vorbereitet wird. Die Erntearbeit wird ausführlich beschrieben um dem Betrachter einen realistischen Eindruck von den Arbeitstätigkeiten des Landvolkes im Jahreskreislauf zu gewähren. Die Bauerngestalten sind - wie auch in anderen Monatsbildern - im körperlichen Erscheinungsbild typisiert und werden immer bei einer Aktivität abgebildet. Festzustellen ist, dass dem Individuum noch kein künstlerisches Interesse zukommt. Kleinfigurig werden sie noch in der bäuerlichen Lebenswelt im großen Landschaftsgefüge gezeigt. Und dieser dahinter sich verbergende Naturgedanke ist besonders zu betonen, da er bedeutet, dass der Bauer „nur“ als Teil der Natur gesehen wurde.

Ab 1470 bildete der Einblattkupferstich einen neuen Bildtypus heraus. Landschaft und Tagewerk werden zunehmend seltener dargestellt. Der Bauer wird nicht mehr als Teil der Natur gesehen, stattdessen wird er großfigurig beim Feiern, Zanken, Plaudern und mit Marktware abgebildet. Ehe- und Liebespaare waren ein besonders beliebtes Motiv wie im nachfolgenden Kapitel zu sehen sein wird.⁶¹

⁶¹ **Raupp 1986**, S. 40. Siehe Hausbuchmeister, Monogrammist bxg, Martin Schongauer, Albrecht Dürer, Barthel Beham, Hans Sebald Beham.

Der Bauer in der freien grafischen Darstellung in Deutschland

In der freien grafischen Darstellung findet sich das Landvolk erstmals beim Meister des Hausbuches⁶², Martin Schongauer⁶³, Albrecht Dürer⁶⁴ und den Kleinmeistern.

Martin Schongauer und der **Meister des Hausbuches** fertigten bereits im späten 15. Jahrhundert Einblattkupferstiche mit Bauerngestalten an.⁶⁵ Ein frühes Beispiel aus den beginnenden 1470er Jahren ist Schongauers Bauernfamilie, die sich mit Eiern und Vögeln auf dem Weg zum Markt begibt (Abb. 4) und die anhand der Motivik an eine Flucht nach Ägypten erinnert. Die Familie befindet sich im Bildvordergrund vor steiniger Landschaft während im Hintergrund die bäuerliche Lebenswelt zu sehen ist. Der Kupferstich ist äußerst tiefenräumlich. Kontraste und Zwischentöne, die vollrunde Plastizität der Figuren und die unterschiedliche Oberflächenbeschaffenheit kommen besonders gut zum Ausdruck.⁶⁶ Im Unterschied dazu werden beim Hausbuchmeister die Bauern nun groß ins Bild gesetzt und der Hintergrund mit ihrer Lebenswelt wurde zusehends außer acht gelassen. Dies ist in der Kaltnadelradierung um 1470-75 mit dem Eiermann und der Gänsefrau (Abb. 5) zu sehen.

Nach Schongauer und dem Hausbuchmeister war das Landvolk für **Albrecht Dürer** als Beobachtungsobjekt mit Realitätsgehalt von Interesse. Dass der Bauer bildwürdig und zum eigenen Genre in der Druckgrafik wurde, lässt auf eine neue Wahrnehmung dieser zuvor uninteressanten Gesellschaftsgruppe schließen. Dies ist als Wandel der Weltanschauung im gesellschaftlichen Bewusstsein zu betrachten, der mit den geschichtlichen Folgen, wie den oben erwähnten Bauernunruhen, einherging. Die aufsässigen Bauern hatten einen bleibenden Eindruck hinterlassen und wurden von fortschrittlichen Künstlern für bildwürdig befunden.

⁶² Deutscher Maler, Zeichner und Kupferstecher. Er war in erster Linie Maler und dann Stecher. Tätig zwischen 1470 und 1505. Neben Schongauer entwickelte er den Kupferstich zu einer eigenen Kunstform. Er zeigte besonderes Interesse an profanen Szenen und arbeitet vermutlich als Erster in Kaltnadeltechnik. Nohl, "Hausbuchmeister." *Microsoft® Encarta®* 2006 [DVD].

⁶³ Deutscher Kupferstecher, Maler und Goldschmied, um 1445/50 - 1491. **Kempderdick 2004**, S. 13-16.

⁶⁴ Deutscher Maler, Grafiker, Kunsttheoretiker und Goldschmied, 1471-1528. "Dürer, Albrecht." *Microsoft® Encarta®* 2006 [DVD].

⁶⁵ Vgl. **Raupp 1986**, S. 40.

Zu dieser Zeit steckte der Kupferstich noch in den Kinderschuhen. Die Technik des Stechens wurde um 1430 vom Oberrhein ausgehend aus der Technik des Gravierens entwickelt, die von den Goldschmieden beherrscht wurde. Aus diesem Grund nimmt man an, dass es sich bei den ersten Kupferstechern um Goldschmiede handelte. Martin Schongauer, einem gelernten Goldschmied kommt hier eine bedeutende Rolle zu, da durch diesen der Kupferstich zu einer herausragenden grafischen Technik wurde. **Kempderdick 2004**, S. 27.

⁶⁶ Da Schongauer auch Maler war, flossen die Möglichkeiten der grafischen Zeichnung in seine Kupferstiche ein. Schongauer gelingt es erstmals in der Druckgrafik lange, schwungvolle Umrisslinien und eine unterschiedliche Oberflächenbeschaffenheit der Materialien zu erzeugen. Ebd., S. 28-29.

Albrecht Dürer kommt hier die wichtige Rolle des künstlerischen Revolutionärs⁶⁷ zu, da er „humanistische, reformatorische und sozialrevolutionäre Bestrebungen [...]“⁶⁸ hegte. Zuvor waren Bauerndarstellungen mehrheitlich Karikaturen, denen es an Sachlichkeit, Realitätsinn und Individualismus fehlte. Diese künstlerische Typisierung ging aus einer literarischen Verzerrung hervor, in der die Oberschicht das Landvolk verschmähte aber auch gleichzeitig fürchtete und fortwährend mit Argwohn betrachtete, wegen vorangegangener geschichtlicher Ereignisse. Raupp stellt weiters fest, dass „Sympathiebekundungen vor dem Aufstand, Resignation oder verächtliche Abkehr nach seinem Scheitern [...] in den Bildern unmittelbar abzulesen [sind].“⁶⁹ Desgleichen wurde bereits anerkannt, dass das populäre Bild des Landvolkes im 15. und 16. Jahrhundert ein städtisches war und auch für Städter angefertigt wurde. Nichtsdestotrotz sind die Darstellungen zeitgenössische Zeugnisse, wenn auch ihrer Subjektivität wegen kritisch zu betrachtende.⁷⁰ Diese bewegte Zeit schlug sich in den Bildern der grafischen Künste nieder. Neben sakralen Themen kamen vermehrt profane hinzu, die vervielfacht und veröffentlicht wurden. Die Grafik, als manuell drucktechnisches Mittel der Vervielfältigung, war aus dem Bedürfnis heraus entstanden, bewegende Themen zu verbreiten. Teilweise lassen sich daraus religiöse, soziale, politische und wirtschaftliche Umstände ablesen. Der Einzelne konnte in der Masse erreicht werden und die Bedürfnisse nach Wahrheit und Klarheit befriedigen. Die Welt und der Mensch wurden auf eine gewisse Art neu entdeckt und die Kunst sollte diese auf wahrhaftige Art nachahmen bzw. abbilden. So meinte Dürer, dass alltägliche Dinge es genauso wert sind als Motiv aufgegriffen zu werden und zwar besonders auch von großen, begabten Künstlern:

"Aber darbey ist zu melden, das ein verstendiger geübter künstner in (...) sein grossen gewalt vnd kunst mer erzeygen kan, etwan in geringen dingen, dann mancher in seinem grossen werck. Dise seltzame red werden allein die (...) künstner mögen vernemen, das ich wahr red. Darauß kumbt, das manicher etwas mit der federn in einem tag auff einem halben bogen bapirs reyst oder mit seim eisellein etwas in ein klein höltzlein sticht, daz würd

⁶⁷ Bei Dürer zeigt sich nach Alberti wie sich das künstlerische Selbstbewusstsein in der Zeit um 1500 herausbildete. In dieser Zeit löste sich die Kunst aus der ständischen, handwerklichen Bindung und wurde intellektuell und individuell, wobei das soziale Ansehen des Künstlers stieg. Für Dürer waren eine theoretische Basis und das Studium der Naturwissenschaften Ausgangspunkte für künstlerisches Schaffen. Er betont auch immer wieder wie bereits Alberti, dass der Künstler durch sein Schaffen gottähnlich sei. Das neue, mit Dürer beginnende Selbstbewusstsein der Künstler und das Bewusstsein für Kunst veränderten auch den Werkcharakter. Die Selbstsicherheit des Künstlers offenbarte sich auch in seinem Selbstbildnis. Er war sich seiner selbst gewiss und wollte sein Ebenbild festhalten. Dürer war beispielsweise der Erste, der sich En-face mit direktem, fixierendem Blick dem Betrachter präsentierte. **Busch 1987**, S. 179-188.

⁶⁸ **Raupp 1986**, S. 36.

⁶⁹ Ebd. S. 36.

⁷⁰ Ebd., S. 35-36.

künstlicher und besser dann eins anderen grosses werck daran der selb ein jar mit höchstem fleyß macht. Vnd diese gab ist wunderbar."⁷¹

Die Anforderungen an den Künstler waren, dass er zu wissen habe, wie die Dinge sind und wie sie scheinen, das heißt er hatte sich mit naturwissenschaftlichen, wahrnehmungstheoretischen aber auch philosophisch-erkenntnistheoretischen Gegebenheiten auseinanderzusetzen.⁷² Der Wert des Kunstwerkes lag im Realismus und Dürer sagte dazu:

*„Etlich haben krumme, der Anderen schlechte Bein. Dorum gib ichs eim Idlichen zu treffen, ob er hübsch oder häßlich Ding wöll machen. Dann ein Idlicher Werkmann soll können machen ein adelig oder bäurisch Bild. Dann es ist eine große Kunst, welcher in groben bäurischen Dingen ein rechten Gewalt und Kunst kann anzeigen im Gebrauch.“*⁷³

Die Ästhetik und Qualität eines Bildes lag nicht im Motiv sondern in der Fähigkeit des Künstlers, das Kleine, Alltägliche und Unbedeutende groß und bedeutsam darzustellen – die groben bäuerischen Dinge bildwürdig zu machen. Die Stiche, unter anderem mit Bauerndarstellungen, die Dürer in Deutschland produzierte, gelangten durch seine Reisen 1520 in die Niederlande. Dort verkaufte er sie oder hinterließ sie als Gastfreundschaftsgeschenke. So fanden Marktbauernpaare mit dem Titel *Die neuen bauren* von 1519 (Abb. 6) den Weg nach Antwerpen. 1578 erschien ein Lehrbuch⁷⁴ für beginnende Maler und Stecher, welches grafische und figürliche Darstellungen beinhaltete, die den jungen Künstlern als Übungsvorlage dienen sollten. Darunter befanden sich auch zwei tanzende Bauernpaare, die somit als künstlerisch-bildwürdig zu betrachten sind.⁷⁵ Die Marktbauern waren auch die ersten, die in der bäuerlichen, grafischen Darstellung als eigene Werkkategorie in Erscheinung traten. Dies lag wahrscheinlich am erotischen Potential und an der Doppeldeutigkeit der Stiche. Die Bauernpaare sind meist mit Eierkörben und einem Hahn abgebildet, die sie im Begriff sind auf den Markt zu tragen, wie bei Beham und Dürer etwa. *Di karg baurnhochzeit*, ein populäres deutsches Fastnachtsspiel aus dem 15. Jahrhundert setzt mit seiner vulgären Umgangssprache Hühnereier mit Hoden gleich und den Hahn (Vogel) mit

⁷¹ Albrecht Dürer, 1528. Zitiert nach: <<http://www.kgi.ruhr-uni-bochum.de/stillleben/data/html/d/1/4.htm>> (11.03.2012).

⁷² Vgl. **Koschatzky 1968**, S. 5-6.

⁷³ Albrecht Dürer um 1523, zitiert in: **Panofsky 1915**, S. 158.

⁷⁴ Jost Amman: *„Kunst und Lehrbüchlein für die anfahenden Jungen daraus reissen und malen zu lernen darinnen allerley Art lustige und artliche fürreissung von Manns und Weybsbildern“*. Jodocus Amman (1539-1591) war ein schweizerisch-deutscher Stecher, Maler, Zeichner und Buchautor. Er befasste sich größtenteils mit Alltagsthemen und war der volkstümlichste Illustrator nach Dürer. Pixis, "Amman, Jost." *Microsoft® Encarta®* 2006 [DVD].

⁷⁵ **Raupp 1986**, S. 37-38.

dem Verb *vögeln*, dem sexuellen Interkurs. Diese Doppeldeutigkeit der Marktwaren war den Stechern bekannt und das erotische Potential lässt sich als Grund für die Umsetzung in den Stich erklären.⁷⁶ Vergleicht man Dürers großfigurige Marktbauern mit denen des Hausbuchmeisters ist neben der grafischen Qualität bei Dürer auch weit mehr Naturalismus und Detailreichtum gegeben. Zudem sind Gestik und Mimik ausdrückstärker. Der Wert der Abbildung bei Dürer liegt ganz offensichtlich im Realismus.

Die **Nürnberger Kleinmeister**⁷⁷ fertigten in der ersten Hälfte des 16. Jahrhundert grafische Arbeiten an, die von äußerst kleinem Format waren - teilweise nur in Briefmarkengröße. Die winzig gestochenen Blätter wurden in großer Anzahl von den Kupferplatten abgezogen und fanden rasche Verbreitung in ganz Deutschland und in den Nachbarländern wie den Niederlanden. Sie wurden auf Märkten verkauft, in Bücher geklebt, als Einzelblätter betrachtet und nicht nur von Kunstfreunden gesammelt. Die Bilder konnten von jedermann erworben werden, so war es auch dem „Vierten Stand“⁷⁸ möglich, diese Blättchen für wenige Pfennige zu kaufen und sich selbst zu betrachten. Bei den Meistern im kleinen Format handelte es sich um Hans Sebald Beham, Barthel Beham, Georg Pencz und dem Meister I.B.. Albrecht Dürer aber war es, der die Grafik „befreite“ und neue Darstellungsgebiete aufzeigte z. B. tanzende Bauernpaare. So hatten die Nürnberger Kleinmeister in Dürer ein Vorbild, indem sie diese neuen Themen aufgriffen, erweiterten und beliebt machten. Neu war, dass das Alltägliche und das Natürliche zu einem neuen Bildwert gelangten und die Nürnberger Bürger aller Schichten erstaunte. Den untergeordneten Dingen, die davor nicht von Interesse waren, schenkte man nun Beachtung und erfreute sich daran. Wie aufgezeigt wurde, kam das Leben der Bauern vordem nur als nebensächliches Thema vor, da als Teil der Natur betrachtet. Der Naturalismus des täglichen bäuerlichen Lebens machte die Blätter populär.⁷⁹ Hinzu kam, dass die Bauern nun zum ersten Mal auch eine politische Rolle spielten und so betrachtete man sie mit neugierigen Augen. Die Bilder hatten einen dringenden Aktualitätswert, der durch Beischriften gesteigert wurde: „*Der Krieg ist aus – Wo nun hinaus*“ oder „*Im Bauernkrieg – 1525*“ (Abb. 7).⁸⁰ Seit der Reformation konnte mit Madonnen- und Heiligenbildchen kein Geld mehr verdient werden; aber auch nicht mit protestantischen Themen, wie man vielleicht

⁷⁶ Vgl. **Stewart 2008**, S. 192.

⁷⁷ Die „kleinen Meister“ [Ausdruck bereits von Joachim von Sandrart verwendet] waren zusätzlich auch noch Miniaturen, Wandmaler und Glasscheibenmaler. **Waldmann 1910**, S. 35.

⁷⁸ Bauernstand.

⁷⁹ Auch biblische Geschichten erhielten nun genrehafte Züge. **Waldmann 1910**, S. 35-36.

⁸⁰ Ebd., S. 37.

meinen möchte.⁸¹ Die Grafik beeinflusste außerdem zusätzlich das geistige Leben ihrer Zeit, das heißt, sie vermochte moderne Ideen zu verbreiten. Von besonders großer Bedeutung war dies für Analphabeten, denn wer bildungsbedürftig war und nicht lesen konnte, sah sich einfach gedruckte Darstellungen an. Ansichten und Gedanken wurden von den Künstlern im Bild mitgeteilt.⁸²

Der Vielseitigste unter den „kleinen Meistern“ war **Sebald Beham**. Er war äußerst geschickt, fleißig und erfolgreich. So arbeitete er fast nur für die Bedürfnisse des Marktes und befriedigte ausschließlich die Nachfrage, wobei er das Volksgenre zu einem äußerst wichtigen Thema machte.⁸³ Er schuf eine große Anzahl von genrehaften Druckgrafiken: Marktszenen, Marktbauern und Liebesszenen. Seine berühmtesten Werke waren jedoch die Bauernhochzeit, der Bauertanz und die Bauernschlägerei. Er war ein genauer Beobachter, charakterisierte diese Klasse und hielt die Themen eindeutig und plakativ fest. Diese Stichfolge entstand 1537 (Abb. 8) und wurde mit den gleichen Motiven auch noch ein Jahrzehnt später produziert. Die bewegten Kompositionen zeigen den Höhepunkt Sebald Behams, da sie äußerst plastisch ausgeführt sind, mit gekonnten schwarz-weißen Abstufungen, welche keine starken Kontraste entstehen lassen.⁸⁴ Der Naturalismus des bauerlichen Lebens wurde bis in kleinste Details verständlich gemacht und zeigt sich in einer äußerst klaren Gesamtwirkung. Die Lebendigkeit und Bewegtheit, in Mimik und Gestik, wird im *Bauertanz* (Abb. 9) hervorragend vor Augen geführt. Im Motiv der *Bauernhochzeit* (Abb. 10) wird die junge Braut zum merklich älteren Bräutigam geleitet. Er lüpfte seinen Hut, wie er es auch in späteren Darstellungen tun wird, und sie spricht zu ihm: „*Alder du must danczen*“. Liebespaare, Eifersuchtsszenen, die Auswirkungen des Weines und Prügeleien stellt Beham amüsant und besonders wirklichkeitsgetreu dar (Abb. 11). Mit allen nötigen Details setzt er die Bauernfiguren groß und plakativ ins Bild, sodass Inhalt und Charaktereigenschaften sofort erkennbar sind. In diesen Abbildungen ist zu sehen, dass in der Einfachheit das Können liegt - so wie später auch in Bruegels plakativen und großfigurigen Tafelgemälden.

Erwähnt werden sollen auch noch die Illustrationen in Petrarcas Werk: *Von der Artzney bayder Glück* aus dem Jahr 1532.⁸⁵ Da der Meister dieser Werke, der als einer der wichtigsten Renaissance-Grafiker im deutschsprachigen Raum gilt, namentlich unbekannt ist, erhielt er

⁸¹ **Waldmann 1910**, S. 38. Zusätzliches Interesse galt den Geschichten aus der Antike, was den wachsenden Markt an antiken Themen erklärt. Ebd., S. 39, 42.

⁸² Ebd., S. 19.

⁸³ Ebd., S. 54-55.

⁸⁴ Vgl. Ebd., S. 70-71.

⁸⁵ Vollständiges Werk online: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b22000574>> (20.06.2012).

den Notnamen Petracameister. Seine lebhaften und detaillierten Holzschnitte zeigen Alltagssituationen der ländlichen Bevölkerung in einer Zeit, die von zunehmendem Umbruch betroffen war. Die Lebenswelt des Bauern samt kleinformigem Gewimmel ist etwa in der Vorrede zu Buch I. (Abb. 12) zu sehen. Die Holzschnitte geben Einblick in die Lebensverhältnisse der Landbevölkerung, ihre standestypischen Eigenschaften – die sogenannten Laster, und ihren niederen Status in einer frühneuzeitlichen Gesellschaft samt Ständeordnung. Wie Raupp feststellte, unterliegen die Abbildungen ganz und gar der Ständeliteratur mit ihrem negativen aber auch positiven Urteil über diese niedere Bevölkerungsschicht. Außerdem suchten sich die Künstler aus der Fülle und den unterschiedlichen beschriebenen Bauernbildern der Literatur jene aus, die für ihre Abbildungs- und Deutungsabsichten passend erschienen. Das heißt, die Holzschnitte spiegeln einerseits die Literatur⁸⁶, andererseits aber auch die Alltagswelt wider. Die „Wirklichkeit“ kann nicht vorbehaltlos aus den Abbildungen herausgelesen werden und darum auch nicht ohne weiteres als kultur- und sozialwissenschaftliche Zeitgeschichtsquelle herangezogen werden. Der Kontext⁸⁷ von Wort und Bild muss auch getrennt betrachtet werden, was das Kunstwerk aber in keiner Weise schmälert. Es ermöglicht sogar, die damaligen Aufgaben und Probleme des Illustrators besser zu verstehen, wie Raupp erklärt.⁸⁸

⁸⁶ Da die Literatur auch die Physiognomie und Erscheinung schilderte, ist die Landbevölkerung häufig als derb, unsauber, hässlich und missgestaltet abgebildet. Von der Physiognomie wurde auch auf den Charakter geschlossen, der mit negativen Eigenschaften behaftet war. Zu beobachten ist, dass sich vor allem bei Dürer, die Bauersfrau in eine ansehnliche Schönheit verwandelt. Vgl. **Vandenbroeck 1984**, S. 106-107.

Ein Beispiel: Der Kirchenpolitiker und Heraldiker Felix Hemmerli schreibt um 1450 in *De nobilitate et rusticitate*: „Ein Mensch mit bergartig gekrümmtem und gebuckeltem Rücken, mit schmutzigem, verzogenem Antlitz, tölpisch dreinschauend wie ein Esel, die Stirn von Runzeln durchfurcht, mit struppigem Bart, graubuschigem, verfilztem Haar, Triefaugen unter borstigen Brauen, mit einem mächtigen Kropf; sein unförmlicher, rauher, grindiger, dicht behaarter Leib ruhte auf ungefügten Gliedern; die spärliche und unreinliche Kleidung ließ seine mißfarbene und tierisch zottige Brust unbedeckt.“ Zit. nach Raupp 1986, S. 50.

⁸⁷ Der Petracameister nahm Beschreibungen italienischer Bauern (Petrarcatext) und illustrierte sie mit Abbildungen deutscher Bauern. Hier kann von der Universalität des Motives gesprochen werden, da Standestypen wichtiger als nationale Charakteristika waren.

⁸⁸ Vgl. **Raupp 1986**, S. 9-10, S. 33-34.

Die Anfänge der freien Bauerndarstellung in der niederländischen Tradition

Für die Niederlande stellt sich die Situation etwas anders dar, da dem Bauern in der Grafik ein geringerer Platz eingeräumt wurde. Erst als Dürer seine *Marktbauern* durch seine Reise 1520 mitbrachte und Sebald Behams Druckgrafiken desgleichen in den Niederlanden verlegt wurden, begann das Thema auf Interesse zu stoßen, aber zu Beginn fand es - der niederländischen Tradition nach - eine andere Umsetzung. So wird Behams Serie des *Bauernlebens* (Abb. 8) aus dem Jahr 1537 von **Cornelis Massys** 1538 in eine Serie mit Invaliden und Bedürftigen verwandelt (Abb. 13a). Dieser als unmoralisch geltenden sozialen Randgruppe wurde mehr Aufmerksamkeit geschenkt als dem Bauernstand, da sie den bürgerlichen Moralvorstellungen weit mehr widersprachen.⁸⁹ Dies zeigt Massys 1539 auch in einer *Bettlermahlzeit* (Abb. 13b), welche an eine Feierlichkeit, die in der deutschen Grafik in bäuerlichen Kirmes- und Hochzeitsfesten Ausdruck fand, erinnert, da hier dem bürgerlichen Betrachter Liebesszenen und Trinkszenen samt dazugehöriger Auswirkung⁹⁰ vorgeführt wurden.

Eine auf den ersten Blick scheinbar interessante Ausnahme bildet das *Milchmädchen* von **Lucas van Leyden** aus dem Jahr 1510 (Abb. 14). Bei dieser Druckgrafik handelt es sich um die früheste nachweisbare Darstellung einer Melkerin. Der Kupferstich zeigt im Bildvordergrund eine imposante Kuh in Seitenansicht, die von einem Kuhhirten mit einem Seil festgehalten wird. Von rechts tritt eine Magd mit Melkeimer hinzu. Mit eng geschnürtem Mieder und vollbusigem Dekolleté ist sie im Begriff die Kuh zu melken. Da der Hirte ihr seine ganze Aufmerksamkeit schenkt, blickt sie scheu zu Boden und scheint sich etwas zu zieren. Dieses Bildmotiv fand Gefallen, zumal das Melken sexuell konnotiert war. Ein anonymes niederländisches Buch aus dem Jahr 1624 mit dem Titel *Nova poemata* belegt dies, da darin das Melken pornografisch beschrieben wird: „Ein kräftiges Ding hat sie mit Freude ergriffen...“⁹¹ Und diese Doppeldeutigkeit war dem damaligen Betrachter bekannt, wenn er eine Milchmädchendruckgrafik sah auch wenn der Akt des Melkens nicht explizit dargestellt wurde.⁹² Der Hirte und die Magd zählten im Übrigen ebenso zur gesellschaftlichen Randgruppe wie Invalide, Bedürftige oder auch Narren und Zigeuner.⁹³

⁸⁹ Vgl. **Raupp. 1986**, S. 205-207.

⁹⁰ Z. B. das Vomieren.

⁹¹ "(*"A sinewy thing she has seized with joy," and so on*) is compared with grabbing a man's . . . attention."

Zitiert nach: <<http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/41.1.24>> (28.06.2012).

⁹² Ebd.

⁹³ **Raupp. 1986**, S. 205.

Wie auch Raupp bereits feststellte, konnten diese erotischen Grafiken in den Niederlanden als bürgerliche Morallehren gesehen werden. Von der deutschen Grafik übernommen, wurden die *Marktbauern* in den 1530er Jahren in Invalide und Bedürftige umgewandelt, und in den 1540er Jahren fanden sie sich in der „Lockerer Gesellschaft“⁹⁴ z. B. den Bordellszenen (Abb. 15) wieder, wobei sie diesmal dem Glückspiel, Weib und Wein verfallen waren.⁹⁵

Eine mögliche Stereotypisierung der Bauernfigur muss immer mitgedacht werden, denn in der bauernfeindlichen Dichtung des Mittelalters wurden die Bauern so dargestellt, als wären sie faul, würden permanent ein ausschweifendes Leben führen und sich besonders häufig prügeln, oft tanzen, feiern und Unzucht treiben. Diese Stereotypisierung ist aber das konsequente Gegenbild zum Arbeits-, Armuts- und Demutsideal⁹⁶, das die Ständelehre den Bauern⁹⁷ vorschrieb. Die Adressaten waren natürlich nicht die Bauern selbst, sondern höfische und städtische Bevölkerungsschichten.⁹⁸ In der Literatur und Ikonografie finden sich neben dem verächtlichen Humor auch die Angst vor den unterdrückten Bauern und deren Kampfbereitschaft⁹⁹. Die Verachtung des Bauernstandes hatte ihren Ursprung in Frankreich und breitete sich ab dem 13. Jahrhundert in Deutschland aus. Neidharts begehrte Literatur mit dem Negativbild des „dummen Bauerntöpel“, das auch erhebliche Auswirkungen auf das eigene Selbstverständnis des Bauern zeigte, hatte natürlich Entscheidendes dazu beigetragen. Diese Literatur diente aber nicht nur der Unterhaltung, sondern war auch politische Werbung, denn die mittelalterliche Sozialordnung sollte zu Gunsten der herrschen Stände als Leitbild beibehalten werden.¹⁰⁰ Als Mittel der Belehrung diente die Satire der städtischen und höfischen Bevölkerung noch zusätzlich, um sich in ihrer Identität und ihren Wertvorstellungen bestätigt zu finden und darum wurde das Klischeebild der unzivilisierten Landbevölkerung wachgehalten.¹⁰¹ Ein damals sehr bekanntes und verbreitetes satirisches

⁹⁴ Z.B. von Remigius Hogenberg.

⁹⁵ **Raupp 1986**, S. 210, 213.

⁹⁶ Der Bauer hatte den ihm übergeordneten Ständen zu dienen, was mit dem Fluch Nochs aus dem AT gerechtfertigt wurde. **Jöst 1976**, S. 269.

⁹⁷ „Der Bauer ist seit dem ausgehenden Frühmittelalter der Angehörige des weder ritterliche Aufgaben wahrnehmenden noch bürgerliche Gewerbe treibenden untersten Standes, der nach Berufsständen gegliederten Gesellschaft, dem nach Aussonderung der Ritter und Bürger allein das Betreiben von Landwirtschaft verblieb.“ **Conze 1972** (Lx). Bis heute hat das Wort Bauer in bestimmten Kontexten eine negative Konnotation.

⁹⁸ **Raupp 1986**, S. 118-119.

⁹⁹ Siehe Bauernkriege.

¹⁰⁰ **Jöst 1976**, S. 266-279.

¹⁰¹ **Raupp 1986**, S. 119.

Lehrgedicht ist „Der Ring“ von Heinrich Wittenwiler¹⁰². „Der Ring“ ist als Satire auf die Menschheit im Allgemeinen zu lesen aber auch als Kritik am Bauerntum zu verstehen. Sein stilistisches Motiv und der Topos des „Bauerntums“ blieben bis ins 17. Jahrhunderts bestehen.¹⁰³ Das Werk entstand wahrscheinlich um 1408/10 in Konstanz und besteht aus 9699 Reimpaarversen. Unter Fachleuten gilt es als überwältigendes Erzählwerk des deutschen Spätmittelalters. In Folge wird ein Auszug des Prologes, in dem Wittenwiler der Meinung ist, dass Belehrung nur gepaart mit Scherz zu überzeugen vermag und der Nutzen nicht vor dem Unterhaltungswert kommen darf, aus einer Übertragung in neuhochdeutsche Sprache zitiert:

„Freilich besitzt der Mensch so wenig Ausdauer, daß er nicht ununterbrochen von ernstesten Dingen hören kann. Er wünscht sich auch ein wenig Scherz und freut sich darüber. Aus diesem Grund habe ich das Geschrei der Bauern unter diese Belehrung gemischt, damit sie uns um so angenehmer überzeuge. Doch werden die beiden Bereiche mit Farben auseinandergehalten: die rote Linie zeigt den Ernst an, die grüne das Leben der Tölpel. Doch sollt ihr mir, wenn es euch gefällt, genau zuhören. Meiner Meinung nach ist der ein Bauer, der unrichtig lebt und sich töricht aufführt, aber nicht, wer aus weiser Einsicht sich von redlicher Arbeit ernährt. Denn in meinen Augen, glaubt mir, ist dieser reich gesegnet. Schließlich wenn ihr dieses Buch nur als etwas ansieht ohne Nutzen und Unterhaltungswert, dann könnt ihr es auch für Unsinn halten. So sprach Heinrich Wittenwiler. [...]“¹⁰⁴

Fazit: Zusammenfassend ist zu sagen, dass sich die ländliche Bevölkerung schon vor dem 16. Jahrhundert in der Buchmalerei und Wandmalerei wiederfand, aber nur als Teil der Natur betrachtet wurde. Als eigene Werkkategorie zeigt sich der Bauer ab 1470 von Deutschland ausgehend bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts nur im populären Medium der Druckgrafik, vor allem im Kupferstich. In den Niederlanden werden die importierten deutschen *Marktbauern* ganz in der Tradition der 1530er Jahre in Invalide und Bedürftige verwandelt und in den 1540er Jahren treten sie als naive Landtölpel in „Lockeren Gesellschaften“ in Szene. Erst danach wird die Lebenswelt des Bauern als eigene Gattung in das elitäre Medium der Tafelmalerei aufgenommen so zum Beispiel durch Pieter Bruegel den Älteren. Aber auch die

¹⁰² Vor 1387 - nach 1410. Schweizer, adeliger Advokat und Verfasser eines der bedeutendsten Versepen des Spätmittelalters. **Wittenwiler** 2003, S. 655-658.

¹⁰³ **Vandenbroeck** 1984, S. 86-87. Die Bauernhochzeit als lustiges Motiv findet sich z. B. in „Die Schildbürger“ von 1588.

¹⁰⁴ **Wittenwiler** 2003, S. 9-11. Prolog. [= Nach dem Text von Edmund Wießner ins Neuhochdt. übers. und hrsg. von Horst Brunner.]

von Pieter Aertsen und Joachim Beuckelaer geschaffenen Markt- und Küchenstücke sind zu nennen, bei denen die *Marktbauern* ebenfalls noch mit Vögeln und Eiern abgebildet werden, wie ein Beispiel aus dem Kunsthistorischen Museum in Wien zeigt (Abb. 16).

Besonders hervorzuheben ist Dürers „moderne“ Aussage¹⁰⁵, dass sich die Vorzüglichkeit eines Kunstwerkes nicht nur im „*grossen werck*“, zeigt sondern auch in „*geringen dingen*“. Was damals als „*seltzame red*“ gegolten haben muss und einzig von den wahrhaftigen, feinsinnigen Künstlern und Kunstkennern verstanden werden konnte, sollte aber zusätzlich betonen, dass die „*grogen bäurischen Dinge*“ und das „*bäurisch Bild*“ eine eigene Gattung verdient hätten - da die Darstellung dessen „*eine große Kunst*“¹⁰⁶ sei. Gleichsam sei „*diese gab [...] wunderbarlich*“ dem scheinbar Niederen, Größe zu geben. Die weiteren Aussagen Dürers über den „*verstendige[n] geübte[n] künstler*“ des 16. Jahrhunderts zeigen, dass er in kurzer Zeit, „*in einem tag*“ und auf kleinem Format, „*auff einem halben bogen bapir*“ sein Kunstwerk reißt oder mit seinem „*eisellein etwas in ein klein höltzlein sticht*“. Seine Gleichsetzung von hoher und niederer Kunst, von großem Format und kleinem Format, Schön und Hässlich, die Gegenüberstellung von Altarbildern und Tafelbildern zu Kupferstich und Zeichnung, hebt durch seine philosophische, verständige und praxisbezogene Herangehensweise, die hierarchische und ästhetische Ordnung der Gattungen auf. Seine „*seltzame red*“ war ab dem Augenblick keine mehr, als den „*geringen dingen*“ Größe zuerkannt wurde, und Dürer war einer dieser ersten „*verstendige[n] geübte[n] künstler*“. Diese Abbildungen der geringen Dinge erlaubten dem Künstler große künstlerische Freiheiten in der Herangehensweise und Ausführung, da sie auf keiner Tradition fußten, keine Auftragsarbeiten waren, keinen religiösen Anweisungen oder Normen, Traditionen und Konventionen und dergleichen unterlagen. Die bäuerlichen Darstellungen wurden von dem Naturstudium und besonders durch die literarische (mündliche) Überlieferung beeinflusst, vor allem von den Bauernschwänken. Diese neuen gestalterischen Möglichkeiten erforderten ausreichende handwerkliche Erfahrung, theoretische Kenntnisse, einen humanistischen Weitblick und den Mut und das Selbstbewusstsein zu Neuerungen.¹⁰⁷ Im Nachhinein sind die Abbildungen des Niederen, des Banalen, des Obszönen als emanzipatorische Tat zu

¹⁰⁵ Albrecht Dürer, 1528. Zitiert nach: <<http://www.kgi.ruhr-uni-bochum.de/stillleben/data/html/d/1/4.htm>> (11.03.2012).

¹⁰⁶ Nicht nur Dürer spricht von dieser hohen Kunst, auch eine Holzschnittunterschrift von 1522 (Kampf zwischen Bauern und nackten Männer von Nicolaus Hogenberg) bringt die Bedeutung der wahren, hohen Kunst schön zum Ausdruck: „*Der maister der das hat erdicht / Der hat sein kunst dahin gericht / Das man erkennen mag dabey / Wass hoher kunst im maalen sey.*“ Zitiert nach: <<http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/dkb1852/0248/ocr>> (22.03.2012).

¹⁰⁷ Vgl. Raupp 1986, S. 38-39.

betrachten. Oder, wie Raupp formuliert: „Kunst ist Weltanschauungsausdruck und Bekenntnis – Individualismus und Subjektivismus sind die hervorstechendsten Charaktereigenschaften des Künstlers – Realismus ist Ausdruck einer fortschrittlichen Gesinnung.“¹⁰⁸ Die grafische Bildtradition setzte mit dem neuen und erotisierten Thema der *Marktbauern* ein. Später kam der Bauerntanz hinzu, dem auch in der Literatur (z. B. im „Ring“) von Beginn an große Aufmerksamkeit geschenkt wurde (Abb. 17). Die Stecher gingen auf literarische Vorlagen ein, besonders bei bauerlichen Festen des 16. Jahrhunderts. Darum sollte diese Bildtradition immer im Kontext gesehen und in Gattungs-und Funktionszusammenhängen eingebunden werden.¹⁰⁹ Und da der Bauerntanz auch ein Teil der Hochzeit war, soll dieser Bildtypus nun im Folgenden betrachtet werden.

¹⁰⁸ Raupp 1986, S. 36.

¹⁰⁹ Ebd., S. 125.

Die Bauernhochzeit in der Kunst

In diesem Kapitel wird genauer auf das Motiv der Bauernhochzeit eingegangen und auf folgende Frage: Warum trat die Bauernhochzeit in der deutschen Grafik bereits Ende der 1520er Jahre in Erscheinung und in der niederländischen Grafik erst Ende der 1550er Jahre?

Wie Vandenbroeck schreibt, werden Bauernhochzeiten und auch Kirmessen in Deutschland und den Niederlanden im 16. Jahrhundert erstmals mehrheitlich abgebildet.¹¹⁰ Der Initiator¹¹¹ dieser Festdarstellungen war Sebald Beham aus Nürnberg in Deutschland, da er zwischen 1524 und 1535 die ersten bäuerlichen Festivitäten entwarf und im günstigen Medium des Holzschnittes produzierte. Neben der Bauernhochzeit und der Kirmes¹¹² ist die Spinnstube das Thema, in dem die Bauern beim Essen, Trinken, Feiern, Tanzen und Spielen - einige Male bis zum Exzess - abgebildet werden. Sebald Beham war der Erste, der diese Bauernfeste als unabhängige Darstellungsform entwarf und druckte.¹¹³ Zunehmend wurden die bäuerlichen Feste von den Künstlern in den Niederlanden verankert und im Medium des Kupferstiches und in der elitären Tafelmalerei produziert.¹¹⁴ Natürlich denkt man hier sofort an Pieter Bruegel den Älteren mit seinen allzu bekannten großen Bauernhochzeiten und Kirmessen, die im großen Format, auf Holzpaneelen und in schönen bunten Farben dargestellt sind. Bruegel wird darum zu gerne immer wieder als Nestor der Bauerngenres genannt, was zu Unrecht passiert. Bruegels Bildern kam zu Gute, dass die Bauernfeste seit den 1520er Jahren in Deutschland in Holzschnitten und Kupferstichen, Ofenkacheln und kleinen Tafelgemälden beliebt und bereits in großer Zahl im Umlauf waren - zunehmend auch in den Niederlanden. Bis sie hier beliebt werden sollten, brauchte es jedoch einige Jahrzehnte. Beham schuf dafür als Erster einen Markt und ebnete sozusagen den Weg für Pieter Bruegel d. Ä. und die

¹¹⁰ Vandenbroeck 1984, S. 93.

