



MASTERARBEIT | MASTER'S THESIS

Titel | Title

„DETEN WIR VERKAVFEN“

Marktbäuerliche Figuren als gestochene Miniaturen unter
besonderer Berücksichtigung zweier Kupferstiche von Sebald
Beham

verfasst von | submitted by

Moritz Schueler BA

angestrebter akademischer Grad | in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Master of Arts (MA)

Wien | Vienna, 2024

Studienkennzahl lt. Studienblatt | Degree
programme code as it appears on the
student record sheet:

UA 066 835

Studienrichtung lt. Studienblatt | Degree
programme as it appears on the student
record sheet:

Masterstudium Kunstgeschichte

Betreut von | Supervisor:

ao. Univ.-Prof. Dr. Monika Dachs

Inhaltsverzeichnis

Einleitung	1
Autonome Bauerngraphik – Ein Zankapfel der Kunstgeschichte	3
Der Stand der Forschung zum sogenannten „Sujet des Marktbauern“	8
1 Marktbäuerliche Figuren als gestochene Miniaturen	11
1.1 Zur älteren Motiventwicklung bis zum Ende des 15. Jahrhunderts	12
1.2 Zur jüngeren Typenbildung von Dürer bis einschließlich Beham	17
1.3 Ikonographische Grenzfälle und Bestimmungsschwierigkeiten	20
1.3.1 Problemaufriss – Lebensmittelverkauf oder Zehntentrachtung?	21
1.3.2 Zum sogenannten <i>Marktbauern</i> des Monogrammistens IB	23
1.3.3 Dürers <i>Marktbauer</i> als Zehntverweigerer?	25
1.4 Motivgeschichtliche Überlegungen	27
1.4.1 Zwischen illustrativem Gebrauch und autonomen Darstellungsgegenstand	28
1.4.2 Marktbauer und Marktbäuerin im frühneuzeitlichen Fastnachtspiel	36
2 Sebald Behams Pendant-Stiche <i>Der Marktbauer</i> und <i>Die Marktbäuerin</i>	43
2.1 Bildkomposition und Motivvorlagen – Rekonstruktion der Bildgenese	51
2.1.1 Die Spruchbänder – Formgebung, Anbringung und Narration	53
2.1.2 Zum Gestaltungsprinzip der Stichpaarung	57
2.1.3 Der Umgang mit dem Vorlagenmaterial	60
2.1.4 Exkurs – Behams <i>Wetterbauern</i>	63
2.2 Marktbauer und Marktbäuerin im Spiegel der Leitmedien der Reformationszeit	67
2.2.1 Wucher, Fürkauf und Betrugerei – Bauernhandel im Visier der Lasterschelte	70
2.2.2 Der Marktbauer als rebellischer Vertreter der Volksfrömmigkeit	77
2.2.3 Ikonologische Schlussbemerkungen	86
Fazit	93
Literaturverzeichnis	95
Abbildungsnachweis	114
Abbildungsteil	118
Abstract (Deutsch)	160
Abstract (English)	161

*Woher aber der Marktbauern-Typus in der deutschen
Druckgraphik seinen Ursprung genommen hat,
ist bisher ungeklärt.¹*

Hans-Joachim RAUPP

Einleitung

Der frühneuzeitlichen Genregraphik und ihren kulturgeschichtlichen Voraussetzungen wird in jüngerer Zeit ein beachtliches Maß an Aufmerksamkeit zuteil. Ein Künstler, dessen Name in diesem Kontext besonders häufig fällt, ist der Nürnberger Kleinmeister Sebald Beham. Unter seinen zahlreichen Schilderungen des bäuerlichen Alltagslebens, die aus kunsthistorischer Perspektive sicher zu den fruchtbarsten und zugleich folgenreichsten Erträgen seines umfangreichen Gesamtwerks zählen, haben insbesondere die großformatigen Dorffeste, Bauerntänze und Kirchweihen Würdigung erfahren. Stark vernachlässigt bleiben dagegen andere Sujets, die ebenfalls Behams profan-bäuerlichem Motivrepertoire entspringen. Im Besonderen gilt dies für eine disparate Werkgruppe, die sich mehrheitlich aus kleinformatigen Zeichnungen und Kupferstichen zusammensetzt, auf denen rustikale Einzelfiguren oder Bauernpaare bei der Beförderung, Präsentation oder dem Verkauf agrarwirtschaftlicher Erzeugnisse abgebildet sind. Von der kunsthistorischen Forschung werden besagte Bildschöpfungen als Teil einer weitgehend geschlossenen Motivklasse behandelt, deren Bedeutung und Entwicklung bisher jedoch lediglich in ihren Grundzügen erfasst wurde.

Aufbauend auf Hans-Joachim RAUPPs grundlegenden Untersuchungen zur Entstehung und Popularisierung der autonomen Bauerndarstellung in der deutschen Renaissancegraphik soll in vorliegender Arbeit in einem ersten Schritt der Versuch unternommen werden, die motivgeschichtliche Entwicklung des sogenannten „Marktbauern-Typus“² allgemein zu beschreiben, indem zentrale Werke der postulierten Bildtradition in chronologischer Reihenfolge auf ihre kennzeichnenden Merkmale und Besonderheiten hin befragt werden. Nach dieser überblicksmäßigen Charakterisierung und Bestandsaufnahme wird anhand einiger Fallbeispiele eine kritische Reflexion der bisherigen kunstwissenschaftlichen Kategorienbildung vollzogen. Dabei soll es konkret um die Frage gehen, ob beziehungsweise inwieweit die dargestellten Figuren ihrer bisherigen Etikettierung als Marktbauer und Marktbäuerin gerecht werden.

¹ Hans-Joachim RAUPP, Bauernsatiren. Entstehung und Entwicklung des bäuerlichen Genres in der deutschen und niederländischen Kunst ca. 1470-1570, Niederzier 1986, S. 56.

² RAUPP 1986, S. 56.

Mit den inhaltlichen Bestimmungsschwierigkeiten rückt der Untersuchungsfokus auf die kulturgeschichtlichen Wurzeln, von denen sich das Figureschema ableiten lässt. Wie das einleitende Zitat verdeutlichen soll, liegen die Ursprünge der Werkkategorie nach wie vor im Dunkeln, was Anlass zu neuerlichen Überlegungen zur ikonographischen Genese des Bildsujets bietet. Die Spurensuche nach möglichen Vorbildern wird in einem eigenständigen Kapitel vertieft, in dem – neben möglichen visuellen Impulsen, die sich im Bereich der Buchillustration vermuten lassen – auch typengeschichtliche Parallelentwicklungen im Kontext des frühneuzeitlichen Fastnachtspiels erkundet und diskutiert werden.

In einem zweiten monographischen Abschnitt werden auf Basis der Erkenntnisse des ersten Oberkapitels, Sebald Behams Stiche *Der Marktbauer* und *Die Marktbäuerin* einer eingehenden kunstwissenschaftlichen Untersuchung unterzogen. Als zusammengehörendes Bildpaar zählen die beiden Blätter, deren jeweiliges Format, dem einer handelsüblichen Briefmarke entspricht, nicht nur zu den kleinsten Kunstwerken, die aus Behams Gesamtwerk hervorgingen, vielmehr gehören sie zu den kleinsten Genredarstellungen überhaupt. Dieser bemerkenswerte und zugleich theoretisch selten reflektierte Umstand gibt Anlass zu einer monographischen Untersuchung, die sich in zwei ineinandergreifende Untersuchungsschritte unterteilt: Einen ersten formal-analytischen Teil, in dem vorwiegend bildkompositorische Aspekte sowie die Verwendung der vom Künstler beanspruchten Bildvorlagen erörtert werden und einen zweiten ikonologischen Abschnitt, der dazu dient, das Stichpaar in seinem Verhältnis zum zeitgenössischen Flugschriften- und Flugblattdruck zu untersuchen. Vor diesem Hintergrund soll im Zuge einer kritischen Schlussbetrachtung das vielstimmige Deutungsangebot zu Behams Pendant-Stichen eine kritische Revision und produktive Erweiterung erfahren, um so der übergeordneten Frage nachzugehen, welche Bedeutungsdimensionen der kleinformatigen Darstellung der bäuerlichen Lebensmittelversorgung im Medium des autonomen Kupferstichs anhaften.