¹¹¹ Die Erstmaligkeit lässt sich aufgrund der Datierung nachweisen.

¹¹² Bei den Kirmessen wurde die religiöse Komponente, mit der Prozession und dem Kirchgang, dem eigentlichen Hauptgrund warum diese Feste stattfanden, zusehendes in den Hintergrund gedrängt und somit zum profanen Festival. Lokale Autoritäten verordneten damals, dass die Kirmesfeier erst nach dem Wiedereintritt der Prozession in die Kirche stattfinden konnte. Auch Bruegel setzt in seiner Federzeichnung von 1559, „Dem Fest von Hoboken“ (Abb. 30) die Prozession in den Hintergrund und hebt das fröhliche Feiern deutlich hervor, indem er die Szene in den Vordergrund stellt. Es scheint so, als hätte er versucht, die Spannungen zwischen den religiösen und profanen „Festanhängern“ (auf amüsante Weise?) hervorzukehren. Vgl. Jongh und Luijten 1997, S. 45.

¹¹³ Im 16. Jahrhundert erzeugten in den Niederlanden Pieter Aertsen, die Verbeeck Familie und Pieter Bruegel samt Söhnen unabhängige Werke. Im 17. Jahrhundert führte David Vinckboons, Peter Paul Rubens, Adriaen Brouwer und Adrian Ostade die Bauernfestivitäten fort. Siehe Stewart 2008, S. 1.

¹¹⁴ Stewart 2008, S. 1. Wie auch Stewart konstatiert, wird Bruegel in zahlreichen Studien die Trägerrolle dieser Festdarstellungsform zugesprochen und andere Maler wie eben Sebald Beham werden nur unzureichend behandelt.

späteren Maler des 16. und 17. Jahrhunderts, die diese bürgerlichen Feste in den teuren Tafelgemälden abbildeten. Bevor es dazu kam, wurde mit dem günstigen Medium des Holzschnittes¹¹⁵ experimentiert, um künstlerische Innovationen zulassen und das finanzielle Risiko möglichst gering zu halten - ein ausgezeichnetes Medium, um sich an neuen Themen wie etwa dem Hochzeitsmotiv zu versuchen.¹¹⁶ Behams Druckgrafiken waren erfolgreich und populär und wurden auch in Antwerpen¹¹⁷ verlegt. Besonders beliebt war seine *Große Bauernkirmes*¹¹⁸ von 1535 (Abb. 18, 19).¹¹⁹ Beham übernahm die in der Druckgrafik vorgegebenen Bauerndarstellungen - allen voran die *Marktbauern* - und erweiterte bzw. erneuerte dieses Motiv. Er befand sich auch zur richtigen Zeit am richtigen Ort, denn in Nürnberg herrschte um diese Zeit eine aktive Druck-Industrie, zudem war sie die Heimatstadt Dürers und gleichzeitig einer der wichtigsten europäischen Umschlagplätze für Druckgrafiken. Außerdem konnte Beham Kapital daraus schlagen, dass ein wachsender Markt vorhanden war, der sich für neue Themen und neue Welten wie auch andere Lebensbereiche interessierte. Beham arbeitete mit Verlegern aus Nürnberg zusammen und diese vervielfältigten und verbreiteten seine bürgerlichen Kirmessen und Hochzeiten. So fanden sie auch den Weg in die Niederlande, unter anderem zu Pieter van der Borcht, dem eine tragende Rolle zukommt, da er wahrscheinlich erstmals als niederländischer Künstler Bauernhochzeiten druckgrafisch abbildete (Abb. 20). Diese Erstmaligkeit lässt sich anhand der Datierung seiner *Großen Dorfhochzeit* von 1560 belegen, die als frühestes erhaltenes Beispiel gilt.

Zwei der frühesten, belegten Exemplare einer Bauernhochzeit um 1527 aus Deutschland sind ein Holzschnitt von Erhard Schön (Abb. 21), in Nürnberg gedruckt und die *Kirchweih zu Mögelsdorf* (Abb. 22) von Schön und Beham. Bei dieser angeblichen Kirchweih handelt es sich aber ebenfalls um eine Bauernhochzeit, da die Bäuerin in der Tischmitte mit der für eine Braut typischen Haltung an der Tafel abgebildet wurde - sie hält die Arme vor ihrer

¹¹⁵ Holzblock, Papier und Tinte sind kostengünstiger als Pigmente und Kupferplatten. Mit der Radierung des Daniel Hopfer um 1533, die ein *Bauernfest* zeigt, wechselt die bürgerliche Genredarstellung vom Holzschnitt zur Radierung.

¹¹⁶ Stewart 2008, S. 1-5.

¹¹⁷ Antwerpen, die Stadt an der Schelde, war zu Bruegels und Borchts Zeit, die Hauptstadt der europäischen Wirtschaft. Die Stadt war ein wichtiges Bindeglied zwischen Rheinland und den Niederlanden - beide hochentwickelt und fortschrittlich - und anderen europäischen Gebieten, die einen Seehandel mit den Niederländern betrieben. Der wirtschaftliche Aufschwung verdoppelte auch die Bevölkerungszahlen zwischen 1526 und den sechziger Jahren des 16. Jahrhunderts - von 50.000 auf 100.000 Menschen. Die reiche Handelsmetropole Antwerpen wurde dadurch auch zu einer der wichtigsten Kultur- und Kunststädte Europas. J. A. van Houtte 1979, S. 30.

¹¹⁸ Auch bekannt unter dem Namen „Wilde boeren salve“.

¹¹⁹ Jongh und Luijten 1997, S. 44, 48 Fußnote 1.

Körpermitte verschränkt. Rechts daneben spielen Musikanten auf und Paare tanzen. Der Holzschnitt von Erhard Schön zeigt die Hochzeitsfeierlichkeit sowohl in einem Innenraum als auch im Freien. Vierzig Jahre später wird Bruegel dieses Innen und Außen in zwei sehr berühmten Tafelgemälden, dem *Bauernhochzeitsmahl* und dem *Bauerntanz*, wiedergeben, die sich im Kunsthistorischen Museum in Wien befinden. Die Vorliebe für defäkierende und vomierende Bauern, wie hier in den Druckgrafiken, ist ein Bildmotiv, das sich durch die Bauernhochzeitsdarstellungen, aber auch die Kirmessen zieht. Bruegel jedoch zeigte kein Interesse mehr für die Skatologie¹²⁰ und bildete diese Motive in seinen elitären und großformatigen Werken auch nicht ab.¹²¹ Diese Vorliebe für Ausdrücke aus dem Analbereich wurde aus der Bauernsatire übernommen, wie später im Kapitel der literarischen Vorlage „Der Ring“ aufgezeigt wird. Bei Schöns Bauernhochzeit wurde auch noch ein Text hinzugefügt, der wiedergibt was zu sehen ist und die Bilddetails dadurch lebendiger macht.¹²² Die Hochzeitstafel ist in leichter Aufsicht gestaltet und steht in einer Bauernstube, in der linken Bildhälfte. Der Krug des Mundschenks steht im linken Vordergrund und von rechts wird Essen aufgewartet. In der Stube spielt auch ein Dudelsackspieler auf. Im Besonderen soll auf den vomierenden Bauern hingewiesen werden, der rechts vorne an der Tafel sitzt und den Schön hier erstmals darstellt. Die Idee des speienden Bauern wurde von Schön und Beham wiederum aus früheren Buchillustrationen übernommen, die vor allem auf Neidhart-Illustrationen zurückgehen. Hierfür ist der Holzschnitt *Abentewrige Gidicht* um 1491-97 (Abb. 23) zu nennen.¹²³ Schön setzt in seinem satirischen Einblattholzschnitt auch erstmals einen Bauern ein, der seine Darmentleerung bei Tisch vollzieht. In Van der Borchts Komposition findet man ebenfalls einen Bauern, der aber im Kornfeld gut versteckt, defäkiert und im rechten Bildvordergrund eine vomierende Bäuerin. Im Vergleich zur *Großen Dorfhochzeit* ist Schöns *Bauernhochzeit* aber kaum tiefenräumlich.

An diesem Punkt stellt sich aber eine noch weitaus wichtigere Frage: Warum dauerte es so lange bis die Niederländer ebenfalls Grafiken mit Bauernhochzeiten und Kirmessen abbildeten? Wie zu erfahren war, verlegte Sebald Beham seine Festdarstellungen in den 1530er Jahren auch in Antwerpen. Die erste, anhand der Datierung nachweisbare Bauernhochzeit lässt sich durch Van der Borchts *Große Dorfhochzeit* von 1560 belegen. Die niederländischen Bauernkirmessen treten dagegen schon etwas früher in Erscheinung. Im Jahr 1549 fertigte Pieter van der Borch eine Kirmes (Abb. 24) mit bäuerlichen Figuren an, die im

¹²⁰ Fäkalsprache, besondere Vorliebe für Ausdrücke aus dem Analbereich.

¹²¹ Stewart 2008, S. 189.

¹²² Raupp 1986, S. 285.

¹²³ Ebd., S. 148-149.

Bildvordergrund einen Tanz aufführen und radierte 1553 eine ähnliche, welche das *Fest von St. Georg* (Abb. 25) genannt wird.¹²⁴ Eine befriedigende Erklärung lässt sich dadurch geben, dass - wie gezeigt - deutsche Bauerndarstellungen der niederländischen Tradition nach bis Ende der 1540er Jahre eine andere Umsetzung fanden. Anfang der 1550er Jahre handelt es sich in den Grafiken nicht mehr um Invalide und Bedürftige wie bei Borcht zu sehen ist - es fand ein Umschwung statt.

Hieronymus Bosch: *Die Hochzeit zu Kana*

Ein wichtiger Vorgänger der *Großen Dorfhochzeit* von Van der Borcht und somit auch für Bruegel, ist *Die Hochzeit zu Kana* (Abb. 26) von Hieronymus Bosch aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts. Bauernhochzeiten des frontalen Typs, wie auch die *Große Dorfhochzeit* (Abb. 27) stehen mit der Bildtradition der *Hochzeit zu Kana* in Verbindung. In dieser Federzeichnung wird auf zeitgenössische Hochzeitsbräuche Bezug genommen. Die Braut sitzt hier bereits mit Brautkrone und stummer Haltung auf dem Ehrenplatz. Im Vordergrund sieht man einen Diener, der einen Krug befüllt. Das Platzieren der Mundschenke hatte wegen der Anspielung auf das Wunder der Verwandlung von Wasser in Wein immer eine bedeutende Position im Vordergrund. So befindet sie sich auch bei Borcht und Bruegel im Vordergrund. Es ist deutlich zu sehen, wie der Bildtypus der *Hochzeit zu Kana*, mit seinem kompositorischen Grundtypus und der frontalen und symmetrischen Anordnung, Van der Borcht beeinflusste.¹²⁵ Van der Borcht übernahm die U-förmige, leicht aufsichtige Hochzeitstafel, die wie bei Bosch in der Bildmitte und frontal zum Betrachter positioniert wurde, weiters die Gäste, die von links bis zur Tischmitte hin heranströmen, den Speisenträger an der linken Tischecke, den Mann hinter der Braut und den Hund in der Bildmitte. Die *Hochzeit zu Kana* bot bereits Gelegenheit, das Thema noch etwas amüsanter auszuschnitten. So versucht im Hintergrund ein Diener mit Weinnase und weit offenem Mund, den von oben tropfenden Wein aufzufangen.¹²⁶ Von Hieronymus Bosch soll es zudem eine Bauernhochzeit auf Leinwand gegeben haben. Der Münzmeister Jean Noiret besaß bis zur Versteigerung in Antwerpen im Herbst 1572 eine Sammlung mit Werken von Bruegel, Bosch und Floris, darunter befand sich auch das Wiener *Bauernhochzeitsmahl*, das 1594 von

¹²⁴ Beide Grafiken werden Borcht zugeschrieben. Siehe **Mielke 2004**, S. XIX, 175. **Raupp 1986**, S. 245-246.

¹²⁵ Vgl. **Raupp 1986**, S. 283-284.

¹²⁶ Veroneses Version der *Hochzeit zu Kana* von 1563 führte ihn beispielsweise vor das Inquisitionstribunal. **Raupp 1986**, S. 284.

Erzherzog Ernst erworben wurde und eben jene Bauernhochzeit Boschs, die heute verloren ist.¹²⁷ So kann es natürlich sein, dass dieses Werk sowohl als Ausgangs- als auch als formaler und inhaltlicher Bezugspunkt für die nachfolgenden Bauernhochzeiten in den Niederlanden gegolten haben mag. So wie Raupp richtig formuliert, sollte man sich aber immer davor hüten, ein Werk als Begründer einer Bildtradition zu sehen, da es nur als frühestes erhaltenes Beispiel gesehen werden kann.¹²⁸

Fazit: Die ersten Bauernhochzeiten wurden in Deutschland gedruckt und auch in den Niederlanden verlegt. Zu Beginn wurden die (Markt-) Bauern beim Feiern aufgrund der niederländischen Tradition in Bettler und Invalide verwandelt und etwas später in naive Bordellbesucher, wie Darstellungen von Cornelis Massijs zeigten. Dies änderte sich erst Ende der 1550er Jahre beispielsweise bei Van der Borcht. Die niederländischen Bauernhochzeitsdarstellungen wurden vom deutschen Typus, ebenso von Boschs *Hochzeit zu Kana* und - wie noch gezeigt wird - der Bauernhochzeitssatire beeinflusst.

¹²⁷ Roberts-Jones 1997, S. 277.

¹²⁸ Denn wie Inventarbücher aus dem 16. und 17. Jahrhundert zeigen, gingen viele Gemälde verloren und so müssen Rückschlüsse aus dem Vorhandenen rekonstruiert werden. Bei Druckgrafiken müssen nicht derart große Lücken überbrückt werden, da viele Grafiken wenigstens in einem Abzug auf uns gekommen sind. Raupp 1986, S. 195.

Warum Borcht und Bruegel - Begründung der Werkauswahl

Für die Bauernhochzeiten bei den Niederländern sind paradigmatisch Pieter van der Borch mit den Darstellungen im Medium des Kupferstiches und Pieter Bruegel der Ältere mit seinen Tafelgemälden zu nennen. Wie auch anhand von fünf ausgewählten Werken¹²⁹ gezeigt wird, sind stereotype Elemente von Beginn an: Trinken, Essen, Vomieren, Defäkieren, Liebesszenen und Tanzszenen. Vandenbroeck erwähnt auch noch weitere wie etwa: Gewalthandlungen, impulsives Verhalten und Aggressionen, die jedoch, wie ich hinzufügen möchte, nicht zu den Hochzeitsmotiven gehören, sondern nur bei den Kirmesdarstellungen und anderen bauerlichen Festivitäten vorkommen.¹³⁰ Hier kann als besonders gelungenes Beispiel die Bauernkirmes von Pieter van der Borch von 1559 (Abb. 28) hervorgehoben werden, bei der noch zusätzlich die Prozession zur Kirche und das beliebte Freilufttheater gezeigt werden. Anfang der 1550er Jahre bilden sich - unter Berücksichtigung der oben erwähnten Darstellungsmotive in den Niederlanden - die Kirmes und Ende der 1550er Jahre die Bauernhochzeit heraus. Die Entwicklung dieses Genres wird natürlich nicht nur von einem Künstler getragen (besonders gern wird hier Bruegel genannt). Wie Raupp ebenfalls feststellt, war das Konkurrenzverhältnis der Zunftgenossen für die Bildgestaltung mitprägend.¹³¹ Es fand ein wechselseitiger, effektiver Austausch statt, bei dem Pieter van der Borch eine tragende Rolle zukommt, da er vor Pieter Bruegel dem Älteren Bauernhochzeiten und auch Kirmessen druckgrafisch abbildete und nicht - wie oft behauptet - sich im Fahrwasser¹³² Bruegels befand.¹³³ In der Literatur wird Pieter van der Borch eine viel zu geringe Bedeutung beigemessen aber er muss als ernst zu nehmender Mitstreiter Bruegels gesehen werden.¹³⁴

In dieser Arbeit werden Druckgrafik und Tafelmalerei des Bildtypus ' Bauernhochzeit behandelt, da sie bereits im 16. Jahrhundert eine enge Gemeinschaft miteinander eingingen und die Graphik zu einer neuen Wichtigkeit aufsteigen konnte, weil sich ihr viele

¹²⁹ Pieter van der Borch: *Das Hochzeitsfest mit Anreise*, um 1559.

Pieter van der Borch: *Die Große Dorfhochzeit*, 1560.

Pieter Bruegel der Ältere: *Der Hochzeitszug*, um 1564-66.

Pieter Bruegel der Ältere: *Der Hochzeitstanz im Freien*, 1566.

Pieter Bruegel der Ältere: *Das Bauernhochzeitsmahl*, 1568.

¹³⁰ Vgl. Vandenbroeck 1984, S. 93., Vgl. Jongh und Kuijten 1997, S. 55.

¹³¹ Raupp 1986, S. 223. Konkurrenzverhältnisse herrschen unter anderem unter Balten, Bol, Maerten van Cleve, Van der Borch, Bruegel d. Ä. Ebd., S. 268. Verbeeck's Hochzeiten bilden eine Ausnahme, da sie der Tradition nach in erster Linie Narrenfeste sind. Ebd., S. 270.

¹³² Z. B. Bassenge 2000, S. 26, Roberts-Jones 1997, S. 225.

¹³³ Vgl. Raupp 1986, S. 268, 286.

¹³⁴ Vgl. Mielke 1979, S. 65.

niederländische Maler gleichzeitig widmeten.¹³⁵ Es wurden zwei Kupferstiche von Pieter van der Borcht und drei bekannte Tafelgemälde von Pieter Bruegel dem Älteren ausgewählt, die eine Bauernhochzeit zum Thema haben. Die Werke von Borcht und Bruegel wurden so ausgesucht, dass unterschiedliche Motive der Bauernhochzeit im Mittelpunkt stehen: Das Mahl, die Geschenksübergabe, der Tanz, die Anreise, der Hochzeitszug. Die beiden unterschiedlichen Medien stehen nicht im Widerspruch zueinander sondern ergänzen sich, beziehungsweise kommen dieser Bildgattung, die einerseits in populären aber auch in elitären Medien gezeigt werden, eine größere Bedeutung zu.

Über die Erstmaligkeit Van der Borchts und die Datierung der Werke Bruegels

Der Bildtypus der Bauernhochzeit in den Niederlanden als grafische Darstellung beginnt höchstwahrscheinlich mit Van der Borcht 1560 und wird von Bruegel dem Älteren ab Mitte der 1560er Jahre aufgenommen. Diese Erstmaligkeit Van der Borchts lässt sich anhand der Datierung seiner *Großen Dorfhochzeit* von 1560 belegen. Der Stich ist als frühestes erhaltenes Beispiel dieser Bildtradition in den Niederlanden zu sehen.

Der Typus von Bauernhochzeit und Kirmes trat in den Niederlanden nicht gleichzeit in Erscheinung. Bereits 1549 radierte Van der Borcht eine Kirmes (Abb. 24), und 1553 eine ähnliche, die auch das *Fest von St. George* (Abb. 25) genannt wird. Beide werden ihm zugeschrieben.¹³⁶ Raupp und Mielke sind zu Recht der Ansicht, dass Van der Borcht ein wandlungsfähiger Künstler war, da sich die Figuren in den ersten Darstellungen offensichtlich von den späteren unterscheiden. Die Figuren sind gelängt, eckig und mit kleinen Köpfen und steifen Gesten wiedergegeben. Dies ändert sich in den späteren Darstellungen, in denen er sie mit runden, gedrunenen Gliedern und fließenderen Bewegungen zeigt, wie in seiner *Bauernkirmes* von 1559 zu sehen ist (Abb. 28). Dieser Übergang der beiden Stile ist im *Eislauffest zu Mecheln* von 1559 erkennbar, wo er beide Figurentypen abbildet. Bei den Eisläufern handelt es sich um den gelängten Figurentypus und bei den plumpen Kindern im rechten Bildvordergrund um den runden und gedrunenen Figurentypus. (Abb. 29).¹³⁷ Bruegel fertigte erstmals - anhand der Datierung nachweislich - 1559 eine Kirmes (Abb. 30)

¹³⁵ Vgl. Van Houtte 1979, S. 34-35.

¹³⁶ Mielke 2004, S. XIX, 175. Raupp 1986, S. 245-246.

¹³⁷ Siehe Mielke 2004, S. XX.

an. Dies bedeutet, wie auch Raupp meint, dass bei Van der Borcht ebenso der Bildtypus der Bauernkirmes entsprang.¹³⁸

Da zwei der ausgewählten Werke Bruegels undatiert sind, ist zur Datierung der Tafelgemälde noch folgendes anzumerken. Es ist bekannt, dass Bruegels Spätwerke das Merkmal des Monumentalen in sich tragen¹³⁹ - das heißt, er gibt äußert plakativ ein Thema großfigurig im Bildvordergrund wieder, dies ist im ausgewählten *Detroiter Hochzeitstanz im Freien* (Abb. 31), der mit der Jahreszahl 1566 (MDLXVI) versehen ist, zu beobachten.¹⁴⁰ Von nun an widmete sich Bruegel der Bauernmalerei was auch zu seinem späteren Namen *Bauern Bruegel* führte.¹⁴¹ Das Wiener *Bauernhochzeitsmahl* von Bruegel (Abb. 32) wurde unten beschnitten und dabei ging wahrscheinlich die Signatur verloren.¹⁴² Die Datierung wird aber um 1568 angelegt so wie der Wiener *Bauerntanz* (Abb. 33), der unten rechts nur mit BRVEGEL signiert wurde.¹⁴³ Der Brüssler *Hochzeitszug* (Abb. 34) trägt weder Datum noch Signatur und wird in die 2. Hälfte des 16. Jahrhunderts bzw. um 1566 datiert.¹⁴⁴ Aber da Bruegel hier keine monumentalen Figuren abbildet, kann das Werk auch schon vor 1566 entstanden sein.

Das volkstümliche Vergnügen der Bauernhochzeiten und Bauernfeste wurde durch die Druckgrafik weit verbreitet. Die kleinfigurigen Stiche können als anekdotische Erzählungen gesehen werden, in denen viele Details entdeckt werden konnten. Durch das kleinere Format und das Figurengewimmel war es jedoch etwas schwierig, die Bilder zu lesen und zu verstehen, wie besonders bei Borchts Kirmessen gut zu sehen ist. Dies sollte sich aber durch die Tafelmalerei, mit Bruegels letzten Werken mit Monumentalcharakter wie dem Wiener *Bauernhochzeitsmahl* und dem *Bauerntanz* ändern. Bruegel setzte die Bauernhochzeit im Tafelgemälde um und gab damit dem Formalen und Erzählerischen einen neuen Ausdruck.¹⁴⁵ Durch die Monumentalität im Format und die großen Figuren im Vordergrund sind seine

¹³⁸ Raupp 1986, S. 250.

¹³⁹ Vgl. Roberts-Jones 1997, S. 264. Die beiden Autoren nennen das Beispiel des *Gänsehirtens* von 1565 bei dem schon der Zug des Monumentalen sichtbar sein soll, was aber nicht korrekt ist, da es sich hier nur um eine Studie zu einer Spindelfigur handelt und diese aufgrund dessen nicht als monumental zu sehen ist.

¹⁴⁰ <<http://www.dia.org/object-info/d33ac9fb-e03b-4287-923e-c5e42b7f65e6.aspx>> (24.06.2012). bei

Marijnissen 2003, S. 293., Roberts-Jones 1997, S. 256.

Provenienz: England, Private Collection; London, Arthur Sulley (Dealer).

¹⁴¹ Roberts-Jones 1997, S. 261.

¹⁴² <<http://bilddatenbank.khm.at/viewArtefact?id=330>> (24.06.2012).

Provenienz: 1594 von Erzherzog Ernst in Brüssel erworben; Slg. Leopold Wilhelm.

¹⁴³ <http://bilddatenbank.khm.at/viewArtefact?id=331&image=GG_1059_HP.jpg> (24.06.2012).

Provenienz: 1610-1619 Wien, Neue Burg; 1748 aus der Schatzkammer in die Galerie.

¹⁴⁴ Roberts-Jones 1997, S. 261. Das Werk wurde zudem von Pieter Bruegel d. J. und Jan Bruegel kopiert.

¹⁴⁵ Ebd., S. 263.

letzten Werke sehr plakativ und darum leicht zu lesen und zu verstehen. Sie gaukeln dem Betrachter hervorragend den Realitätscharakter der damaligen Zeit vor. Das Sujet als solches und seine besondere Art der bildlichen Umsetzung waren es, die das Interesse damals wie auch heute weckten.

Vor dem Kapitel des literarischen Vergleichs, bei dem das Augenmerk auf die deutsche, literarische Tradition der Bauernhochzeitsschwänke gelegt wird, sollen an dieser Stelle noch kurz Eckdaten und Hintergrundwissen zu den beiden ausgewählten Künstlern folgen.

Pieter van der Borch IV.

Pieter van der Borch IV. wurde um 1535 in Mecheln geboren und starb 1608 in Antwerpen. Er war Kupferstecher, Radierer, Stecher und Zeichner für den Holzschnitt und wahrscheinlich Maler und Händler für Druckgrafiken. Van der Borch lernte sein Handwerk bei seinem Vater Jacob van der Borch¹⁴⁶ gemeinsam mit seinem Bruder Paul¹⁴⁷. Er unternahm keine Künstlerreisen¹⁴⁸ nach Italien, war aber trotzdem offen für fremde Einflüsse.¹⁴⁹ Pieter van der Borch war in viele Projekte involviert und fertigte zu vielen unterschiedlichen Themen Zeichnungen und Stiche an: Christliche und reformatorische Ikonografie, Themen aus der Antike oder dem Bauerngenre (Hochzeit, Kirmes), Schlachtendarstellungen, Embleme, satirische Serien (Affenserie) oder auch Topografisches - ganz nach Verlangen des Marktes - sind in seinem Oeuvre zu finden.¹⁵⁰ Wie Mielke schreibt, waren Van der Borchs Genreszenen und Serien besonders populär.¹⁵¹ 1559 wurde Pieter van der Borch Meister in der Malergilde in Mecheln. 1572 floh er wegen der Plünderung Mechelns nach Antwerpen und wurde dort von Christoph Plantin¹⁵², einem besonders produktiven und einflussreichen Buchdrucker und Verleger, für den er schon seit 1565 Zeichnungen und Illustrationen anfertigte, aufgenommen.¹⁵³ 1580 wurde Van der Borch Meister in der Antwerpener Lukasgilde und wirkte von 1589 bis 1592 als Dekan. Jedoch wurde er erst 1597 Bürger von Antwerpen. Er arbeitete unter anderem für den Maler und Verleger Bartholomeus de Momper¹⁵⁴, der auch den Kupferstich *Die Große Dorfhochzeit* bei ihm in Auftrag gab. Weiters produzierte er für die Verleger Johannes Baptista Vrients, Adriaen Huybrechts und Philipp Galle. Viele Arbeiten aus Van der Borchs umfangreicher Schaffensphase werden heute im Plantin-Moretus-Museum in Antwerpen aufbewahrt.¹⁵⁵

¹⁴⁶ Er war 1563 Doyen der Mechelner Lukasgilde. **Thieme/Becker 1999**, S. 342.

¹⁴⁷ Er war Maler von Mecheln und 1589 Freimeister der Antwerpener Lukasgilde. Ebd., S. 342. Borch hatte noch zwei weitere Brüder Jacobus und Jeroen.

¹⁴⁸ Diese begannen schon ein Jahrhundert davor mit Rogier van der Weyden.

¹⁴⁹ Z.B. vom deutschen Kupferstecher und Zeichner Virgil Solis, dessen Ovid Illustrationen Borch nahezu dreißig Jahre beeinflussen sollten, wie Mielke schreibt. **Mielke 2004**, S. XVIII.

¹⁵⁰ Ebd., S. XVIII.

¹⁵¹ Ebd., S. XXVI. Z.B. seine *St. Sebastians Kirmes*, deren Kupferplatten von verschiedenen Verlegern genutzt wurden.

¹⁵² 1520-1589.

¹⁵³ Van der Borch war der produktivste und dauerhafteste Illustrator bei Plantin und dessen Nachfolger. Platins Mitarbeiter, die Holzstiche ausführten waren: Antoon van Leest, Gerard Janssen van Kampen und Cornelis Muller. Kupferstiche wurden von den Brüdern Wierix, Adriaen de Bruyn und Pieter Huys graviert. **Mielke 2004**, S. XXII.

¹⁵⁴ Bartholomäus de Momper: 1535 - nach 1589, Maler, Kunsthändler und Verleger in Antwerpen, **Bassenge 2000**, S. 26.

¹⁵⁵ **Mielke 2004**, S. 11.; **Thieme/Becker 1999**, S. 342.; **Wurzbach 1906**, S. 141.

Pieter Bruegel der Ältere

Pieter Bruegel der Ältere wurde vermutlich zwischen 1525 und 1530 in einem Dorf namens Breughel bei Breda geboren; dies schreibt sein erster Biograf Carel van Mander fünfunddreißig Jahre nach seinem Tod. Weiters soll Bruegel eine Lehre als Maler und Graphiker in der reichen Handelsmetropole Antwerpen¹⁵⁶ bei Pieter Coecke van Aelst¹⁵⁷ absolviert haben. Früh wurde die Kunst des Hieronymus Bosch für Bruegel bedeutend, da er Vorlagezeichnungen danach anfertigte und später - wie auch Bosch - eigenständig und ohne nachzuahmen neue Bildwelten schuf. Er lernte auch seinen langjährigen Geschäftspartner, den Verleger, Maler und Kupferstecher Hieronymus Cock¹⁵⁸ in Antwerpen kennen, welcher den druckgrafischen Markt beherrschte und Zeichnungen von Bruegel als Stichreproduktionen veröffentlichte. Dies führte dazu, dass Bruegel und seine niederländische Umwelt bald im europäischen Kunstraum bekannt wurden. 1551 wurde er, wie später auch Van der Borcht, als Meister in die Antwerpener St. Lukasgilde¹⁵⁹ aufgenommen. Bruegel reiste zwischen 1552 und 1555 nach Italien, wo er viele Veduten nach der Natur zeichnete; so begann sich die Landschaft als Schwerpunkt in seinem Oeuvre abzuzeichnen. Diese Künstlerreise, bescherte ihm eine Fülle von Skizzen¹⁶⁰, die er in seine späteren Werke einarbeitete. Weiters lebte Bruegel einige Zeit in Rom, kehrte aber bald wieder nach Antwerpen zu Hieronymus Cock zurück - dessen Verlag *Zu den Vier Winden* bekannt dafür war, humanistisches und intellektuelles Gedankengut zu verbreiten. Um 1563 verließ Bruegel, laut Van Mander, Antwerpen, um in Brüssel¹⁶¹ die Tochter seines ersten Lehrmeisters zu heiraten, mit der er zwei Söhne¹⁶² hatte. Hier in Brüssel erreichte er den Höhepunkt seines Schaffens, wie sein Oeuvre erkennen lässt. 1569 starb Pieter Bruegel der Ältere und wurde im Seitenschiff der Kirche Notre-Dame-de-la-Chapelle in Brüssel beigesetzt.¹⁶³

¹⁵⁶ Größter Waren- und Geldmarkt Europas; viele künstlerische und intellektuelle Strömungen trafen hier aufeinander.

¹⁵⁷ Dies wird von der Forschung teilweise angezweifelt, da Pieter Coeck ein italienisierender Künstler war dessen Stil sich von dem Bruegels gänzlich unterscheidet. Vgl. **Roberts-Jones 1997**, S. 13.

¹⁵⁸ Es ist anzunehmen das Cock seinem Schüler empfahl Motive aus seiner Grafik anzunehmen und umzusetzen. **Van Houtte 1979**, S. 35.

¹⁵⁹ Auch weitere Künstler, die in dieser Gilde wirkten, sollten berühmt werden: Martin und Hendrick van Cleve, und einige weitere Kupferstecher die für den Verleger Hieronymus Cock arbeiteten. **Roberts-Jones 1997**, S. 12.

¹⁶⁰ Aus dieser Zeit stammt auch seine erste datierte und signierte Zeichnung eines Klosters von 1552.

¹⁶¹ Nach Antwerpen die wohlhabendste Stadt in den Niederlanden unter der Regentschaft Philipps II., sie war Sitz des Hofes und der Statthalter und somit wollte ein bedeutender Kundenkreis mit künstlerischen Werken ausgestattet werden. **Van Houtte 1979**, S. 31.

¹⁶² 1564-1638 Pieter Bruegel der Jüngere, 1568-1625 Jan Bruegel der Ältere.

¹⁶³ Vgl. **Thieme/Becker 1999**, S. 344., **Van Houtte 1979**, S. 30-35., **Roberts-Jones 1997**, S. 10-21.

DER LITERARISCHE VERGLEICH

Basis der bildlichen Umsetzung: Die deutsche Bauernsatire

Inwieweit das Bauernhochzeitsmotiv aus der Literatur die Basis für die bildliche Umsetzung bildet, soll in diesem Kapitel geklärt werden. Weiters wird ein literarischer Vergleich mit fünf ausgewählten Werken von Borcht und Bruegel konkret Aufschluss darüber geben.

Der Bildtypus der Bauernhochzeit in der niederländischen Kunst orientierte sich um die Mitte des 16. Jahrhunderts an Boschs *Hochzeit zu Kana*, den Bauernfesten der deutschen Grafik und den Bauernhochzeitssatiren. Die Gewänder und die Festausrüstung wurden dem zeitgenössischen Brauchtum entnommen. Die einzelnen Motive, wie sie die *Große Dorfhochzeit* zeigt, sind nicht durch Feldforschung anhand der Beobachtung des teilnehmenden Künstlers entstanden, sondern zeigen ein standardisiertes Figurenrepertoire, das sich an der literarischen Vorlage orientierte.¹⁶⁴ Laut Vandenbroeck richtet sich die Literatur aus Deutschland erstmals gegen die soziale Gruppe der Bauern. Das Stereotyp des lächerlichen, unkultivierten und unzivilisierten Bauern wurde bereits durch Neidhart von Reuenthal¹⁶⁵ initiiert. Sein Werk zeigt die Gehässigkeit und Abscheu, die gegen die Landbevölkerung gehegt wurde, die es nach damaliger Auffassung verdiente, unterdrückt und im schlimmsten Falle eliminiert zu werden. Zu nennen ist hier auch ein Werk aus der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts mit dem Titel „Von der boesen Frau“, in dem eine bäuerliche Hochzeit in der Hölle abgehalten wird. Bei dem mittelhochdeutschen Dichter, genannt „Der Stricker“¹⁶⁶ bekamen die Bauern eine ihnen ebenso ungerechte Rolle zugewiesen.¹⁶⁷ Im satirischen Bauernhochzeitsschwank „Meier Betz“ aus dem 14. Jahrhundert war die Bauernfeindlichkeit literarisch schließlich gänzlich verankert. Die Bauernsatire war laut Vandenbroeck weit verbreitet und eine direkte Reflektion der kulturellen Elite; als Paradebeispiel ist Wittenwilers „Ring“ zu nennen.¹⁶⁸ Wie Wittenwiler von seinem Text

¹⁶⁴ Vgl. **Vandenbroeck 1984**, S. 84-85.; Vgl. **Raupp 1986**, S. 142-143, 285.

¹⁶⁵ 1185 -1240, war einer der bedeutendsten deutschsprachigen Dichter des Mittelalters und sprichwörtlicher Bauernfeind.

¹⁶⁶ ca. 1215-1250, war ebenfalls ein produktiver deutschsprachiger Dichter.

¹⁶⁷ Vandenbroeck erwähnt auch noch die satirische Verserzählung „Meier Helmbrecht“ von Wernher dem Garenaere (bayerischer oder österreichischer Autor in der Mitte des 13. Jahrhunderts) in der auch eine Bauernhochzeit geschildert wird. **Vandenbroeck 1984**, S. 87.

¹⁶⁸ Ebd., S. 84-85.

Das Verhalten, das in Wort und Bild über das Bauerntum zum Ausdruck gebracht wurde, wurde schließlich besonders gern im 15. und 16. Jahrhundert z. B. in den Nürnberger Fastnachtsspielen nachgeahmt. Das betraf natürlich all jene körperlichen Dinge, die nur zu gerne hemmungslos befriedigt werden wollten (Speise, Trank,

spricht, ist dieser nichts Beiläufiges sondern etwas Wesentliches. Er vergleicht sein Werk mit einem edelsteingeschmückten Fingerring. Als zweite Assoziation steht die Metapher, dass der Text sich als eine Art Weltlauf „*der welte luff*“ um den Leser herum bilden solle. Das lateinische Wort *orbis*, Kreis oder Erdkreis ist hier von Bedeutung. Die Fülle des menschlichen Daseins und die nötigen weltlichen und religiösen Regeln werden wie in einem Kompendium¹⁶⁹ geschildert, um das Leben samt seinen alltäglichen Anforderungen bestmöglich zu bewältigen. Das Buch ist in drei Teile gegliedert, der erste Teil trägt den Titel: *Werbung*, hier wird erklärt, wie man um eine Frau wirbt. Wichtiger ist jedoch der zweite Teil mit der Betitelung: *Hochzeit*; neben den Hochzeitsfeierlichkeiten wird beschrieben, wie man Leib und Seele bestmöglich pflegt und instand hält und sich der Welt gegenüberstellt. Der dritte Teil mit der Kapitelüberschrift: *Krieg*, erklärt die nötigen Verhaltensweisen während Kriegszeiten. Wichtig für diese kunstgeschichtliche Masterarbeit ist der zweite Teil dieses satirischen Bauernhochzeitsschwanks. Er handelt nämlich von der Brautwerbung, der Trauung, dem Hochzeitsessen, der Hochzeitsnacht, dem Kirchgang, dem Tanz und der Schlägerei. Ursprünglich sollte das Lehrbuch laut Wittenwiler nur von einem jungen, männlichen, adelig-höfischen Publikum gelesen werden, bei dem es aber nicht blieb. Es handelt sich hier jedoch nicht um eine volkssprachliche Lehrdichtung sondern um eine Belehrung, der Scherze beigemischt wurden, um pädagogisch wertvoller zu sein. Wittenwiler führte mit seinem Bauernhochzeitsschwank das in der höfischen Dichtung seit dem 12. Jahrhundert bestehende negative Bauernbild fort, welches durch die immer wiederkehrenden Bauernaufstände aktuell blieb. Er gestaltete seinen Text zynisch, wobei negative als auch positive Belehrungen von Bauernprotagnisten wiedergegeben werden. Brunner schreibt, dass die Negativität der Welt und die Missstände in den sozialen Verhältnissen aufgezeigt werden. Diese Sichtweise kann aber nicht als generelle Weltanschauung des Mittel- und Spätmittelalters angesehen werden.¹⁷⁰

Wie Literaturhistoriker schon früh erkannten, gibt es in den Texten ebenfalls kein endgültiges und richtiges Bild von der Landbevölkerung. Die Abbildungen sind unterschiedlich und immer in den Gattungs- und Traditionszusammenhängen zu sehen. So vermitteln die

Sexualität – dies wird auch in der *Großen Dorfhochzeit* gezeigt). Scheinbar trieben es die Wiener besonders wild, denn 1465 wurde ein Edikt erlassen, welches der Bevölkerung verbot, sich als Bauernfiguren während der Fastnachtsspiele zu maskieren. Aber auch in anderen Städten war die beliebteste Verkleidung (neben dem Teufel und dem Narren), die des Bauern, da diese „jede Aktion“ ermöglichte. **Vandenbroeck 1984**, S. 85. Wie Wiessner angibt, hatten ebenso die Fastnachtsspiele die literarischen Quellen als Vorbild genommen. **Wiessner 1956**, S. 63.

¹⁶⁹ Kurz gefasstes Lehrbuch.

¹⁷⁰ **Wittenwiler 2003**, S. 659-675. = Nachwort von Horst Brunner [Hg.].

Ständelehre, die höfische Poesie, der Schwank, das Fastnachtsspiel oder gar die Predigt verschiedene Meinungen vom Bauernstand. Und genauso zeigt sich in den kunstgeschichtlichen Werken ein Unterschied, ob sie nun den lasterhaften und feierenden Bauern zeigen oder den arbeitsamen und frommen Menschen, sei es in der Buchmalerei, in Flugblättern, Stichen oder der Tafelmalerei.¹⁷¹

Verbreitung der deutschen Bauernsatire in den Niederlanden

Vandenbroeck schreibt, dass die deutsche Bauernsatire, die ab dem 12. Jahrhundert in Erscheinung trat, besonders weit verbreitet war; als paradigmatisch dient hierfür „Der Ring“.¹⁷² Diese fortdauernde Beliebtheit des Stoffs rund um die Bauernhochzeit hielt auch Einzug in das Volkslied¹⁷³. Ebenso nährten sich die Fastnachtsspiele an den literarischen Quellen der Bauernsatire, die zu gerne ins Groteske und Obszöne ausuferten.¹⁷⁴ Das Bauernhochzeitsmotiv hielt sich zunehmend als rein komisches Motiv bis ins 17. Jahrhundert. In der Literatur der Benelux-Länder des 15. und 16. Jahrhunderts finden sich laut Vandenbroeck keine satirischen Bauernmotive, aber einige satirische Lieder, welche die Bauernhochzeit thematisieren. Ein unpubliziertes Theaterstück, „Metken Bouwens en Slimmen Driel“, das auch eine Bauernhochzeit zum Thema hat, lässt sich im 16. Jahrhundert in den Niederlanden nachweisen. Aber da der „Ring“ sogar noch im 18. Jahrhundert Einfluss auf den niederländischen Schriftsteller Johan Buma¹⁷⁵ ausübte und dessen literarischer Text dem Wittenwilers sehr nahe kommt, ist anzunehmen, dass der „Ring“ schon davor Einfluss auf das niederländische Volkslied und auch die Fastnachtsspiele gehabt haben muss und somit auch auf die visuelle Kultur, zum Beispiel den Kupferstich und die Tafelmalerei.¹⁷⁶

Vandenbroecks Aussagen nach ist somit denkbar, dass „Der Ring“ durch das Lied und die Fastnachtsspiele in die Niederlande getragen wurde, besonders aber durch Theaterstücke. Diese waren sehr beliebt und lassen sich auch nachweisen, da sie in der niederländischen Bildkunst, den Stichen und der Tafelmalerei um 1560 in Erscheinung traten und bis in die 1620er Jahre tradiert wurden. Sehr häufig ist in den Kirmes-Darstellungen eine kleine

¹⁷¹ Raupp 1986, S. 7.

¹⁷² Vandenbroeck 1984, S. 85, 91. „Meier Betz“ und „Metzen hochzit“ entstanden um 1300 im südwestdeutschen Gebiet und erfreuten das Publikum mehr als 200 Jahre. Sie waren offensichtlich maßgebend für weitere Bauernschwänke und bildeten auch die Grundlage für den „Ring“.

¹⁷³ Liedflugblatt aus 1642 in schwäbischer Mundart, Wiessner 1956, S. 62.

¹⁷⁴ Wiessner 1956, S. 61-63.

¹⁷⁵ 1694-1754.

¹⁷⁶ Vgl. Vandenbroeck 1984, S. 87-89.

Theaterbühne aufgebaut, bei der ein Stück vor versammelter Menge aufgeführt wird (z. B. Abb. 28). Wie zu erwarten, konnte die zuschauende Landbevölkerung mit dem Thema Liebe, Hochzeit, Brautwerbung und Eifersucht sehr gut unterhalten und erfreut werden. Das amüsante Thema Liebe mit der einhergehenden Freude, Leid und Komik diente schon seit jeher als unerschöpfliche Motivquelle.¹⁷⁷

Für einen literarischen Vergleich wurden drei Kupferstiche von Van der Borch und zwei Ölgemälde von Bruegel dem Älteren gewählt. Um aufzuzeigen, inwieweit das Bauern-Bild aus der Literatur diese Werke beeinflusste, wurde ein Teil des satirischen Lehrgedichts „Der Ring“ von Heinrich Wittenwiler genau analysiert.

Borch, Bruegel als auch andere Maler und Druckgrafiker orientierten sich wahrscheinlich an der damals populären literarischen Vorlage Wittenwilers und übernahmen einzelne Motive für ihre Werke. Um diesen ausführlichen, literarischen Vergleich anstellen zu können, ist vorerst immer eine Werkbeschreibung samt Bildwirkung von Nöten. An dieser Stelle ist auch zu erwähnen, dass die folgenden Vergleiche von Literatur und Druckgrafik bzw. Tafelmalerei als genereller Hinweis auf den Einfluss der Literatur und weniger als endgültiger Beleg zu sehen sind.

¹⁷⁷ **Hummelen 2001**, <http://www.dbnl.org/tekst/humm001tone01_01/humm001tone01_01_0001.php> (03.04.2012).

Pieter van der Borch: *Die Große Dorfhochzeit*

Der vorliegende, großformatige¹⁷⁸ Kupferstich (Abb. 36), von Pieter van der Borch aus dem Jahr 1560 misst 36,3 x 50,6 cm und zeigt die *Große Dorfhochzeit*. Als Inschrift ist links oben „FECIT¹⁷⁹ PETRVS VANDER BORCHT 1560“ zu lesen und rechts unten auf dem Fass „BERTOLOMEES DE MOMPRES EXCVDEBAT¹⁸⁰“.

Die Bildbühne dieses großformatigen Kupferstiches ist extrem tiefenräumlich erschlossen, wobei eine innerbildliche Zäsur durch ein aufgespanntes Ehrentuch bewirkt wird. In der hinteren Bildebene werden die zwei Lebensbereiche des Bauern gezeigt, links die zu bewirtschaftende Fläche in Form eines Getreidefeldes und rechts der Bauernhof als hauswirtschaftliche Lebenswelt. Der Vergleich zwischen Vorder- und Hintergrund zeigt, dass die Landschaft im Hintergrund differenzierter anmutet. Dies könnte aber auf den Personalstil des Stechers Van der Borch zurückgeführt werden. Hinter dem Getreidefeld scheint die Welt aufzuhören, die Atmosphäre wirkt begrenzt¹⁸¹.

Im Zentrum der Komposition steht ein großer Eichenbaum, vor dem ein Tuch¹⁸² aufgespannt wurde, welches den Ehrenplatz der Braut kennzeichnet. Diese bildet den Mittelpunkt, in dem sie an einer U-förmigen Hochzeitstafel in der ihr vorgeschriebenen stummen, „würdevollen“¹⁸³ Haltung sitzt, dem Betrachter frontal zugewandt ist und diesen anblickt.

Rechts neben der Braut blickt eine weitere Figur aus der Komposition. Die fröhliche Bäuerin nimmt mit dem Betrachter nun direkten Kontakt auf und mit der Geste ihrer Hand scheint sie den Beobachter herbeizuwinken. Rechts vor der Braut sitzt der Dorfnotar, er notiert die

¹⁷⁸ (Siehe Größenverhältnisse in Abb. 35).

¹⁷⁹ Fecit, lat.: „hat [es] gemacht“

¹⁸⁰ Excudere, lat.: bilden; „hat [es] gebildet/gedruckt.“

¹⁸¹ Dies kann aber nicht auf eine altertümliche Weltanschauung zurückgeführt werden, denn die Menschen im Mittelalter hielten die Welt nicht für eine Scheibe. Bereits damals war die Vorstellung von der kugelförmigen Erde vorherrschend (siehe Herrscherikonographie, Kartographie des Mittelalters). Die Erde als Scheibe ist eine Konstruktion von Autoren des 18./19. Jahrhunderts. **Aufgebauer** 2006, S. 427-441.

¹⁸² Der Materialität exotischer Stoffe, die nur von höchsten Personen besessen wurden, kam eine hohe Bedeutung zu und bildete somit die Basis des Ehrentuches. Diese wertvollen Stoffe (Vorhänge, Tücher) waren meist aus Seide und mit ausgeprägtem Stick- oder Wirkdekor versehen und deutlich von den einheimischen und gewöhnlichen Stoffen zu unterscheiden. Darum fand dieses deutlich erkennbare, fremde und teure Tuch seine Verwendung darin, eine verehrte Person auszuzeichnen. Im Spätmittelalter findet man diese Ehrentücher als Hintergrund von Herrschergestalten. In der ital. Renaissance werden sie auch zur Unterstreichung sakraler Personen und Marien (Himmelskönigin) verwendet. Auch Kirchen wurden im Chor beispielsweise mit Mustern exotischer Stoff-Vorhänge ausgemalt. Ehrentücher sind als Zeichen von Herrschaft profaner Genese. In der *Großen Dorfhochzeit* ist ein scheinbar einfaches Tuch auf ein Holzgerüst aufgespannt um den Ehrenplatz der Braut auszuzeichnen und präsent zu machen. Das Tuch hat die Wirkung sie zu distanzieren und zugleich auch zu ehren. Es kann sein, dass eine Kontrafaktur dahintersteckt, ein ironisches Zitieren einer sakralen Praxis.

Email em.o.Univ.-Prof. Dr. Konrad **Köstlin** an Sabine Paukner, 02.07.2010.

¹⁸³ **Wittenwiler** 2003, S. 319. Vers 5458.

Summe der Silberlinge, die gehäuft neben ihm liegen, die Namen der Hochzeitsgäste und ihre Gaben.¹⁸⁴ Neben der Braut steht der Bräutigam¹⁸⁵, zieht seinen Hut und berührt ihre Schulter. Der Bräutigam war im Übrigen meistens für die Bewirtung der Gäste zuständig und sitzt deshalb nicht an der Hochzeitstafel. Die Braut wird von zwei Bäuerinnen flankiert, wobei eine von ihnen die Brautmutter ist. Die Gäste werden gut bewirtet, Schüsseln mit Speisen werden hergetragen und Wein wird ausgeschenkt. Im Vordergrund ist die Mundschenke in Form zweier Fässer platziert, Wein wird gezapft und bei Tisch ausgeschenkt. Auch für Musik wird gesorgt, in der Bildmitte spielt ein Dudelsackbläser. Auf dem Tisch stehen Schüsseln mit Fleisch und Brei und auch genügend Brote liegen bereit. Die Gäste unterhalten sich angeregt, einige von ihnen verfallen in grobe Tischmanieren: sie lecken die Schüssel aus, schaufeln den Brei gierig in sich hinein, streiten sich um Brote, schlafen oder küssen sich innig bei Tisch. Sie alle geben sich den sinnlichen Genüssen hin, sie essen und trinken übermäßig, wie man im rechten Vordergrund an der speienden Bäuerin gut erkennen kann. Das menschliche Treiben mit seinen Freuden und Lüsten, Torheiten und Lastern wird hier mit großer Symbolkraft vorgeführt. Darum wurde der Kupferstich in einem niederländischen Künstlerlexikon auch als „Die große Bauernlustbarkeit“¹⁸⁶ bezeichnet.

Rechts im Hintergrund steht ein Bauernhaus, davor wird in einem großen Kessel¹⁸⁷ über loderndem Feuer Brei gekocht, denn deutlich im Abseits gelegen, werden Bettler und Invalide verköstigt. Links im Hintergrund sitzt ein Liebespaar in freier Landschaft, vor einem Kornfeld. Hier wird besonders reizvoll sichtbar gemacht, wie Hochzeitsfeiern unter anderem auch genutzt wurden, um sich erotischen Abenteuern hinzugeben. An der Hochzeitstafel, am rechten Flügel im Vordergrund sind ein sich küssendes und sich herzendes Liebespaar und weitere Pärchen, die bei ihren Annäherungsversuchen gezeigt werden, zu sehen.

Im Kupferstich wird besonders auf das Geschehen an der Tafel aufmerksam gemacht. Das Beschenken der Braut steht im Vordergrund. Die Hochzeitsgäste drängen sich zum Tisch der Braut, um ihre wertvollen Gaben zu überreichen. Sie tragen Haushaltsgeräte, beispielsweise ein Butterfass, Töpfe, Kessel, Löffel, Reibeisen, eine Feuerzange, einen Blasebalg, ein Kruzifix, einen Spinnrocken, Spindeln und einen Kindersessel. Im Mittelpunkt des Geschehens fällt dem Betrachter sofort ein Kindertopf ins Auge. Dieser kann als lustige

¹⁸⁴ Vgl. **Jongh und Luijten 1997**, S. S. 55.

¹⁸⁵ Vgl. **Raupp 1986**, S. 286.

¹⁸⁶ **Wurzbach 1906**, S. 141.

¹⁸⁷ Die Kupferkessel zur Käseverarbeitung oder eben um für ein großes Fest aufzukochen, waren eines der wertvollsten Besitztümer in einem landwirtschaftlichen Betrieb und kann seit dem 16. Jahrhundert nachgewiesen werden. **De Vries 1974**, S. 144.

Anspielung auf eine bereits werdende Mutter zu sehen sein, so Raupp.¹⁸⁸ Die Vorliebe für die Verwendung von Ausdrücken und Darstellungen aus dem Analbereich fanden sich sehr häufig in der bäuerlichen und närrischen Darstellung. Das erklärt wiederum die versteckte Person im Kornfeld, die in Hockposition, mit heruntergelassener Hose deutlich sichtbar defäkiert.¹⁸⁹ Ein bereits genanntes Vorbild für einzelne Motive ist Boschs *Hochzeit zu Kana* aber auch die *Bauernkirmes* um 1530-34 von Barthel Beham (Abb. 37, 38) scheint als Motivanleihe gedient zu haben. Hier ist auf den speienden Bauern hinzuweisen, der in diesem Fall von einer Bäuerin gestützt wird. Wie man sehen kann, hat Van der Borcht für seinen Stich dieses Bildpaar nur in umgekehrter Form übernommen. Auch auf das blanke Hinterteil, das bei Beham aus dem Busch gestreckt wird, ist hinzuweisen. Van der Borcht stellt einen defäkierenden Bauern ebenfalls versteckt dar. Im Holzschnitt von Beham befinden sich weitere Personen, die Van der Borcht übernommen haben dürfte: ein küssendes Pärchen und einen Priester mit seinem Gesprächspartner, bei Van der Borcht ist es ein Mönch. Der Unterschied zu Van der Borchts Komposition besteht darin, dass Beham seine Hochzeitstafel am rechten Bildrand, aber ebenfalls vor einem Bauerhaus, darstellt. Bei ihm steht der Hochzeitstanz rund um einen Maibaum¹⁹⁰ im Zentrum. Van der Borchts Kupferstich ist der Tiefenräumlichkeit Behams ähnlich, erzielt aber durch die Mundschenke im Vordergrund eine andere Wirkung. Ferner scheint auch bei Beham die Welt am Horizont aufzuhören. Zur Bildwirkung der *Großen Dorfhochzeit* ist zu sagen, dass eine fröhliche und bewegte Hochzeitsgesellschaft beim Feiern abgebildet ist. In dem in Aufsicht wiedergegebenen Getümmel sind viele amüsante Details zu entdecken und es scheint, als sollte der Betrachter zum Mitfeiern eingeladen werden. Nähe zum Geschehen wird zusätzlich durch die im Bildvordergrund halb abgebildete Weinschenke suggeriert und auch durch die frontal abgebildete Bäuerin, die aus dem Bild blickt und den Betrachter herbeiwinkt.

„Der Ring“ - *Die Große Dorfhochzeit*

Um zu zeigen wie „Der Ring“ *Die Große Dorfhochzeit* beeinflusst haben könnte, wurden die Teilbereiche „Hochzeitsgeschenke“ und „Das Hochzeitsmahl“, die im zweiten Teil dieses satirischen Lehrgedichts von Heinrich Wittenwiler enthalten sind, genauer analysiert. Da

¹⁸⁸ Raupp 1986, S. 285.

¹⁸⁹ Die Anspielung auf die fragliche Unschuld der Braut durch den Kindertopf, aber auch die groben Tischsitten entsprechen der Tradition des deutschen Bauernhochzeitsschwanks. Vgl. Raupp 1986, S. 286.

¹⁹⁰ Maibäume, auch „Maien“ genannt sind ein Gunst- Liebesbeweis an die Braut.

dieser sehr interessante und besonders amüsante Bauernhochzeitsschwank sehr umfangreich ist, wird nur auf die treffendsten Verbindungen zum vorliegenden Kupferstich verwiesen.

Zur Handlung: Der Bauer Bertschi Triefnas feiert mit seiner großen Liebe Mätzli Rüerenzumph Hochzeit. Hochzeitsgäste werden eingeladen und nach dem Kirchgang finden die Geschenkübergabe und das Hochzeitsmahl statt. Es folgt nun eine interpretierende Zitierung, die in neuhochdeutscher Sprache einen konkreten Bezug auf Einzelmotive im vorliegenden Kupferstich (Abb. 36) bietet: Der vollständige Textteil für die interessierten Leser befindet sich auf Seite 90.

Es lässt sich feststellen, dass sich Van der Borcht wahrscheinlich an der damals populären literarischen Vorlage Wittenwilers orientierte und einzelne Motive für seine *Große Dorfhochzeit* übernahm. Die Schilderung über das Herandrängen während der Geschenkübergabe und die Geschenkartikel selbst stellen eine direkte Verbindung zur Literatur her, wie einzelne Motive, die für das Hochzeitsmahl nötig waren: Speisenauswahl, Getränke, Bedienung. Desgleichen sitzt das Hochzeitspaar in der Literatur vor dem Haus im Freien, in dem Fall sogar der Bräutigam. Der Kupferstich zeigt auch die fehlenden Tischmanieren¹⁹¹ und „[...] die Maßlosigkeit beim Essen und Trinken.“¹⁹² Zu sehen ist auch wie ein Bauer „[...] gar vornehm über die Schüssel gebückt [ist], damit die Anfahrt desto kürzer wäre“¹⁹³. Einem Gast steigt auch „die Speise [...] zum Maul herauf“, im Bild ist es eine Bäuerin, deren Kopf vom Sitznachbar unterstützend gehalten wird. Ein weiterer Bauer „[...] faßt[e] den Krug beidhändig und [stößt] Mund und Nase hinein – so gut schmeckt[e] ih[m] der Wein!“¹⁹⁴ Ein Bauer „[...] legt[e] sich voll Anstand mit Händen und Ellbogen auf den Tisch“¹⁹⁵ und schläft. „Den ganzen Most, der im Haus war, trugen sie heran: man schenkte ihn rasch und restlos aus und sie tranken und sofften, bis ihnen die Augen tropften.“¹⁹⁶ Nur die Braut zeigte Benehmen „[...] und fraß nicht schlingend wie die Knechte: sie biß an einer Kirsche mehr als sieben Mal ab. Das war Benehmen!“¹⁹⁷ Im Stich zeigt die Braut auch Benehmen und wird wie es sich geziemte, mit vor der Körpermitte verschränkten Händen würdevoll dargestellt. Sie ist der einzige ruhende Punkt in dem sehr bewegten Bild.

¹⁹¹ Wittenwiler 2003, S. 325. Vers 5571. „Die Überreichung der Hochzeitsgeschenke war inzwischen beendet. Frauen und Männer begaben sich wie die Säue wie zum Trog. Niemand außer frau Else und Fahrindkuh wusch sich die Hände. Denen hatte es so pressiert, daß sie vor Hast in den Dreck gefallen waren. Sie brauchten Wasser und es wurde ihnen sofort gebracht.“ Vers 5569-5578.

¹⁹² Ebd., S. 344. Vers 5946-5947.

¹⁹³ Ebd., S. 334-336. Vers 5775-5777.

¹⁹⁴ Ebd., S. 328. Vers 5656-5658.

¹⁹⁵ Ebd., S. 328. Vers 5855-5856.

¹⁹⁶ Ebd., S. 338. Vers 5844-5848.

¹⁹⁷ Ebd., S. 354. Vers 6125-6128.

Bei ihr fokussiert sich der Blick, schweift immer wieder zu den Bewegungen der anderen Figuren ab, sieht viele Details und kehrt schlussendlich wieder zur stillen Braut zurück. In der vorderen Bildmitte sind Holzfässer zu sehen und ein Wirt, der das Getränk zapft. Im Kornfeld ist ein Hochzeitsgast zu sehen, der „[...] *schmeißen gehen [musste]*“. ¹⁹⁸

Das Motiv der Liebe fehlt auch in der Literatur nicht, wenn die Rede vom Eisengrein ist, der glaubt, aus Liebe zur Gredel zu verbrennen. Er will sie seine Bedürfnisse unbedingt wissen lassen und kratzt sie deshalb an der Hochzeitstafel heimlich an der Hand, worauf eine brutale Rauferei beginnt. ¹⁹⁹ Borcht zeigt in seinem Kupferstich keine Rauferei, auch in den anderen Abbildungen von Bauernhochzeiten lässt sich kein Handgemenge finden.

Während der Textanalyse konnte ferner geklärt werden, wer die Beisitzer der Braut sind. Sie werden Vertrauensleute genannt und man setzte sie bei der Darbringung der

Hochzeitsgeschenke der Braut zur Seite, um diese gemeinsam mit ihr entgegenzunehmen. ²⁰⁰

Auch der Dorfnotar wird als Schreiber erwähnt. ²⁰¹ Und ein einzelner Spielmann (Pfeifer ²⁰²), der die Narrenprozession pfiß, kommt sowohl in Wittenwilers „Ring“ vor, als auch in Van der Borchts *Großer Dorfhochzeit*: „*Der Spielmann war voll des Weines, das merkte er ganz genau. Doch dachte er bei sich: Wenn ich jetzt vollkommen betrunken bin, sind sie ja wahrlich auch nicht gerade nüchtern. Darum fällt mir's nicht schwer, eine Narrenprozession zu pfeifen. Außerdem verstehen sie einen Scheißdreck davon.*“ Und damit ließ er sein Instrument erschallen, daß der Berg es widerhallte.“ ²⁰³ Hier ist auch gleich zu klären, warum

in den Bauernhochzeitsdarstellungen nur sackpfeifenspielende Musikanten abgebildet sind.

Im ausgehenden 14. Jahrhundert entstand in Europa der Beruf des Stadtpfeifers. Davor hatten die mittelalterlichen Spielleute keinen festen Unterhalt und Wohnsitz und ebenso weniger Rechte. Sie waren zuständig um Alarm- oder Zeitsignale vom Turm „abzublasen“ und spielten bei festlichen Anlässen ²⁰⁴ des Rates, der Kommune oder der Bürger. Sie spielten auf

¹⁹⁸ Wittenwiler 2003, S. 356. Vers 5168.

¹⁹⁹ „*Er sang immer besser; und als es am besten war, da säte der Teufel Asche dazwischen. Das bewirkte der verteuflte Eisengrein. Der glaubte, aus Liebe zu Gredel zu verbrennen, und wollte sie dessen innewerden lassen, indem er sie heimlich an der Hand kratzte. Das war nicht recht, es war eine Schande, denn die Jungfrau fing wegen des Kratzens sofort zu bluten an. Deshalb artete der Scherz der Bauern – so wie's ihr Brauch ist – in Unglück aus.*“ Ebd., S. 375. Vers 6448-6457.

²⁰⁰ Vgl. Wiessner 1956, S. 21.

²⁰¹ Wittenwiler 2003, S. 357. Vers 6152.

²⁰² Ebd., S. 319. Vers 5455. „*Man hieß den Pfeifer aufspielen und zog zum Haus Bertschis. Als sie an die Tür kamen, setzten sie die Braut würdevoll davor; der Bräutigam setzte sich zu ihr, wie es damals Dorfsitte war.*“ Vers. 5455-5460.

²⁰³ Ebd., S. 359. Vers 6191-6200.

²⁰⁴ Bürgermeisterwahlen, Rats-Schmäuse mit Tafelmusik, Ratsabschiede, Fürstenbesuche, Huldigungsmusiken, Wachaufzüge, Grenzbegehungen, Grundsteinlegungen, Richtfeiern, Wasser- oder Schlittenfahrten, Schützenfeste, schulische Feiern, Galgenreparaturen und Hinrichtungen, Innungsfeiern der Zünfte, Hochzeiten, Verlöbnisse, Kindstauen, Begräbnisse usw. <<http://stadtpfeifer.webs.com/geschichte.htm>> (03.04.2012).

Posaunen und Violinen, Krummhörnern, Dulzianen, Flöten usw., jedoch nicht auf „unehrlichen Instrumenten“ wie Sackpfeifen, Leiern und anderen Rhythmusinstrumenten, da diese als Bettelinstrumente galten und für das ländliche Musikleben vorgesehen waren. Außerdem durften die Stadtpfeifer nicht bei Festen des Gesindes aufspielen, zu der auch die Bauernhochzeit zählte.²⁰⁵

An dieser Stelle ist ein weiterer Stich nach Pieter van der Borch zu erwähnen, der in kompositioneller Hinsicht der *Großen Dorfhochzeit* sehr ähnlich ist und die als Vorlage gedient haben muss.²⁰⁶ Unter dem Kupferstich (Abb. 39) befindet sich ein französisch-niederländischer Text:

“Wie der ehemündige Bauer dargestellt ist mit seiner Ehefrau. / So behandelt der Dorfbewohner seine liebe Frau, / Sie ist einfach gewandet in einem Brautkleid. / Die Gäste Trinken, Fluchen und entleeren auf den Tisch / Geld, Stühle und Kochgeschirr und Schemel. / Bauernhochzeiten sind ein lustiges Spektakel, / Das Motto ist: Gib reichlich und beschenke die Braut mit Gaben / Mit Geld und feinen Dingen, ob Mann oder Frau, / Und je schlechter das Essen, umso besser das Trinken.“²⁰⁷

Text und Bild stimmen nicht ganz überein, da der Bräutigam nicht abgebildet ist. Die Braut sitzt in ihrem Hochzeitskleid in stiller Pose, während die Dorfbewohner ihr Geschenke überreichen, unter anderem Geld und Kochgeschirr. Sie wird in der Tat reichlich beschenkt, wie auch aus dem Text hervorgeht, Sitzmöbel werden in diesem Stich jedoch nicht hinterlassen, allerdings ein Kindertopf und anderer Hausrat. Wie der Bildtext beschreibt, ist tatsächlich ein prächtiges Spektakel unter dem Motto der Großzügigkeit zu sehen. Ob geflucht wird, ist nicht erkennbar, ebenso wenig ob das Essen schlecht sei. Getrunken wird jedoch reichlich, wie an dem Bauern, der sich unter den Tisch trank zu erkennen ist. Dieser Bildtext wäre für die *Große Dorfhochzeit* geeigneter, da hier der Bräutigam mit seiner Braut abgebildet ist und diese ein einfacheres Brautkleid trägt, als im hier beschriebenen Stich. Außerdem werden in der *Großen Dorfhochzeit* tatsächlich Sitzmöbel geschenkt und es wird auch übermäßig viel getrunken.

²⁰⁵ <<http://stadtpfeifer.webs.com/instrumente.htm>> (03.04.2012).

²⁰⁶ „Wedding Feast“, Unidentified etcher, Etching 22,2 x 29,5 cm. Signed at bottom left: Pet. vander Borch inu., Address at bottom right: Ioan. Baptista Vrints exc., In upper margin: HOC CVLTV AGRICOLAE NVBENTI DVCTVR VXOR; in lower margin four lines French and four lines Dutch text. Siehe **Mielke 2004**, S. 185.

²⁰⁷ „How the marriageable peasant is presented with his wife. / This is how the villager treats his darling wife, / She clad simply in a bridal gown. / The guest drinks, curses and empties onto the table / Money, chairs and cooking pots and stools. / Peasant weddings are a gaudy spectacle, / The motto is: give freely and present the bride with gifts / Of money and fine things, be they men or women, / And the worse the food the better the drinking.“ **Miedema 1977**, S. 213.

Fazit: Es ließ sich sehr überzeugend nachweisen, dass äußerst viele konkret genannte Einzelmotive und Handlungen der *Großen Dorfhochzeit* mit zahlreichen Textstellen des „Ringes“ übereinstimmen. Somit kann auf eine direkte Verbindung zur Literatur hingewiesen werden.

Pieter Bruegel der Ältere: *Der Hochzeitstanz im Freien*

Das große Tafelbild, der *Hochzeitstanz im Freien* von Pieter Bruegel dem Älteren, mit den Maßen 119 x 157 cm ist 1566 datiert (Abb. 40) und befindet sich im Detroit Institute of Arts.²⁰⁸ Das Gemälde war bis 1942 an den Stellen, die Erektionen zeigen, übermalt.²⁰⁹ Der Rummel spielt sich auf einer großen Wiese ab – „*Seht, nun war’s Zeit für den Tanz auf der ausgedehnten Wiese!*“²¹⁰ Zu sehen ist der hauswirtschaftliche Lebensbereich des Bauern in Form einer Scheune. Die freie Wiese ist von einigen Bäumen durchbrochen und dahinter scheint die Welt aufzuhören, die Atmosphäre wird begrenzt. Bruegel ermöglicht dem Betrachter von einem erhöhten Punkt, in perspektivischer Aufsicht den ganzen Rummel auf der Wiese zu überblicken, er sieht weit und die Tiefenwirkung ist durch die Fluchtlinien, die über den Grenzen des Rahmens beginnen und sich am Horizont treffen und die immer kleiner werdenden Bäume und Menschen, besonders stark. Im gleichmäßig gestreuten Tageslicht leuchten die warmen Erdfarben und Rottöne der buntgewandeten Personen auf. Die graugrüne Wiese scheint im Vordergrund vom Tanz an einigen Stellen aufgewühlt zu sein, sodass das Erdreich sichtbar wird. Zur Bildwirkung ist zu sagen, dass auf den ersten Blick Freude, Fröhlichkeit, Spaß, Turbulenz und Schnelligkeit sichtbar und fühlbar gemacht werden. Nach genauer und längerer Betrachtung tritt das Thema der Lust und Sexualität in den Vordergrund. Die Lust am Feiern, am Tanzen, Trinken und Flirten. Bruegel zeigt das Liebäugeln, Kokettieren, Bezirzen, Bezaubern, Aufreizen, Charmieren, Anbändeln und Verführen im Detail, aber auch die Erotik, die Begierde, die Genussfreude, die Sinnesfreude, die Gier, den Trieb und unterschiedliche sexuelle Neigungen. Offensichtliche und versteckte Erregtheit sind im unruhigen Tafelgemälde zu suchen, zu finden und zu verstehen.

Die Bildfläche dieses großformatigen Tafelbildes ist extrem tiefenräumlich erschlossen, eine innerbildliche Zäsur wird höchstens durch die beiden Bäume in der Bildmitte bewirkt. Die ganze Wiesenfläche und somit auch Bildfläche ist von dem Menschengetümmel bedeckt, das sich der bäuerlichen Hochzeitsfeier hingibt. Die Menschenmenge lässt sich jedoch nach einiger Betrachtungszeit in Gruppen unterteilen. Im Bildvordergrund bilden die tanzenden Bauern und Bäuerinnen ein Dreieck, dessen Spitze beim Baum in der Bildmitte mündet.

²⁰⁸ „MDLXVI“ laut **Marijnissen 2003**, S. 293., **Roberts-Jones 1997**, S. 256.

²⁰⁹ Vgl. **Marijnissen 2003**, S. 295.

Das Motto lautete scheinbar: „*Soo langh als de lul ghaet en den rommel vermacht*“ – „*So lange der Schwanz mitmacht und der Rummel geht.*“ Diese Bildunterschrift ist auf einem sehr ähnlichen Kupferstich nach Bruegel von Pieter van der Heyden zu sehen (Siehe Abb. 41).

²¹⁰ **Wittenwiler 2003**, S. 358. Vers 6187-6188.

Dieses Menschengetümmel stellt das lebhafteste im Bild dar, denn hier wird zur Musik getanzt. Heftige Sprünge und Drehbewegungen, erhobene Arme und bewegte Kleidung sind zu sehen; fröhliche und lachende Menschen, die den Rummel sichtlich genießen. Am rechten Bildrand steht ein Sackpfeifer, dessen Erektion besonders gut zu sehen ist, da Bruegel ihn in Seitenansicht abbildete. Er bläst rotnasig sein Instrument und beobachtet die Menge, während die Bindung seines Hosenlatzes vom Druck dahinter aufzugehen scheint; zu beachten ist auch das besonders lange Messer, welches an seiner Hüfte absteht und auf seine Potenz hinweist.²¹¹ Hinter den Sackpfeifern, vollkommen im Schatten, steht eine weitere Person, die sich körperlich vom Rummel abwendet, aber über die Schulter verstohlene Blicke wirft. Vor dem virilen Sackpfeiffer tanzt im wilden Sprung ein Paar, wobei der Bauer seiner lächelnden Tänzerin mit geöffnetem, jauchzendem Mund an deren Hinterteil langt. Im linken Bildvordergrund tanzt ein flottes, beleibteres Pärchen, sie stemmen die Fäuste in die Hüften und schieben das Becken keck nach vorne. Die Bäuerin hebt flirtend ihr Kleid an, sodass der Unterrock sichtbar wird und das baumelnde Geldtäschchen. Ihr Tanzpartner lugt scheinbar etwas betrunken unter dem schräg ins Gesicht gezogenem Hut hervor, auch sein Hosenlatz wölbt sich verdächtig nach vorne. Neben ihm lehnt am äußersten Bildrand ein junger Mann mit roter Mütze, er blickt zur tanzenden Braut. Seine Miene ist ernst, seine rechte Hand befindet sich hinter dem Rücken und scheint etwas Stabähnliches griffbereit zu halten. Deutlich zu sehen ist das beige Handschuhpaar, das an seiner Seite baumelt. Dieses könnte darauf hindeuten, dass es sich hier um den Bräutigam handelt, da es Brauch war, bei der Hochzeit Handschuhe zu tragen. Eine Tanzreihe dahinter dreht ein Tänzer gekonnt seine Partnerin einmal um die Achse. Neben ihnen tanzt die beleibte Braut im schwarzen Kleid und mit Brautkrone im roten, geöffneten, lockigen Haar. Sie reicht ihrem Tanzpartner mit großem Abstand die Hand. Bei dem Tanzpaar dahinter könnte es sich um die Brauteltern handeln, da die etwas ältere Bäuerin kostbarere Kleidung mit pelzverbrämten Ärmeln trägt. In diesem übermütig tanzenden Dreieck steht nur ein Paar still, es hält sich ganz eng umschlungen fest und küsst sich innig während es vom erregten Sackpfeifer besonders aufmerksam beobachtet wird. Bruegel lässt viele seiner Figuren heimlich hinter der Mütze hervor lugen, so beobachtet auch ein beleibter, scheinbar schmunzelnder Bauer hinter dem schmusenden Pärchen die Gestalt im Schatten. Er steht vor der Scheune und zu seiner Seite befindet sich ein Gast, der sich ganz dem Trinkgenuss hingibt. Vor dem Eingang des Hauses haben sich Grüppchen gebildet. Drei Männer sind innig ins Gespräch vertieft. Neben ihnen steht ebenfalls eine

²¹¹ Die Länge der Messer waren wahrscheinlich, bzw. in diesem Beispiel offensichtlich, ein Indikator für sexuelle Leistungsfähigkeit und Potenz. Vgl. **Stewart 2008**, S. 205.

Dreiergruppe, ein Mann berührt eine Frau am Arm, die einen Männerhut über ihrem weißen Kopftuch trägt (Abb. 42).²¹² Neben ihnen urinieren zwei Bauern ins Scheuneneck und dahinter strömen Hochzeitsgäste aus und in den Stadel. Es herrscht großes Gedränge und die Scheune scheint restlos überfüllt zu sein.²¹³ Vor dem Dickicht ist zwischen zwei Bäumen das Ehrentuch gespannt, die Beisitzerinnen flankieren nach wie vor den Ehrenplatz. Rechts vor der Tafel schlingt ein Bauer den Arm um seine Gefährtin und küsst sie inniglich. Rechts neben ihnen steht ein weiteres Paar eng aneinander gedrückt, sie tragen beide ein weißes Kopftuch und scheinen sich ebenfalls zu küssen (Abb. 42). In der mittleren, hintersten Bildebene, vor dem Horizont, sind einige weitere Tanzpaare abgebildet, Menschen die das Fest verlassen und Pärchen, die sich der Liebe hingeben. Ein Kellner trägt im Korb mehrere Trinkkrüge heran. Hinter dem Baum stehen eine Frauengruppe und davor eine Gruppe von Männern, die einander befühlen oder etwas im Schilde führen (Abb. 43). Dahinter gehen zwei Bäuerinnen eng umschlungen Richtung Hütte aus dem Bild, wie drei weitere Pärchen vor und neben ihnen. Am linken Bildrand ist eine weitere Gruppe äußerst beschäftigt, zwei Männer packen zwei Frauen am Oberarm. Zwischen den Beinen des einen Bauern wird ein großer, roter Krug von einem Kellner entleert. Aus der ellipsenförmigen, einer Vulva ähnlichen Öffnung rinnt eine helle Flüssigkeit neben den Trinkkrug. Die Braut, die eigentlich Anlass für dieses ganze Geschehen ist, geht im fröhlichen, kunterbunten Tumult gänzlich unter. Die Bauernhochzeit scheint darum auch nur ein Vorwand zu sein um dieses tolle Treiben samt seinen Trieben offen zeigen zu können. Und es scheint nicht nötig, Didaktisches oder Enzyklopädisches hineinzuzinterpretieren, vielmehr ist Humor und Komik zu sehen und keinesfalls eine Verhöhnung des Bauernstandes.²¹⁴

Bruegels *Hochzeitstanz im Freien* fand durch den Stich Pieter van der Heydens weite Verbreitung (Abb. 41). In mehreren Auflagen wurde die Grafik in Hieronymus Cocks Verlagshaus „Zu den Vier Winden“ gedruckt. Im Stich wird auch darauf hingewiesen, dass Bruegel der Inventor ist.²¹⁵ Kompositorisch ist diese Druckgrafik Bruegels Gemälde ähnlich,

²¹² Versucht Bruegel hier ein Sprichwort darzustellen oder möglicherweise Intersexualität?