Autonome Bauerngraphik – Ein Zankapfel der Kunstgeschichte

Nicht ohne Grund wird die Darstellung der bäuerlichen Gesellschaft von Bertram KASCHEK als „alter Zankapfel der Kunstgeschichte“³ bezeichnet. Stark betroffen von der diskursiven Uneinigkeit, die der Autor verzeichnet, ist die autonome Bauerngraphik, wie sie sich zwischen 1470 und der Mitte des 16. Jahrhunderts im deutschsprachigen Raum zu einer weitgehend eigenständigen Werkkategorie entwickelte,⁴ die den heutigen Betrachter*innen ein imaginäres Bild des frühneuzeitlichen Dorfalltags⁵ vermittelt. Als vorgeblich ist dieses Bild zu bewerten, weil eine historische Rekonstruktion der agrarischen Lebensverhältnisse des späten 15. und beginnenden 16. Jahrhunderts aufgrund mangelnder Selbstzeugnisse nur bedingt möglich scheint.⁶ Der sinnorientierten Kunstgeschichtsschreibung, die in den Bauerndarstellungen zum Teil selbst akkurate Zeugnisse von sozialgeschichtlichem Dokumentationswert erkannte, hat besagter Mangel keinen Abbruch getan. Gerade gegenteilig hat die Unklarheit über das Verhältnis zwischen künstlerischer Imagination und historischer Wirklichkeit zu vielfältigen Bedeutungszuschreibungen angeregt. Nicht immer wurde diese Diskussion politisch unvoreingenommen geführt. Zwar werden die ideologischen Implikationen des Bauerngraphik-Diskurses in jüngerer Zeit immer stärker reflektiert,⁷ da eine Kenntnis derselben an dieser Stelle jedoch nicht ohne weite-

³ Bertram KASCHEK, Die Gottlosen laufen im Kreis. Sebald Behams «Bauernfest» oder «Die zwölf Monate» in neuer Deutung, in: MÜLLER, Jürgen / SCHAUERTE, Thomas (Hg.): Die gottlosen Maler von Nürnberg Konvention und Subversion in der Druckgrafik der Beham-Brüder (Kat. Ausst., Albrecht-Dürer-Haus Nürnberg 2011), Nürnberg 2011, S. 88-97, hier S. 88.

⁴ Nicht berücksichtigt wird aufgrund der thematischen Ausrichtung der vorliegenden Arbeit der Diskurs zur niederländischen Genregraphik. Grundlegend zur Bauerndarstellung in der deutschen Graphik des späten 15. und frühen 16. Jahrhunderts siehe – RAUPP 1986. Da in besagter Literatur die wichtigsten Werke der frühen Bauerngraphik reproduziert sind, dient sie der vorliegenden Arbeit als Referenzkatalog. Die Zahl hinter der Siegle R. bezieht sich auf die von RAUPP vergebenen Abbildungsnummern. Für die Stiche, Radierungen und Holzschnitte Sebald Behams wird Gustav PAULIS kritisches Verzeichnis herangezogen. Die Katalognummern zu den jeweiligen Werken werden mit dem Buschstaben P. gekennzeichnet. – Gustav PAULI, Hans Sebald Beham ein kritisches Verzeichnis seiner Kupferstiche, Radierungen und Holzschnitte, Strassburg 1901.

⁵ Im Sinne Norbert SCHNEIDERS wird der terminologisch unscharfe Begriff „Alltag“ im Zuge der vorliegenden Arbeit nicht als Antonym zum Begriff „Festtag“ verwendet. Gegenteilig wird das fest- oder feiertägliche Geschehen als symbolische Ritualhandlung, die auf festgeschriebenen Konventionen beruht, dem Bereich des Alltäglichen zugeordnet. – Norbert SCHNEIDER, Geschichte der Genremalerei. Die Entdeckung des Alltags in der Kunst der Frühen Neuzeit, Frankfurt am Main 2004, S. 16-17.

⁶ Zum Stand der Forschung bäuerlicher Selbstzeugnisse siehe – Jan PETERS, Nachwort, in: Mit Pflug und Gänsekiel. Selbstzeugnisse schreibender Bauern. Eine Anthologie, Köln 2003, S. 303-354; Frank KONERSMANN / Klaus-Joachim LORENZEN-SCHMIDT, Zum Stand der deutschen Sozialgeschichte von Bauern. Studien über Bauern als Händler zwischen dem 15. und 19. Jahrhundert, in: Dies. (Hg.): Bauern als Händler Ökonomische Diversifizierung und soziale Differenzierung bäuerlicher Agrarproduzenten (15.-19. Jahrhundert), Leipzig 2011, S. 1-16.

⁷ Alison G. STEWART, The first ‚Peasant Festivals‘. Eleven Woodcuts produced in reformation Nuremberg by Barthel and Sebald Beham and Erhard Schön, ca. 1524 to 1535, Diss. (unpubl.), Columbia University 1986, S. 48-56; RAUPP 1986, S. 35-40; KASCHEK 2011, S. 88; Jürgen MÜLLER, Albrecht Dürer’s Peasant Engravings. A Different Laocoön, or the Birth of the Aesthetic Subversion in the Spirit of the Reformation, in: Journal of Historians of Netherlandish Art, 3, 1, 2011 (06.03.2024), DOI: <https://doi.org/10.5092/jhna.2011.3.1.2>; Dorothee RIPPMANN, Bilder von Bauern im Mittelalter und in der Frühen Neuzeit, in: MÜNKEL, Daniela / UEKÖTTER, Frank (Hg.): Das

res vorausgesetzt werden kann, soll im Folgenden unter Miteinbezug jüngerer Forschungsströmungen eine überblicksmäßige Darstellung des bisherigen Diskurses erfolgen, um dadurch auf einige der dominanten Forschungsparadigmen aufmerksam zu machen.

Zum älteren Diskurs über die deutsche Bauerngraphik (bis ca. 1980)

Um begreifen zu können, wie die autonome Darstellung des bäuerlichen Alltags zu einem Streitgegenstand der Kunstgeschichte werden konnte, muss gefragt werden, wann und unter welchen Voraussetzungen man sich dem Thema zuwandte. Während sich ein Bewusstsein für die Bedeutung der ländlichen Gesellschaft als Gegenstand der bildenden Kunst vergleichsweise früh einstellte,⁸ ist die eingehende kunstwissenschaftliche Beschäftigung mit den Anfängen der frühneuzeitlichen Bauerngraphik ein Produkt späterer Zeit. Nicht zufällig fällt eine verstärkte Interessensbildung mit der Verbreitung völkisch-nationaler Denk- und Deutungsstrukturen zusammen. Zwei Textbeispiele – Berthold HAENDCKES *Der Bauer in der deutschen Malerei von ca. 1470 bis ca. 1550*⁹ und Kurt Karl EBERLEINS *Der Bauer in der deutschen Kunst*¹⁰ – mögen an dieser Stelle als Beleg dienen. Wie sich an verschiedenen Passagen der genannten Beiträge aufzeigen lässt, sind beide Autoren besonders an den volkskundlichen Implikationen ihres Untersuchungsgegenstandes interessiert.¹¹ Dadurch wird eine klare Orientierung am völkisch geprägten Kulturbegriff der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts ersichtlich. Wegbereitend für das national-identifikatorische Interesse am sogenannten „Bild des Bauern“ sind Untersuchungen wie Adolf Bartels *Der Bauer in der deutschen Vergangenheit*¹², in denen zentrale Werke aus dem Bereich der frühen Genrekunst in den Dienst der völkischen Geschichtsschreibung treten. Auf diese problematische Seite des Diskurses wurde in jüngerer Vergangenheit unter anderem

Bild des Bauern. Selbst- und Fremdwahrnehmungen vom Mittelalter bis ins 21. Jahrhundert, Göttingen 2012, S. 21-60, hier: S. 21-22.