²¹³ Genau dieses Gedränge ist auch im Wiener *Bauernhochzeitsmahl* aus einer anderen Perspektive zu sehen.

²¹⁴ Das sehen auch diese Autoren so, **Roberts-Jones 1997**, S. 257-260.

Nur weil es seit dem 14. Jahrhundert diese Tradition einer negativen Darstellungsart der bäuerlichen Welt in den unterschiedlichen Genres gab, ist diese nicht für jedes Bauernfest anwendbar. Vgl. **Raupp 1986**, S. 50-59. **Vandenbroeck 1984**, S. 106-107., 118-119. Hässlich, ungepflegt, unersetzte Statur, derbe Gesichtskontur, Falten, grobe Gliedmaßen, große Hände, Füße und Nase, niedrige Stirn, struppiges Haar, so wurde die Physiognomie in der Literatur des Bauernspottes beschrieben. So beispielsweise von Felix Hemmerlin um 1450 in *De nobilitate et rusticitate dialogus*. Dementsprechend wurde dieses Stereotype Bild auch für manche Darstellungsarten in der bildenden Kunst übernommen. Als Beispiel wären hier die Narrenhochzeiten von Verbeeck zu nennen, die erst in zweiter Linie als Bauernhochzeiten zu sehen sind. **Vandenbroeck 1984**, S. 106.

²¹⁵ „P. BRUEGEL. INVENT.“

nur ist hier die Räumlichkeit eine andere, das heißt die Komposition ist sehr geschlossen und auf kleinem Raum und ohne Panoramablick angelegt. Da der Stich undatiert ist, muss er auf einen Zeitraum nach 1566 angelegt werden oder sogar nach 1570, zudem wird der Herausgeber Cock namentlich nicht erwähnt, obwohl dies üblich war.²¹⁶ Hier sieht die Literatur in der Bildfindung sogar das „Resultat eines schöpferischen Wettstreits“ mit Van der Borchts *Großen Dorfhochzeit*.²¹⁷ Bei Bruegel ist aber das Hochzeitsmahl schon zu Ende, auch verlagert er die Geschenkübergabe in den Hintergrund und stellt den Tanz, der am Schluss einer Hochzeit stattfand, in den Vordergrund. Es ist davon auszugehen, dass Van der Borchts *Große Dorfhochzeit* der Ursprung für den Typus der Bauernhochzeit bei Bruegel ist uns somit auch für alle Nachfolgewerke.²¹⁸ Wie bei Van der Borcht wird die Braut durch ein Ehrentuch hervorgehoben, zentral positioniert und von drei Beisitzerinnen flankiert. Rechts vor ihr sitzt auch wieder der Dorfnotar und zählt die Silberlinge. Die Hochzeitsgäste bringen dieselben Geschenke, darunter lässt sich unter anderem auch der Kindertopf wiederfinden. Rechts herzen und küssen sich wieder die Liebespaare und der Geistliche mit seinem Gesprächspartner ist auch anwesend.

Ob und wie Wittenwilers „Ring“ Bruegel inspiriert haben könnte, wird im folgenden Abschnitt untersucht.

„Der Ring“ - Der Hochzeitstanz im Freien

In Wittenwilers „Ring“ werden Hochzeitsgäste eingeladen, der Kirchgang, die Geschenkübergabe und das Hochzeitsmahl finden statt und hernach, auf der großen Wiese, der übliche Hochzeitstanz unter Beisein der Sackpfeifer. Es folgt nun eine interpretierende Zitierung, die in neuhochdeutscher Sprache einen konkreten Bezug auf Einzelmotive zum oben beschriebenen Tafelgemälde Pieter Bruegel des Älteren (Abb. 40) bietet: Der vollständige Textteil für die interessierten Leser befindet sich auf Seite 91.

Auch hier kann wieder die These aufgestellt werden, dass sich Bruegel wahrscheinlich, wie auch andere Künstler seiner Zeit, an der damals populären literarischen Vorlage Wittenwilers orientierte. Wie im Text, findet der Tanz auf einer „[...] *ausgedehnten Wiese* [...]“²¹⁹ statt. Der Spielmann scheint wegen seiner betont roten Nase, „[...] *voll des Weines* [...]“²²⁰ zu sein. Bruegel zeigt das „[...] *Gnappen, Hopsen, Hupfen, Lupfen und Springen* [...]“, Tänzer, die

²¹⁶ Roberts-Jones 2003, S. 260.

²¹⁷ Raupp 1986, S. 285.

²¹⁸ Vgl. Ebd., S. 286-287.

²¹⁹ Wittenwiler 2003, S. 358. Vers 6188.

²²⁰ Ebd., S. 358. Vers 6191.

mit ihrer „[...] *Gefährtin munter und ohne jeden Halt dahin[springen]*“²²¹. Die Mädels waren so rege und sprangen so züchtig, daß man ihnen oft – [wir wissen nun auch wie] – bis zu den Knien hinauf sah.“²²² Bruegel zeigt auch die Burschen wie sie „[...] mit eifrigem Gegriffel der Minne [Liebe] dien[t]en“²²³. Von Interesse ist auch die dunkle Gestalt im Schatten, sie steht am rechten Bildrand und wirft einen Blick über die Schulter, so als würde sie etwas im Schilde führen. Personifiziert hier Bruegel gar den Teufel in Form einer bäuerlichen Gestalt, die Asche zwischen die Tanzenden säen wird²²⁴, damit „[...] so wie’s [der Bauern] Brauch ist – [der Tanz] in Unglück aus[artet]“²²⁵? Das Tafelgemälde als auch der Text bringen die Lustbarkeit (mhd. Gail²²⁶) sehr bildhaft zum Ausdruck.

„Solange der Schwanz mitmacht und der Rummel geht“²²⁷; durch diesen vulgär ausgedrückten Satz steht die Feierlichkeit in einem sexuellen Kontext, der die männliche Potenz als nötigen Antriebsfaktor charakterisiert. Wie sehr dieses Thema zu gefallen schien, zeigt der Kupferstich samt Bildunterschrift von Pieter van der Heyden (Abb. 41).²²⁸ Da der Stich direkte Verwandtschaft mit Bruegels Tafelbild aufweist, ist die Bildunterschrift nicht außer acht zu lassen.²²⁹ Zu sehen ist in einem kleinen Bildausschnitt die Tanzszene im Vordergrund und die Geschenksübergabe²³⁰ im Hintergrund. Die dargestellten Personen und Details sind dem Tafelbild sehr ähnlich, nur die Braut verlässt im Stich den Tisch nicht. Im Text wird der Spielmann aufgefordert, den Spaß andauern zu lassen, solange der Schwanz

²²¹ Wittenwiler 2003, S. 364. Vers 6305-6306.

²²² Ebd. S. 370-372. Vers 6400-6403.

²²³ Ebd. S. 372. Vers 6423.

²²⁴ Ebd. S. 374. Vers 6447-6448.

²²⁵ Ebd. S. 374. Vers 6456-6457.

²²⁶ Ebd. S. 366. Vers 6313.

²²⁷ „Soo langh als de lul ghaet en den rommel vermach“

²²⁸ Um 1566 entstanden, 375 x 423 mm, Signiert unten rechts: „PAME“, unten links: „P. BRUEGEL INVENT.“

²²⁹ Vgl. Marijnissen 2003, S. 292.

²³⁰ Nach Van Manders Vita soll Bruegel sich mit einem Freund (Hans Franckert) unter die Hochzeitsgäste gemischt und der Braut ein Geschenk dargebracht haben, um die Festivität zeichnerisch festzuhalten. Dies kann aber laut einiger Autoren nicht als Überlieferung betrachtet werden, sondern als kleine, nette Künstleranekdote, die gerne erzählt wurde. Vgl. z.B. Mielke 1979, S. 65. Aber warum hätte dann Van Mander in der Bruegels Biografie den Namen seines Freundes erwähnen sollen? „Er wählte und nahm seinen Wohnsitz in Antwerpen und trat in die Malergilde ein im Jahre des Herrn 1551. Hier arbeitete er viel für einen Kaufmann namens Hans Franckert, einen anständigen und gutmütigen Mann, der gerne bei Bruegel war und täglich mit ihm verkehrte. Mit diesem Franckert ging Bruegel oft hinaus zu den Bauern, wenn Kirmes oder Hochzeit war, in Bauerntracht verkleidet, und sie gaben Geschenke wie andere, indem sie flunkerten, dass sie zu den Verwandten oder Landsleuten der Braut oder des Bräutigams gehörten. Bruegel hatte seine Freude daran, die Bauern in ihrer drolligen Art, zu essen, trinken, tanzen, springen und freien, zu beobachten, was er dann witzig und lustig in Farben nachahmte, mit Wasser wie mit Ölfarbe, denn er handhabte beides gleich vorzüglich. Er verstand es, die Bauern und Bäuerinnen in ihrer eigenartigen Kempener Tracht wiederzugeben, und das ungeschlachte bäuerische Wesen im Tanzen, Gehen, Stehen und anderen Bewegungen auf das natürlichste zu kennzeichnen. Mit großer Sicherheit ordnete er seine Figuren an und handhabte die Feder sauber und geschickt, namentlich in seinen vielen kleinen Landschaftsbildern nach der Natur.“ Zit. nach: <<http://www.lexikus.de/Bruegel/Der-Bericht-Carel-van-Manders>> (07.05.2012).

mitmacht und der Rummel geht. Außerdem wird er angespornt, den Rhythmus zu steigern, denn es gibt für den Bauern nicht jeden Tag etwas zu feiern. „*Jetzt wo Hans tanzt, wie es sich gehört und wie man zu tanzen pflegt.*“ Die reimende Person im Text erklärt, der Musik des Spielmanns zuzuhören und fügt hinzu, dass die Zuschauer (damit sind wir, die Betrachter gemeint) den Takt nicht halten könnten: So gibt der Reimende uns schelmisch zu verstehen, besser informiert zu sein als wir. Die letzten beiden Verse verraten, dass die Braut vom Tanz befreit ist, da sie schwanger sei.²³¹ Durch diese Bildunterschrift wird der Versuch unternommen, den Betrachter direkt in den Rummel einzubeziehen, er ist schelmisch und humoristisch geschrieben und ohne moralisierende Absichten. Generell scheinen moralisierende Tendenzen zu fehlen, obwohl dem Bild diese oft nachgesagt werden. Interessant ist, dass zwischen dem Bild und dem Betrachter eine reimende, zeitgenössische Erzählfigur steht. Sie ermöglicht dem Betrachter noch einen Schritt näher zu kommen, da sie ihn direkt anspricht und so noch mehr in das Bildgeschehen einbezieht. Das Bild spricht nun nicht mehr durch sein abgebildetes Geschehen sondern auch durch das geschriebene Wort darunter. Durch diese Erzählfigur gelingt es den Bildraum und die Bildzeit, die in dem Stich herrschen, aufzubrechen. Wie durch ein Fenster, das etwas geöffnet wird, verschafft es dem Betrachter mehr Zutritt und Miterleben und darum ein größeres Verständnis für das Abgebildete.

Das Sujet des Hochzeitstanzes im Freien fand durch den Stich Pieter van der Heydens weite Verbreitung und wurde in unterschiedlichen Variationen kopiert, so auch von Pieter Bruegel dem Jüngeren (Abb. 44), woraus Marlier schließt, dass es „eines der beliebtesten [Motive] der ganzen flämischen Malerei Anfang des 17. Jahrhunderts war.“²³² Die Popularität dieses Sujets beweist, dass keine kritische und versteckte Bedeutung den Werken zu Grunde liegt.

Fazit: Es ließ sich wieder überzeugend nachweisen, dass genannte Einzelmotive und Handlungen des *Hochzeitstanzes im Freien* mit Textstellen des „Ringes“ übereinstimmen. Daraus lässt sich wieder auf eine direkte Verbindung zur Literatur schließen. Zudem lässt sich anhand der Literatur, der Bildmotive und des oft reproduzierten Kupferstiches des *Hochzeitstanzes im Freien* samt Bildunterschrift die Aussage treffen, dass die Hochzeit in einem erotischen Kontext gesehen wurde.

²³¹ Übersetzung durch **Marijnissen 2003**, S. 292. [= Niederländische Bildunterschrift: „*Locht op speelman ende latet wel dueren, / Soo langh als de lul ghaet en den rommel vermach: / Doet lyse wel dapper haer billen rueren, Want ten us vrÿ met haer gheen bruÿloft alden dach. / Nu hebbelijck hannen danst soomen plach, / Ick luÿster na de pÿp en ghÿ mist den voete: / Maer ons bruÿt neemt nu van dansen verdrach, / Trouwens, tis oock best, want sÿ ghaet vol en soete.*“]

²³² Zit. nach **Roberts-Jones 1997**, S. 260-261. **Marlier 1969**, S. 188. Georges Marlier stellte dreißig Gemälde, die als Vorlage den *Hochzeitstanz im Freien* haben, zusammen.

Pieter Bruegel der Ältere: *Der Hochzeitszug* - „Der Ring“

„Sie kamen auf Eseln und Schlitten daher, jeder in seinem guten Wams, mit zwei roten Strümpfen und einem Hut, mit breiten Schwertern und auch mit anderem. Einige kamen zu Fuß mit hölzernen Stangen.“²³³

„Als die Nacht nun auf diese Weise vergangen war und heller Tag begann, ließ Tinnef überall in Lappenhausen sein Instrument erschallen. Alle Männer kamen vor Bertschis Tür, die Frauen und Mädchen gingen zur Braut hinein. Darauf läutete man zur Messe. [...] Darauf gingen sie zur Kirche wie es Brauch war. Die jungen Männer gingen voraus, die alten hinterher durch sämtliche Portale. Die jungen Frauen gingen ganz hinten, vor ihnen liefen viel zu schnell die alten.“²³⁴

Das undatierte Tafelbild von Pieter Bruegel dem Älteren mit der Betitelung *Der Hochzeitszug* misst 61,5 x 114,5 cm und befindet sich im Musée Communal des Bruxelles (Abb. 45). Zu sehen ist eine Menschenmenge vor einer weiten Landschaft, die von rechts hinten, aus der Ferne, zur Bildmitte heranzieht und am linken Bildrand verschwindet. Es handelt sich offensichtlich um einen Hochzeitszug, da die Braut, als wichtigste Person, in der Bildmitte sofort ins Auge fällt. Der helle Tag hat eben erst begonnen, was auch gut daran erkennbar ist, dass der Schäfer seine Herde im Hintergrund eben aus dem Stall treibt um mit ihr auf die Weide zu ziehen. Der Menschenzug im Bild wird von einem Sackpfeifer angeführt, während er zu den Schafen blickt, leitet er seine Herde in Richtung Kirche. Hinter ihm folgt ein einzelner festlich gekleideter Mann mit roten Strümpfen und einer roten Kopfbedeckung. Besonderes Interesse kommt dem roten Barett zu, es unterscheidet sich deutlich von den anderen Kopfbedeckungen im Bild, da sich auf ihm noch zusätzliche eine kleine rot-weiße Papierkrone befindet, die der Brautkrone ähnlich ist. Durch diese Werkbeschreibung und dem Bildvergleich dieses *Hochzeitszuges* und dem Wiener *Bauernhochzeitsmahl* konnte festgestellt werden, dass der Bräutigam ebenfalls eine Papierkrone trug. Beide Kronen sieht man im Wiener *Bauernhochzeitsmahl* (Abb. 47) über der Braut, vor dem Ehrentuch. In der Literatur ist immer von einer Krone die Rede, aber es handelt sich hier deutlich um zwei Kronen, um die des Bräutigams und die der Braut. Zurück zum *Hochzeitszug*: Hinter dem Bräutigam schreiten im Respektsabstand zwei weitere Männer, einer trägt einen kostbaren pelzverbrämten Mantel und blickt in Richtung Braut;

²³³ Wittenwiler 2003, S. 313. Vers 5348-5354.

²³⁴ Ebd., S. 315. Vers 5381-5402.

wahrscheinlich handelt es sich hier um den Brautvater²³⁵. Hinter den beiden verbreitert sich die Dorfstraße und auch der Hochzeitszug. Links gehen Männer in Gruppen und rechts, hinter der Braut, Frauen und Kinder. Im rechten Teil des Hochzeitszuges schreitet der Spielmann voran, er spielt mit großen, roten Backen angestrengt seine Sackpfeife. Dahinter kommt die rundliche Braut in Richtung Bildmitte würdevoll herangeschritten, sie faltet die Hände vor der Körpermitte und blickt zu Boden, so wie es Brauch war. Als einzige trägt sie ihr gewelltes, langes Haar offen, das von einem mit Blumen verziertem Reif und natürlich der rot-weiß gestreiften Brautkrone aus Papier geschmückt ist. Weiters trägt die zu Vermählende das übliche schwarze bodenlange Brautkleid aus schwerem Stoff, mit pelzverbräunten Ärmeln und Kragen. Damit das Kleid die Erde nicht berührt, fassen die beiden Burschen an ihrer Seite den schweren Stoff. Die beiden Kinder sind festlicher gekleidet als die anderen und tragen als einzige auch eine schwarze schmale Schärpe und eine Art rotes Barett, das dem des Bräutigams sehr ähnlich ist. Ein Junge blickt zu Boden während der andere keck unter seinem Barett hervor lugt und den Betrachter außerhalb des Bildes ansieht. Er ist die einzige Figur, die Bruegel aus dem Bild blicken lässt, zusätzlich ist sie vollständig in rot gekleidet und befindet sich in der Bildmitte, dadurch wird bewirkt, dass der Braut die größte Aufmerksamkeit zu Teil wird.

Bruegel zeigt um 1560 in seinen *Kinderspielen* bereits einen Hochzeitszug (Abb. 48). Ein Mädchen mit langem, offenem, gewelltem Haar trägt eine silbrig glänzende Krone und das schwarze, schwere Hochzeitskleid einer Erwachsenen. Sie hat die Hände vor der Körpermitte gefaltet und blickt zu Boden, so wie es Brauch war. Neben ihr gehen zwei Kinder, die versuchen, das Kleid zu tragen, aber da es so lang und so schwer ist, schleift es am staubigen Boden. Hinter ihr scheint eine Frau herzulaufen, vielleicht die Besitzerin des Kleides und Mutter des Kindes. Der kleine Hochzeitszug wird von fünf Mädchen begleitet, vier von ihnen nehmen die gebückte Haltung alter Frauen ein.²³⁶ Der Hochzeitszug wird von zwei Blumenmädchen angeführt, die in den randvollen Blütenkorb langen um diese auf den Boden zu streuen. Interessant ist, dass die Zeremonie des Hochzeitszuges bei Bruegel auch als Kinderspiel seine Umsetzung fand. Wie im *Hochzeitszug* ahmen die Kinder diesen Brauch nach, der einzige Unterschied besteht darin, dass ihnen kein Dudelsackspieler vorausgeht, sondern Blumenmädchen.

²³⁵ Vergleiche Wiener *Bauernhochzeitsmahl*.

²³⁶ Es scheint so als würden sie bodenlange Tücher über ihrem Kopf tragen, aber sie haben sich sehr einfallsreich die Kleider von hinten über ihren Kopf gestülpt, sodass die Innenseite sichtbar ist und ihre Unterkittel.

Hinter Bruegels Braut im großen *Hochzeitszug* schreiten ältere und jüngere Frauen. Aus dem rechten Bildrand, wo auch der blanke Totenschädel einer Kuh liegt, eilt im Laufschrift ein junger Mann aus dem Wald in Richtung Braut und macht zusätzlich auf diese aufmerksam (Abb. 49).²³⁷ Der Betrachter des Bildes nimmt einen erhöhten Standpunkt am Waldrand ein und überblickt das ganze Geschehen. Vor einer weiten Landschaft mit einigen Flussarmen steht eine Windmühle auf einem kleinen Hügel, dahinter breitet sich eine weite Flurlandschaft aus, die von einem wolkenlosen Morgenhimmel begrenzt wird. Daneben liegt ein Waldgebiet, vor dem einige Bauernhäuser angesiedelt sind, dazwischen tummeln sich Tiere und Bewohner, die Vorbereitungen für das Hochzeitsfest treffen. Über zwei Feuerstellen stehen zwei große Kessel, in denen Brei gekocht wird. Die mit weißen Planen bespannten Fuhrwerke der Gäste werden ausgeladen. Hinten im Garten bei den Obstbäumen ist ein blaues Tuch aufgespannt. Wenn der Hochzeitszug nach Vollendung der Trauung zurückkehrt, wird die Braut davor platziert und die Gäste werden Geschenke überreichen, speisen und tanzen. So wie es in den beiden oben beschriebenen Werken zu sehen ist (Abb. 36, 40).

Zur Bildwirkung ist zu sagen, dass ein gemächlicher buntfarbiger Menschenzug, in einem ländlichen Gebiet, bei Morgenstimmung, am Betrachter vorbeischreitet. Das Bild scheint eine gegebene Tatsache sachlich und anschaulich zu vermitteln und lässt beim Betrachten ein Gefühl von Homogenität aufkommen. Es steht im totalen Gegensatz zum oben beschriebenen *Hochzeitstanz im Freien*, bei der abgebildete Schnelligkeit, Lärm und Erregung zu einem unruhigen Gefühl beim Betrachten führen. Beim Beobachten des *Hochzeitszuges* entstehen ein Gefühl von ernsthaftem Miterleben und das Verständnis für das Brauchtum einer (längst vergangenen) ländlich-bäuerlichen Gesellschaft. Bruegels plakativer Malstil und die darum vereinfachte Wahrnehmung des Bildinhaltes tragen zum Realitätsgehalt des Bildes ausschlaggebend bei.

Aber trachtete Bruegel nicht stets in all seinen Werken danach, mehr zu verstehen zu geben, als er uns zur Betrachtung vorlegt? Dies meinte schon Abraham Ortelius²³⁸ um 1573 in seinem „Album Amicorum“.²³⁹ Möglicherweise spielt Bruegel hier mit dem Motiv der Zeit²⁴⁰ und malte ein Tafelbild mit Situationskomik. Im Bild gehen die Männer in einer Reihe neben den Frauen, aber da sich der breite Weg verjüngt, stellt sich die Frage, wer wem Vortritt lässt

²³⁷ Er trägt einen Holzstab mit Aufsatz im Arm und hat ein Tuch mit Inhalt umgebunden, vielleicht handelt es sich um einen Nestausnehmer mit Eiern im Beutel.

²³⁸ 1527-1598, flämischer Geograf und Kartograf, der den ersten modernen Atlas anfertigte. "Ortelius, Abraham." *Microsoft® Encarta® 2006* [DVD].

²³⁹ „[...] In all seinen Werken trachtet er stets danach, mehr zu verstehen zu geben, als er uns zur Betrachtung vorlegt.“ Zitiert nach **Roberts-Jones 1997**, S. 21.

²⁴⁰ Wie auch im *Wiener Bauernhochzeitsmahl* zu sehen ist - siehe Breiträger.

und wo die Braut gehen wird. Warum lässt Bruegel die beiden Gruppen nebeneinander gehen und nicht hintereinander? Damit wir sie besser sehen können? Oder erlaubt er sich eine kleine Heiterkeit in dem doch ernsthaften Vorgang. Der Weg wird so schmal, dass nur mehr paarweise hintereinander gegangen werden kann. Alle gehen auf die Wegenge zu und ein Gewirr und Durcheinander scheint vorprogrammiert zu sein. Die ersten Personen des Brautzuges gehen mit geschlossenen Augen auf das Ende des breiten Weges zu. Der Brautvater scheint etwas bemerkt zu haben und blickt sich besorgt zur weiblichen Hochzeitsgesellschaft um. Malt Bruegel hier wieder das Unmalbare und erlaubt sich einen Spaß²⁴¹? Der Betrachter erkennt die gegenwärtige Situation und kann das bald eintretende Malheur voraussehen, so er das Bild so lesen will.

Ein literarischer Bild-Text-Vergleich mit Wittenwilers „Ring“ lässt sich wieder zufriedenstellend durchführen. Im „Ring“ wird ein Hochzeitszug kurz geschildert, wie Gäste *„[...] auf Eseln und Schlitten²⁴² daher[kommen], jeder in seinem guten Wams, mit zwei roten Strümpfen und einem Hut, mit breiten Schwertern und auch mit anderem. Einige kamen zu Fuß mit hölzernen Stangen.“²⁴³* Als *„[...] heller Tag begann, ließ [der Spielmann] überall in Lappenhäusern sein Instrument erschallen. [...] Darauf läutete man zur Messe. [...] Darauf gingen sie zur Kirche wie es Brauch war. Die jungen Männer gingen voraus, die alten hinterher durch sämtliche Portale. Die jungen Frauen gingen ganz hinten, vor ihnen liefen viel zu schnell die alten.“²⁴⁴* Im Bild reisen die Gäste mit Fuhrwerken an, auch rote Strümpfe sind zu sehen und Schwerter. Ebenso beginnt der helle Tag, was am Austreiben der Schafe aus dem Stall erkennbar ist und an den Himmelsfarben. Zu sehen ist auch der Spielmann und sogar ein Zweiter, die ihre Sackpfeifen erschallen lassen. Ebenso gehen im Bild die Männer voraus und die jungen Frauen ganz hinten.

Fazit: Wieder stimmen ausgewählte Textstellen des „Ringes“ mit Einzelmotiven und Handlungen des *Hochzeitszuges* überein. Neben dieser direkten Verbindung zur Literatur konnte ferner gezeigt werden, dass die Zeremonie des Hochzeitszuges auch als Kinderspiel existierte und dass nicht nur die Braut sondern auch der Bräutigam eine Papierkrone bei der Hochzeitsfeierlichkeit trug.

²⁴¹ So eine Situationskomik und ein Spiel mit dem Motiv der Zeit sind auch beim *Nestausnehmer* von 1568 im Wiener KHM zu sehen. Bruegel lässt den Hirten einen Nestausnehmer ertappen, dieser verliert vor Schreck seinen Hut und wird wahrscheinlich gleich vom Baum fallen, aber vorher scheint der Hirte noch in den Teich zu stürzen. Müller 2005, S. 76.

²⁴² In der Bauernsatire herrscht Frühling, denn die Hochzeit findet an Estomihi statt. Dies ist ein Sonntag in der Vorpassionszeit (lat.: *quingagesimus*, „fünfzigster“). Vgl. Wittenwiler 2003, S. 671.

²⁴³ Ebd., S. 313. Vers 5348-5354.

²⁴⁴ Ebd., S. 315. Vers 5381-5402.

Pieter van der Borch: *Das Hochzeitsfest mit Anreise*

Das *Hochzeitsfest mit Anreise* von Pieter van der Borch hat an dieser Stelle ebenso eine detaillierte Werkbeschreibung verdient, da es alle bereits oben aufgezählten und beschriebenen Abläufe einer Bauernhochzeit um 1560 in sich vereint. Einzelne Textpassagen aus dem „Ring“ werden nicht mehr explizit angeführt, da diese den Lesern bereits bekannt sind. Der Stich wird jedoch mit einem gleichwertigen Kupferstich Van der Borchs, mit der Darstellung der *Großen Bauernkirmes* (*Hoboken kermis*) verglichen, da diese eine Bildunterschrift trägt, die auch für das *Hochzeitsfest mit Anreise* von Bedeutung scheint.

Der große Kupferstich²⁴⁵ (Abb. 50, 51) misst 26,5 x 52,2 cm und wurde mit zwei separaten Platten gedruckt. Wie Mielke schreibt, ist es wahrscheinlich, dass der Bildtext darunter abgeschnitten wurde.²⁴⁶ Der Stich ist undatiert, aber auf Grund der Ähnlichkeit in Motivik und Ausführung zur *Großen Bauernkirmes* (Abb. 52), kann er um 1559 datiert werden. Bei dem *Hochzeitsfest mit Anreise* ist eine Dorflandschaft mit Fernblick neben einem Flussufer zu sehen. Auf der Straße tummeln sich Menschenmassen in einem, auf den ersten Blick, großen Wirrwarr. Im Bildvordergrund steht ein großes Bauernhaus, vor dem ein Ehrentuch aufgespannt ist. Die abgebildeten Personen sind den Lesern bereits bekannt. Hochzeitsgäste drängen sich zum Tisch heran und überreichen der Braut eine Strohwiege. Ein Fuhrmann kommt eben mit seinem Wagen im Dorf an, auf dem er einen Sackbläser, Hochzeitsgäste und Hochzeitsgeschenke transportiert. Vor dem Gespann sind weitere Gäste zu sehen, die unter Freude und Eifer Stuhl und Spindel heranschaffen. Vor der Anreiseszene haben sich einige Personen zu Speis und Trank rund um ein Fass versammelt. Links neben dem Fass zeigt Van der Borch wieder die Darstellung der *gula*²⁴⁷. Im Zuge der Völlerei, der Maßlosigkeit im Essen und Trinken, krümmt sich ein vomierender Bauer. Von besonderer Bedeutung ist das breischleckende Kind im Vordergrund, welches den erwartungsvollen Hund neben sich misstrauisch beäugt (Abb. 54). Das breischleckende Kind wird später von Bruegel im *Wiener Bauernhochzeitsmahl* übernommen werden (Abb. 53).²⁴⁸ Am rechten Bildrand wird ein Tanz aufgeführt, dahinter fließt der Dorffluss, an dem sich ein Abort

²⁴⁵ Der vollständige Stich befindet sich in Kopenhagen, der rechte Teils des Stiches befindet sich jeweils in Oxford und in Wien. Aus Wien bekam ich eine digitale Reproduktion des KHM gegen Entgelt zur Verfügung gestellt (Coll. Ambras, vol. 6641, fol. 49v, no. 243).

²⁴⁶ Mielke 2004, S. 178.

²⁴⁷ Gula ist der lateinische Begriff für Schlund, steht für Völlerei und ist die sechste der Sieben Todsünden.

²⁴⁸ Bruegel dürfte es als Motiv von Van der Borch übernommen haben, der schon vor ihm Kinder mit großen Mützen abbildete (Abb. 55).

befindet. Im linken Bildvordergrund, mit separatem Druckstock gedruckt, findet die Verköstigung der Armen und Kranken statt. In den Kupferstichen in Wien und Oxford wurde nur der rechte Bildteil gedruckt.²⁴⁹ Das lässt die Frage aufkommen, ob dies mit Absicht geschah und die Völlerei nicht neben der Almosenspende (Nächstenliebe) gesehen werden wollte. Denn fehlt der linke Bildteil, kommt dem Kupferstich eine andere Bedeutung zu, doch dazu mehr im Kapitel der Intention. Hinter der Anreiseszene ist eine kleine Menschenmenge zu sehen, die ein Hochzeitsspiel spielt, wobei aus der Literatur keines bekannt ist. Hinter der Menschenmenge zieht sich die Straße zur Dorfkirche hin fort. Darüber hebt sich die Landschaft steil an und am Gipfel ist ein weiteres Dorf in der Ferne erkennbar. Diesmal lässt Van der Borcht die Welt nicht abrupt hinter der Horizontlinie enden.

Die Bildwirkung des großformatigen Kupferstiches hinterlässt Unruhe, da ein Menschengetümmel zu sehen ist, das Bewegtheit, Schnelligkeit und Lärm vermittelt. Dennoch zeigt der Kupferstich einen Hochzeitsbrauch mit all seinen nötigen Elementen sachlich und anschaulich. Zu sehen ist eine Gleichzeitigkeit von normalerweise gereihten Abläufen, so finden Anreise, Geschenksübergabe, Mahl, Tanz und Spiel parallel statt. Dieselbe Bewegtheit und Gleichzeitigkeit der Abläufe eines Brauches zeigt Pieter van der Borchts *Große Bauernkirmes* (Abb. 28)²⁵⁰. Im Hintergrund ist der Kirchgang zu sehen, eine Prozession, dann die Aufführung eines Theaterstückes auf einer Freilichtbühne, das Festmahl, der Tanz und wie auch schon im „Ring“ geschrieben steht, folgt am Ende eines jeden Bauernfestes die Rauferei: „*Deshalb artete der Scherz der Bauern – so wie’s ihr Brauch ist – in Unglück aus.*“²⁵¹ So wie in dieser Kirmesdarstellung, die sich in der Motivik kaum von einer Bauernhochzeit unterscheidet, finden sich die Szenen der Rauferei in einigen weiteren Bauernfestdarstellungen, jedoch nicht bei Bauernhochzeiten. „*Nun begannen sie ihrer Fäuste über zu werden und griffen zu ihren Spießen. [...] Ein solches Schlagen und Stoßen hatte sich nun unter ihnen erhoben, wie ihr es euer Lebtage nicht gesehen habt.*“²⁵² Und dies ist im rechten Bildvordergrund zu sehen. Besonderes Interesse kommt der Bilderunterschrift der *Großen Bauernkirmes* zu:

²⁴⁹ Die Grafik wurde mit zwei Druckstöcken produziert, was im vollständigen Stich in Kopenhagen zu sehen ist.

²⁵⁰ Bei **Raupp** findet sie keine Erwähnung, ebenso nicht *Das Hochzeitsfest mit Anreise*.

²⁵¹ **Wittenwiler 2003**, S. 374. Vers 6455-6456.

²⁵² Ebd., S. 378. Vers 6512-6519.

„Der Säuffer Vergnügen bei solchen Festen, / Zanken und Kämpfen und betrunken zu werden wie Biester. / Zu der Kirmes gehen, Männer oder Frauen, / So lasst die Bauern ihre Kirmes haben.“²⁵³

Die Freude der Säuffer sei Streiten und Kämpfen und betrunken werden wie Biester, und darum würden sie, egal ob Mann oder Frau, auch diese Feste halten. Der Text verleiht dem Bild eine moralisierende Tendenz, aber auch durch die bildhaft gewordene Gewaltszene, die den ganzen rechten Bildvordergrund einnimmt, wie auch die vielen Alkoholgefäße. Die letzte Zeile bezieht sich auch auf den Betrachter, wenn er gewarnt wird, dem Bauernfest fern zu bleiben. Es gab auch ein entsprechendes niederländisches Sprichwort, das besagt, dass es Zeit ist, das Fest zu verlassen, wenn die Bauern betrunken sind.²⁵⁴ Diese Bildunterschrift ist in einem hochmütigen Ton verfasst und verklärt die Bauern nicht.

Falls sich ein längerer Bildtext unter dem *Hochzeitsfest mit Anreise* befunden haben sollte, wie Mielke meint, kann dieser nur schwer Missfallen ausgedrückt haben, wo doch groß im linken Bildvordergrund das Thema der Nächstenliebe abgebildet ist, bei der eine Schar bedürftiger und hilfloser Menschen verköstigt wird. Obwohl die *caritas* nur einen Teil der Darstellung ausmacht und natürlich auch als Bestandteil des Brauchtums zu sehen ist, darf ihre Bedeutung nicht unterschätzt werden, denn fehlt dieser Bildteil, wie dies im Stich von Wien und Oxford der Fall ist, scheint ein kritischer Text hingegen nicht auszuschließen sein, da die Feierlichkeit in einem anderen Kontext gesehen werden kann.

Fazit: Textstellen des „Ringes“ stimmen mit Einzelmotiven und Handlungen des *Hochzeitfestes mit Anreise* überein, dies ist für die Leser durch die vorangegangenen Beispiele nachvollziehbar. Weiters wurde festgestellt, dass die typisierten Bildmotive der bäuerlichen Hochzeit und der Kirmes einander größtenteils entsprechen.

²⁵³ „De dronckarts verblijen hem In sulcken feeste[n] / Kijuen en vichten en dronken drincken als beeste[n]. / Te kermissen te' ghaenne tsi mans oft vrouwen / Daer om[m]e laet de boeren her kermisse houwen.“ Miedema übersetzt dies so: „The drunkards delight in such feasts, / Brawling and fighting and getting drunk as beasts. / To go to the kermis, be they men or women, / So let the peasants have their kermis.“ Miedema 1977, S. 210.

²⁵⁴ Vgl. Jongh und Kuijten 1997, S. 47.

Pieter van der Borch: *Hochzeitsfest im Freien*

Ein weiterer kritischer Text unter einem großformatigen Stich mit den Maßen 20,4 x 28,8 cm von Van der Borch, der ein Fest zeigt, ist das *Hochzeitsfest im Freien*²⁵⁵ (Abb. 56).²⁵⁶ Hier werden Affen gezeigt, die eine Hochzeit feiern, Van der Borch schuf eine ganze Serie, in deren Darstellungen Menschen durch Affen ersetzt wurden. Die Affen im Kupferstich sind nicht bäuerlich sonder höfisch gekleidet, trotzdem bleibt die Motivik wie in seinen beiden bereits beschriebenen Bauernhochzeiten gleich. Zudem stellt die höfische Attitüde hier eine Ausnahme dar, wie Mielke schreibt, denn in Van der Borchs „Affen-Serie“, die als Satire auf die Menschheit zu sehen ist, sind die Tiere eher in armer und bäuerlicher Erscheinung wiedergegeben.²⁵⁷ Die ersten Stiche der „Affen-Serie“ sind wahrscheinlich in den frühen 1580er Jahren²⁵⁸ in Erscheinung getreten und wurden erst in der zweiten Edition mit satirischen Versen²⁵⁹ versehen.²⁶⁰ Unter dem Kupferstich steht folgendes:

*„Seht wie die Affen schmausen, / Sie leben recht im sausen / Sie fressen, saufen,
speijen / Sie singen, geigen, freijen / Es geht: es gilt dir Bruder / So liegt die Weld im Luder.“*

Ob es sich bei der Abbildung wirklich um eine Hochzeitsszene handelt, ist sehr fraglich, da kein Ehrentuch aufgespannt oder ein Baldachin zu sehen ist. An einer reich gedeckten Festtafel mit musikalischer Untermalung befinden sich feiernde, küssende und flirtende Affenpaare. Der Alkohol fließt in Strömen, wobei die *gula* als Motiv im rechten Bildvordergrund und linkem Bildhintergrund an zwei vomierenden Affen deutlich zu erkennen ist. Die umherstehenden Affen reagieren belustigt auf die Vomierenden. Im Bildvordergrund sind weitere musizierende und küssende Affen dargestellt, als auch eine Streitszene. Am Horizont verlassen einige Gäste die Feier und in deutlicher Hockposition ist ein defäkierender Affe zu sehen. Van der Borch hat die Gesichtszüge einiger Affen äußerst menschlich dargestellt. Wie der satirische Text darunter berichtet, leben die Affen in lärmender und ausgelassener Fröhlichkeit. Sie geben sich dem Alkohol, der Speise und dem

²⁵⁵ *Merry Company out of Doors findet bei Mielke 2004*, S. 201 Erwähnung.

²⁵⁶ Ein Abzug ohne Bildtext befindet sich in New York, zwei Abzüge mit Bildtext in Dresden und Paris. Siehe Ebd., S. 201.

²⁵⁷ *Mielke 2004*, Introduction S. xxiii.

²⁵⁸ Von Philips Galle publiziert.

²⁵⁹ Zuerst in lateinischer, französischer und niederländischer Sprache und hernach auch in deutscher Sprache.

²⁶⁰ *Mielke 2004*, Introduction S. xxiii-xxiv.