⁸ Siehe dazu – Stefano RINALDI, »Een cleen stucxken Print, dat Vasarius in zijn schriften prijst«. Genregraphik in der frühen Kunstliteratur, in: MÜLLER, Jürgen / BRAUNE, Sandra (Hg.): *Alltag als Exemplum. Religiöse und profane Deutungsmuster der frühen Genrekunst*, Berlin 2020, S. 168-205.

⁹ Berthold HAENDCKE, *Der Bauer in der deutschen Malerei von ca. 1470 bis ca. 1550*, in: *Repertorium für Kunstwissenschaft*, 35, 1912, S. 385-401.

¹⁰ Kurt Karl EBERLEIN, *Der Bauer in der deutschen Kunst*, in: *Die Kunst für Alle*, 50, 1934-1935, S. 238-246.

¹¹ „Der Kunsthistoriker darf also [...] nicht vergessen, daß die Geschichte der Kunst als ein Teil der Entwicklungsgeschichte der Völker betrachtet werden muß.“ – HAENDCKE 1912, S. 385; Bezeichnender sind EBERLEINS Formulierungen: „Dies Thema ist aber schon deshalb so wichtig und verlockend, weil sich gerade in dieser Gestalt [dem Bauern] das Wesen der Landschaft, der Rasse, des Volkes vielleicht am klarsten darstellt [...]“. – EBERLEIN 1934-1935, S. 238. An einer späteren Stelle heißt es: „Daß heute bäuerliche wie städtische Künstler dies ewige Thema wieder heroisch erleben und gestalten, gehört mit zu den neuen Hoffnungen des erwachten Deutschland. Es ist, wie wenn man endlich zu den tiefsten Quellen der Heimat und des Volkes [...] zurückgefunden hätte [...]“. – EBERLEIN 1934-1935, S. 244.

¹² Adolf BARTELS, *Der Bauer in der deutschen Vergangenheit*, Leipzig 1900.

von Dorothee RIPPMMANN hingewiesen, die in den völker- und heimatkundlichen Untersuchungen einen Versuch erkennt, politische Gegensätze im Sinne einer identitätsstiftenden Bauernstaatsideologie auszuhebeln.¹³

Abseits von HAENDCKES und EBERLEINS ideologisch gefärbten Beiträgen werden in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts aber auch erste Versuche fassbar, sich dem Thema aus einer neutraleren Perspektive anzunähern. Zeugnis hiervon liefert Gustav und Renate RADBRUCHS kunsthistorische Untersuchung *Der Deutsche Bauernstand zwischen Mittelalter und Neuzeit*¹⁴. RADBRUCH und RADBRUCH, die ihr Augenmerk stärker auf den autonomen Bilddruck richten, gehen bei der Entwicklung der deutschen Genregraphik von bauernfreundlichen und bauernfeindlichen Episoden aus.¹⁵ Für die vorliegende Arbeit sind ihre Ausführungen deshalb unerlässlich, weil sie einerseits zwischen eigenständigen Motivkreisen zu unterscheiden beginnen, andererseits ikonographische Verbindungslinien zu älteren Bildtraditionen herstellen, aus denen die bäuerlichen Typen der autonomen Druckgraphik hervorgehen.¹⁶ Bemerkenswert ist, dass die Studie bereits einen Unterschied zwischen bildlicher Repräsentation und historischer Wirklichkeit annimmt, wie ihn die ältere Forschung ansonsten kaum in Rechnung stellt. So werden grobschlächtige Physiognomie und derbe Statur als karikierende Gestaltungsprinzipien ausgewiesen.¹⁷

Eine Wiederaufnahme des Diskurses erfolgte im deutschsprachigen Raum unter veränderten politischen Voraussetzungen. Mit der Durchsetzung des Realsozialismus in Ostdeutschland ging ab den 1960er Jahren ein verstärktes kulturhistorisches Interesse an den frühneuzeitlichen Revolutionsbestrebungen einher.¹⁸ Als revolutionäre Gegenkraft, die die herrschende Feudalordnung gewaltsam in Frage stellte, gelangte die bäuerliche Gesellschaft dadurch einmal mehr

¹³ RIPPMMANN 2012, S. S. 22.

¹⁴ Gustav und Renate RADBRUCH, *Der Deutsche Bauernstand zwischen Mittelalter und Neuzeit*. Ein kunsthistorischer Versuch, hg. v. Hans JANTZEN, München 1941.

¹⁵ RADBRUCH / RADBRUCH 1941, S. 9.

¹⁶ RADBRUCH / RADBRUCH 1941, S. 32.

¹⁷ RADBRUCH / RADBRUCH 1941, S. 75.

¹⁸ KASCHEK 2011, S. 200.

ins Blickfeld der Kunstgeschichtsschreibung, wobei nun vor allem die Frage nach der politischen Haltung der Künstler einen erheblichen Bedeutungsgewinn erlebte.¹⁹ Besondere Aufmerksamkeit wurde in diesem Zusammenhang den „Nürnberger Kleinmeistern“²⁰ – einer dreiköpfigen Künstlergruppe aus dem Dürerumfeld bestehend aus Sebald Beham, dessen Bruder Barthel und Georg Pencz – zuteil, die 1525 aufgrund radikalreformatorisch-/anarchistischer Motive in rechtliche Schwierigkeiten geriet. Der vom Nürnberger Stadtrat initiierte Prozess wird in Herbert ZSCHELLETZSCHKYs Monographie *Die „drei gottlosen Maler“ von Nürnberg*²¹ zum Deutungsschlüssel ihres druckgraphischen Gesamtwerkes erhoben. Idealtypisch für den marxistischen Diskurs zur deutschen Genregraphik ist der Versuch, die ländlichen Alltagsszenen der Kleinmeister als künstlerische Solidaritätsbekundung mit dem Bauernstand zu verstehen.²² Wie die volkskundlich motivierte Forschung der ersten Jahrhunderthälfte bleibt der marxistisch geprägte Diskurs der späten 60er und 70er Jahre dem realistischen Deutungsparadigma weitgehend verpflichtet.²³

Zum jüngeren Diskurs von circa 1980 bis heute

In den späten 1970er und beginnenden 1980er Jahren verästelt sich die wissenschaftliche Diskussion um die Früh- und Vorgeschichte des Bauerngenres in unterschiedliche Abzweigungen, die aufgrund ihrer Parallelität keine chronologische Betrachtung erlauben. Während der nun auch im englischen Sprachraum fußfassende Diskurs zum Thema der autonomen Bauerndarstellung in der deutschen Renaissance vor allem rezeptions- und religionsgeschichtliche Fragen

¹⁹ Bezeichnend sind die Titel der folgenden Beiträge – Maurice PIANZOLA, Bauern und Künstler. Die Künstler der Renaissance und der Bauernkrieg von 1525, Berlin 1961; Siegfried WOLLGAST, Albrecht Dürer und die Klassenkämpfe der frühbürgerlichen Revolution, in: Deutsche Zeitschrift für Philosophie, 1971, 19, 7, S. 880-893; Herbert ZSCHELLETZSCHKY, „Ihr Herz war auf der Seite der Bauern“. Künstlerschicksale und Künstlerschaffen zur Bauernkriegszeit, in: HEITZ, Gerhard u.a. (Hg.): Der Bauer im Klassenkampf. Studien zur Geschichte des deutschen Bauernkrieges und der bäuerlichen Klassenkämpfe im Spätféudalismus, Berlin 1975, S. 333-376.