Liebeswerben exzessiv hin, wodurch die Welt im Luder²⁶¹ läge. Text und Bild sind eine Parodie²⁶², sie übertreiben und verzerren und wollen die sündhafte Leichtlebigkeit und darum moralische Verkommenheit und schlussendlich das sündhafte Dasein des Menschen in Tiergestalt vorführen. Bereits bei „Meier Betz“, der Vorlage für Wittenwilers „Ring“, werden die Feiernden als Affen²⁶³ bezeichnet:

„[...] so daß ich es für ein Wunder Gottes hielt, wie das alles in sie hineinging. Der letzte Happen war genau so groß wie der erste. Wer das meiste getrunken hatte, der glaubte alle mit Schreien, Juchzen und Lärmen übertreffen zu müssen. Die Affen hatten sich so völlig betrunken, daß viele von ihnen nicht wußten, ob es Tag oder Nacht war.“²⁶⁴

Dieses *Hochzeitsfest im Freien* von Van der Borcht findet hier Erwähnung, da es, wie in seinen beiden anderen beschriebenen Hochzeitsdarstellungen, ausschweifende Trink- und Essgelage, Liebe und Erregtheit, Gesang und Tanz und das Vomieren und Defäkieren zeigt. Ob sich die Absicht, die hinter dieser Festdarstellung liegt, auch auf die anderen Bauernhochzeiten übertragen lässt, wird im Kapitel der Intention zu klären sein.

Zur **Schlussfolgerung** am Ende dieses zweiten Hauptkapitels ist folgendes zu sagen: Anhand der oben angeführten detaillierten Werkbeschreibungen inklusive Bildwirkung und dem literarischen Vergleich von Wittenwilers „Ring“ konnte konkret Aufschluss darüber gegeben werden, wie sowohl der deutsche Bauernhochzeitschwank die standardisierte und typisierte Motivik der niederländischen Druckgrafik, als auch der Tafelmalerei der Bauernhochzeiten beeinflusste bzw. die Basis für die bildliche Umsetzung bildete. Dieser Vergleich dient dennoch als genereller Hinweis auf den Einfluss und weniger als endgültiger Beweis. Einige verwandte Kompositionen mit bedeutenden Bildtexten wurden den ausgewählten Werken gegenübergestellt, da sie sich auch auf literarische Vorlagen beziehen und konkret etwas über die Intention des Werkes aussagen. Welche Bedeutung und Bildaussage den einzelnen und vor allem sehr unterschiedlichen Werken zukommt, soll im folgenden Kapitel geklärt werden.

²⁶¹ Sündhaftes Leben, der Schlemmerei und der fleischlichen Lust verfallen (all das, was in die Hölle lockt) Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm.

<<http://woerterbuchnetz.de/DWB/?sigle=DWB&mode=Vernetzung&lemid=GL07131>> (17.04.2012).

²⁶² Die Parodie entsteht durch die Übertreibung, diese ist eine wiederum eine Verzerrung und darum eine Verspottung, Kritik oder Satire. Mittelalterliche Parodisten waren, wie bereits erwähnt, Neidhart, Wittenwiler, und Von Lichtenstein.

²⁶³ „[...] auf menschen angewandt bezeichnet affe ein hässliches, stumpfes geischt, einen thor und einen der alles lächerlich nachmacht“ Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm.

<<http://woerterbuchnetz.de/DWB/?sigle=DWB&mode=Vernetzung&lemid=GA02077>> (17.04.2012).

²⁶⁴ Der Bauernhochzeitschwank „Meier Betz“ aus dem 14. Jahrhundert in **Wittenwiler 2003**, S. 598. Vers 200-210. Fortsetzung: „Sie dampften wie ein Kalkhaufen und erhoben sich vom Tisch. Als man abtrug, oh, wie viele von den Dorfburschen wanden ihren Schwanz um einen Finger und hielten den Arsch mit der Hand zu! Gar mancher lief hinter den Zaun und ließ einen Strom ab wie von einem alten Esel.“ Vers 211-219.

DEUTUNGS- UND ABBILDUNGSABSICHTEN

Bildmotive der Bauernhochzeit

Im folgenden Abschnitt soll auf die Entstehung und Deutung der einzelnen Motive (Defäkieren, Vomieren, Tanzen, Nächsten-Liebe, Geschenksübergabe und Mahl) der ausgewählten Druckgrafiken und Gemälde mit den Darstellungen der Bauernhochzeiten eingegangen werden. Hierbei kommt der profanen und sakralen Literatur eine bedeutende Rolle zu, wobei eine mögliche sakrale Interpretation des *Wiener Bauernhochzeitsmahles* von besonderem Interesse ist.

Defäkieren – „Ich muß schmeißen gehen.“²⁶⁵

Exkrementieren auf offener Straße war bei Mensch oder Tier ein alltägliches Bild im 16. Jahrhundert, so war man an den Anblick von Fäkalien im öffentlichen Bereich gewöhnt und tolerierte es bis zu einem gewissen Ausmaß. Im frühen 16. Jahrhundert lässt sich die Skatologie in der Literatur und visuellen Kunst oftmals finden, so soll sie die damaligen Betrachter amüsiert und belustigt haben.²⁶⁶ Auf manchen Spielkarten²⁶⁷ (Abb. 57) lassen sich die Darstellungen von Obszönitäten und Vulgärem besonders häufig finden, wodurch die Kunstspielkarten als moralisch verwerflich angesehen wurden, was zu Verboten führte und dadurch das Spiel noch beliebter machte.²⁶⁸ Die Vorliebe für Skatologie besteht laut Raupp seit dem 15. Jahrhundert in der literarischen Bauernsatire.²⁶⁹ Dem ist aber hinzuzufügen, dass sich dieser Themenbereich schon im 14. Jahrhundert im satirischen Bauernhochzeitsschwank „Metzen hochzit“ findet. Bildlich dargestellt kommen Exkremente und Vomitation, von einem Schwein gefressen, bereits 1527 in Schöns und Behams Einblattholzschnitt vor (Abb. 22). Sehr interessant ist, dass die Fastnachtsspiele²⁷⁰ sich dieses Themas auch deswegen annahmen, um angeblich den Appetit auf Fleisch in der darauffolgenden Fastenzeit zu verderben. Die Abbildungen auf den Spielkarten dienten hauptsächlich dazu, die Bürger zu

²⁶⁵ Wittenwiler 2003, Vers 6168, S. 356.

²⁶⁶ Siehe Stewart 2008, S. 201., Roberts-Jones 1997, S. 260.

²⁶⁷ Z. B. von Peter Flötner (1490-1546). Dieser war, Goldschmied, Bildhauer und Baumeister in Nürnberg.

²⁶⁸ Raupp 1986, S. 109.

²⁶⁹ Ebd., S. 112.

²⁷⁰ Die Bürger verkleideten sich während der Fastnachtsspiele besonders gerne als Bauern, um von keinem Sittengesetz eingeschränkt zu werden und naiver, spontaner und lebensfroher handeln zu können. Ebd., S. 116.

belustigen, so Raupp.²⁷¹ Dem ist aber hinzuzufügen, dass im 16. Jahrhundert zusehends von der bürgerlichen Gesellschaft versucht wurde, die zum Teil verpönten Verhaltensformen der unteren Gesellschaftsschicht zu reglementieren und einzuschränken.²⁷² Somit dient die Skatologie in Wort und Bild auch der Abgrenzung. Außerdem erklärt sich dadurch der Witz, denn würde es keine unterschiedlichen Verhaltensregeln in den vorgegebenen Ordnungssystemen geben, könnte man sich an diesen Abbildungen nicht stoßen oder würde sie belächeln. Bei Beham und Schön ist das Defäkieren noch im Bildvordergrund und sehr deutlich erkennbar; drei Jahrzehnte später zeigt Van der Borch dieses Motiv nur mehr im Hintergrund und auf eine viel dezentere Weise. In Bruegels Tafelgemälden mit Abbildungen von Bauernhochzeiten findet dieses Motiv keine Darstellung mehr. Dies lässt sich anhand der unterschiedlichen Funktionen der Werke erklären: der Kupferstich ist von kleinem Format und als „intim“ zu betrachten, das Tafelgemälde ist hingegen von großem Format und als „offiziell“ anzusehen.

Vomieren – „Jedenfalls stieg die Speise ihm zum Maul herauf [...].“²⁷³

Bei der Darstellung des Vomierens verhält es sich ähnlich und sie kommt natürlich auch im satirischen Schwankgedicht der „Ring“ vor. Die Idee des speienden Bauern wurde in einer bäuerlichen Festdarstellung, bereits von Beham und Schön in der *Kirchweih zu Mögelsdorf* 1527 (Abb. 22), eingesetzt. Diese Magenentleerung ist eine Folge der *gula*, die eine der Sieben Todsünden darstellt. Raupp ist deshalb der Meinung, dass ein speiender Bauer, als ikonografisches Symbol der Laster zu betrachten ist.²⁷⁴ Dieses Motiv geht natürlich mit der zum Fest gehörenden Völlerei einher, kann aber nicht ausschließlich als moralischer

²⁷¹ Raupp 1986, S. 112, 116. Es gab ein sehr beliebtes deutsches Fastnachtsspiel genannt „Dreck“, das Ärzte und Narren über einen sehr großen, von einem Bauern mitten auf einer Nürnberger Straße abgelegten Exkrementhaufen heftig diskutieren lässt. Diese Arztspielchen über die bäuerlichen Verdauungsbeschwerden ob ihrer Maßlosigkeit waren ein riesiges erfreuliches, populäres Spektakel. Raupp 1986, S. 112, Fußnote 11.

²⁷² Roberts-Jones 1997, S. 260.

Wie Stewart schreibt, ist in den Bauernhochzeit das Defäkieren in einem größeren Kontext zu sehen, nämlich dem des Trinkgelages, das während der Festlichkeit bis zum Exzess betrieben wurde, wie auch im „Ring“ beschrieben wird. Defäkieren wurde zusehends als Beginn einer Privatangelegenheit gesehen, obwohl es noch in der Öffentlich erledigt wurde und im Sprach- und Bildgebrauch gern verwendet wurde. Stewart 2008, S. 202. Dies ist auch in den Kupferstichen Van der Borchs zu sehen, in denen ein Bauer im Kornfeld und ein Zweiter am Abort verschwinden. Im Stich des *Hochzeitsfestes im Freien* kann das defäkieren am Horizont eher als Kritik zu verstehen sein, da durch den darunter vorhandenen Bildtext, die ganze Art und Weise des Feierns kritisiert wird.

²⁷³ Wittenwiler 2003, S. 356. Vers 6158-6159.

²⁷⁴ Raupp 1986, S. 149.

Fingerzeig gewertet werden. Außerdem kann man argumentieren, dass es zu diesem Thema eigens angefertigte Stiche gab, wie jener Bruegels von 1558 (Abb.58)²⁷⁵. Stewart ist der Meinung, dass dieses Bildmotiv als humorvoll komisches verstanden wurde.²⁷⁶ Aber wie wir bereits beim vorangegangenen Motiv feststellten, diente diese gesellschaftsspezifische Verhaltensform auch gleichzeitig der Abgrenzung und nur in den Druckgrafiken sind diese vulgären Motive zu finden. An dieser Stelle ist der kleine Kupferstich von Sebald Beham von 1535 aus der Serie *Das Bauernfest* zu nennen, wo mit dem Kommentar: „*Du machst es gar zu grob*“, ein vomierender und defäkierender Bauer gezeigt wird (Abb. 59). Borchts macht das Vomieren in allen drei ausgewählten Werken zum Thema, nur im Stich *Hochzeitsfest im Freien* (Abb. 56) mag das Motiv der *gula* als Todsünde zutreffend sein, da im Text darunter steht:

„*Seht wie die Affen schmausen, / Sie leben recht im sausen / Sie fressen, saufen, speijen / Sie singe, geigen, freijen / Es geht: es gilt dir Bruder / So liegt die Weld im Luder.*“ Durch diesen Text wird das Verhalten, das ausschweifende Feiern der Festteilnehmer in Affengestalt auf schärfste kritisiert und ist als Mahnung und Warnung, die sich an den Betrachter richtet zu verstehen. Kann dies auch für die beiden anderen Kupferstiche Van der Borchts gelten? Obwohl die *caritas* nur einen Teil der Bilddarstellung ausmacht und natürlich auch als Bestandteil des Hochzeitsbrauches zu sehen ist, könnte dadurch eine kritische Argumentation durchaus negiert werden, da Speise und Trank nicht nur verschwendet sondern auch sinnvoll und wohltätig verwendet werden.

²⁷⁵ Kupferstich 22,5 × 29,5 cm. Gula, die Personifikation der Gier sitzt auf einem Schwein und säuft, während ein anderes Schwein neben ihr, sie zum weitertrinken anhält. Dieser Szene ist auch ein warnender Text hinzugefügt: „*Shun drunkenness and gluttonous eating, for a lack of moderation makes one forget both God and oneself.*“ Zitiert nach **Jongh und Kuijten 1997**, S. 46.

²⁷⁶ **Stewart 2008**, S. 202, 205.

Tanzen – „Ein [...] Gnappen, Hopsen, Hupfen, Lupfen und Springen hatte begonnen“²⁷⁷

Die Akteure des Hochzeitstanzes im Kupferstich bei Van der Borch und im Tafelgemälde von Bruegel sind äußerst lebhaft und energiegeladen wiedergegeben, ganz anders als bei den sittsamen Tänzen der Bürger oder Adligen. Die gebildete Oberschicht kritisierte im 16. Jahrhundert den sexuellen Aspekt des bäuerlichen Tanzes, wie ihn Bruegel 1566 provokant im *Hochzeitstanz im Freien* (Abb. 40) abbildet.²⁷⁸ Bei Schöns *Bauernhochzeit* von 1527 (Abb. 21) kommt die sexuelle Anzüglichkeit bereits gut zum Ausdruck. Den künstlerischen Beginn mit dem *Tanzenden Bauernpaar* (Abb. 17) machte aber Dürer 1514, als er das Lustige und Fröhliche in der Bewegung und Gestik des Bauernpaares zeigt. Der Bauerntanz war seit jeher ein fixer Bestandteil bei Festen, z. B. Hochzeit, Maifest, Kirtag und so war der Tanz mit der Braut auch ein wichtiger Teil im Hochzeitsfest.²⁷⁹

Im „Ring“ werden die unterschiedlichen Tänze und dazugehörigen Lieder, samt Text auf mehreren Seiten geschildert, wie der literarische Vergleich von Bruegels *Hochzeitstanz im Freien* (Abb. 40) mit dem „Ring“ zeigte. Der protestantische Prediger Cyriacus Spangenberg meinte, dass der Tanz „eyn bewegung zu geylhey“²⁸⁰ sei, so wie auch in Bruegels *Hochzeitstanz im Freien* zu sehen ist. Es kann aber nicht davon ausgegangen werden, dass der Tanz in den Werken als Lasterikonografie im Allgemeinen gewertet wurde. Wie Stewart bemerkt, liegt die Interpretation der Bilder ganz im Auge des Betrachters. Bruegels Tafelgemälde konnte als unterhaltend, humorvoll und lustvoll betrachtet werden, oder als belehrend und moralisierend (z. B. wenn es sich um Prediger der unterschiedlichen Konfessionen des 16. Jahrhunderts handelte)²⁸¹, bzw. als dritte Anschauungsmöglichkeit:

²⁷⁷ Wittenwiler 2003, S. 364, Vers 6285-6287.

²⁷⁸ Raupp 1986, S. 165.

²⁷⁹ Weitere tanzende Bauernbräute finden sich in den Stichen von dem Monogrammist FS von 1575 sowie Pieter Baltens mit der Bildunterschrift: „Und ich rühme unsere Braut, sie kann keine Furore machen, sie könnte besser tanzen wenn sie nicht so betrunken wäre.“ („And I praise our bride, she cannot cut a dash, She could dance better if she wasn't so drunk.“ Zitiert nach Jongh und Kuijten 1997, S. 56.)

Niederländische Sprichwörter: „Man möge tanzen, aber nicht mit der Braut.“ oder „Sie pfeifen vergebens, wenn die Braut nicht tanzen will.“ („One may dance, but not with the bride“ oder „They pipe in vain if the bride won't dance.“ Zitiert nach Ebd.)

²⁸⁰ Zitiert nach Raupp 1986, S. 165.

Sehr bildhaft spricht Johann Geiler von Kaysersberg wenn er folgendes schildert: „Darnach findet man Kloetz die tanzen also Sewisch und unflaetig, das sie die Weiber und Jungfrawen dermaßen herumb schwencken und in die hoehe werffen, das man jhn hinden und vorne hinauff siehet bis in die weich, also dass man jhr die huepsche weisse beinle sihet und schwartze oder weisz stiffele, die oft so voller koht uund unrath sein, das einer darob speuwen oder undewen solt.“ Zitiert nach Ebd.

²⁸¹ Interessant ist, dass Luther 1528 dem Hochzeitstanz gegenüber keine Bedenken äußert sofern dieser keusch abgehalten wurde. „Das man eine Braut zimlich schmueckt gehet hin, jsset und trincket, auch das man schoen tantzet. Man mus darueber keine Gewissen machen. ... So es auch zuechtig, on schandbare weise, worten, oder geberde, nur zur freude geschicht, ists nicht zu verdammen.“ Zitiert nach Raupp 1986, S. 165.

unterhaltend und moralisierend.²⁸² Kanz ist beispielsweise der Meinung, wenn Lachhaftes abgebildet ist, zielt es darauf ab, Lachen zu erregen.²⁸³

Sieht man sich die Tanzenden in Van der Borchts *Hochzeitsfest mit Anreise* (Abb. 50, 51) an, findet dieses Bildmotiv als eines von mehreren (Anreise, Geschenksübergabe, Mahl, Caritas) gleichberechtigt neben den anderen seinen Platz. Bei Bruegels *Hochzeitstanz im Freien* bildet der Tanz das Hauptmotiv, somit kommt ihm eine zentrale Bedeutung zu und wird anders rezipiert. Die Popularität dieses Sujets deutet darauf hin, dass den Werken eher keine kritische und versteckte Bedeutung zu Grunde liegt und dass sie wohl nicht geschaffen wurden um zu moralisieren, sondern um zu erfreuen. Wobei aber wieder das Motiv der Abgrenzung mitgedacht werden sollte, denn nach bürgerlichen Wertvorstellungen sollten Triebe beherrscht und Sexualität kontrolliert werden, was den bauerlichen Menschen - laut Bild und Text - aber nicht gelingt.²⁸⁴ Raupp ist der Meinung, „[...] dass Bruegel im Tanz das Wesen des feiernden Bauern am besten verkörpert gesehen hat“²⁸⁵ und darum die Tanzszene in den Vordergrund gerückt hätte. Mag sein, dass es ihm wohl auch darum ging, Lebenslust bestmöglich darzustellen und als Hauptmotiv im Bild ausdrucksstark zu positionieren. Aber von weit größerer Bedeutung ist, dass für Bruegel stets das Plakative, Einfache und die Großfigurigkeit im Vordergrund äußerst wichtig waren und er sich daher stets auf ein Thema konzentrierte. Seine Bilder sind aus diesen Gründen sehr gut verständlich und außerdem gaukeln sich uns gekonnt einen hohen Realitätscharakter dieser Zeit vor. Die Konzentration auf ein Thema ist auch der Grund, warum auf den ersten Blick nicht mehr sichtbar ist, dass es sich um eine Hochzeit handelt, da Bruegel die Brauttafel in der Ferne verschwinden lässt. Auch in den Kirmesmotiven, bei denen der kirchliche Festanlass zusehends in den Hintergrund rückte bzw. ganz abhanden gekommen war, ist dies zu beobachten. Insbesondere in der Tafelmalerei wie beispielsweise in Bruegels *Bauerntanz* um 1568 (Abb. 33).

²⁸² Vgl. Stewart 2008, S. 206.

²⁸³ Kanz 2007, S. 49-50.

²⁸⁴ Vgl. Roberts-Jones 1997, S. 260.

²⁸⁵ Raupp 1986, S. 287.

Nächstenliebe und Liebe – „[...] mit eifrigem Gegriffel der Minne dienen“²⁸⁶

Zu der Zeit Van der Borchts und Bruegels erlebten die Niederlande eine Periode des höchsten Wohlstandes und so erfuhren auch die bäuerlichen Betriebe eine wirtschaftliche Blütezeit. Mit dem Wirtschaftswachstum ging ein enormer Bevölkerungszuwachs²⁸⁷ einher und da die Nachfrage nach lebensnotwendigen Gütern, wie beispielsweise Getreide enorm hoch war, verdoppelte sich der Getreidepreis um die Mitte des 16. Jahrhunderts. Durch die große Bevölkerungszahl gab es ein Überangebot an Arbeitskräften. Das drückte wiederum die Löhne und die Folgen waren Armut, Arbeitslosigkeit und eine Vielzahl an bettelnden Menschen.²⁸⁸ Bedürftige Menschen befinden sich auch in den beiden Stichen Van der Borchts, aber es wäre zu unsachlich, würde man davon ausgehen, dass er damit ein Problem seiner Zeit hätte abbilden wollen. Dennoch, in der *Großen Dorfhochzeit* (Abb. 36) befindet sich das Motiv der Almosenspende (= Caritas) im Hintergrund und im *Hochzeitsfest mit Anreise* (Abb. 51) im linken Vordergrund. Bruegel fertigte 1559 und 1560 die Serie der „Sieben Tugenden“ und „Sieben Todsünden“ an, die von Philippe Galle gestochen und von Hieronymus Cock verlegt wurden. Ein Stich zeigt die Personifikation der *Charitas* (Abb. 60) samt Verköstigung der Bedürftigen und Kranken. Zu den Essensverteilern des Hochzeitsfestes (Abb. 51) kommt eine Schar bedürftiger und gebrechlicher Menschen, mit erhobenen Schüsseln herbeigeeilt. In den Kupferstichen in Wien und Oxford wurde nur der rechte Teil des Stiches gedruckt.²⁸⁹ Für den linken Bildteil mit dem Motiv der *caritas* wurde ein eigener Druckstock verwendet. Das lässt die Frage aufkommen, ob dies mit Absicht geschah, denn fehlt dieses Motiv, war es viel einfacher, dem Kupferstich eine moralisch kritische Bedeutung zuzuschreiben, so man das wollte. Die gute Tat wurde dem ausschweifendem Leben gegenübergestellt.

Neben der Nächstenliebe ist auch die Liebe ein wichtiges Motiv in den Hochzeitsdarstellungen. Man könnte meinen, dass dem Genremotiv der Bauernhochzeit an sich schon das Thema Liebe inne wohnt, was aber so nicht stimmt, da die Liebe als Grund für eine Lebensgemeinschaft nur eine Nebenrolle spielte. Aber da Hochzeit, Brautwerbung, Eifersucht und so weiter sehr gut unterhielten, kommt auch die Erotik im Bild nicht zu kurz. Erwähnung fanden bereits im ersten Kapitel die Ehe- und Liebespaare (Abb. 5, 6), welche

²⁸⁶ Wittenwiler 2003, S. 372. Vers 6423.

²⁸⁷ Mitte des 16. Jahrhunderts drei Millionen Einwohner.

²⁸⁸ Van Houtte 1979, S. 31-32.

²⁸⁹ Dass diese Grafik mit zwei Druckstöcken gefertigt wurde, ist an der Trennlinie im Stich in Kopenhagen gut erkennbar.

aufgrund ihres erotischen Potentials und der Doppeldeutigkeit besonders gern abgebildet wurden. In der *Großen Dorfhochzeit* sitzt ein Liebespaar in freier Landschaft vor einem Kornfeld und es wird besonders reizvoll sichtbar gemacht, wie Hochzeitsfeiern genutzt wurden, um sich erotischen Abenteuern hinzugeben. An der Hochzeitstafel finden sich ebenfalls küssende und herzende Liebespaare. Bruegel ist noch direkter und zeigt beim *Hochzeitstanz im Freien* Liebespaare, die einander näher kommen, sich Herzen und küssen, flirten, sich lustvoll berühren und gar in erigierte Zustände kommen, kurz gesagt: „[...] mit eifrigem Gegriffel der Minne [Liebe] dien[t]en“²⁹⁰. Somit könnte vielleicht auch Bruegels *Wiener Bauernhochzeitsmahl* (Abb. 61) auf die sexuelle Begierde verweisen, wenn ein Strohlager, zu dem eine Leiter führt und wo eine Decke bereithängt samt der dazugehörigen Taube als Attribut für die Liebe gelesen werden kann.

Geschenksübergabe – „‘Geld nimmt man lieber‘, sprach er“²⁹¹

Van der Borcht macht im Kupferstich der *Großen Dorfhochzeit* erstmals aufmerksam auf das Geschehen an der Tafel, was in dieser Bildtradition etwas gänzlich Neues darstellt. Er rückt das Beschenken der Braut in den Vordergrund und bildet allerlei Gaben ab, die auch im „Ring“ geschildert werden. Sie zeigen die Großzügigkeit durch zahlreiche, wertvolle und brauchbare Gegenstände für den neu zu gründenden Hausstand. Diese Szene zeugt von besonders viel Humor, da in der Bildmitte ein Kindertopf überreicht wird und damit die Unschuld der Braut in Frage gestellt wird.²⁹² Ebenso lässt Van der Borcht bei seinem *Hochzeitsfest mit Anreise* (Abb. 50) als erstes Geschenk eine Kinderwiege überreichen und im Bildvordergrund steht neben anderen Gaben wieder ein Kindertopf, diesmal geschlossen.²⁹³ Darunter gibt auch der Text in den letzten beiden Versen schelmisch zu verstehen, dass die Braut vom Tanz befreit ist, da sie bereits schwanger sei.²⁹⁴ Das Kinderbett und der Kindertopf werden von weiteren Künstlern übernommen, so z.B. von Maerten van Cleve in der

²⁹⁰ Wittenwiler 2003, S. 372. Vers 6423.

²⁹¹ Ebd., S. 320. Vers 5497.

²⁹² Vgl. Raupp 1986, S. 285-286.

In Wittenwilers „Ring“ wird der Braut jedoch keine Schwangerschaft unterstellt, denn als der Bräutigam nach der Hochzeitsnacht befragt wird, antwortet dieser: „Wißt, daß sie eine Jungfrau war!“ Wittenwiler 2003, S. 412, Vers 7134.

²⁹³ Dieses amüsante Motiv wird auch von Bruegel übernommen, welches im Stich von Pieter van der Heyden nach Bruegel um 1566 zu sehen ist, wenn der geschlossene Kindertopf und das Kinderbett als erste Gaben überreicht werden (Abb. 41). Dieser Druck wurde nach Hieronymus Cock's Tod von dessen Witwe im Jahr 1570 publiziert. Siehe Jongh und Luijten 1997, S. 55.

²⁹⁴ Übersetzung durch Marijnissen 2003, S. 292. Eine Braut, die bereits während der Hochzeit schwanger war, wurde als „vuile bruid“ als schmutzige Braut bezeichnet. Jongh und Kuijten 1997, S. 56.

Bauernhochzeit im Freien um 1570 (Abb. 62)²⁹⁵.²⁹⁶ Die Darstellung von Kot in Verbindung mit dem Kindertopf zeigt Bruegel auch in seinen *Kinderspielen*, die etwa um 1560 entstanden. Hier befindet sich in vorderster Bildebene ein Kindertopf und nicht weit davon entfernt liegen Exkremente. Drei Kinder stehen interessiert daneben, wobei eines mit einem Stöckchen neugierig darin herumstochert (Abb. 63). Auffallend ist, wie das Kindertöpfchen in den Darstellungen der Bauernhochzeit abermals das Motiv der Skatologie zum Thema macht.

²⁹⁵ Siehe Federzeichnung, Albertina Wien. Tafelgemälde, Museum Mayer van der Bergh, Antwerpen.

²⁹⁶ **Raupp 1986**, S. 286.

Nach dem Vorbild Maerten van Cleve produzierte Pieter Bruegel der Jüngere ebenfalls einige Bauernhochzeiten, darunter auch eine *Übergabe der Geschenke* samt Kindertopf. Bei **Raupp 1986**, S. 261 gesehen.

Das Mahl – Von der Hochzeit zu Kana zur Bauernhochzeit

Pieter Bruegel der Ältere: *Das Bauernhochzeitsmahl*

Ein weiteres wichtiges Motiv in der Bauernhochzeit bildet das Festmahl. Das *Bauernhochzeitsmahl* im Kunsthistorischen Museum in Wien von Pieter Bruegel dem Älteren um 1568 gemalt, ist nahezu jedem bekannt, da es viele Male kulturindustriell reproduziert wurde und wird (Abb. 64). Von Interesse ist, warum dieses Bild zu solch großer Popularität gelangen konnte. Diesem Werk kommt zudem eine gesonderte Bedeutung zu, da es kurz nach dem Bildersturm entstand. Zur Zeit Bruegels waren verschiedene religiöse Reformationen im Gange, besonders da die Lehren Luthers seit den 1520er Jahren Verbreitung fanden. Gleichzeitig herrschten auch politische Unruhen, wobei sich der Hochadel und das Bürgertum der absoluten Herrschaft Philipps II. widersetzen. Die Protestanten²⁹⁷ wollten ihre Religion und politische Opposition anerkannt wissen, gleichzeitig entwickelte sich der Calvinismus und im Sommer 1566 brach im Westen Flanderns der Bildersturm aus und verbreitete sich rasch. Die Künstler blieben von dieser unruhigen Zeit natürlich nicht unberührt und so wird in Bruegels Gemälde²⁹⁸ auch ein politischer Inhalt hineininterpretiert.²⁹⁹ Calvin und Zwingli waren gegen Bildwerke in den Kirchen, Luther hingegen stand dem Thema liberal gegenüber. Außerdem war auch der Abendmahlstreit im Gange, bei dem die Katholiken und Luther (evangelisch-lutherische Kirche) glaubten, dass Christus bei der Eucharistie leibhaftig³⁰⁰ anwesend war. Zwingli (reformierte Kirche) und die Täufer (radikalreformatorisch-christliche Bewegung) glaubten nicht an die Realpräsenz sondern meinten, dass dieser in Brot und Wein die geistige Erinnerung der Gläubigen stärken sollte. Dieser Bilder- und Abendmahlstreit beeinflusste natürlich auch die Kunst und ihre Bildsprache. Pieter Coecke van Aelst stellte erstmals das *Letzte Abendmahl* (Abb. 65) mit der Ankündigung des Verrates dar und zeigt einen Brotkorb und Weinkrug in den Bildecken (= nach Luther und den Katholiken, die Realpräsenz Christi). Dieses Abendmahl sollte ab 1527 bis 1563 mehr als vierzig Repliken

²⁹⁷ In den Niederlanden blühte sowohl das Verlagswesen als auch die literarischen Gesellschaften, die Feste organisierten. So konnten auch protestantische Ideen verbreitet werden. **Weismann 1992**, S. 231.

²⁹⁸ *Der Kindermord zu Betlehem* oder *die Elster auf dem Galgen*. Bereits der protestantische Emigrant Van Mander meinte, dass Bruegel 1569 am Sterbebett den Wunsch geäußert hätte, dass seine Frau doch einige Werke zerstören möge. So hätte die satirische Art Bruegels doch allzu leicht zu Missverständnissen führen können und die Verfolgung der Inquisition wäre die Folge gewesen. **Van Houtte 1979**, S. 33.

²⁹⁹ Ebd., S. 32-33. Der Bildersturm wütete vom 11. August bis 6. September 1566, die reformatorischen Kirchen konnten ihren Glauben nun frei ausüben, was dazu führte, dass die emigrierten Protestanten wieder zurückkehren konnten, um ein Jahr später erneut flüchten zu müssen. Die Katholiken durften ihren Glauben im Gottesdienst in vielen Gegenden nicht zelebrieren. **Weismann 1992**, S. 232-233.

³⁰⁰ „Leibsbrot“ und „Blutwein“.

nach sich ziehen, was an und für sich schon ein Zeichen für Popularität ist. Hinzu kam aber, dass dieses Abendmahl 1585 durch den Stich von Goltzius noch weitere Verbreitung fand (Abb. 66).³⁰¹

Einen interessanten und gut begründeten Zugang zu Bruegels *Bauernhochzeitsmahl* findet Weismann, die der Meinung ist, dass es sich um eine Art sakrales Rätselbild handelt. Da ihre Sichtweise in fast allen Fällen sinnvoll und auch äußerst nachvollziehbar erscheint, soll nun kurz darauf eingegangen werden.

Bruegels Kunst setzt ein Kennen von Hieronymus Bosch voraus, da ersterer in seiner Lehrzeit Vorlagezeichnungen nach Stichen von Bosch anfertigte.³⁰² Weismann ist der Meinung, dass Bruegel Bosch resakralisiert, das heißt, dass dieser mit der Schilderung einer Bauernhochzeit, eine Art unorthodoxes Abendmahl, in Form eines sakralen Rätselbildes beabsichtigt hatte. Wie sie ebenfalls feststellt, fand ein niederländisches Bauernhochzeitsmahl normalerweise im Freien statt, was auch die anderen untersuchten Werke zeigen. Bei Bruegel findet das Mahl in einem Innenraum statt und genau darin ist Bosch als ein mögliches Vorbild zu betrachten, denn wie wir gesehen haben, befindet sich Boschs *Hochzeit zu Kana* wie üblich in einem Innenraum. Weismann versteht den Innenraum der Scheune³⁰³ als unsichtbare Kirche und bezieht sich auf Mt 13,30 „[...] *den Weizen aber bringt in meine Scheune!*“³⁰⁴ Gleichzeitig stellt nach Mt 13,39 die Ernte das Ende der Welt dar.³⁰⁵ An der Wand aus Stroh befinden sich zwei gekreuzte Garben, die auf einem Rechen befestigt sind. Darunter sitzt ein Mönch, der sich mit einem Bürger³⁰⁶ unterhält. Weismann sieht die beiden als Vertreter des frommen und

³⁰¹ **Weismann 1992**, S. 232-234., **Hofmann 1983**, S. 23-71. Der Abendmahlstreit beeinflusste natürlich auch das Alltagsleben der Menschen. So sollte laut dem niederländischen Gelehrten Erasmus, ein Christ bei seiner Mahlzeit sich an das Letzte Abendmahl erinnern. Daher stammt auch das heute noch populäre Tischgebet: „*Komm, Herr Jesus, sei unser Gast und segne, was du uns bescheret hast.*“ Vgl. **Weismann 1992**, S. 234-235.

³⁰² **Thieme/Becker 1999**, S. 344.

³⁰³ Die Wand hinter den Hochzeitsgästen sieht aus als wäre Verputz drauf, aber es handelt sich um aufgeschichtetes Stroh. Im Dunkel der Scheune ist eine Leiter zu sehen, über der im Gebälk eine Decke hängt. Da das Strohlager nicht nur als Schlafstätte gedient hat, sondern auch als Liebeslager, ist dieses Bilddetail im erotischen Kontext zu sehen. Auch die Taube im Fass an der Wand verweist darauf, und wie Müller ebenfalls feststellt, spielt sie auf das Liebesnest an. Wie wir schon bei Dürers Markbauern bemerkt haben, setzte der Betrachter die Vogeldarstellung mit dem Wort „vögeln“ gleich. Vgl. **Müller 2005**, S. 75.

Bruegel zeigt in seinen Bauernfesten, mal mehr und mal weniger den Zusammenhang von ungehemmter Sexualität. Auch beim *Hochzeitstanz im Freien* ziehen sich im Hintergrund Paare zurück um sich der körperlichen Liebe hinzugeben.

³⁰⁴ Das Gleichnis vom Unkraut unter dem Weizen: <<http://www.bibleserver.com/text/EU/Matth%C3%A4us13>> (07.07.2012).

³⁰⁵ Die Deutung des Gleichnisses vom Unkraut: <<http://www.bibleserver.com/text/EU/Matth%C3%A4us13>> (07.07.2012).

³⁰⁶ Wie Müller schreibt, handelt es sich hier möglicherweise um eine Abbildung von Hans Franckert. (Ein Profilbildnis ist auf einer Medaille von Jacques Jongelincq wiedergegeben) **Müller 2005**, S. 72. „*Mit diesem Franckert ging Bruegel oft hinaus zu den Bauern, wenn Kirmes oder Hochzeit war, in Bauerntracht verkleidet, und sie gaben Geschenke wie andere, indem sie flunkerten, dass sie zu den Verwandten oder Landsleuten der*

des häretischen Glaubens und die Bauernbraut als Braut zu Kana, als Symbol für die Kirche und die Gläubigen. Weniger plausibel ist Weismanns Aussage, dass sie ein Leuchten im rechten Bildteil sieht. Es stimmt jedoch, dass der Hintergrund etwas erhellt ist und der Spielmann und ein Hochzeitsgast mit erstauntem Blick in diese Richtung sehen. Sie stellen laut Weismann die Aussage vom Gleichnis beim königlichen Hochzeitsmahl nach Matthäus dar, bei der viele berufen, aber nur wenige auserwählt - erleuchtet - sind.³⁰⁷ In der Off 21,23 ist vom Lichtglanz Gottes die Rede, der sie erleuchtet, bevor die Endzeit kommt.³⁰⁸ In der Endzeit erscheint Christus vier Mal: als Stern über der Krippe, als Stimme Gottes über dem Jordan, bei der Verwandlung von Wasser in Wein und bei der Brotvermehrung. Die Lichtquelle stellt nach Weismann den Stern dar, hier würden aber eher die gekreuzten Korngarben als Stern zu interpretieren sein. Die Stimme Gottes bezieht sie auf Johannes den Täufer durch die Taufe Christi, symbolisiert durch den Zinnteller in der rechten Bildecke. Der Zinnteller erinnert aber besonders an die Fußwaschung beim Letzten Abendmahl. Im bekannten Tafelbild von Dieric Bouts (Abb. 67) befindet dieser sich am Fuße eines Ehrenstuhles oder einer Kanzel am rechten Bildrand, ebenso bei Bruegel (Abb. 68). Der Mundschenk im *Bauernhochzeitsmahl*, der Bier in die kleinen Trinkkrüge füllt, kommt bereits bei Boschs *Hochzeit zu Kana* (Abb. 69) vor, nur dass dieser hier Wasser einfüllt. In der linken oberen Bildecke drängen unzählige Hochzeitsgäste herein, worin Weismann „Die wundersame Speisung der Fünftausend“ angedeutet sieht. Diese Endzeiterwartung, die im *Bauernhochzeitsmahl* möglicherweise zu sehen ist, war für die Menschen des 16. Jahrhunderts etwas alltägliches, da der Weltuntergang recht häufig prophezeit wurde, so etwa auch ein Jahr nach der Fertigstellung des Tafelgemäldes, 1569 sollte jedoch nur Bruegels letztes Lebensjahr sein. Es scheint nicht ganz einleuchtend, dass Weismann in den drei Speisenträgern die drei bösen Magier wahrnimmt. Indem sie in dem Vorderen einen dreibeinigen Dämon sieht und beim Hinteren den verkürzten - teuflischen - Arm und das blaue Hemd als Symbol des Betruges deutet. Und derjenige, der den Brei austeilt, würde die Schwerkraft aufheben, da dieser scheinbar nicht überschwappt. Die *pap*³⁰⁹-Esser, *papeter*

Braut oder des Bräutigams gehörten.“ Zit. nach: <<http://www.lexikus.de/Bruegel/Der-Bericht-Carel-van-Manders>> (07.07.2012).