²⁰ Unter den Begriff „Kleinmeister“ fallen mehrere Künstler, die in der Dürernachfolge kleinformatige Kupferstiche fertigten. Zu den Hauptvertretern werden die Brüder Sebald und Barthel Beham sowie Georg Pencz gezählt. Zum Stand der Kleinmeister-Forschung siehe – Stephen H. GODDARD, The Origin, Use, and Heritage of the Small Engraving in Northern Europe, in: Ders. (Hg.): The World in Miniature. Engravings by the German Little Masters 1500-1550 (Kat. Ausst., University of Kansas, Lawrence 1988 / Yale University Art Gallery, Minneapolis 1989 / Grunwald Center for the Graphic Arts, Los Angeles 1989) Kansas 1988, S. 13-29, hier S. 13-15; Martin KNAUER, Dürers unfolgsame Erben. Bildstrategien der deutschen Kleinmeister, Petersberg 2013, S. 11-20.

²¹ Herbert ZSCHELLETZSCHKY, Die „drei gottlosen Maler“ von Nürnberg. Sebald Beham, Barthel Beham und Georg Pencz. Historische Grundlagen und ikonologische Probleme ihrer Graphik zur Reformations- und Bauernkriegszeit, Leipzig 1975.

²² KNAUER 2013, S. 12.

²³ Deutlich zeigt sich diese Einstellung an folgendem Zitat: „Die Blätter [gemeint sind die Bauerndarstellungen der Kleinmeister] wirken nicht als Ergebnis mühsamer Werkstattefindung, sondern als auf Streifzügen mit dem Skizzenbuch in Nürnbergs ländlicher Umgebung gewonnene frische Wiedergabe mit offenen Sinnen erlebter Wirklichkeit.“ – ZSCHELLETZSCHKY 1975, S. 302-303.

aufgreift,²⁴ bei denen ordnungspolitische und konfessionskritische Aspekte eine Rolle spielen, lässt der deutschsprachige Raum ein steigendes Interesse an den humorbildenden und moraldidaktischen Implikationen erkennen. Besonders deutlich zeichnet sich letztbesagte Tendenz an den Überlegungen Hans-Joachim RAUPPS ab, der die autonome Bauerngraphik in seiner 1986 publizierten Habilitationsschrift als „Werkkategorie von relativer Eigenständigkeit“²⁵ mit gezielt satirischem Anspruch charakterisiert. In einem umfangreichen Zwischenfazit²⁶ erfolgt die Feststellung, dass die Bauernstiche, die zwischen 1470 und dem Ende der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts vornehmlich aus dem deutschsprachigen Raum hervorgingen, analog zur volkssprachlichen Literatur als sittlich-belehrende Laster- und Narrenschelten zu verstehen sind.²⁷ Ihre zentrale kunstgeschichtliche Bedeutung liegt nach RAUPP in der bewussten Formulierung einer niederen Stilebene,²⁸ die mit den rustikalen Figuren der Dürer'schen Druckgraphik ihren Höhepunkt erreicht.²⁹

Anschließend an RAUPPS ikonologische Bemerkungen hat sich der Interessensfokus in den vergangenen zehn Jahren auf die subversiven Qualitäten der deutschen Genrekunst verlagert.³⁰ So wird in jüngerer Zeit eine steigende Tendenz fassbar, die Nürnberger Bauerngraphik als parodisches Gegenprogramm zu den Stilkonventionen der italienischen Renaissance geltend zu machen. Eine federführende Rolle nimmt hierbei Jürgen MÜLLER ein, der Dürers Bauernstiche in einer beträchtlichen Zahl an Publikationen als frühneuzeitliche Bildparodien interpretiert.³¹ Auf

²⁴ Bezeichnend hierfür sind vor allem Keith P. F. MOXEYS und Alison G. STEWARTS Untersuchungen zur frühen Bauernfestikonographie im Werk der Gebrüder Beham. Siehe dazu – Keith P. F. MOXEY, Sebald Beham's Church Anniversary Holidays. Festive Peasants as Instruments of Repressive Humor, in: Simiolus. Netherlands Quarterly for the History of Art, 12, 2/3, 1981 - 1982, S. 107-130; Ders., The social Function of Secular Woodcuts in Sixteenth Century Nuremberg, in: CHIPPS SMITH, Jeffrey (Hg.), New Perspectives of the Art in Renaissance Nuremberg, Austin 1985, S. 63-82; STEWART 1986; Dies., Paper Festivals and Popular Entertainment. The Kermis Woodcuts of Sebald Beham in Reformation Nuremberg, in: The Sixteenth Century Journal, 24, 2, 1993, S. 301-350.

²⁵ RAUPP 1986, S. 35.

²⁶ Siehe diesbezüglich das Kapitel „*genus satiricum*“ in RAUPPS *Bauernsatiren* – RAUPP 1986, S. 126-133.

²⁷ RAUPP 1986, S. 126.

²⁸ RAUPP 1986, S. 131.

²⁹ RAUPP 1986, S. 133. In einem früheren Kapitel zitiert RAUPP Dürers sogenannte *seltzame red*, einen Passus aus der Proportionslehre, in dem der Meister darauf verweist, dass ein begabter Künstler sein Können selbst in kleinem Format und an bauerlicher Gestalt unter Beweis stellen kann. – RAUPP 1986, S. 37. Die Passage liefert eine Teilerklärung für die unzähligen Studien bauerlicher Einzelfiguren und Figurenpaare die aus dem Dürerumfeld belegt sind. In übereinstimmender Weise bewertet STEWART die volkstypenartigen Bauerndarstellungen der Nürnberger Genregraphik als eine Art Zeichenschule. – Alison G. STEWART, Sebald Beham, in: MÜLLER, Jürgen / SCHAUERTE, Thomas (Hg.): Die gottlosen Maler von Nürnberg Konvention und Subversion in der Druckgrafik der Beham-Brüder (Kat. Ausst., Albrecht-Dürer-Haus, Nürnberg 2011), Nürnberg 2011, S. 13-20, hier S. 16.

³⁰ Eine kritische Bezugnahme auf RAUPP erfolgt im Einführungstext des Tagungsbandes *Peiraikos' Erben* – Jürgen MÜLLER / Birgit Ulrike MÜNCH, Zur Einführung. Bauern, Bäder und Bordelle?, oder: Was soll uns die frühe Genremalerei sagen, in: Dies. (Hg.): *Peiraikos' Erben. Die Genese der Genremalerei bis 1550*, Wiesbaden 2015, S. 3-14.

³¹ Siehe folgende Auswahl – MÜLLER 2011A; Ders., Antigisch art. Ein Beitrag zu Albrecht Dürers ironischer Antikenrezeption, in: SCHAUERTE, Thomas / Ders. / KASCHEK, Bertram (Hg.): *Von der Freiheit der Bilder*. Spott,

das graphische Œuvre der Gebrüder Beham wird eine entsprechende Perspektive im Katalog *Die gottlosen Maler von Nürnberg*³² entwickelt, der 2011 anlässlich der gleichnamigen Ausstellung im Albrecht-Dürer-Haus der Stadt Nürnberg publiziert wurde. An diesem jüngeren Forschungsstrang orientiert, versucht Wolf SEITER in seiner 2015 vorgelegten Dissertation *Hermeneutik des Subversiven*³³ anhand mehrerer Bildstudien das kritische Rezeptionspotential von Behams Bauerndarstellungen auszuloten. Hervorzuheben ist, dass der Autor bei seinen Lesungen bewusst über die vermeintlich intendierte Bildaussage hinausstrebt und damit auch mögliche Deutungsperspektiven in seine Studie integriert, die nicht notwendigerweise vom Künstler selbst angelegt wurden.³⁴ Dadurch entfernt SEITER sich von der gängigen Anschauung, dass die Bauernblätter der Kleinmeister von den zeitgenössischen Betrachter*innen in einer verbindlichen – und damit zugleich eindeutig bestimmbaren – Art und Weise interpretiert wurden. Mag das Postulat eines heterogenen Rezeptionskreises durchaus überzeugend erscheinen, bleiben SEITERS Überlegungen doch über weite Strecken von subjektiven Assoziationen geprägt, die den Werken häufig einen versteckten Symbolgehalt unterstellen, der sich nicht faktisch belegen lässt.³⁵