³⁰⁷ Das Gleichnis vom königlichen Hochzeitsmahl: Mt 22,8 „Dann sagte er zu seinen Dienern: Das Hochzeitsmahl ist vorbereitet, aber die Gäste waren es nicht wert (eingeladen zu werden).“ Mt 22,14 „Denn viele sind gerufen, aber nur wenige auserwählt.“ <<http://www.bibleserver.com/text/EU/Matth%C3%A4us22>> (07.07.2012).

³⁰⁸ Das neue Jerusalem: Off 21,23 „Die Stadt braucht weder Sonne noch Mond, die ihr leuchten. Denn die Herrlichkeit Gottes erleuchtet sie und ihre Leuchte ist das Lamm.“

<<http://www.bibleserver.com/text/EU/Offenbarung21>> (07.07.2012).

Zeugnis und abschließende Mahnung des Sehers: Off 22,17 „Der Geist und die Braut aber sagen: Komm!“

<<http://www.bibleserver.com/text/EU/Offenbarung22>> (07.07.2012).

³⁰⁹ Niederländisch: Brei.

alias Papisten (= Katholiken) waren unter diesem Namen in der damaligen protestantischen Satire bekannt. Um Katholiken könnte es sich darum auch im Bild handeln.³¹⁰

Der erste Speisenträger ist kein Dreibein, sondern der Servierer steht im Ausfallschritt über der Bank und verteilt fleißig den gestockten Brei an der einzig freien Tischecke. Es scheint, als fühle sich der erstaunte Hochzeitsgast daneben beim Trinken gestört, da er vermutlich die Schüsseln weiterreichen sollte. Und man könnte meinen, dass der Sackpfeifer gar hungrig nach den Breitellern blickt. Der hintere Träger hält die Astgabel und mit der anderen wahrscheinlich die Tür, da diese sonst mit den ganzen Breitellern auf die rechte Seite kippen würde. Die Gäste essen sehr appetitlich die einfachen Speisen, nebst Brei auch Brot und etwas Fleisch. Zusätzlich steht ein Salzstreuer auf dem Tisch, worin Weismann den Ausdruck des Neuen Bundes sieht:

„Jedes Speiseopfer sollst du salzen und deinem Speiseopfer sollst du das Salz des Bundes deines Gottes nicht fehlen lassen; jede deiner Opfergaben sollst du mit Salz darbringen.“³¹¹ Aus all diesen Begründungen schließt sie, dass es sich beim *Bauernhochzeitsmahl* um ein sakrales Rätselbild handelt.³¹² An dieser Stelle macht es natürlich Sinn zu erwähnen, dass Bruegel 1569 am Sterbebett den Wunsch geäußert hätte, einige seiner Werke sollten zerstört werden. Hätte das *Bauernhochzeitsmahl* zu Missverständnissen führen können?³¹³ Da die Abbildung nicht als populäre Druckgrafik sondern in der elitären Tafelmalerei wiedergegeben ist und christliche wie profane Themen verbindet, meint Weismann, dass Künstler und Auftraggeber aufgrund der Rätselhaftigkeit des Bildes immun gegenüber Missverständnissen, der Inquisition und den radikalen Ikonoklasten gewesen seien und darum dieses Werk noch auf uns gekommen ist. Weismann bietet einen interessanten und gut begründeten Zugang zu Bruegels *Bauernhochzeitsmahl* und ihre Sichtweise erscheint in den meisten Fällen sinnvoll und auch nachvollziehbar - bis auf Ausnahmen, welche durchaus widerlegt wurden. Darum teile ich ihre Ansicht, dass es sich hier um ein sakrales Rätselbild handeln kann. Weismann deutet das Brei schleckende Kind³¹⁴ (Abb. 53) mit angebissenem Butterbrot in der Schürze, als *Gula*-Darstellung, und erkennt gleichzeitig das Konterfei des Sohnes Bruegels

³¹⁰ Siehe Weismann 1992, S. 235-239.

³¹¹ 3Mos 2,13.

„Salz des Bundes: Salz gehört zum Mahl und darum auch zum Opfer, das den Bund zwischen Gott und Volk bewusst macht (vgl. Num 18,19 und 2 Chr 13,5).“ Das Speiseopfer:

<<http://www.bibleserver.com/text/EU/3.Mose2>> (07.07.2012).

³¹² Weismann 1992, S. 240.

³¹³ Vgl. Van Houtte 1979, S. 33.

³¹⁴ Das Kind sitzt auf einem Flachsopf.

(Pieter der Jüngere).³¹⁵ Dem ist zu widersprechen, da ein speisendes Kind nicht als Personifikation der Völlerei betrachtet werden kann, wie einige Beispiele zeigten. Bruegel dürfte es als Motiv von Van der Borch übernommen haben (Abb. 54), der schon vor ihm Kinder mit großen Mützen abbildete (Abb. 55). Von der Mütze ausgehend, ist auch gleich der Bräutigam zu erwähnen. Die immer wiederkehrende Bemerkung in der Fachliteratur über das Fehlen des Bräutigams im Wiener *Bauernhochzeitsmahl* ist das Resultat ungenügender Bildbetrachtungen.³¹⁶ Müller ist auf der richtigen Fährte wenn er auf das Brei schleckende Kind hinweist, das im linken Vordergrund mit einer viel zu großen Mütze abgebildet ist. Die rote Kopfbedeckung mit der schönen Pfauenfeder rutscht dem Kind tief ins Gesicht. Müllers Gedankengang, dass jemand dem Kind die Mütze übergestülpt haben könnte, ist richtig aber schon im nächsten Satz unterläuft ihm ein Blickfehler. Er schreibt: „Da aber alle Anwesenden Kopfbedeckungen tragen, ist derjenige, der dies getan hat, möglicherweise aus dem Blickfeld des Betrachters verschwunden und geht einer Beschäftigung nach, bei der ein geschmückter Hut nur stören würde.“³¹⁷ Bei genauem Hinsehen ist in der linken oberen Bildecke, am Ende der Tafel ein blonder junger Mann, gänzlich in Rot gekleidet, mit einem weißen Beutel abgebildet. Er und ein weiterer dunkelhaariger Bauer gegenüber, der sein Trinkgefäß gierig leert, tragen keine Kopfbedeckungen. Die rote Mütze mit der schönen Pfauenfeder des Kindes würde also hervorragend zur roten Kleidung des blonden Jünglings passen (Abb. 70, 71).³¹⁸ Auch in späteren Bauernhochzeitsdarstellungen trägt der Bräutigam meist eine rote Kopfbedeckung mit Feder, wie im Kapitel der Nachfolgewerke gezeigt wird. Die Aufgabe des Bräutigams während des Hochzeitmahls bestand darin die Gäste zu bewirten³¹⁹ und dem scheint der Jüngling nachzukommen. Er hält in seinen Händen einen kleinen hellen Brotlaib, den er, wie es scheint, aus seinem weißen Beutel gezogen hat. Die sitzende Bäuerin neben ihm streckt ihm einen Becher entgegen, vermutlich mit der Bitte diesen aufzufüllen. Oder bildet Bruegel hier eine Darstellung der Agape, einem Liebesmahl, bei der Brot und Wein als Opfergaben die Eucharistiefeier darstellen, ab?³²⁰ 1Kor 10,16 „Ist

³¹⁵ Weismann 1992, S.240-243.

³¹⁶ Z. B. Jongh und Luijten 1997, S. 55.

³¹⁷ Müller 2005, S. 74.

³¹⁸ Ein Jahrhundert später wird Teniers der Jüngere in seinen Bauernhochzeiten den Bräutigam auch mit dieser roten Kopfbedeckung samt Feder darstellen (Abb. 73).

³¹⁹ Haberlandt 1930, S. 15.; Raupp 1986, S. 278.

³²⁰ „Die Wendung „Brechen des Brotes“ bezeichnet die urchristliche Eucharistiefeier, die zuerst noch mit einem „Liebesmahl“ verbunden war; vgl. 20,7-12.“ Erste Bekehrungen:

<<http://www.bibleserver.com/text/EU/Apostelgeschichte2%2C42>> (07.07.2012). Fußnote 4.

*der Kelch des Segens, über den wir den Segen sprechen, nicht Teilhabe am Blut Christi? Ist das Brot, das wir brechen, nicht Teilhabe am Leib Christi?*³²¹

An dieser Stelle ist nochmals zu erwähnen, dass es sich um zwei Brautkronen handelt, die auf dem Ehrentuch über der Braut montiert sind, nicht nur um eine, wie immer wieder in der Literatur³²² erwähnt wird. Die Kleinere ist für den Bräutigam bestimmt, der wie im *Hochzeitszug* Bruegels diese auf seiner roten Kopfbedeckung trägt (Abb. 46). Die Bräutigamskrone deutet zusätzlich auf die Anwesenheit des frisch Vermählten beim Hochzeitsmahl hin. Auch der Bildtext des Kunsthistorischen Museums, Wien, wo sich dieses Gemälde befindet, spricht nur von einer Brautkrone und dass der Bräutigam nicht anwesend wäre. Es heißt, dass hier eine flämische Bauernhochzeit realitätsgetreu³²³ wiedergegeben sei und der Momentaufnahme keine allegorische Bedeutung beigemessen werden kann. Außerdem würde niemand lachen und eine triste Stimmung herrschen, da die Feier vom mühevollen Leben des einfachen Bauern überschattet wäre.³²⁴ Diese Bildbeschreibung scheint doch etwas unbefriedigend, da wir wissen, dass Bruegel sein Bildgeschehen anschaulich erzählte und derart inszenierte, dass Tatsachen und Zusammenhänge erst nach und nach verstanden werden können und so das Unmalbare sichtbar werden kann.³²⁵

Das *Bauernhochzeitsmahl* als „realitätsgetreue Momentaufnahme“³²⁶ kann zusätzlich als eine Art sakrales Rätselbild gesehen werden. Festzustellen ist, dass das Tafelbild nicht auf eine literarische Vorlage wie der „Ring“ zurückzuführen ist. Die Bauernsatire scheint außerdem gänzlich zu fehlen. Da die religiösen Themen ab 1530 stark in einen profanen Kontext eingebettet wurden, ist die Wahrscheinlichkeit gar nicht so gering, dass dies auch im Wiener *Bauernhochzeitsmahl* geschah.³²⁷ Doch gewinnt das Profane die Oberhand und bildet für viele Betrachter, wie auch die Literatur bezeugt, den einzigen Bildinhalt.

³²¹ Über Götzendienst und Götzenopfermahl: <<http://www.bibleserver.com/text/EU/1.Korinther10%2C16>> (07.07.2012).

³²² Z. B. **Raupp 1986**, S. 283., **Roberts-Jones 1997**, S. 264., Bildbeschreibung zum Tafelgemälde im KHM Wien.

³²³ Bereits Gustav Glück interpretiert 1932 das Bild, als Darstellung vom „wirkliche Landleben“. „Hier tritt Bruegel nicht mehr als Erzähler auf, sondern allein als Schilderer. Der Bauer war zu seiner Zeit in der Geschichte der Kunst nichts Neues mehr, er kommt gelegentlich schon in Kupferstichen von Dürer und Lukas van Leiden vor. Allein die Darstellung des wirklichen Landlebens ist etwas anderes als die Wiedergabe einzelner Bauerngestalten.“ Zit. nach **Müller 2005**, S. 73.

³²⁴ Siehe Bildbeschreibung zum Tafelgemälde. (gesehen am 29.08.2011 im Kunsthistorischen Museum, Wien). [<<http://bilddatenbank.khm.at/viewArtefact?id=330>> (02.05.2011)] .

³²⁵ „Bei ihm ist nichts zufällig, kein Detail überflüssig. Jedes Element hat seinen Platz wie das Wort im Satz, und wenn das eine oder andere die Aufmerksamkeit fesselt, dann nur, um das Auge auf den beabsichtigten Weg zu leiten.“ **Roberts-Jones 1997**, S. 36.

³²⁶ Bildbeschreibung zum Tafelgemälde, KHM Wien.

³²⁷ Vgl. **Roberts-Jones 1997**, S. 29.

Bruegel spielt in seinen Werken auch wieder - wie schon beim *Hochzeitszug im Freien* gezeigt wurde - mit dem Motiv der Zeit. Das Problem mit der Tür, den Breittleern und dem drohenden Ungleichgewicht wurde bereits erwähnt. Hier erlaubt sich Bruegel erneut einen Spaß³²⁸ und der genaue Bildbetrachter vermag das Malheur vor seinem inneren Auge bereits vorauszusehen. „Um so etwas darstellen zu können, muß man die transitorische Dimension des dargestellten Zeitpunktes begriffen haben und zeigen, wie die Zukunft in die Gegenwart hineinreicht.“³²⁹ Bei Bruegel wird dem aufmerksamen Betrachter bewusst, dass seine Wahrnehmung begrenzt ist und Bruegel diese Täuschung kunstvoll beherrscht.³³⁰

Beeindruckend im *Bauernhochzeitsmahl* ist zudem die Perspektive, da diese diagonal angelegt ist. Die Hochzeitstafel wurde verschoben, sodass die frontale Sicht auf den Ehrenplatz der Braut nicht mehr gegeben ist, wie noch etwa bei Bruegels Vorläufern Bosch (Abb. 26) und Van der Borch (Abb. 27). Mit der Schrägstellung des Tisches bewirkte er eine räumliche Dynamisierung mit Tiefenzug. Die Speisenträger sind auffallend monumental dargestellt, auch steht der Betrachter dem Geschehen nun auf Augenhöhe gegenüber. Bruegel übernahm wieder einzelne Motive von Van der Borchs *Großer Dorfhochzeit* (Abb. 36) wie beispielsweise den ins Gespräch vertieften Mönch, das Befüllen der schönen Trinkkrüge bei der Mundschenke im Vordergrund und die drei Beisitzerinnen der Braut.³³¹ Er gibt wie schon Van der Borch, die Personen und Gegenstände in vorderster Bildebene nicht vollständig wieder, wodurch der Betrachter dem Festschmaus einen Schritt näher scheint; obwohl ihm viele Gäste den Rücken kehren, fühlt dieser sich nicht ausgeschlossen, da der Tisch schräg positioniert ist. Ansonsten geht Bruegel nicht weiters auf Van der Borch ein. Er stattet seine Hochzeitsgesellschaft auch erstmals mit guten Tischmanieren aus. Die Geschenke wurden bereits überreicht - worauf Stuhl und Teller im rechten Bildvordergrund verweisen könnten. Die Lebendigkeit und die individuellen Charakterzüge der Gäste erwecken den Eindruck, als wäre das Gemälde *sur-le-motif* gemalt worden. Die Tafelbilder von Pieter Aerten und Joachim Beuckelaer als naheliegende Vorbilder zu nennen³³², scheint etwas unpassend, da die

³²⁸ So eine Situationskomik und ein Spiel mit dem Motiv der Zeit sind auch beim *Nestausnehmer* von 1568 im Wiener KHM zu sehen. Bruegel lässt den Hirten einen Nestausnehmer ertappen. Dieser verliert vor Schreck seinen Hut und wird wahrscheinlich gleich vom Baum fallen, aber vorher scheint der Hirte noch in den Teich zu stürzen. Müller 2005, S. 76.

³²⁹ Ebd., S. 77.

³³⁰ So auch in der *Kornernte* im MET New York, bei der Äpfel scheinbar am Boden liegen. Bei genauerem Hinsehen ist jemand in den Ästen zu erkennen, der im Begriff ist, den Baum zu schütteln und die meisten Äpfel gar nicht liegen sondern fallen. Siehe Ebd., S. 76.

³³¹ Vgl. Raupp 1986, S. 283.

³³² Roberts-Jones 1997, S. 270.

Gattung der Marktszenen und Küchenstücke kombiniert mit der Kategorie Stilleben, auch wenn sie Bauern und mitunter biblische Inhalte zeigen, eine gänzlich andere ist.

Festzuhalten ist, dass Bruegels Wiener *Bauernhochzeitsmahl* viele Fragen im profanen wie auch im sakralen Kontext aufwirft und diese nicht befriedigend beantwortet werden können. Anhand verschiedener BeDeutungs-Möglichkeiten kann sich der Betrachter nur an des Rätsels Lösung annähern.

Die Intention

Was war die Intention der Bauernhochzeitsdarstellungen und warum traten diese in der Kunst mehrheitlich in Erscheinung? Dies ist als **Schlussfolgerung** der oben besprochenen Bildmotive wie folgt zu klären.

Die Entstehung und Deutung der einzelnen Motive lässt sich auf die Literatur zurückführen. Die derben Darstellungen des 16. Jahrhunderts könnten auch als psychologische Manipulation eingesetzt worden sein, in dem man das genaue Gegenteil vom richtigen und angemessenen Verhalten abbildete. Dies wird von Correll als abstoßende Methode bezeichnet.³³³ Somit mag es zum Teil stimmen, dass diese Motive als „grobianische Umkehr“ mit moralisierender Tendenz gesehen wurden, wenn es sich bei den Betrachtern um Humanisten und Gelehrte³³⁴ handelte.³³⁵ Ein Beispiel, welches Kritik übt, ist etwa das *Hochzeitsfest im Freien* (Abb. 56) mit der Darstellung der Affen von Van der Borcht.

Oder wie auch festgestellt wurde, kann die derbe Darstellungsform (z. B. die Skatologie) der Abgrenzung dienen, wie es im Sinne der Bürger gewesen sein mag, in dem sie das Verhalten der bäuerlichen Bevölkerung teilweise ins Lächerliche zogen. Auch die Literatur („Der Ring“ ist eine Satire) tat dasselbe, indem sie mit Ironie und Witz und besonders mit Übertreibung kritisierte und demaskierte. Es macht Sinn, die Bauernhochzeitsmotive trotzdem vornehmlich als humoristisch mit ironisch, spöttisch, sarkastischem Unterton (ohne den Humor nicht funktioniert) verstanden zu wissen, da die Druckgrafiken äußerst populär waren und für die breite Bevölkerung geschaffen wurden. Zudem spricht auch die Funktion der Kupferstiche

³³³ Siehe Correll 1996, S. 52-54.

³³⁴ Jörg Pencz Abbildung „Ein Tischzucht“ von 1534, zeigt und schreibt unterhalb des Bildes in drei Spalten, wie man sich bei Tisch zu verhalten habe: z.B. „Ruck nit hin unnd her auff der penck, Das du nit machest ein gestenck.“ oder „Schlag nit die zung ausz gleich eim hundt.“ Vgl. Abb. bei Stewart 2008, S. 203.

³³⁵ Siehe Stewart 2008, S. 204.

dafür, da sie von kleinerem Format waren und darum als „intim“ zu betrachten sind.³³⁶ Eine Ausnahme bildet Bruegels *Wiener Bauernhochzeitsmahl* (Abb. 64), in dem sich womöglich ein sakrales Rätselbild versteckt.

Einzel motive, die mehr oder weniger dezent z. B. Völlerei, Maßlosigkeit und Wollust zeigen, können als Scherz, Karikatur, Stichelei, Satire, Kritik und so weiter gesehen werden. Da die Grenzen zwischen dem Scherzhaften, dem Lächerlichen und auch dem Moralisierenden fließend sind, kann nicht nur von einer BeDeutungs- und Abbildungsabsicht die Rede sein - weder in der Druckgrafik noch in der Tafelmalerei.³³⁷

Die Bauernhochzeiten - nach zeitgenössischem Brauch und stereotypen Motiven aus Bildtradition und Literatur gemalt - zeigen sich als besonders anschauliche Bilderzählungen, in denen viele Details entdeckt werden wollen, woraus sich auch auf ihre Funktion schließen lässt.

³³⁶ Zusätzlich hielt sich das Bauernhochzeitsmotiv in der Literatur (und im Fastnachtsspiel) - schelmisch und humoristisch geschrieben und ohne moralische Absicht - zunehmend als rein komisches Motiv bis ins 17. Jahrhundert. **Vandenbroeck 1984**, S. 87. Damit aber etwas als humoristisch verstanden werden kann, müssen verschiedene Denkformen angewandt werden und diese sind facettenreich. So besteht z. B. ein Unterschied zwischen Komik, Ironie, Hohn, Spott, Sarkasmus usw.

³³⁷ Zur Interpretation dieser Hochzeiten haben sich in der Literatur meist positive oder negative Deutungsarten herausgebildet. Den Hochzeitsdarstellungen werden entweder ein humoristischer Unterhaltungswert oder kritische, moralisierende Tendenzen nachgesagt. Wie die Mehrheit der Interpretationen in der Literatur meint, stand in den Bauernhochzeiten Amüsement, humorvolle Toleranz und ernsthaftes Interesse am ländlichen Leben und Brauchtum im Vordergrund und nicht - wie des Öfteren angenommen - die Moralpredigt. Vgl. **Alpers 1975/76**, S. 138-139. **Alpers 1972/73**, S. 176. **Vandenbroeck 1984**, S. 92.; Für Hessel Miedema steht jedoch das Informierende, Didaktische und Moralisierende in den Bildern im Vordergrund. **Miedema 1977**, S. 216, 219. Roberts-Jones stellten fest, dass in den Darstellungen keine moralischen Lehren zu finden sind, außer man erachtet diese als notwendig. **Roberts-Jones 1997**, S. 256. Raupp spricht von Satire, welche die wohlbekannte Bauernstereotype nutzt und fortführt. In der Gegenwart spricht Stewart von äußerst vielfältigen Bedeutungen, die sich in den druckgrafischen Werken herauslesen lassen können, da sie für unterschiedliche Betrachter geschaffen wurden und einem Motiv nicht nur eine Bedeutung zugesprochen werden kann. Gibson spricht davon, dass die Kunstgeschichte hauptsächlich die negativen Tendenzen hervorkehrt und die positive Tradition der Niederlande im 16. Jahrhundert ignoriert, die unter anderem auch von tugendhaften und weisen Bauern spricht und auch das ländliche, derbe Leben lobt. Für ihn zeigen Bruegels Gemälde diese Tradition und den Humor, den der Betrachter in diesen Bildern zu sehen verstand. (Siehe **Steward 2008**, S. 7-8.) Vandenbroeck ist auch der Meinung, dass dieses Thema in mehrfacher Hinsicht gedeutet werden kann, aber dem Humorvollen eine größere Bedeutung zukommt, da sich das Bauernhochzeitsmotiv in der Literatur zunehmend als rein komisches Motiv bis ins 17. Jahrhundert hielt. **Vandenbroeck 1984**, S. 87, 92.

Zur Funktion

Welche Funktion kam den Druckgrafiken und den Tafelgemälden mit Abbildungen von Bauernhochzeiten zu?

Bauernszenen, wie der Typus der Bauernhochzeit, war die am meisten verkaufte und somit die populärste Kategorie in der Druckgrafik bis in das 17. Jahrhundert. Sie wurden besonders für den anspruchsvollen städtischen Markt produziert, für die urbane Mittelschicht.³³⁸ Die Stiche wurden gerne von Handwerkern und Personen des Klein- und Mittelbürgertums gekauft, da diese mit der literarischen Bauernsatire und den Fastnachtsspielen bestens vertraut waren. Die Holzdrucke und Kupferstiche waren günstig zu erstehen und somit populär. Sie fanden ihre Verwendung meist in Form von Wandschmuck. Deshalb kann man davon ausgehen, dass beispielsweise auch die *Große Dorfhochzeit* (Abb. 56) von Van der Borcht als solcher gedient haben mag. Die kleineren Stiche wurden häufig aufgeklebt auf Schatullen aus Holz, Metall oder Leder, da das Aufkleben einen kostengünstigen Dekor darstellte.³³⁹ Zusätzlich wurden Druckgrafiken in unterschiedlichen Formaten in Klebebänden gesammelt und fanden als Bilderbücher Verwendung.

Das Motiv des Bauernfestes als Stichreproduktion war ein großer wirtschaftlicher Erfolg, deshalb erlebte Hieronymus Cocks Verlagshaus „Zu den Vier Winden“ um 1560 einen enormen Aufschwung. Dies blieb auch dem Verleger und Kunsthändler Bartholomäus de Momper, der Van der Borchts *Große Dorfhochzeit* druckte, nicht verborgen.³⁴⁰ Man kann annehmen, dass Cocks Erfolg Momper dazu anregte, bei Pieter van der Borcht die Bauernhochzeit als Thema anzufordern.³⁴¹ Die Tafelmalerei Bruegels wurde von einer gehobenen, gebildeten, zahlungskräftigen Käuferschicht erworben, die an folkloristischen Darstellungen,³⁴² wie etwa dem *Hochzeitszug* (Abb. 45) oder wohl mehr an den vergnüglichen Motiven des *Hochzeitstanzes im Freien* (Abb. 40) interessiert waren. Der Kunstliebhaber konnte sich zu Hause in Ruhe und bequem darin vertiefen und seine Schaulust befriedigen.³⁴³

³³⁸ Jongh und Huijten 1997, S. 48.

³³⁹ Moxey 1981, S. 130.; Raupp 1986, S. 138, 60-61.

³⁴⁰ Bassenge 2000, S. 26.

³⁴¹ Van Bastelaer und Hulin de Loo 1907, S. 382.

³⁴² Raupp 1986, S. 264. Bei Maerten van Cleve sind viele Inventareinträge aus dem 17. Jahrhundert vorhanden, die Statthalter und andere höher stehende Kunstliebhaber seiner Werke bezeugen. Raupp 1986, S. 260.

³⁴³ Vgl. Ebd., S. 255-256. Raupp erwähnt Pieter Baltens vergnügliche Hochzeit, die der Städter aus der Ferne und der Vogelperspektive von zu Hause aus betrachten konnte.

NACHFOLGEWERKE: Bildtypus Bauernhochzeit

Die niederländischen Bauernhochzeiten und andere Bauernfeste entstanden nach Vorbildern wie Van der Borch und Bruegel³⁴⁴. Die Motive wurden unzählige Male kopiert, so etwa Bruegels *Hochzeitstanz im Freien*³⁴⁵, da sich durch den wachsenden Markt aus diesem Motiv Kapital schlagen ließ. Die Bauernhochzeiten wurden von einigen Malern und Kupferstechern zunehmend auch eigenständig interpretiert, zudem natürlich ein Konkurrenzverhältnis unter den Künstlern bestand und ein Wettstreit unter den Verlegern herrschte.³⁴⁶ So setzte Maerten van Cleve um 1570 eine *Bauernhochzeit im Freien* anders in Szene (Abb. 62) indem er in der tiefenräumlichen Landschaft die Braut in den Hintergrund und den Tanz im Mittelgrund platzierte, um im Vordergrund eine Anhöhe mit Weg zu zeigen, auf dem ein Gästepaar eine Kinderwiege samt Kindertopf als Hochzeitsgeschenke herantragen. Die Geschenke, die beim Betrachten als erstes auffallen, können auf Van der Borchts *Große Dorfhochzeit* (Abb. 36) zurückgeführt werden.

Wie verhält es sich mit den Nachfolgewerken der Bauernhochzeiten im 17. Jahrhundert?

Die ein Jahrhundert zuvor entstandenen Bauernfeste bildeten einen wichtigen Ausgangspunkt beispielsweise für Brouwers³⁴⁷, Teniers oder Saftlevens Bauerninterieure.³⁴⁸ Es entstanden aber auch weiterhin Bauernhochzeiten, z. B. von **David Teniers dem Jüngeren**, einem bedeutendem Bauernmaler, der mit seinen vergnüglichen, bunten, gemütlichen und humorvollen Abbildungen und ohne derb zu sein, das Bauerngenre kapitalträchtig abzubilden verstand. In seiner *Bauernhochzeit* von 1650 (Abb. 72) wird die Braut weiterhin vor einem grünen Ehrentuch mit Brautkronen im Freien platziert, er zeigt eine große gesellige Festtafel, wie schon einhundert Jahre zuvor Van der Borch. Teniers spart aber derbe Motive aus, zeigt auch nur zwei Tanzpaare, jedoch noch einen Trunkenbold am Rande auf einem Weinfass schlummernd und einen Gast urinierend vor der Mauer, aber dies ist alles weit dezenter wiedergegeben als in den Vorgängerwerken. Zu sehen sind auch wieder - wie zuvor bei Bruegel - die Sackbläser (diesmal auf einer Bühne), das breischleckende Kind, das nun einen

³⁴⁴ Bruegel kommt nach Borch eine bedeutende Rolle in der Bauernhochzeit zu, da er diese in das elitäre Medium der Tafelmalerei umsetzt und „[...] die künstlerischen Möglichkeiten des niederen Stils und die Emanzipation des Bauerngenres zu großer Kunst analog zur Historienmalerei, [auslotete].“ **Raupp 1986**, S. 299.

³⁴⁵ **Marlier 1969**, S. 188. Georges Marlier stellte dreißig Gemälde, die als Vorlage den *Hochzeitstanz im Freien* haben, zusammen.

³⁴⁶ **Raupp 1986**, S. 298.

³⁴⁷ Derbe, wilde, lebendige Darstellungen.

³⁴⁸ Siehe **Raupp 1986**, S. 262.

eigenen Schemel bekommen hat, der auf dem umgedrehten Fass sitzende Adelige und auch der Bräutigam mit seiner roten Kopfbedeckung samt langer Feder. Zwei Jahre zuvor (Abb. 73) zeigte Teniers das Brautpaar mit Federhut und Brautkrone groß, farbenfroh und dreiviertelfigurig an vorderster Bildebene, samt Sackpfeifer, dem Betrachter ganz nahe - hier könnte es sich um ein Porträtbild handeln. Im Hintergrund stellt er vor einem Landschaftsausblick das Bauernhaus, die Tänzer und das Mahl klein und mit blassen Farben dar.

Adriaen van Ostade zeigt 1635 einen *Bauernhochzeitstanz* (Abb. 74) in einer Scheune. Dieser ist jedoch nicht mehr mit Bruegels *Bauernhochzeitstanz im Freien* zu vergleichen. Im Hintergrund sitzt in einer dunklen Nische, vor einem grünen Ehrentuch und unter einer Krone - kaum sichtbar - die Braut. Erleuchtet ist die Szene im Mittelgrund, wo ein blumenbekränzter Sackpfeifer zwischen Trunkenbolden aufspielt und Bauernpaare tanzen. Am Strohboden ist das Liebeslager zu erahnen und in den finsternen Ecken mögliche Hochzeitsgeschenke. Zu sehen ist eine ärmliche Hochzeit, Menschen in unordentlicher Kleidung, die nichts mehr mit den Werken aus dem letzten Jahrhundert zu tun haben. Auch **Harmen Hals** präsentiert eine *Bauernhochzeit* (Abb. 75), die wahrscheinlich in der Scheune stattfindet, was jedoch wegen des fast schwarzen Hintergrundes nur zu erahnen ist. In der Mitte scheint die Brautkrone zu schweben und darunter steht die Braut mit offenem Haar zum Tanz bereit. Sie ist umgeben von Liebespaaren und Trunkenbolden und im rechten Bildvordergrund befindet sich wieder die Weinschenke.

Es lässt sich feststellen, dass bei den vielen Bauerninterieurs zunehmend schwieriger zu erkennen ist, ob es sich um eine Bauernhochzeit oder ein anderes bäuerliches Fest handelt. Einige Werke wurden darum falsch betitelt, wie beispielsweise Darstellungen von Van Ostade, die als Bauernhochzeiten gekennzeichnet sind, obwohl es sich nur um bäuerliche Festdarstellungen ohne Braut handelt. Auch **Jan Steens** Bauerninterieur von 1662-66 (Abb. 76) zeigt keine Bauernhochzeit. Diese falsche Betitelung lässt sich auf das Vorbild von **Jan Miense Molenaers** *Bauernhochzeit* (Abb. 77) zurückführen, in welcher der Bräutigam in roter Weste und Federhut an der Tafel platziert wurde und dem Betrachter zuprostet. Die Weinschenke befindet sich, samt Trunkenbold, wieder im rechten Bildvordergrund. In stummer Haltung - mit Krone bekränzt, sitzt die Braut im Hintergrund - ohne Ehrentuch und nur mehr hervorgehoben durch die Raumecke.

Fazit: Anfänglich nach Vorbildern wie Borcht und Bruegel entstanden, wurden die Bauernhochzeiten im 17. Jahrhundert gänzlich eigenständig interpretiert. Derbe Motive fanden keinen Platz mehr, zu sehen ist auch wie den Darstellungen die Braut zusehends abhanden kam und wie sie zu Genrebildern, die fröhliche bäuerliche Gesellschaften, Wirtshausszenen und Bauerninterieurs zeigen, wurden.

Zusammenfassung

Wie die Realhistorie in Deutschland und den Niederlanden zeigte, spielten die weltlich-sozial-politische Reformation und die kirchlich-religiöse Reformation eine entscheidende Rolle. So konnte der „Gemeinen Mann“ ein neues Selbstwertgefühl und Selbstbewusstsein ausbilden, wodurch Unruhe in die gesellschaftliche und soziale Ordnung einzog. Das wechselnde Interesse der städtischen und höfischen Bevölkerung am niederen Stand zeigte sich in Wort und Bild. So kam es, dass das Landvolk wegen der *Revolution des gemeinen Mannes* ins Zentrum des allgemeinen Interesses rückte und von den Künstlern der Zeit bildhaft festgehalten wurde. In dieser kunstgeschichtlichen Arbeit wurde gezeigt, dass den Ausgangspunkt Deutschland bildete, da hier der *Deutsche Bauernkrieg* wütete und die deutschen Künstler den Bauern erstmals als eigene Werkkategorie in der freien grafischen Darstellung großfigurig abbildeten. Davor wurde der Bauer in der Kunst über Jahrhunderte hinweg kleinformig und typisiert dargestellt, weil er nur als Teil der Natur gesehen wurde, wie in Beispielen aus ausgewählten Kalendarien zu beobachten ist. Nach neuen und fremden Lebensbereichen, wie etwa den bäuerlichen Hochzeits-Festen, die man zuvor schon aus der Literatur und den Fastnachtsspielen kannte, herrschte eine zunehmende Nachfrage. Die importierten deutschen Grafiken mit Bauernmotiven wurden in den Niederlanden der Tradition nach bis in die 1540er Jahre in Motive mit Invaliden und Bedürftigen verwandelt und etwas später wurden die Bauern als naive Landtölpel in „Lockeren Gesellschaften“ wiedergegeben. Erst um 1550 fand ein Umschwung statt, wie in dieser Arbeit gezeigt werden konnte. Dies ist in Van der Borchts Bauernkirmessen zu sehen. So kam es, dass Festdarstellungen wie die Bauernhochzeit, die in der deutschen Grafik bereits Ende der 1520er Jahre in Erscheinung trat, in der niederländischen Druckgrafik erst drei Jahrzehnte später Umsetzung fand. Als frühestes erhaltenes Beispiel ist Pieter van der Borchts *Große Dorfhochzeit* aus dem Jahr 1560 zu nennen. Bald darauf fand dieses Hochzeitsmotiv bei Pieter Bruegel dem Älteren Umsetzung im elitären Tafelbild, wie im *Detroiter Hochzeitstanz im Freien* von 1566 zu sehen ist oder dem Wiener *Bauernhochzeitsmahl*, welches aufgrund der Monumentalität der Figuren im Bildvordergrund als Spätwerk um 1568 zu datieren ist. Die Basis der bildlichen Umsetzung bildete - neben den deutschen Druckgrafiken und Boschs *Hochzeit zu Kana* - vor allem die deutsche Bauernsatire „Der Ring“, der auch auf das niederländische Volkslied, die Fastnachtsspiele und auf die Literatur großen Einfluss hatte. Durch einen literarischen Vergleich ließ sich in dieser Masterarbeit überzeugend nachweisen, dass äußerst viele konkret genannte Einzelmotive der ausgewählten Werke Borcht und

Bruegels mit zahlreichen Textstellen des „Ringes“ übereinstimmen. Ferner wurde gezeigt, dass vulgäre Motive aber auch Bildunterschriften, die beispielsweise vom Vomieren und Defäkieren handeln nur im kleinformatischen und „intimen“ Kupferstich zu finden sind. Im Tafelgemälde sind diese spöttischen Bildmotive nicht mehr vorhanden, da sie großformatig und als „offiziell“ anzusehen sind. Eine Ausnahme bildet das Motiv der Lustbarkeit, das bereits bei Van der Borcht motivisch zum Ausdruck gebracht wird, aber bei Bruegel seinen Höhepunkt im *Hochzeitstanz im Freien* findet. In dieser Arbeit wurde zudem gezeigt, dass die derben Bildmotive als humoristisch und mit ironisch spöttischem Unterton versehen, verstanden wurden, die auch gleichzeitig der Abgrenzung dienten. Hätte es keine unterschiedlichen Verhaltensregeln in den vorgegebenen gesellschaftlichen Ordnungssystemen gegeben, hätte man über diese Abbildungen nicht lachen bzw. sich daran stoßen und sie als moralisierend empfinden können. Dies zeigt auch das Beispiel des *Hochzeitsfestes im Freien*, dessen kritische Bildunterschrift zur moralisierenden Sichtweise beitrug wobei dies zusätzlich durch Menschen in Affengestalt übersteigert wurde. Durch den Übertrag in das großformatige Tafelbild erreichte der Typus der Bauernhochzeit seinen bis ins 17. Jahrhundert anhaltenden Höhepunkt und wurde Teil der „großen Kunst“. Die Vorhersage Dürers zeigte sich nun sowohl im künstlerischen Charakter des elitären Tafelbildes als auch im wirtschaftlichen Ertrag. Die Künstler verquickten gekonnt das im zeitgenössischen Hochzeitsbrauch sichtbare Realistische mit dem Satirischen und Stereotypen. Viele Fragen im profanen wie auch im sakralen Kontext wirft Bruegels Wiener *Bauernhochzeitsmahl* auf. Dieses Rätselbild sollte zudem mit mehr Tiefsinn und mit Augenmerk auf den Bildersturm und den Abendmahlstreit betrachtet werden. Im Zuge dieser kunsthistorischen Arbeit konnte ferner geklärt werden, dass auch der Bräutigam beim Mahl anwesend war und ebenfalls eine Papierkrone bei der Feierlichkeit trug und dass der Hochzeitszug bereits als *Kinderspiel* in Erscheinung trat. Pieter van der Borcht, der als erster niederländischer Künstler Bauernhochzeiten und Bauernkirmessen abbildete, kommt - wie gezeigt wurde - eine tragende Rolle zu. Dies wiederum spricht Pieter Bruegel dem Älteren die Rolle des Nestors des niederländischen Bauerngenres ab. Durch Bruegels Übertrag in das großformatige Tafelbild erreichte diese Genredarstellung jedoch seinen bis ins 17. Jahrhundert anhaltenden Höhepunkt. Von weiterem Interesse wäre, warum in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts den Bauernhochzeiten die Braut zusehends abhanden kam und welches Bild von der bäuerlichen Gesellschaft in den Genrebildern, Bauerninterieurs und Wirtshausszenen vermittelt wurde.

Textteil aus Heinrich Wittenwiler: Der Ring.