Der Stand der Forschung zum sogenannten „Sujet des Marktbauern“

Impulsgebend für vorliegende Untersuchung ist RAUPPS Studie zur Entwicklung des bäuerlichen Genres vor allem deshalb, weil der Autor den thematischen Gesamtbereich der autonomen Bauerngraphik systematisch in verschiedene Motivkreise unterteilt, die jeweils unterschiedliche Facetten des ländlichen Alltagslebens berühren.³⁶ Den eigenständigen Bildtypen, die der Autor verzeichnet, kommt seither ein variierendes Maß an Aufmerksamkeit zu. Scheint das

Kritik und Subversion in der Dürerzeit, Petersberg 2013; vgl. Ders., Vorbilder und ihre Gegenbilder. Eine Einleitung, in: Ders. / u.a. (Hg.): Gegenbilder. Bildparodistische Verfahren in der Frühen Neuzeit, Berlin 2021, S.7-32; Ders., Die deutsche Bildparodie im 16. Jahrhundert. Ihre Anfänge, Formen und Funktionen, in: Kulturwissenschaftliche Zeitschrift, 2021, 1, 2021, S. 201-223.

³² Die gottlosen Maler von Nürnberg. Konvention und Subversion in der Druckgraphik der Beham-Brüder (Kat. Ausst., Albrecht-Dürer-Haus, Nürnberg 2011), Nürnberg 2011.

³³ Wolf SEITER, Hermeneutik des Subversiven. Sebald Behams Bauerndarstellungen als Reflexionsbilder und Medien der Kritik, Diss. (unpubl.), Technische Universität Dresden 2015.

³⁴ Siehe diesbezüglich folgendes Zitat aus dem Ergebnisteil: „Sie [die Anspielungen in Behams Bauernschilderungen] sind im Bild verstreute Fragmente einer Deutungsspur, deren Richtung nur zum Teil vom Künstler dirigiert wird und die zu Mustern ganz unterschiedlicher Betrachterinteressen vernetzt werden können. Allerdings engagieren sie eine nur gedanklich zu gewinnende Erkenntnis. Sie sind Gährstoffe [sic] für eine Kritik, die ihren Platz außerhalb des Bildes hat.“ – SEITER 2015, S. 211.

³⁵ Bezeichnend hierfür ist etwa folgende Passage aus einer Bildanalyse zu einem frühen Stich Behams: „Die Motivik des Musizierens lässt sich bei näherer Betrachtung als metaphorisches Gestaltungselement erotischer Sinnlichkeit auffassen. Die Musikanten selbst treten mit Physiognomien an, die diesem Thema sprichwörtlichen und scherzhaften Tribut zollen. Es sind vor allem ihre Nasen, die als Anspielung dienen. Aber auch ihre Blasinstrumente eignen sich für einen sexuell orientierten Humor.“ – SEITER 2015, S. 14.

³⁶ RAUPP 1986, S. 41-49.

Hauptaugenmerk der Forschung in den vergangenen Jahrzehnten auf den vielfigurigen Festszenen zu liegen,³⁷ bleiben andere Motivkomplexe weitgehend unberücksichtigt. So hat beispielsweise die Darstellung der kleinbäuerlichen Lebensmittelversorgung, die als bedeutende Subkategorie der autonomen Bauerngraphik im Fokus der vorliegenden Arbeit stehen soll, im kunsthistorischen Diskurs der letzten Jahrzehnte keine eingehende Betrachtung erfahren.

Abgesehen von RAUPPs Studie, die dem „[...] offensichtlich besonders beliebte[n] Sujet des Marktbauern [...]“³⁸ einen gesonderten Abschnitt widmet,³⁹ wird dem ikonographischen Phänomen in jüngerer Vergangenheit kaum Beachtung geschenkt,⁴⁰ sodass eine Auseinandersetzung mit der Motivtradition meist nur dann stattfindet, wenn einzelne Blätter der postulierten Werkkategorie in übergeordneten Forschungs- oder Ausstellungszusammenhängen thematisiert werden. Ein Beispiel hiervon geben zwei längere Katalogtexte zu den einschlägigen Stichen von Dürer und dem Meister des Amsterdamer Kabinetts.⁴¹ In beiden Fällen werden die betreffenden Werke als Teil einer bestimmten Motivklasse des frühneuzeitlichen Kupferstichs ausgewiesen, die Bauer und Bäuerin auf dem Weg zum Markt oder beim Verkauf ihrer Ware zeigen. Dieselbe Perspektive wird in einem Kapitel zu den *Bauerndarstellungen in der Kunst um 1500* im jüngeren Ausstellungskatalog *Bauern in Bayern*⁴² vertreten. Auch hier wird der kleinbäuerliche Marktverkauf als zentrales Thema der frühen Genregraphik postuliert.⁴³

³⁷ Die folgende Aufzählung einschlägiger Beiträge erhebt keinen Anspruch auf Vollständigkeit – MOXEY 1981 - 1982; Margaret D. CARROLL, Peasant Festivity and Political Identity in the Sixteenth Century, in: German Life and Letters, 50, 2, 1987, S. 289-314; STEWART 1993; Dies, Large Noses and Changing Meanings in Sixteenth-century German Prints, in: Print Quarterly, 22, 4, 1995, S. 343-360; Dies., Distaffs and Spindles. Sexual Misbehavior in Sebald Beham's Spinning Bee, in: CARROLL / Jane L.; Dies. (Hg.): Saints, Sinners, and Sisters: Gender and Northern Art in Medieval and Early Modern Europe, Burlington 2003, S. 127-154; Walter S. GIBSON, Festive Peasants before Bruegel: Three Case Studies and their Implications, in: Simiolus. Netherlands Quarterly for the History of Art, 31, 4, 2004-2005, S. 292-309; Alison G. STEWART, Before Bruegel. Sebald Beham and the Origins of Peasant Festival Imagery, London / New York 2008; Melanie GRATHWOHL, Das Bauernfest oder die zwölf Monate (1546-1547) des Sebald Beham, in: MÖSENER, Karl (Hg.): Zwischen Dürer und Rafael – Graphikserien Nürnberger Kleinmeister, Petersberg 2010, S. 179-202; Jürgen MÜLLER, Der Bauer als Silen, Überlegungen zur Ikonografie von Sebald Behams «Spinnstube», in: Ders. / SCHAUERTE, Thomas (Hg.): Die gottlosen Maler von Nürnberg Konvention und Subversion in der Druckgrafik der Beham-Brüder (Kat. Ausst., Albrecht-Dürer-Haus Nürnberg 2011), Nürnberg 2011, S. 77-87; KASCHEK 2011, SEITER 2015.

³⁸ RAUPP 1986, S. 53.

³⁹ RAUPP 1986, S. 53-59.

⁴⁰ Eine weitere Charakterisierung des Sujets unternimmt Christina GRÖSSINGER, deren Bemerkungen allerdings keinen nennenswerten Erkenntnisgewinn gegenüber RAUPPs grundlegenden Beobachtungen bieten. – Christa GRÖSSINGER, Humour and Folly in Secular and Profane Prints of Northern Europe 1430-1540, London / Turnhout 2002, S. 92-96.

⁴¹ Rainer SCHOCH / Mathias MENDE / Anna SCHERBAUM, Albrecht Dürer. Das druckgraphische Werk. Band 1. Kupferstiche, Eisenradierungen und Kaltnadelblätter, München / London / New York 2001, S. 216, Nr. 88; Vom Leben im späten Mittelalter. Der Hausbuchmeister oder Meister des Amsterdamer Kabinetts (Kat. Ausst., Rijksmuseum, Amsterdam 1985 / Städelsches Kunstinstitut, Frankfurt am Main 1985), Frankfurt am Main 1985, S. 146, Nr. 64.

⁴² Bauern in Bayern. Von der Römerzeit bis zur Gegenwart (Kat. Ausst., Herzogschloss Straubing, Straubing 1992), Regensburg 1992.

⁴³ Kat. Ausst. Herzogschloss Straubing 1992, S. 115-116.

Der geteilten Meinung über die Zugehörigkeit der Blätter zu einer spezifischen Werkkategorie mit charakteristischen Bestimmungsmerkmalen steht eine fundamentale Uneinigkeit hinsichtlich der ihnen zu Grunde liegenden Bedeutung gegenüber. So mangelt es ungeachtet einer fehlenden Gesamtdarstellung zur Entwicklung der betreffenden Motivklasse nicht an Interpretationsversuchen, den einzelnen Stichen oder Stichgruppen unterschiedliche Bedeutungswerte zuzuschreiben. Besonders deutlich zeichnet sich die Vielstimmigkeit des Diskurses am heterogenen Interpretationsspektrum zu Sebald Behams Pendant-Stichen *Der Marktbauer* (P. 188) und *Die Marktbäuerin* (P. 189) ab. Von einer satirischen Leseart, die den Dargestellten betrügerische Absichten unterstellt,⁴⁴ über eine marxistische Auslegung, die in dem Figurenpaar gegenteilig die ökonomische Ohnmacht des Bauernstandes erkennt,⁴⁵ reicht das Deutungsangebot, bis hin zu einer feministischen Position, die die egalitäre Gegenüberstellung von Bauernmann und Bauernfrau als dörfliche Kontrastfolie zu den patriarchal-paternalistischen Strukturen der frühneuzeitlichen Stadtgesellschaft beurteilt.⁴⁶ Hinzu gesellen sich Überlegungen, die hinter den gezeigten Bildgegenständen eine versteckte Symbolik des triebhaften Exzesses vermuten.⁴⁷ Angesichts dieser ambivalenten Bedeutungszuschreibungen wundert es, dass seit RAUPP kein ernstzunehmender Versuch unternommen wurde, die Motivklasse selbst zum Gegenstand einer eingehenden kunsthistorischen Untersuchung zu machen. Gleichzeitig überrascht es, dass – abgesehen von Martin Schongauers großformatigem Stich *Bauernfamilie auf dem Weg zum Markt* (R. 26) –⁴⁸ bisher kaum eine fundierte Auseinandersetzung mit jenen individuellen Kunstwer-

⁴⁴ RAUPP 1986, S. 55; Ders., Visual Comments of the Mutability of Social Positions and Values in Netherlandish and German Art of the Fifteenth and Sixteenth Centuries, in: BLOCKMANS, Wim / JANSE, Antheum (Hg.): Showing Status. Representation of Social Positions in the Late Middle Ages, Turnhout / Brepols 1999, S. 277-306, hier S. 290.

⁴⁵ ZSCHELLETZSCHKY 1975, S. 304-305; Peter BLICKLE, Gemeindereformation. Die Menschen des 16. Jahrhunderts auf dem Weg zum Heil, München 1987, S. 176, [Kommentar zu Tafel 19].

⁴⁶ Viktoria SCHMIDT-LINSENHOFF, Frau Ratgeb und die Kunstgeschichte. Anmerkungen zur Situation der Frauen der Bauernkriegsgeneration, in: BISCHOFF, Cordula / u.a. (Hg.): Frauen, Kunst, Geschichte. Zur Korrektur des herrschenden Blickes, Gießen 1985, S. 63-78, hier S. 71-72.

⁴⁷ In dieser Weise interpretiert Gisela BUCHER Behams Blätter – Gisela BUCHER, Weltliche Genüsse Ikonologische Studien zu Tobias Stimmer (1539-1584), Bern / Frankfurt am Main / New York / Paris / Wien 1992, S. 90. Ähnlich Überlegungen existieren zu Dürers sogenanntem *Marktbauern* (R. 33). Zum Stand der Forschung bis zum Ende der 1990er Jahre siehe – SCHOCH / MENDE / SCHERBAUM 2001, S. 216-217. In jüngerer Zeit wurde Dürers Stich mehrfach von Jürgen MÜLLER thematisiert. Äußerst fragwürdig ist sein Vergleich mit einem römischen Feldherrenbildnis auf dem Relief des *Sarcophagus Rinuccini*. – MÜLLER 2011A, S. 6-7; Ders. 2013, S. 46-49; Ders. 2021, S. 210-211.

⁴⁸ Gemeint ist eine umfangreiche Fallstudie von Sandra KADEN (mittlerweile BRAUNE), die erstmals im Jahr 2018 als Kapitel in einem Sammelband erschienen ist. – Sandra KADEN, „ende neder werpen die afgode dat is de dominacÿe der sondē in onse herten“ – Schongauers Bauernfamilie auf dem Weg zum Markt als Frömmigkeitsübung, in: MÜNCH, Birgit Ulrike u. a. (Hg.): Bildergewalt. Zerstörung – Zensur – Umkodierung – Neuschöpfung, Petersberg 2018, S. 55-73. Eine überarbeitete Fassung des Textes wurde 2023 als eigenständiger Abschnitt in BRAUNES Dissertation publiziert. – Sandra BRAUNE, Ein Gebet der Tat. Die frühe Genrekunst und die Frömmigkeit, Berlin / München 2023, S. 67-118.

ken stattgefunden hat, die die übergeordnete Werkkategorie konstituieren. Die vorliegende Arbeit versucht dem konstatierten Mangel in zweifacher Weise zu begegnen: Indem in einem ersten Schritt die Entwicklungsgeschichte des marktbäuerlichen Typus im Medium des Einblattkupferstichs ausgehend von den Anfängen der Bildtradition um circa 1470 bis zu ihrem Bedeutungsverlust um die Mitte des 16. Jahrhunderts nachgezeichnet wird.⁴⁹ Aufbauend auf diesen allgemeinen Betrachtungen, wird in einem zweiten größeren Abschnitt eine genaue Analyse und Interpretation von Sebald Behams Pendant-Stichen *Der Marktbauer* (P. 187) und *Die Marktbäuerin* (P. 188) unternommen. Anhand von formal analytischen Überlegungen, ikonographischen Vergleichen und kunsttheoretischen Erwägungen soll das Verhältnis der winzigen Blätter zur etablierten Motivtradition einerseits sowie die Beziehung zum zeitgenössischen Flugblatt- und Flugschriftendruck andererseits untersucht werden.

1 Marktbäuerliche Figuren als gestochene Miniaturen

Eine kunsthistorische Studie, die ein bestimmtes ikonographisches Phänomen ins Auge fasst, kann kaum anders als mit einer allgemeinen Charakterisierung ihres Untersuchungsgegenstandes beginnen. Folglich soll der marktbäuerliche Typus, wie er sich nördlich der Alpen am Beginn des letzten Drittels des 15. Jahrhunderts entwickelte, auf den Folgeseiten allgemein beschrieben werden. Die Auswahl des hierzu verwendeten Bildmaterials richtet sich nach drei Kriterien: Erstens werden vornehmlich Stiche thematisiert, die eine Ballung charakteristischer Eigenschaften aufweisen – Blätter also, die unter inhaltlich-formalen Gesichtspunkten repräsentativ für die in Frage stehende Motivklasse sind. Da das Ziel des Kapitels andererseits darin besteht, entwicklungsgeschichtliche Aspekte aufzuzeigen, erscheint es zweitens sinnvoll, die Auswahl so anzulegen, dass gewisse ikonographische Veränderungen innerhalb der untersuchten Bildtradition sichtbar werden. Schließlich wird der Fokus drittens auf Werke gerichtet, die im Zuge der weiterführenden Überlegungen eine wesentliche Rolle spielen. Neu gegenüber den bisherigen typengeschichtlichen Bemerkungen ist – neben dem Anspruch einer systematischeren Gesamtdarstellung – die Entscheidung, die in Frage stehende Motivklasse in zwei unterschiedliche Entwicklungsphasen einzuteilen. Entsprechend wird bei der nachfolgenden Charakterisierung zwischen einem älteren und einem jüngeren Subtypus differenziert.