Folgende Textstelle ist mit Van der Borchts *Großer Dorfhochzeit* (Abb. 36) zu vergleichen:

„Frau Mannsbetrug war spendabel und schenkte der Braut drei Nadeln, einen Spindelring und zwei Spindeln, zwei Windeln und ein Feuerzeug. Sie sprach: „Nun musst du mit Nähen und Spinnen was verdienen!“ [...] Doch drängten sich noch immer mehr Leute heran: einer gab einen Besenstil, der zweite trug einen Hafen [Topf] herbei, der dritte offerierte einen Essigkrug, der fünfte einen Korb, der sechste ein Sieb, der siebte gab – auch nicht schlecht! – den Deckel zu einem Salzfaß, der achte verschenkte einen Hut [...]. Weiters gab man zahllose Schüsseln, Teller, Kerzenhalter, Gabeln, Rechen und viele Löffel. Wißt, daß ich’s für euch abkürze! [...] [Es] machten sich sogleich vier von ihnen, die bei Tisch bedienen wollten, auf und sagten, sie sollten die erste Suppe haben, wie’s der Brauch war. Das war sofort erledigt. Einer von ihnen war so verfressen, daß er sich den Schlund fast tödlich verbrüht hätte. [...] Als Becher und Gläser dienten Krüge, die man kaum heben konnte. [...] Gerstenlaibe und Haferbrote trugen sie herbei – danach verlangten sie – auch Roggenbrot wurde hingelegt. So war der Tisch gedeckt. [...] Einer [...] brachte [...] Äpfel, Birnen, Nüsse und Käse. [...] Else wollte den Gastgeber nicht kränken, faßte den Krug beidhändig und stieß Mund und Nase hinein – so schmeckte ihr der Wein! [...] Einige saßen auch gar vornehm über die Schüsseln gebückt, damit die Anfahrt desto kürzer wäre; denn die Lasten waren schwer. [...] So ging’s mit Saus, mit Geschmatz und Eile fort, bis die Schüsseln leer und sauber waren wie gespült. [...] sie tranken und sofften, bis ihnen die Augen tropften. Gegen den Willen aller seiner Kumpane trank Penz Trinkviel den ersten, zweiten und dritten Krug leer [...]. Er legte sich voll Anstand mit Händen und Ellbogen auf den Tisch – damit hatte er’s überstanden. [...] Triefnas [der Bräutigam] sah die Maßlosigkeit beim Essen und Trinken. [...] Graf Burkhard jedoch zahlte für das Geschmäcklein – vielleicht war aber auch sein Ei faul gewesen: jedenfalls stieg die Speise ihm zum Maul herauf, und er mußte umgehend durch den Bart auf den Tisch speien. [...] Der alte Herr Kraut hatte Wasser, Milch und Most getrunken; sein Bauch blähte sich heftig, er wütete und rumpelte wie das Meer! Die Fische schwammen und zwickten ihn so sehr, daß er vom Tisch aufstehen mußte. Er sprach: „Ich muß schmeißen gehen. Ich komme wieder, wartet hier!“ [...] ³⁴⁹

³⁴⁹ Wittenwiler 2003, S. 321-359. Die Hochzeitsgeschenke und das Hochzeitsmahl: Vers 5455-6186.

Fortsetzung: „Die anderen sprangen auf (ich weiß nicht, wie es geschah) und liefen alle dem Kraut nach; sie mußten dringend seichen. Doch Frau Mannsbetrug blieb, sie hatte sich ins Hemd gemacht. Das wurde naß, weil

Folgende Textstelle mit Bruegels *Hochzeitstanz im Freien* (Abb. 40) zu vergleichen:

„[...] Da sprang Ofenbeck hervor und nahm Frau Jütze an der Hand. Er tanzte dahin, sie fegte ihm nach, die anderen sprangen rasch auf und dicht hinter ihnen her. Die Reihe wurde groß und lang. [...] Ofenbeck aber war dafür zu dick, dazu hatte er geschwänzelt, daß ihm der Schweiß durch seine Joppe rann. Deshalb wurde der Mann so müde, daß er nicht länger stehen konnte; daher mußte er vom Tanz ablassen. [...] Jeder [sprang] zuletzt mit einem Fuß, damit er desto besser auf dem zweiten ruhen konnte, wenn er, ohne zu tanzen, faul dalag wie Schlafmohn. Ein solches Gnappen, Hopsen, Hupfen, Lupfen und Springen hatte in dem Kreis begonnen, wie ihr es euer Lebtage nicht gesehen habt. [...] Galgenschwengel nahm Frau Schürenbrand bei ihrem schneeweißen Händchen und sprang mit seiner Gefährtin munter und ohne jeden Halt dahin. Er wirbelte um und um und um, daß sie davon beinahe schwindlig geworden wären. [...] seht nun erst begann ein Schwingen, Ochsendringen, Kälberspringen! Der Spielmann piff, daß es stob, klang und flog wie nie zuvor. Sie stampften hin und trampelten zurück wie die wilden Bären. Ach, wie hoch sie sprangen und die Arme schwangen! Der eine schrie: „Hi ju, hi jo!“, der andere: „Jo, wie geht's dahin!“ [...] die Mädels waren so rege und sprangen so züchtig, daß man ihnen oft – wie, weiß ich nicht – bis zu den Knien hinaufsah.³⁵⁰ Viele Knöpfe und Schnürbänder rissen, und – um es euch abzukürzen – von dem Hüpfen und Drängen wurde der Tanz so überaus beengt, daß der Bräutigam nicht wußte, wo er war und wo er hingehen sollte. Er steckte in der Mitte fest [...]. Doch was störte das die Burschen, die mit eifrigem Gegriffel der Minne [Liebe³⁵¹] dienten? [...] Er sang immer besser; und als es am besten war, da säte der Teufel Asche dazwischen. [...] Deshalb artete der Scherz der Bauern – so wie's ihr Brauch ist – in Unglück aus.“³⁵²

diese den Schwamm daheim vergessen hatte. Als die Herren zurückkamen, hätten sie sich wieder gesetzt: da war das Tischtuch weggeräumt. Sie wurden nicht müde, das zu beklagen. Waren sie ohne den Tischsegen niedergesessen, warum hätten sie jetzt das Dankgebet sprechen sollen? Die Bedienten wuschen ihnen die Hände, und somit war das Mahl beendet.“

³⁵⁰ Und an dieser Stelle heißt es weiter: „Hildes Ausschnitt war zu weit, weshalb ihr bei Gelegenheit das Tittlein aus dem Busen sprang: Tanzlust hatte das bewirkt. Hüdlein wurde es so heiß, daß sie ihren Kittel vorn aufriß. Man sah das Ihrige, was viele fröhliche stimmte. Sie alle schrien: „Sie will 'nen Mann: sie hat ein Maul und Haare dran.“ **Wittenwiler 2003**, S. 372-373. Vers 6404-6413.

³⁵¹ Bei Wittenwilers Hochzeitstanz werden einige Pausen zwischendurch eingelegt und auch Lieder, die immer von der Liebe und dem Begehren handeln werden zum Besten gegeben. Ein Beispiel:

„Es ist die schöne Frau Gnapperin. Wem kommt sie zu?“ – / „Keinem, nur mir; Sie ist meines Herzens Gier.“ / „Rüfli Leckdenspieß, bist ein Gsell, so nimm sie dir!“ – / „Gott geb mir seinen Segen! Wie will ich ihrer pflegen!“ Et cetera. So ging das Lied, bis jeder seine Mittänzerin hatte. Damit war ihre Freude vollkommen.

„Da drangen Blümlein durch den Klee, Von Liebe scheide, das tut weh“, sangen sie dort im Gras.“ Oder: „Da-as macht alles die Minn – die Minn, [= Mittelhochdeutsch, Liebe] / Da-as macht alles die Minn – die Minn, / Daß wir leben ohne Si-inn, / Daß wir leben ohne-e-e Sinn. / Das macht alles der Wein – der Wein, etc. / Daß wir müssen fröhlich sein, etc. [...]“ **Wittenwiler 2003**, S. 368. Vers 6350-6362 und S. 362. Vers 6267-6272.

³⁵² Ebd., S. 358-375. Vers 6187-6457. Schilderung der Tanzszene nach dem Hochzeitsmahl und der Geschenksübergabe.

Abbildungsverzeichnis



Abb. 1: Brüder von Limburg, *Les Très Riches Heures du Duc de Berry*, Der Monat Juni, um 1410 bis 1416, Musée Condé, Chantilly.



Abb. 2: *Brevarium Grimani*, um 1510, Monatsbild Jänner, Biblioteca Marciana, Venedig.

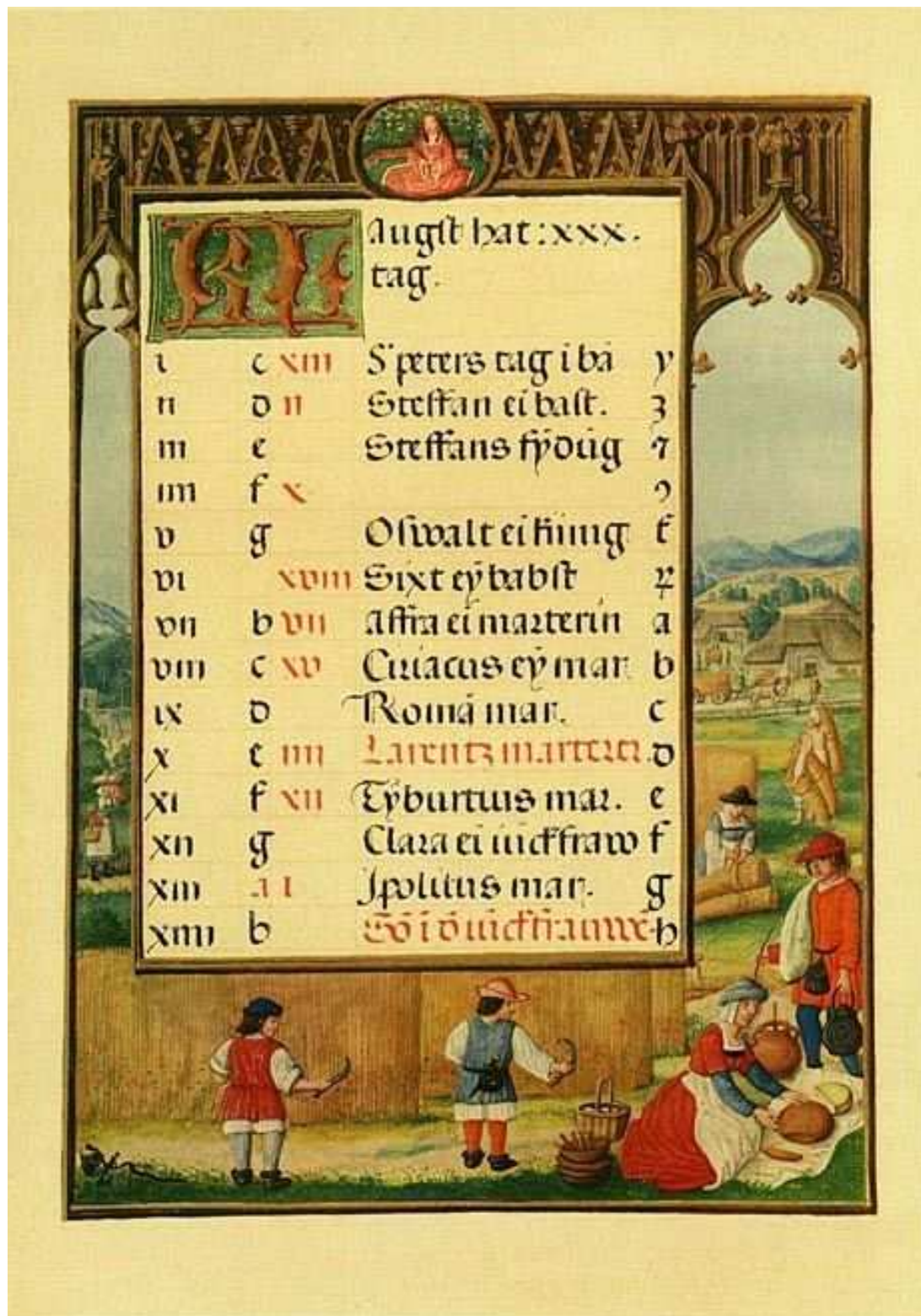


Abb. 3: Faksimile *Hortulus Animae*, Monatsblatt August, Cod. Bibl. Pal. Vindob. 2706. 1907, [Hg.] Friedrich Dornhöffer.



Abb. 4: Martin Schongauer, *Bauernfamilie auf dem Weg zum Markt*, Kupferstich, 1470er Jahre, MET NY.



Abb. 5: Meister des Hausbuches, *Eiermann und Gänsefrau*, Kaltnadelradierung, um 1470-75.



Abb. 6: Albrecht Dürer, *Das Marktbauernpaar*, Kupferstich, 1519, MET NY.



Abb. 7: Sebald Beham, *Bauer und Trommler*, Kupferstich, 1544, MET NY.

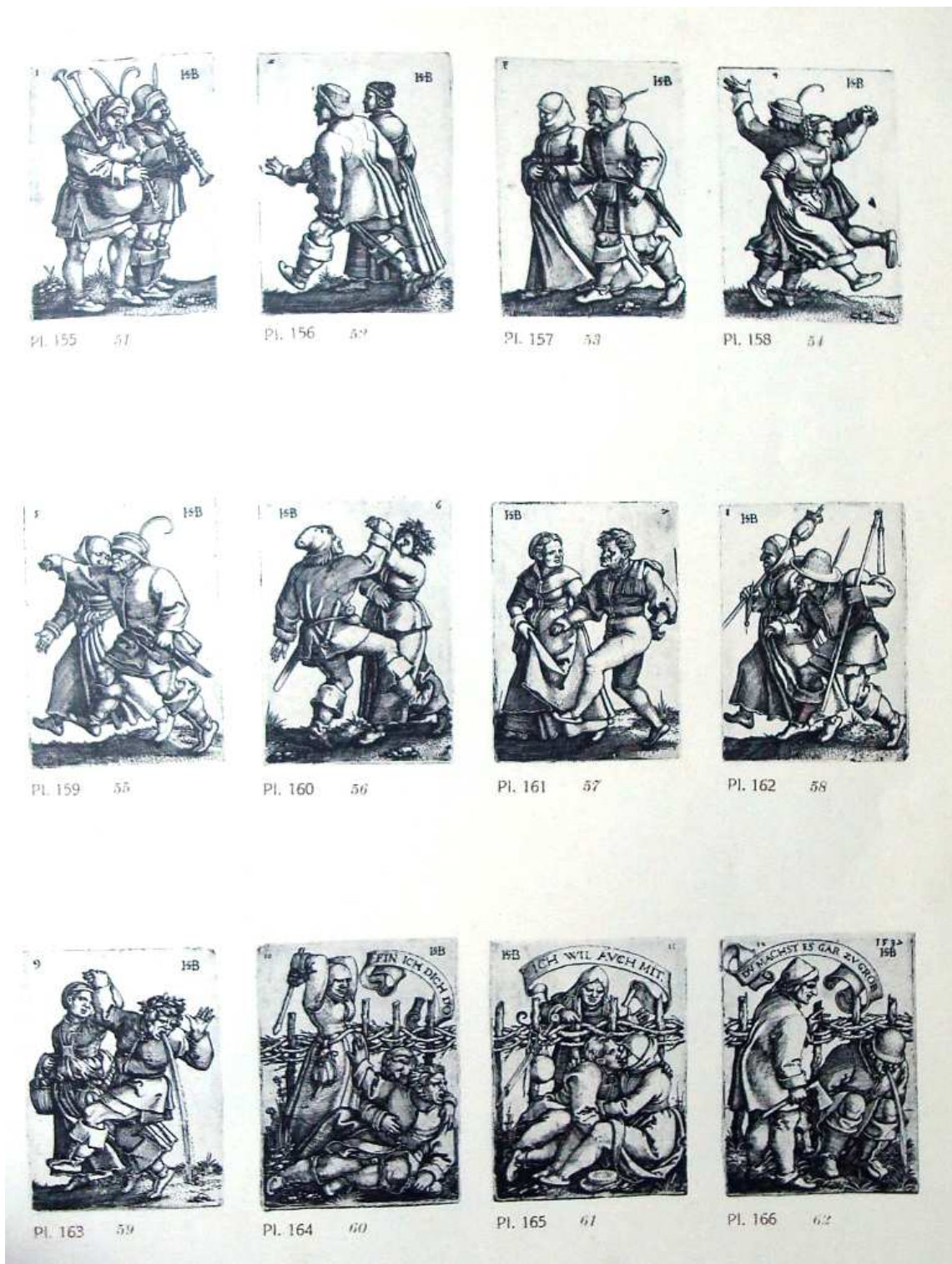


Abb. 8: Sebalde Beham, *Stichfolge aus dem Bauernleben*, Kupferstiche, 1537, MET NY.



Abb. 9: Sebald Beham, *Das Jahresende vom Bauernfest*, Kupferstich, 1546, MET NY.



Abb. 10: Sebald Beham, *Bauernhochzeit*, Kupferstich, um 1546, MET NY.



Abb. 11: Sebald Beham, *Hinter der Hecke*, Kupferstich, um 1546, MET NY.



Abb. 12: Illustration zu: F. Petrarca, *Von der Artzney bayder Gluck*, Holzschnitt von Hans Weiditz, 1532, Bibliothèque nationale de France, Paris.



Abb. 13a: Cornelis Massijs: *Bettlertanz*, Serie von 12 Kupferstichen, Detail, 1538, *Museum Boijmans Van Beuningen*, Rotterdam.



Abb. 13b: Cornelis Massijs: *Bettlermahlzeit*, Kupferstich, 1539, *Museum Boijmans Van Beuningen*, Rotterdam.



Abb. 14: Lucas van Leyden, *Milchmädchen*, Kupferstich, 1510, MET NY.



Abb. 15: Adri Hubertus after Cornelis Massijs, *Marktbauern im Bordell*, Kupferstich 1540er Jahre?, Rijksuniversiteit, Leiden.



Abb. 16: Pieter Aertsen, *Marktszene*, Öl auf Eichenholz, um 1560/65, KHM Wien.



Abb. 17: Albrecht Dürer, *Tanzendes Bauernpaar*, Kupferstich, 1514, MET NY.



Abb. 18: Sebald Beham, *Große Bauernkirmes*, Holzschnitt, 1535, Linke Hälfte, British Museum, London.



Abb. 19: Sebald Beham, *Große Bauernkirmes*, Holzschnitt, 1535, Rechte Hälfte, British Museum, London.



Abb. 20: Pieter van der Borcht, *Große Dorfhochzeit*, Kupferstich, 1560, MET NY.

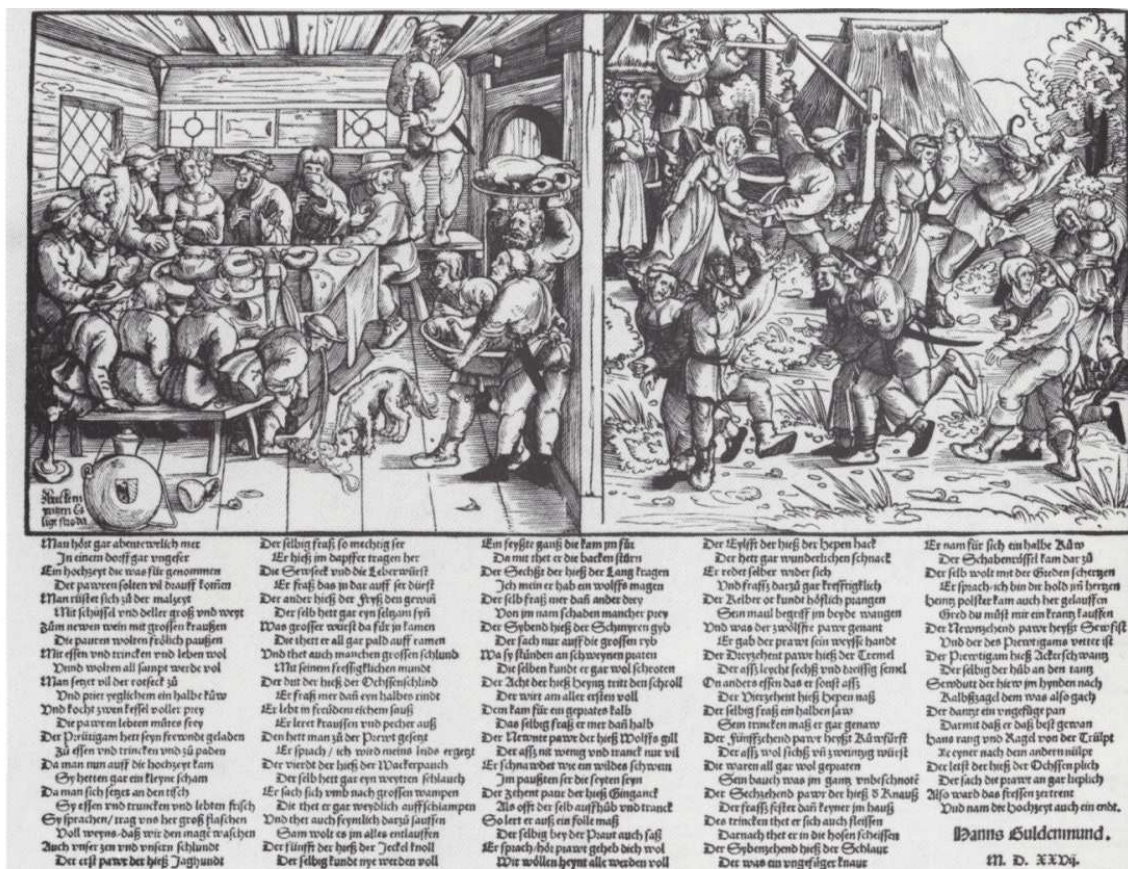


Abb. 21: Erhard Schön, *Die Bauernhochzeit*, Einblattholzschnitt, um 1527.



Abb. 22: Barthel Beham und Erhard Schön, *Die Kirchweih zu Mögelsdorf [= Bauernhochzeit]*, Einblattholzschnitt mit Versen von Hans Sachs, um 1527.



Abb. 23: Illustration zu Neithard Fuchs, *Abentewrige Gidicht*, Holzschnitt, um 1491-97.



Abb. 24: Pieter van der Borcht, *Das Dorffest*, Radierung, 1549, Kollektion Ambras, Wien.



Abb. 25: Pieter van der Borcht: *Kirmes, auch genannt Fest von St. Georg*, Radierung, 1553, mit zwei Platten gedruckt, Wien (N 10, fol. 18).



Abb. 26: Hieronymus Bosch, *Die Hochzeit zu Kana*, Federzeichnung, 1. H. 16. Jh., Louvre, Paris.



Abb. 27: Pieter van der Borch, *Große Dorfhochzeit*, Kupferstich, 1560, MET NY.

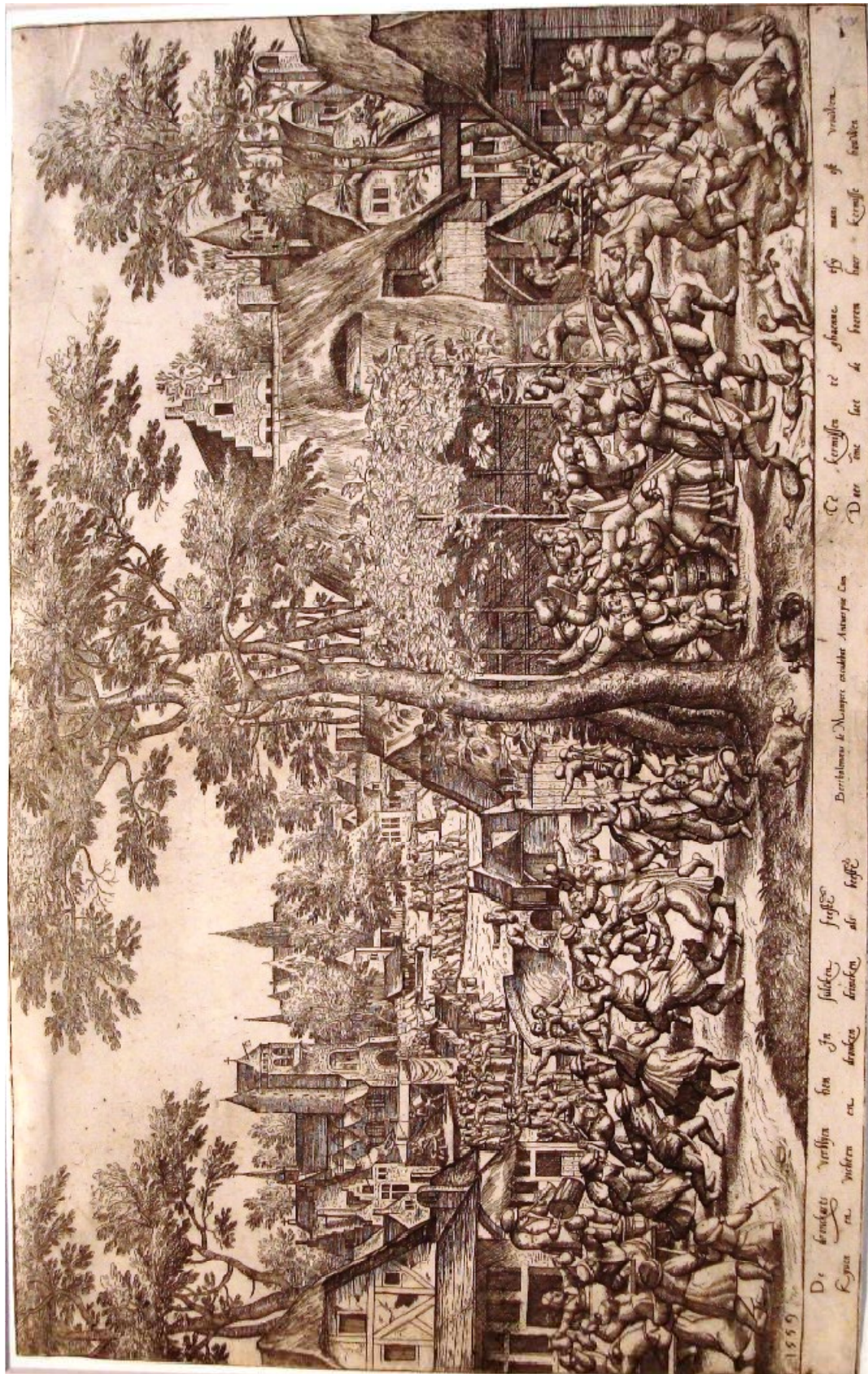


Abb. 28: Pieter van der Borcht, *Große Bauernkirmes*, Kupferstich, 1559, MET NY.

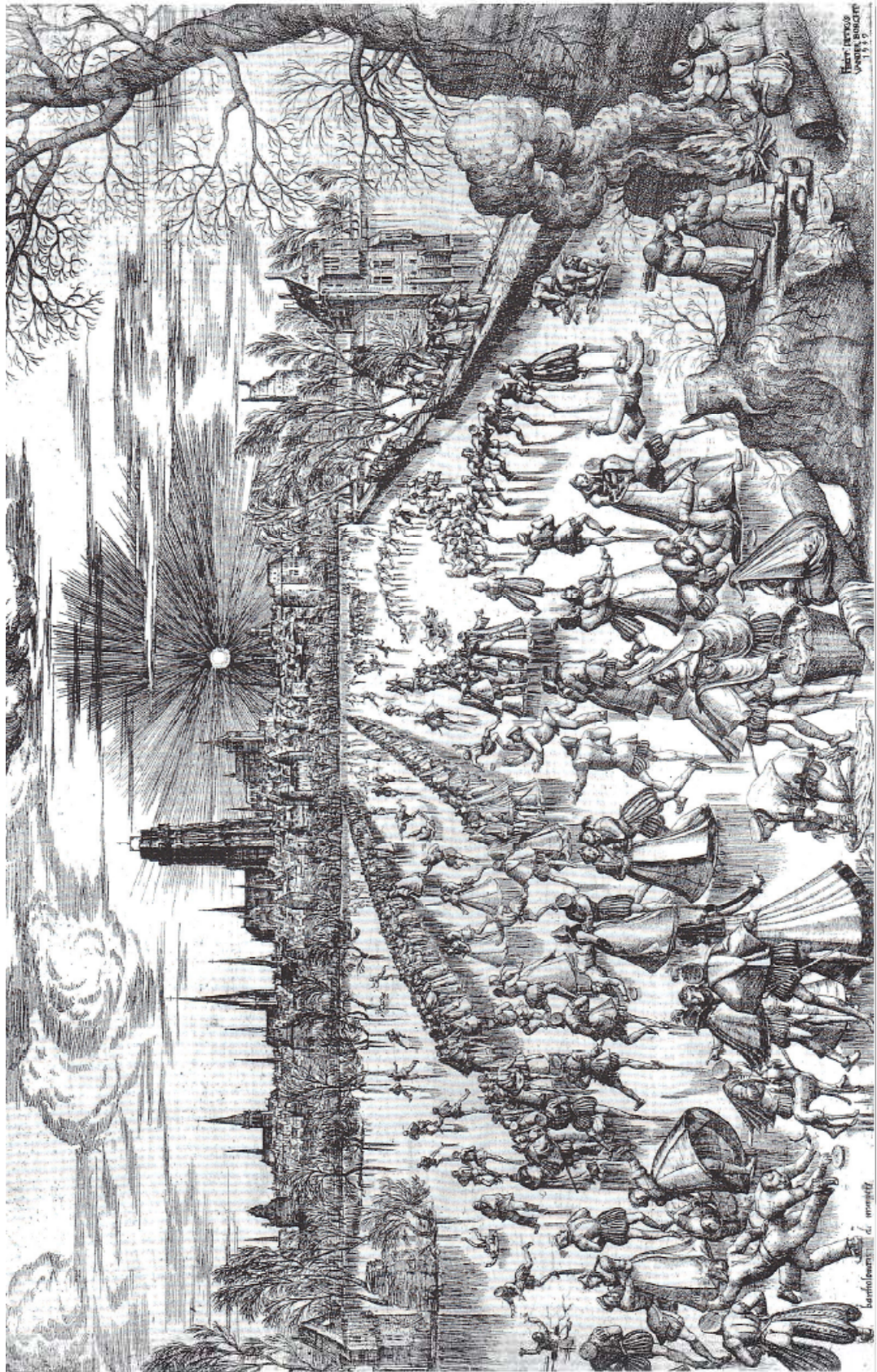


Abb. 29: Pieter van der Borcht, *Eislaufen zu Mecheln*, Kupferstich, 1559, Kollektion Ambras, Wien.



Abb. 30: Pieter Bruegel der Ältere, *Kirmes von Hoboken*, Feder und braune Tinte, 1559, Courtauld Institute of Art, Lee Collection, London.



Abb. 31: Pieter Bruegel der Ältere, *Hochzeitstanz im Freien*, Öl auf Holz, 1566, Institute of Arts, Detroit.



Abb. 32: Pieter Bruegel der Ältere, *Bauernhochzeitsmahl*, Öl auf Holz, 1568, KHM, Wien.



Abb. 33: Pieter Bruegel der Ältere, *Bauertanz*, Öl auf Holz, um 1568, KHM, Wien.



Abb. 34: Pieter Bruegel der Ältere, *Der Hochzeitszug*, Öl auf Holz, um 1564-66, Musée Communal, Brüssel.



Abb. 35: Pieter van der Borcht, *Große Bauernkirmes*, 1559 & *Große Dorfhochzeit*, 1560. Fotografiert im *Print Study Room of Drawings and Prints* im Metropolitan Museum of Art, New York City im Februar 2012.



Abb. 36: Pieter van der Borch, *Große Dorfhochzeit*, Kupferstich, 1560, MET NY.

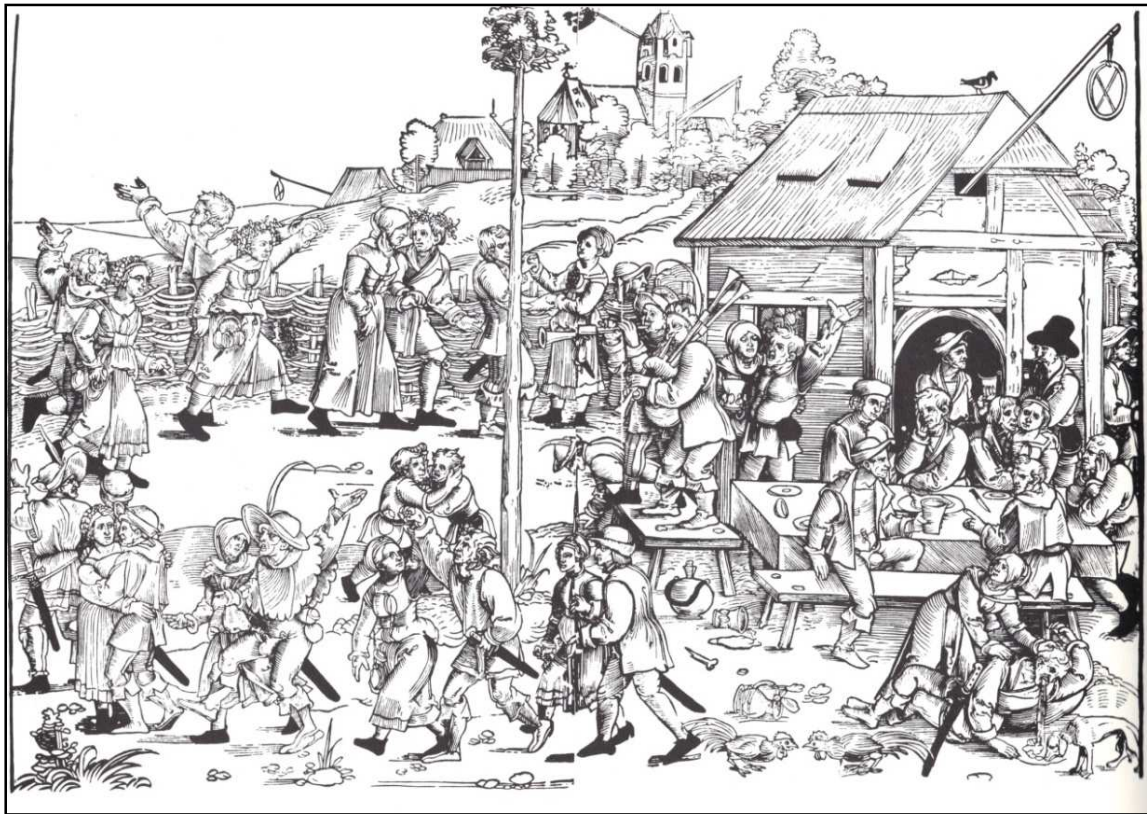


Abb.37: Barthel Beham, *Die Bauernkirmes*, Holzschnitt, um 1530-34, Linke Hälfte.



Abb. 38: Barthel Beham, *Die Bauernkirmes*, Holzschnitt, um 1530-34, Rechte Hälfte.

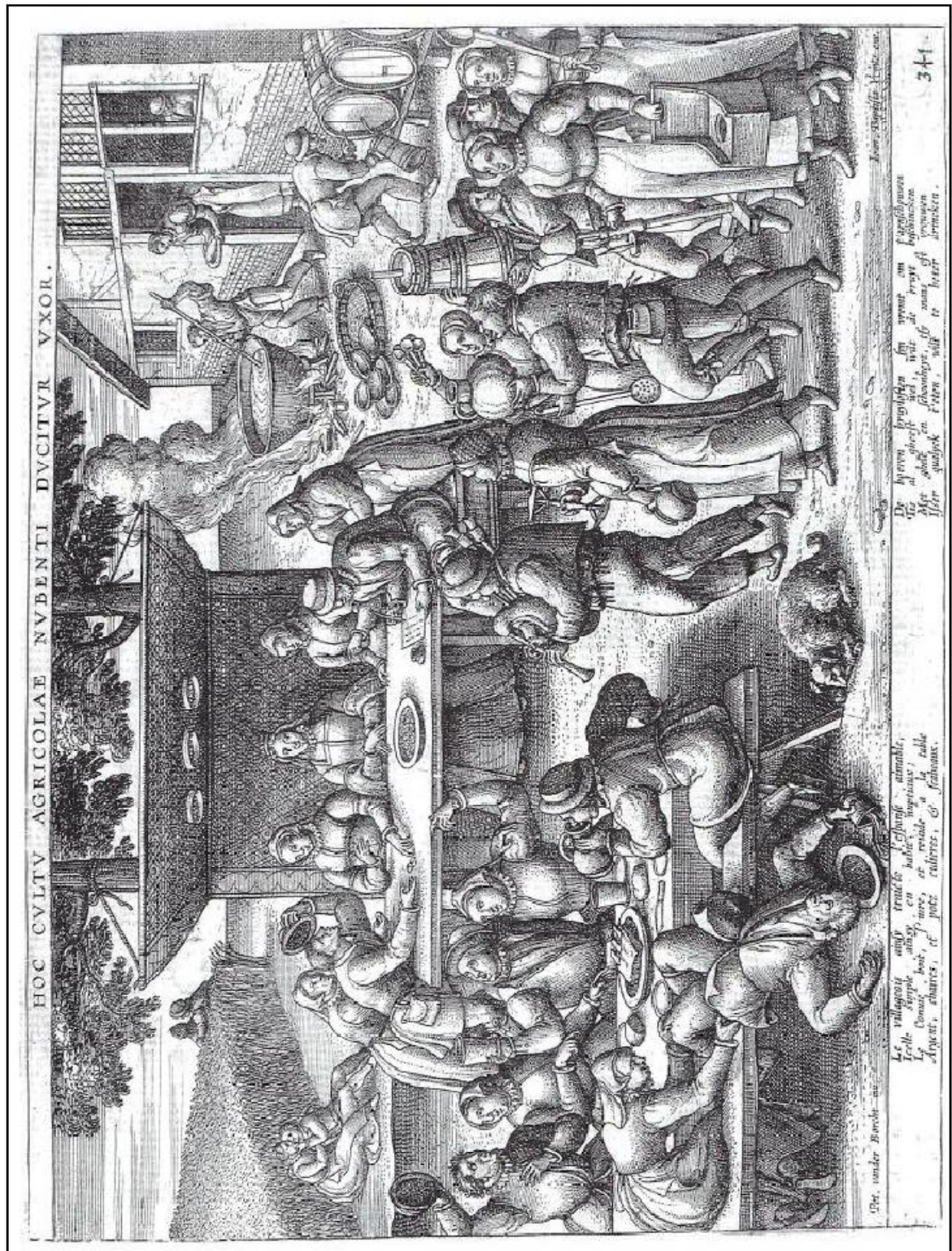


Abb. 39: Bauernhochzeit nach Pieter van der Borch, Kupferstich, nach 1560, Leiden.



Abb. 40: Pieter Bruegel der Ältere, *Hochzeitstanz im Freien*, Öl auf Holz, 1566, Institute of Arts, Detroit.



Abb. 41: Pieter van der Heyden nach Pieter Bruegel dem Älteren, *Hochzeitstanz im Freien*, Kupferstich, nach 1566, MET NY.



Abb. 42: Pieter Bruegel der Ältere, *Hochzeitstanz im Freien*, Detail, Öl auf Holz, 1566, Institute of Arts, Detroit.