⁴⁹ Es sei nochmals darauf hingewiesen, dass der Fokus auf dem deutschsprachigen Raum liegt. Ikonographisch verwandte Blätter, die zeitgleich südlich der Alpen entstanden sind, werden im Kontext der vorliegenden Arbeit lediglich am Rande erwähnt.

1.1 Zur älteren Motiventwicklung bis zum Ende des 15. Jahrhunderts

Folgt man der von RAUPP vorgeschlagenen Klassifizierung zur autonomen Bauerngraphik, so erweist sich die Darstellung des Marktanges als zentrales Sujet des frühneuzeitlichen Kupferstichs.⁵⁰ Dieselbe Anschauung findet sich in einem Katalogbeitrag zu einem profanen Blatt des sogenannten „Meisters des Amsterdamer Kabinetts“⁵¹, der mit einem kleinformatigen Kaltnadelstich (R. 24), auf dem ein Bauer und eine Bäuerin beim Transport einer Ente und eines Eierkorbes zu sehen sind (Abb. 1), um 1470 vermutlich den Grundstein für die in Betracht stehende Bildtradition legte.⁵² Zur Etablierung des Sujets dürfte jedoch weniger der Meister selbst, als die Reproduktionstätigkeit mehrerer Kopisten beigetragen haben, die die Alltagsschilderungen des Künstlers ins auflagenstärkere Medium des Kupferstichs überführten.⁵³ Neben Wenzel von Olmütz ist in diesem Zusammenhang insbesondere die Rolle des Monogrammistens b x g⁵⁴ hervorzuheben, der in den letzten drei Jahrzehnten des 15. Jahrhunderts in Frankfurt oder am Oberrhein aktiv war.⁵⁵ Von seiner Hand stammen zwei Stiche, die den marktbäuerlichen Typus zeigen.⁵⁶ Ein drittes Figurenpaar (R. 59) lässt sich nicht mit letzter Gewissheit dem in Frage

⁵⁰ RAUPP 1986, S. 53-59.

⁵¹ Der Meister des Amsterdamer Kabinetts wurde über lange Zeit mit einem anderen Künstler gleichgesetzt. So weist noch RAUPP die sich mehrheitlich im Bestand des Amsterdamer Rijksmuseums befindlichen Kaltnadeln dem Œuvre des oberrheinischen Hausbuchmeisters zu. – RAUPP 1986, S. 51. Erst Daniel HESS konnte in einer jüngeren Studie überzeugend nachweisen, dass sich unter dem Notnamen „Hausbuchmeister“ verschiedene Hände verbergen, deren Werke fälschlicherweise einem einzigen Phantomkünstler zugeordnet wurden. Um besagte Differenz sichtbar zu machen, bezeichnet HESS den anonymen Schöpfer der Kaltnadeln in Anlehnung an die ältere Forschung als Meister des Amsterdamer Kabinetts. – Daniel HESS, Meister um das »mittelalterliche Hausbuch«. Studien zur Hausbuchmeisterfrage, Mainz am Rhein 1994, S. 15. In einem jüngeren Katalog des Städel Museums zum deutschen und niederländischen Kupferstich vor 1500 bleibt die von HESS unternommene Händescheidung merkwürdiger Weise unberücksichtigt. – Vor Dürer. Kupferstich wird Kunst. Deutsche und niederländische Kupferstiche aus der Graphischen Sammlung des Städel Museums (Kat. Ausst., Städel Museum, Frankfurt am Main 2022) Dresden 2022.

⁵² Eine genaue Datierung des Kaltnadelstiches ist nicht möglich. Approximativ lässt sich das winzige Blatt aufgrund stilistischer Merkmale (Physiognomie, knopfartige Punkte als Pupillen und Schraffurensystem) im Frühwerk des Künstlers, zwischen 1470 und 1475, verorten. – Kat. Ausst. Städelches Kunstinstitut 1985, S. 146, Nr. 64. Zu den stilistischen Erkennungsmerkmalen des Frühwerks siehe Jan Piet FILEDT KOKS Ausführungen im selben Ausstellungskatalog. – Jan Piet FILEDT KOK, Die Entwicklung des deutschen Kupferstichs im 15. Jh. und die Kaltnadelstiche des Meisters des Amsterdamer Kabinetts, in: Vom Leben im späten Mittelalter. Der Hausbuchmeister oder Meister des Amsterdamer Kabinetts (Kat. Ausst., Rijksmuseum, Amsterdam 1985 / Städelches Kunstinstitut, Frankfurt am Main 1985), Frankfurt am Main 1985, 63-75.

⁵³ Im ebengenannten Ausstellungskatalog werden zwei seitenverkehrte Kopien von Wenzel von Olmütz und dem Monogrammistens b x g erwähnt. – Kat. Ausst. Städelches Kunstinstitut 1985, S. 146, Nr. 64a, 64b. Laut Daniel HESS waren die in geringerer Zahl verfügbaren Kaltnadeln für eine kleine Sammlerelite bestimmt. – HESS 1994, S. 140-141.

⁵⁴ Derselbe Künstler wird gelegentlich als Meister b x g bezeichnet. Um die Unterscheidung zum Meister des Amsterdamer Kabinetts besser sichtbar zu machen, wird er im Rahmen der vorliegenden Arbeit in Anlehnung an LEHRs als Monogrammist b x g bezeichnet. – Max LEHRs, Geschichte und kritischer Katalog des deutschen, niederländischen und französischen Kupferstiches im XV. Jahrhundert [Bd. VIII], Wien 1932, S. 165.

⁵⁵ Kat. Ausst., Städel Museum, Frankfurt am Main 2022, S. 162.

⁵⁶ Neben der seitenverkehrten Kopie des Amsterdamer Blattes ist eine zweite, möglicherweise eigenständige Variante (R. 25) belegt. – Kat. Ausst. Städelches Kunstinstitut 1985, S. 146; RAUPP 1986, S. 41.

stehenden Motivkomplex zuordnen, weist aber hinsichtlich Figurenauffassung und Handlungsmotiv Parallelen zu den anderen Drucken auf. Um die kennzeichnenden Eigenschaften der Motivklasse zu bestimmen, wird im Folgenden eine kurze Beschreibung seines Stiches *Der Eierbauer und die Entenfrau* (Abb. 2) unternommen.