Abb. 43: Pieter Bruegel der Ältere, *Hochzeitstanz im Freien*, Detail, Öl auf Holz, 1566, Institute of Arts, Detroit.



Abb. 44: Pieter Bruegel der Jüngere, *Bauernhochzeitstanz*, Öl auf Holz, 1607, Königliche Museen der Schönen Künste, Brüssel.



Abb. 45: Pieter Bruegel der Ältere, *Der Hochzeitszug*, Öl auf Holz, um 1564-66, Musée Communal, Brüssel.



Abb. 46: Pieter Bruegel der Ältere, *Der Hochzeitszug*, Detail, Öl auf Holz, um 1564-66, Musée Communal, Brüssel.



Abb. 47: Pieter Bruegel der Ältere, *Bauernhochzeitsmahl*, Detail, Öl auf Holz, 1568, KHM, Wien.



Abb. 48: Pieter Bruegel der Ältere, Kinderspiele, Detail, Öl auf Holz, um 1560, KHM, Wien.



Abb. 49: Pieter Bruegel der Ältere, *Der Hochzeitszug*, Detail, Öl auf Holz, um 1564-66, Musée Communal, Brüssel.



Abb. 50: Pieter van der Borcht, *Hochzeitsfest mit Anreise*, Kupferstich, 1559, KHM, Wien.



Abb. 51: Pieter van der Borcht, *Hochzeitsfest mit Anreise*, Kupferstich, um 1559, Gedruckt mit zwei Platten, Kopenhagen.

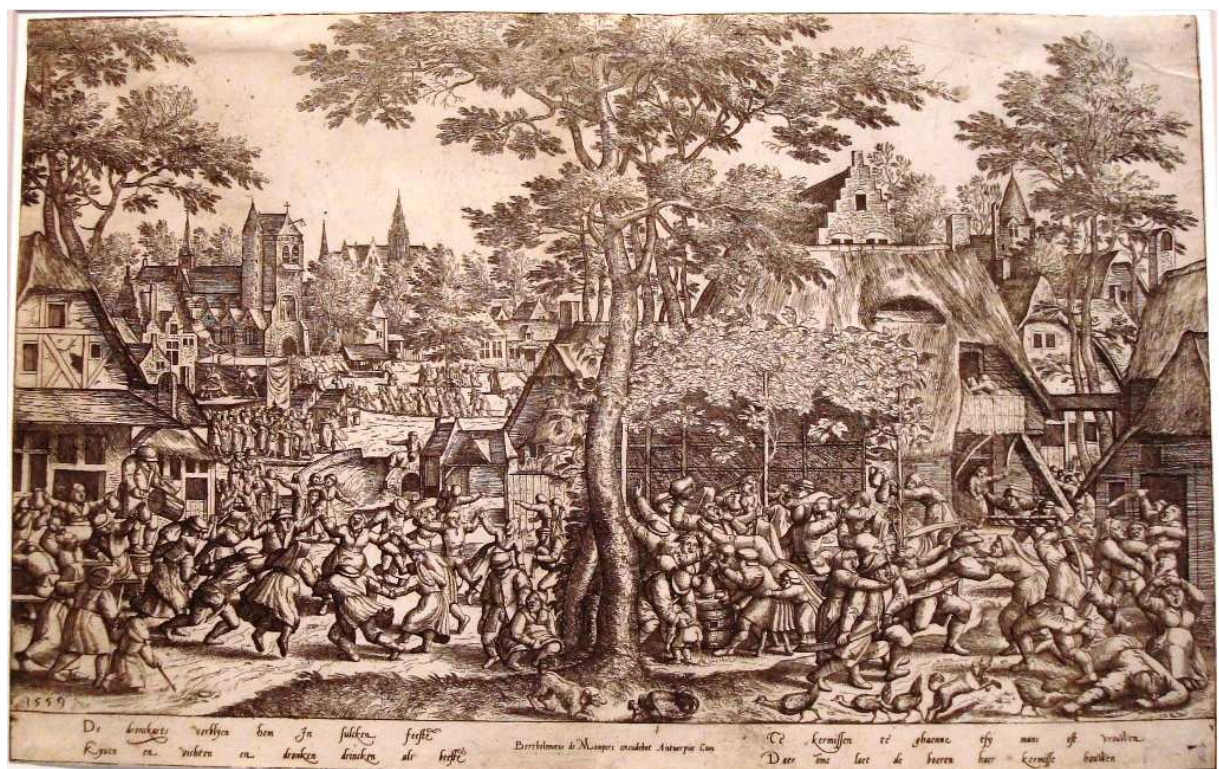


Abb. 52: Pieter van der Borcht, *Große Bauernkirmes*, Kupferstich, 1559, MET NY.



Abb. 53: Pieter Bruegel der Ältere, *Bauernhochzeitsmahl*, Detail, Öl auf Holz, 1568, KHM, Wien.

Abb. 54: Pieter van der Borcht, *Hochzeitsfest mit Anreise*, Detail, Kupferstich, 1559, KHM, Wien.

Abb. 55: Pieter van der Borcht, *Große Bauernkirmes*, Detail, Kupferstich, 1559, MET NY.



Abb. 56: Pieter van der Borcht, *Hochzeitsfest im Freien*, Kupferstich, 1580er?, Dresden.

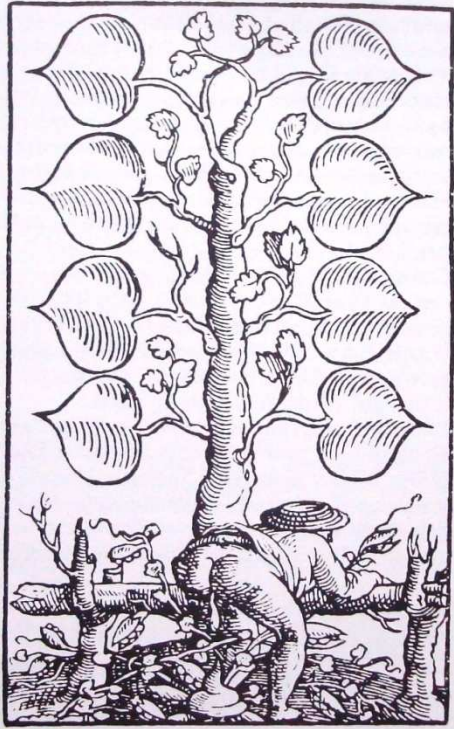


Abb. 57: Peter Flötner, *Acht der Laubfarbe*, Aus einem Kartenspiel, Holzschnitt, um 1538-40.



Abb. 58: Pieter Bruegel der Ältere, *Völlerei*, aus der Serie *Sieben Todsünden*, Kupferstich, 1558, Herausgeber Hieronymus Cock, Bibliothèque Royale, Cabinet Estampes, Brüssel.



Abb. 59: Sebald Beham, *Du machst es gar zu grob*, Serie von zwölf Kupferstichen, 1535, MET NY.



Abb. 60: Pieter Bruegel der Ältere, *Caritas*, aus der Serie *Sieben Tugenden*, Kupferstich, von Philippe Galle gestochen, 1561-1562.



Abb. 61: Pieter Bruegel der Ältere, *Bauernhochzeitsmahl*, Detail, Öl auf Holz, um 1568, KHM, Wien.



Abb. 62: Maerten van Cleve, *Die Bauernhochzeit im Freien*, Öl auf Holz, 1570, Museum Mayer van der Bergh, Antwerpen.



Abb. 63: Pieter Bruegel der Ältere, *Kinderspiele*, Detail, Öl auf Holz, um 1560, KHM, Wien.



Abb.64: Pieter Bruegel der Ältere, *Bauernhochzeitsmahl*, Öl auf Holz, um 1568, KHM, Wien.



Abb. 65: Pieter Coeck van Aelst, *Das Letzte Abendmahl*, Öl auf Holz, 1. H. 16. Jh., Musée d'Art Moderne et d'Art Contemporain, Lüttich.



Abb. 66: Hendrick Goltzius, *Das Letzte Abendmahl*, Kupferstich, 1585, MET NY.

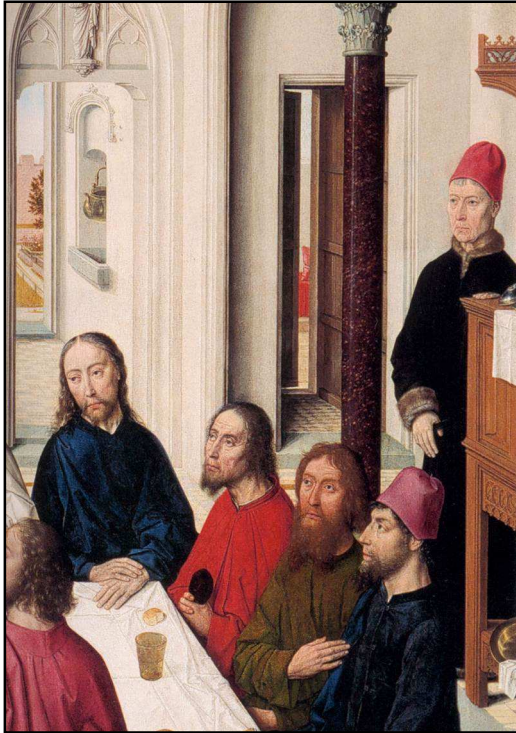


Abb. 67: Dieric Bouts, *Das Letzte Abendmahl*, Öl auf Holz, zwischen 1464 und 1467, St. Peter's Church, Leuven.

Abb. 68: Pieter Bruegel der Ältere, *Bauernhochzeitsmahl*, Detail, Öl auf Holz, um 1568, KHM, Wien.



Abb. 69: Hieronymus Bosch, *Die Hochzeit zu Kana*, Federzeichnung, 1. H. 16. Jh., Louvre, Paris.



Abb. 70: Pieter Bruegel der Ältere, *Bauernhochzeitsmahl*, Detail, Öl auf Holz, um 1568, KHM, Wien.



Abb. 71: Pieter Bruegel der Ältere, *Bauernhochzeitsmahl*, Detail, Öl auf Holz, um 1568, KHM, Wien.



Abb. 72: David Teniers d. J., *Bauernhochzeit*, Öl auf Leinwand, 1650, Hermitage, St. Petersburg.



Abb. 73: David Teniers d. J., *Bauernhochzeit*, Öl auf Leinwand, 1648, KHM, Wien.



Abb. 74: Adriaen van Ostade, *Bauernhochzeitstanz*, Öl auf Holz, 1635, Privatbesitz.



Abb. 75: Harmen Hals, *Bauernhochzeit*, Öl auf Holz, 2. Drittel 17. Jh., Museum für Schöne Künste, Budapest.



Abb. 76: Jan Steen, Bauernhochzeit [*Kirmesfeier*], Öl auf Leinwand, 1662-66, Privatbesitz.



Abb. 77: Jan Miense Molenaer, *Bauernhochzeit*, Öl auf Leinwand, 17. Jh., Privatbesitz.

Abbildungsnachweis

Abb. 1:

<[http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/e/e9/Les Tr%C3%A8s Riches Heures du duc de Berry i
uin.jpg](http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/e/e9/Les_Tr%C3%A8s_Riches_Heures_du_duc_de_Berry.jpg)> (14.07.2012).

Abb. 2: <<http://marciana.venezia.sbn.it/breviario-grimani-i-dodici-mesi>> (14.07.2012).

Abb. 3: <<http://www.kettererkunst.de/kunst/kd/details.php?obnr=410807311&anummer=353>> (14.07.2012).

Abb. 4: <<http://www.metmuseum.org/Collections/search-the-collections/90039543>> (14.07.2012).

Abb. 5: Raupp 1986, S. 41

Abb. 6: <<http://www.wga.hu/art/d/durer/2/13/4/090.jpg>> (21.05.2012).

Abb. 7: <<http://www.metmuseum.org/Collections/search-the-collections/90003289>> (14.07.2012).

Abb. 8: Emil Waldmann. Die Nürnberger Kleinmeister. Leipzig 1910. Tafel 13.

Abb. 9: <<http://www.metmuseum.org/Collections/search-the-collections/90078793>> (14.07.2012).

Abb. 10: <<http://www.metmuseum.org/Collections/search-the-collections/90078826>> (14.07.2012).

Abb. 11: <<http://www.metmuseum.org/Collections/search-the-collections/90078792>> (14.07.2012).

Abb. 12: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b22000574/f5.item.r=II>> (14.07.2012).

Abb. 13a: <http://alma.boijmans.nl/nl/object/BdH%208857%20%28PK%29/?ro_page=2> (14.07.2012).

Abb. 13b: <<http://alma.boijmans.nl/nl/object/BdH%209721%20%28PK%29/>> (14.07.2012).

Abb. 14: <<http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/41.1.24>> (28.06.2012).

Abb. 15: <[http://commons.wikimedia.org/wiki/File:After Cornelis Massijs 001.jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:After_Cornelis_Massijs_001.jpg)> (14.07.2012).

Abb. 16: <<http://bilddatenbank.khm.at/viewArtefact?id=33>> (14.07.2012).

Abb. 17: <<http://www.wga.hu/art/d/durer/2/13/4/075.jpg>> (21.05.2012).

Abb. 18 und 19: Moxey 1981, S. 108.

Abb. 20: by Sabine Paukner, MET NY.

Abb. 21: <<http://www.zeno.org/Kunstwerke/B/Schoen,+Erhard%3A+Bauernhochzeit>> (21.05.2012).

Abb. 22: Raupp 1986, S. 140.

Abb. 23: Raupp 1986, S. 148.

Abb. 24: Mielke 2004, S. 172.

Abb. 25: Mielke 2004 S. 174.

Abb. 26: Raupp 1986, S. 284.

Abb. 27: by Sabine Paukner, MET NY.

Abb. 28: by Sabine Paukner, MET NY.

Abb. 29: Mielke 2004, S. 176.

Abb. 30: <<http://www.artandarchitecture.org.uk/images/gallery/1f9071db.html>> (14.07.2012).

Abb. 31: <<http://www.dia.org/object-info/d33ac9fb-e03b-4287-923e-c5e42b7f65e6.aspx?position=1>> (21.05.2012).

Abb. 32: <<http://bilddatenbank.khm.at/viewArtefact?id=330>> (21.05.2012).

Abb. 33: by Sabine Paukner, KHM Wien.

Abb. 34: Musée Communal des Bruxelles, unentgeltlich per Mail.

Abb. 35: by Sabine Paukner, MET NY.

Abb. 36: by Sabine Paukner, MET NY.

Abb. 37 und 38: Raupp 1986, S. 150f.

Abb. 39: Mielke 2004, S. 185.

Abb. 40: <<http://www.dia.org/object-info/d33ac9fb-e03b-4287-923e-c5e42b7f65e6.aspx?position=1>> (21.05.2012).

Abb. 41: <<http://www.metmuseum.org/Collections/search-the-collections/90005784>> (21.05.2012).

Abb. 42 und Abb. 43: <<http://www.dia.org/object-info/d33ac9fb-e03b-4287-923e-c5e42b7f65e6.aspx?position=1>> (21.05.2012).

Abb. 44: <[http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/f/ff/Pieter Brueghel the Younger -
Peasant Wedding Dance - WGA03635.jpg?uselang=de](http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/f/ff/Pieter_Brueghel_the_Younger_-_Peasant_Wedding_Dance_-_WGA03635.jpg?uselang=de)> (21.05.2012).

Abb. 45 und Abb. 46: Musée Communal des Bruxelles, unentgeltlich per Mail.

Abb. 47: <<http://bilddatenbank.khm.at/viewArtefact?id=330>> (21.05.2012).

Abb. 48: by Sabine Paukner, KHM Wien.

Abb. 49: Musée Communal des Bruxelles, unentgeltlich per Mail.

Abb. 50: Kunsthistorisches Museum Wien, entgeltlich per Mail.

Abb. 51: Mielke 2004, S. 180.

Abb. 52: by Sabine Paukner, MET NY.

Abb. 53: Kunsthistorisches Museum Wien, entgeltlich per Mail.

Abb. 54: <<http://bilddatenbank.khm.at/viewArtefact?id=330>> (21.05.2012).

Abb. 55: by Sabine Paukner, MET NY.

Abb. 56: Mielke 2004, S. 217.

Abb. 57: Raupp 1986, S. 113.

Abb. 58:
<<http://www.zeno.org/Kunstwerke/B/Bruegel+d.+%C3%84.,+Pieter%3A+Folge+der+%C2%BBLaster%C2%AB+%5B8%5D?hl=bruegel+laster>> (21.05.2012).

Abb. 59: <<http://www.metmuseum.org/Collections/search-the-collections/90078792>> (21.05.2012).

Abb. 60: <[http://de.wikipedia.org/wiki/%D7%A7%D7%95%D7%91%D7%A5:Brueghel - Sieben Tugenden - Charitas.jpg](http://de.wikipedia.org/wiki/%D7%A7%D7%95%D7%91%D7%A5:Brueghel_-_Sieben_Tugenden_-_Charitas.jpg)> (21.05.2012).

Abb. 61: <<http://bilddatenbank.khm.at/viewArtefact?id=330>> (21.05.2012).

Abb. 62: Raupp 1986, S. 259.

Abb. 63: by Sabine Paukner, KHM Wien.

Abb. 64: <<http://bilddatenbank.khm.at/viewArtefact?id=330>> (21.05.2012).

Abb. 65: <[http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/8/89/Das letzte Abendmahl.jpg?uselang=de](http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/8/89/Das_letzte_Abendmahl.jpg?uselang=de)> (21.05.2012).

Abb. 66: <<http://www.metmuseum.org/Collections/search-the-collections/90012619?rpp=20&pg=1&ft=Coeck+van+Aelst%2c+Pieter+%28Netherlandish%2c+1502-1550%29&pos=16>> (21.05.2012).

Abb. 67: <http://www.wga.hu/art/b/bouts/dirk_e/lastsupp/0altar1.jpg> (21.05.2012).

Abb. 68: <<http://bilddatenbank.khm.at/viewArtefact?id=330>> (21.05.2012).

Abb. 69: Raupp 1986, S. 284.

Abb. 70 und 71: <<http://bilddatenbank.khm.at/viewArtefact?id=330>> (21.05.2012).

Abb. 72: <<http://www.arthermitage.org/II-David-Teniers/Peasant-Wedding.big.html>> (21.05.2012).

Abb. 73: <<http://bilddatenbank.khm.at/viewArtefact?id=1893>> (21.05.2012).

Abb. 74:
<[http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/3/36/Adriaen van Ostade Bauerntanz in der Scheune 1635.jpg?uselang=de](http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/3/36/Adriaen_van_Ostade_Bauerntanz_in_der_Scheune_1635.jpg?uselang=de)> (21.05.2012).

Abb. 75: <[http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/b/b6/Harmen Hals - Peasants at a Wedding Feast.jpg](http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/b/b6/Harmen_Hals_-_Peasants_at_a_Wedding_Feast.jpg)> (21.05.2012).

Abb. 76: <<http://www.wga.hu/art/s/steen/page1/countryw.jpg>> (21.05.2012).

Abb. 77: <<http://www.van-ham.com/datenbank-archiv/datenbank/jan-miense-molenaer/bauernhochzeit-1.html>> (21.05.2012).

Bibliografie

Alpers 1972/73

Svetlana Alpers: Bruegel's Festive Peasants. In: Simiolus [Hg.]: Netherlands Quarterly for the History of Art, 6, No. 3/4, o. O. 1972- 1973, S. 163-176.

Alpers 1975/76

Svetlana Alpers: Realism as a Comic Mode Low-Life Painting Seen through Brederos Eyes. In: Simiolus [Hg.]: Netherlands Quarterly for the History of Art, 8, No. 3, o. O. 1975-1976, S. 115-144.

Aufgebauer 2006

Peter Aufgebauer: „Die Erde ist eine Scheibe“. Das mittelalterliche Weltbild in der Wahrnehmung der Neuzeit. In: Geschichte in Wissenschaft und Unterricht 57, o. O. 2006, H. 7/8, S. 427-441.

Bartels 1900

Adolf Bartels: Der Bauer in der deutschen Vergangenheit [= Monographien zur deutschen Kulturgeschichte, 6], Leipzig 1900.

Bassenge 2000

Galerie Gerda Bassenge [Hg.]: Kunst und Buchauktionen [= Kat. Auk., Kunst des 15.-19. Jahrhunderts, Auktion 75, 26. und 27. Mai 2000], Berlin 2000, S. 26f.

Blickle 1975

Peter Blickle: Thesen zum Thema: Der "Bauernkrieg" als Revolution des "Gemeinen Mannes". In: Historische Zeitschrift. Beihefte, New Series, Vol. 4, Revolte und Revolution in Europa. [= Referate und Protokolle des Internationalen Symposiums zur Erinnerung an den Bauernkrieg 1525 (Memmingen, 24.-27. März 1975)], Memmingen 1975, S. 127-131.

Blickle 1984

Peter Blickle: Das Reich zu Beginn des 16. Jahrhunderts. In: Horst Buszello, Peter Blickle, Rudolf Endres [Hg.]: Der deutsche Bauernkrieg. Paderborn [u.a.] 1984. S.38-57.

Blickle 2004

Die Revolution von 1524. München 2004.

Brandt 2005

Reinhard Brandt: Bilderfahrungen – Von der Wahrheit zum Bild. In: Burda, Hubert und Maar, Christa [Hg.]: Iconic Turn. Die neue Macht der Bilder. Köln 2005, S. 44-54.

Busch 1987

Werner Busch: Die Autonomie der Kunst. In: Werner Busch und Peter Schmoock: Kunst. Die Geschichte ihrer Funktionen. Weinheim [u.a.] 1987, S. 178-203.

Buszello 1975

Horst Buszello: Die Staatsvorstellung des „Gemeinen Mannes“ im deutschen Bauernkrieg. In: Historische Zeitschrift. Beihefte, New Series, Vol. 4, Revolte und Revolution in Europa. [= Referate und Protokolle des Internationalen Symposiums zur Erinnerung an den Bauernkrieg 1525 (Memmingen, 24.-27. März 1975)], Memmingen 1975, S. 273-295.

Buszello 1984

Horst Buszello: Legitimation, Verlaufsformen und Ziele. In: Horst Buszello, Peter Blickle, Rudolf Endres [Hg.]: Der deutsche Bauernkrieg. Paderborn [u.a.] 1984. S. 281-321.

Buszello, Blickle, Enders 1984

Horst Buszello, Peter Blickle, Rudolf Endres [Hg.]: Der deutsche Bauernkrieg. Paderborn [u.a.] 1984.

Conze 1972 (Lx)

Werner Conze, Otto Brunner, Reinhart Koselleck [Hg.], Geschichtliche Grundbegriffe - Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland. Stuttgart 1972.

Correll 1996

Barbara Correll: The End of Conduct. Grobrianus and the Renaissance Text of the Subject, Ithaca (NY) 1996.

De Vries 1974

Jan de Vries: Dutch Rural Economy in the Golden Age 1500-1700. New Haven and London 1974.

Endres 1984

Rudolf Endres: Ursachen. In: Horst Buszello, Peter Blickle, Rudolf Endres [Hg.]: Der deutsche Bauernkrieg. Paderborn [u.a.] 1984. S. 217-253.

Fraenger 1950

Wilhelm Fraenger: Die Hochzeit zu Kana. Ein Dokument semitischer Gnosis bei Hieronymus Bosch. In: Zeitschrift für Kunstgeschichte, Bd. 15, H. 1, Berlin u.a. 1952, S. 82-86.

Franz 1986

Heinrich Gerhard Franz: Niederländische Landschaftsmalerei im Zeitalter des Manierismus [= Forschungen und Berichte des Kunsthistorischen Institutes der Universität Graz, 2], Graz 1969.

Gibson 1981

Walter S. Gibson: Artists and Rederijkers in the Age of Bruegel. In: The Art Bulletin, 63, No. 3, New York 1981, S. 426-446.

Gibson 2004-2005

Walter S. Gibson: Festive Peasants before Bruegel. Three Case Studies and Their Implications. In: Simiolus [Hg.]: Netherlands Quarterly for the History of Art, 31, No. 4, o. O. 2004-2005, S. 292-309.

Henisch 1999

Henisch, Bridget Ann: The Medieval Calendar Year. Pennsylvania State Univ. Press, University Park, Pennsylvania 1999.

Hofmann 1983

Werner Hofmann: Die Geburt der Moderne aus dem Geiste der Religion: In: ders. [Hg.], Luther und die Folgen für die Kunst. (= Katalog der Ausstellung in der Hamburger Kunsthalle, 11. Nov. 1983-8. Jan. 1984. München 1983, 23-71.

Jongh und Luijten

Eddy de Jongh und Ger Luijten: Mirror of Everyday Life. Genreprints in the Netherlands 1550-1700. Amsterdam 1997.

Jöst 1976

Erhard Jöst: Bauernfeindlichkeit. Die Historien des Ritter Neithart Fuchs. Göppingen 1976.

Kanz 2007

Roland Kanz [Hg.]: Das Komische in der Kunst. Köln 2007.

Kemperdick 2004

Stephan Kemperdick: Martin Schongauer. Eine Monographie. Petersberg 2004.

Koschatzky 1968

Walter Koschatzky [Hg.]: Die Kunst der Graphik. Das Zeitalter Albrecht Dürers. Werke aus dem Besitz der Albertina. [= Katalog zur Ausstellung, 03.06.-18.10.1964], Wien 1968.

Liebelt 2008

David Liebelt: Das religiöse Herrschaftsverständnis bei Martin Luther. o.O. 2008.

MacCulloch 2008

Diarmaid MacCulloch: Die Reformation. 1490-1700. Aus dem Englischen von Helke Voß-Becher, Klaus Binder und Bernd Leineweber. München 2008.

Marijnissen 1999

Roger H. Marijnissen: Hieronymus Bosch. Das vollständige Werk. Köln 1999.

Marijnissen 2003

Roger H. Marijnissen: Bruegel. Das vollständige Werk. Köln 2003.

Marlier 1969

Georges Marlier: Pierre Brueghel le Jeune. [= Posthume Veröffentlichung, herausgegeben und mit kritischen Anmerkungen von Jacqueline Folie], Brüssel 1969.

Miedema 1977

Hessel Miedema: Realism and Comic Mode. The Peasant. In: Simiolus [Hg.]: Netherlands Quarterly for the History of Art, 9, No. 4, o. O. 1977, S. 205-219.

Mielke 1979

Hans Mielke: Radierer um Bruegel. In: Otto Simson und Matthias Winner [Hg.]: Pieter Bruegel und seine Welt [= ein Colloquium, veranst. vom Kunsthistorischen Institut der Freien Universität Berlin u. dem Kupferstichkabinett der Staatlichen Museen, Stiftung Preußischer Kulturbesitz am 13. u. 14. Nov. 1975], Berlin 1979, S. 63-72.

Mielke 2004

Hans Mielke und Ursula Mielke: Peeter van der Borch. In: Ger Luijten [Hg.]: The New Hollstein, Dutch & Flemish etchings, engravings and woodcuts 1450 - 1700, Peeter van der Borch. Rotterdam 2004.

Moxey 1981

Keith Moxey: Sebald Beham's Church Anniversary Holidays. Festive Peasants as Instruments of Repressive Humor. In: Simiolus (Hg.): Netherlands Quarterly for the History of Art, 12, No. 2/3, o. O. 1981-1982, S. 107-130.

Moxey 1982

Keith Moxey: Pieter Bruegel and the Feast of Fools. In: The Art Bulletin, 64, No. 4, New York 1982, S. 640-646.

Panofsky 1915

Erwin Panofsky: Dürers Kunsttheorie, vornehmlich in ihrem Verhältnis zur Kunsttheorie der Italiener. Berlin 1915.

Raupp 1986

Hans-Joachim Raupp: Bauernsatiren. Entstehung und Entwicklung des bäuerlichen Genres in der deutschen und niederländischen Kunst ca. 1470 – 1570. Niederzier 1986.

Roberts-Jones 1997

Philippe und Francoise Roberts-Jones: Pieter Bruegel der Ältere. München 1997.

Seidlitz 1885

Die gedruckten illustrierten Gebetbücher des XV. und XVI. Jahrhunderts in Deutschland. In: Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen, 6. Bd., Berlin 1885, S. 22-38.

Thieme/Becker (Lx) 1999

Ulrich Thieme und Felix Becker: Pierre van der Borcht. In: Dies. [Hg.]: Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart, begründet von Ulrich Thieme und Felix Becker, Bd. 3/4, Leipzig 1999, S. 342.

Van Houtte 1979

J. A. van Houtte: Die niederländische Umwelt Pieter Bruegels. In: Otto von Simon und Matthias Winner [Hg.]: Pieter Bruegel und seine Welt. [= Ein Colloquium, veranst. vom Kunsthistor. Inst. d. Freien Univ. Berlin u. d. Kupferstichkabinett d. Staatl. Museen Stiftung Preuss. Kulturbesitz am 13. u. 14. November 1975], Berlin 1979. S. 29-36.

Van Bastelaer und Hulin de Loo 1907

René van Batelaer und Georges Hulin de Loo: Pieter Bruegel l'Ancien, son oeuvre et son temps. Étude historique, suivie des catalogues raisonnés de son oeuvre dessiné et gravé. Brüssel 1907.

Vandenbroeck 1984

Paul Vandenbroeck: Verbeeck's Peasant Weddings. A Study of Iconography and Social Function. In: Simiolus. Netherlands Quarterly for the History of Art, Vol. 14, No. 2, o. O. 1984, S. 79-124.

Waldmann 1910

Emil Waldmann: Die Nürnberger Kleinmeister. Leipzig 1910.

Weismann 1992

Anabella Weismann: „Was sieht und hört der Dudelsackpfeifer auf der Bauernhochzeit? Bemerkungen über ein allzu bekanntes Gemälde von Pieter Bruegel“. In: D. Kamper und C. Wulf [Hg.]: Schweigen. Reimer, Berlin 1992, S. 225-245.

Anabella Weismann: Golgotha, Vergangenheit mit Jetztzeit geladen. Ein kultursoziologischer Versuch zur Entwicklung religiöser Bildsprachen am Beispiel der Rezeptionsgeschichte von Pieter Bruegels Kreuztragung. Kamper Cahiers Nr. 72, J.H. Kok, Kampen 1992.

Weismann 1994

Anabella Weismann: Das Bild als Waffe im Elitenkonflikt. Graphik und Malerei als Medien des öffentlichen und privaten Widerstandes gegen die spanisch-katholische Herrschaft über die Niederlande im 16. Jahrhundert am Beispiel des Werkes von Pieter Bruegel. In: Mitteilungen aus dem Schwerpunktbereich Methodenlehre Nr. 36, Freie Universität Berlin, Institut für Soziologie, Berlin 1994.

Weismann 1996

Anabella Weismann: Wissenschaftsentwicklung, Polyphonie und Aufführungspraxis als Gesellschaftsutopie. Pieter Bruegels „Temperantia“ - eine Petition für religionspolitische Toleranz am Vorabend der Niederländischen Revolution. In: H.W. Heister [Hg.]: Musik/Revolution. Festschrift für Georg Knepler zum 90. Geburtstag, Von Bokel, Hamburg 1996, Bd. I, S. 175-218.

Weismann 2009

Anabella Weismann: Pieter Bruegel d.Ä. Rororo-Monographie, Reinbek 2009.

Wittenwiler 2003 [1408]

Heinrich Wittenwiler: Der Ring. Frühneuhochdeutsch / Neuhochdeutsch. Nach dem Text von Edmund Wießner ins Neuhochdt. übers. und hrsg. von Horst Brunner. Reclam. Stuttgart 2003.

Wiessner 1956

Edmund Wiessner [Hg.]: Der Bauernhochzeitsschwank. Meier Betz und Metzen hochzit. Tübingen 1956.

Wurzbach (Lx) 1906

Alfred von Wurzbach: Peter van der Borcht IV. In: Ders. [Hg.]: Niederländisches Künstlerlexikon, Bd. 1, Wien und Leipzig 1906, S. 140f.

Elektronische Enzyklopädie: Microsoft Encarta

"Dürer, Albrecht." *Microsoft® Encarta®* 2006 [DVD]. Microsoft Corporation, 2005.
"Karl V. (Heiliges Römisches Reich)." *Microsoft® Encarta®* 2006 [DVD]. Microsoft Corporation, 2005.
"Ortelius, Abraham." *Microsoft® Encarta®* 2006 [DVD]. Microsoft Corporation, 2005.
"Reformation." *Microsoft® Encarta®* 2006 [DVD]. Microsoft Corporation, 2005.
"Schmalkaldischer Bund." *Microsoft® Encarta®* 2006 [DVD]. Microsoft Corporation, 2005.
"Scholastik." *Microsoft® Encarta®* 2006 [DVD]. Microsoft Corporation, 2005.
Wieland Eschenhagen: "Bundschuh." *Microsoft® Encarta®* 2006 [DVD]. Microsoft Corporation, 2005.
Claudia List: "Stundenbuch." *Microsoft® Encarta®* 2006 [DVD]. Microsoft Corporation, 2005.
Andreas Nohl: "Hausbuchmeister." *Microsoft® Encarta®* 2006 [DVD]. Microsoft Corporation, 2005.
Marion Pausch: "Geusen." *Microsoft® Encarta®* 2006 [DVD]. Microsoft Corporation, 2005.
Christian Pixis: "Amman, Jost." *Microsoft® Encarta®* 2006 [DVD].

Internetquellen:

Bibleserver: <<http://www.bibleserver.com/start>> (07.07.2012).

Biblioteca Marciana: <<http://marciana.venezia.sbn.it/breviario-grimani>> (23.06.2012).

Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm:

<<http://woerterbuchnetz.de/DWB/?sigle=DWB&mode=Vernetzung&lemid=GL07131>> (17.04.2012).

<<http://woerterbuchnetz.de/DWB/?sigle=DWB&mode=Vernetzung&lemid=GA02077>> (17.04.2012).

Digitale bibliotheek voor de Nederlandse letteren: W.M.H. Hummelen: Toneel op de kermis, van Bruegel tot Bredero: <http://www.dbnl.org/tekst/humm001tone01_01/humm001tone01_01_0001.php> (03.04.2012).

Dresdner Stadtpfeifer: <<http://stadtpfeifer.webs.com/geschichte.htm>> (03.04.2012).

<<http://stadtpfeifer.webs.com/instrumente.htm>> (03.04.2012).

KHM Bilddatenbank: <<http://bilddatenbank.khm.at/>> (03.04.2012).

Lexikus: <<http://www.lexikus.de/Bruegel/Der-Bericht-Carel-van-Manders>> (07.05.2012).

Metropolitan Museum of Art, New York: <<http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/41.1.24>> (28.06.2012).

Ruhr Universität Bochum, Kunstgeschichtliches Institut: <<http://www.kgi.ruhr-uni-bochum.de/stillleben/data/html/d/1/4.htm>> (11.03.2012).

Ruprecht-Karls Universität Heidelberg: <<http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/dkb1852/0248/ocr>> (22.03.2012).

Spiegel Online: <<http://gutenberg.spiegel.de/buch/270/6>> (01.03.2012).

Stadtarchiv Memmingen: <<http://stadtarchiv.memmingen.de/918.html>> (01.03.2012).

Stiftung Brüder Van Limburg <<http://archieff.gebroedersvanlimburg.nl/deutsch/content/3-2.php>> (21.06.2012).

Westfälische Wilhelms-Universität Münster: <<http://www.uni-muenster.de/NiederlandeNet/nl-wissen/geschichte/vertiefung/anfaenge/index.html>> (21.06.2012).

DANKsagung

Für die unterschiedlichsten Arten der Unterstützung danke ich:

Meinen Eltern, meinem lieben Bruder Anton, meiner Oma Regina, des Weiteren Nessa, Marion, Kerstin, Danee, Zlata, Fabio, Sissy, Jens, Margareta, Vanessa, Alex, Desi, Marly³ und meiner Betreuerin Monika Dachs-Nickel.

Dank für die Zurverfügungstellung des Bildmaterials an:

- Kunsthistorisches Museum, Wien.
- Metropolitan Museum of Art, New York mit seinen ausgezeichneten und benutzerfreundlichen Recherchebedingungen.
- Museum National, Brüssel.
- Inklusive allen im Abbildungsnachweis Genannten.

Zur Person

Sabine Paukner, geboren 1983 in Niederösterreich, Goldschmiedegesellin, Kulturwissenschaftlerin und angehende Kunsthistorikerin, tätig als Kunst- und Kulturvermittlerin in der Albertina und im Österreichischen Museum für Volkskunde, Wien. Absolvierte Auslandsvolontariate und einen Forschungsaufenthalt in London und New York. Lebt in Wien und Niederösterreich.

Abstract

Die vorliegende Arbeit setzt sich mit den Darstellungen der niederländischen Bauernhochzeit in den Druckgrafiken und der Tafelmalerei von Pieter van der Borch und Pieter Bruegel dem Älteren auseinander. Das kunsthistorische Interesse liegt in der Entstehung, den Traditionszusammenhängen, den Vorbildern sowie dem künstlerischen Charakter der ausgewählten Werke und deren Deutungs- und Abbildungsabsichten. Es wird erklärt, warum der „Bauer“ und seine Lebenswelt bildwürdig wurden und die soziopolitische und kirchliche Reformation entscheidende Impulse hierfür lieferten, zudem weshalb sich das Motiv der Bauernhochzeit in den Niederlanden erst in der Mitte des 16. Jahrhunderts etablierte. Die Basis der bildlichen Umsetzung dieser niederländischen Genredarstellung bildete - neben den deutschen Druckgrafiken und Boschs *Hochzeit zu Kana* - vor allem die deutsche Bauernsatire „Der Ring“. Durch einen literarischen Vergleich ließ sich überzeugend nachweisen, dass äußerst viele konkret genannte Einzelmotive der ausgewählten Werke Borchts und Bruegels mit zahlreichen Textstellen des „Ringes“ übereinstimmen. Pieter van der Borch, der als erster niederländischer Künstler Bauernhochzeiten abbildete und mit neuen Motivrepertoires versah, kommt eine tragende Rolle zu und spricht Pieter Bruegel dem Älteren die Rolle des Nestors des niederländischen Bauerngenres ab. Durch Bruegels Übertrag in das großformatige Tafelbild erreichte diese Genredarstellung jedoch seinen bis ins 17. Jahrhundert anhaltenden Höhepunkt, wie ausgewählte Nachfolgewerke zeigen.

This Art History Master's thesis discusses Dutch peasant wedding engravings and panel paintings by Pieter van der Borch and Pieter Bruegel the Elder. Questions of origins, traditions, characteristics, intentions, and interpretation are addressed. This paper explains the decisive role the socio-political and religious Reformation played, why peasants left an indelible impression, and why Dutch peasant weddings were not depicted until the mid 16th century. Besides German woodcuts and engravings, and Hieronymus Boschs Marriage at Cana, Dutch peasant wedding depictions are based mainly on the satirical peasant wedding poem "The Ring." A literary comparison showed that a range of subjects depicted in engravings and paintings by Borcht and Bruegel correspond to passages from that satirical poem. Pieter van der Borch was the first artist to display peasant weddings with new subject repertoires in the Netherlands, and was far more instrumental to the development of the Dutch peasant genre than Pieter Bruegel the Elder. However, it was due to Bruegel's large panel paintings that the peasant genre attained such relevance, which it kept well into the 17th century.