Das Blatt, das auf keine bekannte Vorlage des Meisters des Amsterdamer Kabinetts zurückgeht,⁵⁷ zeigt ein bäuerlich konnotiertes Figurenpaar, das mit verschiedenen Transportgütern bestückt vor einem leeren Hintergrund durch einen schematisch angedeuteten Landschaftsraum schreitet. Bezeichnend für die frühe Entwicklungsphase der Bildklasse ist die differenzierte Charakterisierung, die Bauernmann und Bauernfrau aufweisen. Sie realisiert sich zum einen deutlich in Form von Mimik und Körperhaltung: Während der jünger anmutende Korbträger breitgrinsend mit geschultertem Sack vorausschreitet, stützt sich seine misstrauisch dreinblickende Begleiterin auf einen Gehstock.⁵⁸ Ein zweiter, entscheidender Unterschied zeigt sich mit Blick auf die Gewandung. Anders als die makellose Kleidung der sogenannten *Entenfrau*, weist die Montur des männlichen Eierkorbträgers markante Abnutzungsspuren auf. Deutlich treten aus den geschlitzten Hosenröhren und dem löchrigen Bundschuh Knie und Zehen hervor. Diese bewusste Sichtbarmachung von Gebrauchsspuren – wie sie Jahrzehnte später noch bei Dürer deutlich in Kontrast zu den gepflegten Röcken der Bauernfrauen tritt –,⁵⁹ folgt den älteren Bauerndarstellungen des Mittelalters, auf denen die Agrarbevölkerung anhand verschiedener Armutsindikatoren auf ihre niedrige Stellung innerhalb der Ständeordnung reduziert wird.⁶⁰ Dieselbe Intention dürfte hinter der grobianischen Physiognomie stehen,⁶¹ die sich im Falle des betrachteten Paares am froschmaulartigen Mund des stupsnasigen Eierbauern und den heruntergezogenen Mundwinkeln der Entenfrau abzeichnet.⁶²

⁵⁷ Ungeachtet der Tatsache, dass in einigen Fällen die entsprechenden Originale fehlen, geht LEHRs davon aus, dass es sich bei den Stichen des Monogrammistens b x g ausnahmslos um Kopien nach verlorenen Vorbildern des Meisters des Amsterdamer Kabinetts handelt. – LEHRs 1935, S. 168. Im Frankfurter Ausstellungskatalog zur Kunst des Hausbuchmeisters wird von besagter Anschauung aufgrund der fehlenden Vorbilder abgesehen. – Kat. Ausst. Städtisches Kunstinstitut 1985, S. 176.

⁵⁸ Unter diesem Gesichtspunkt thematisiert Alison G. STEWART den Stich in ihrer Studie zum Motiv der ungleichen Liebe. – Alison G. STEWART, *Unequal Lovers. A Study of Unequal Couples in Northern Art*, New York 1978, S. 53.

⁵⁹ RAUPP erkennt in dem Gegensatz zwischen zerlumpter Gewandung des Bauernmannes und dem herausgeputzten Erscheinungsbild der Bauernfrau ein „wichtiges Indiz typologischer Konstanz“. – RAUPP 1986, S. 51. Wie die Folgebemerkungen zeigen werden, verschwindet dieser Kontrast erst in der Kleinmeistergraphik.

⁶⁰ RADBRUCH / RADBRUCH 1941, S. 81; RAUPP 1986, S. 35.

⁶¹ ZSCHELLETZSCHKY 1975, S. 299; RAUPP 1986, S. 50; GRÖSSINGER 2002, S. 90.

⁶² Ausdrücklicher kommt besagte Tendenz auf einem zweiten Stich (R. 59) des Monogrammistens zur Geltung, der ein vergleichbares Figurenpaar zeigt. Einen rustikalen Eindruck erweckt darauf vor allem die linke Figur, die ihren rechten Beinstumpfen humpelnd auf eine Prothese stützt. Strohhut und Knüppel weisen den Dargestellten unzweifelhaft als Vertreter der ländlichen Gesellschaft aus. Auf den intendierten Lebensmittelverkauf deutet die mit Spitzbrot beladene Kiepe der nebenher schreitenden Frauenfigur hin. Eine klare Zuordnung zur marktbäuerlichen Tradition scheint fraglich. Mehrheitlich wird der Stich der Bettlerikonographie zugeordnet. – Kat. Ausst. Städtisches Kunstinstitut 1985, S. 180; RAUPP 1986, S. 64.

Dieser aus heutiger Sicht karikierende Darstellungsmodus lenkt den Fokus der Analyse wie von selbst auf die Frage nach der künstlerischen Intention, die hinter den ersten gedruckten Bauerndarstellungen steht. Während die ältere Kunstgeschichtsschreibung in ihnen überwiegend einen naturstudienartigen Impuls erkennt,⁶³ geht die jüngere Forschung mehrheitlich davon aus, dass die rustikalen Typen des späten 15. Jahrhunderts das Ergebnis einer spöttisch-pejorativen Sicht der Künstler auf eine strukturell benachteiligte Klasse sind, die in ihre Darstellung literarisch-vorgebildete Topoi aus dem Motivfundus der niederen Minne integriert.⁶⁴ Die ergänzenden Bemerkungen zu den kennzeichnenden Kleidungsmerkmalen der Bildtradition werden diesen Eindruck bestätigen.

Noch einmal gilt es dazu das eben erwähnte Blatt des Monogrammistens b x g zu betrachten. Genauer soll der Blick auf eine kostümkundliche Besonderheit gerichtet werden. Gemeint ist die prachtvolle Sendelbinde des männlichen Korbträgers, deren gezaddelte Zierbänder den höfischen Kleidungskonventionen des 15. Jahrhunderts entsprechen und insofern einen schlagenden Kontrast zu der ansonsten maroden Bauerngewandung markieren.⁶⁵ Beinahe derselbe Mützentypus findet sich auf einer späteren Zeichnung (Abb. 3) aus dem Dürerumkreis.⁶⁶ Darauf sind drei Bauern zu sehen, von denen der linke selbstbewusst die Hände in die Hüfte stemmt, während er eine aufwendig dekorierte Haube mit gezaddelten Bändern und Federzier auf dem Kopf trägt. Als Mittel der Satire wird der auch hier anklingende Widerspruch zwischen eleganter Hoftracht und grober Bauernmontur vor dem Hintergrund der mittelalterlichen Neidhart- und Bauernschwanktradition verständlich, in der die Aneignung feudaler Lebensgewohnheiten seit dem 13. Jahrhundert ein komisches Leitmotiv bildet.⁶⁷ So legt etwa der Blick auf die prächtige Kopfbedeckung des Eierbauern einen Vergleich zum Meier Helmbrecht, dem Protagonisten einer bekannten mittelhochdeutschen Versnovelle nahe, die den unrechtmäßigen Aufstieg

⁶³ RAUPP 1986, S. 5-6; HESS 1994, S. 32.

⁶⁴ Bedeutendster Vertreter dieser Auffassung ist RAUPP. – RAUPP, 1986, S. 84. Als „Äquivalent zur literarischen Tradition der Bauernsatire“ werden die Alltagsschilderungen des Meisters des Amsterdamer Kabinetts ebenso überzeugend in einem Katalogbeitrag zur Frankfurter Hausbuchmeisterausstellung geltend gemacht. – Keith P. F. MOXEY, Das Ritterideal und der Hausbuchmeister, in: Vom Leben im späten Mittelalter. Der Hausbuchmeister oder Meister des Amsterdamer Kabinetts (Kat. Ausst., Rijksmuseum, Amsterdam 1985 / Städelsches Kunstinstitut, Frankfurt am Main 1985), Frankfurt am Main 1985, S. 39-52, hier S. 49.

⁶⁵ Auf den modischen Charakter der Mütze wird bereits im Frankfurter Katalog hingewiesen. – Kat. Ausst. Städelsches Kunstinstitut 1985, S. 191. Korrekt werden die schuppenförmigen Textilstreifen von GRÖSSINGER als „gezaddelte“ Bänder bezeichnet. – GRÖSSINGER 2002, S. 89.

⁶⁶ SCHOCH / MENDE / SCHERBAUM 2001, S. 57.

⁶⁷ Am Rande sei erwähnt, dass die satirische Kritik an der Standesüberhöhung auf einer zweiten Interpretationsebene vermutlich weniger speziell auf den Bauernstand abzielt, sondern vielmehr allgemein die Lasterhaftigkeit und Naivität der höfischen Sitten und Ideale verhöhnt. – Ninna Jørgensen, Bauer, Narr und Pfaffe. Prototypische Figuren und ihre Funktion in der Reformationsliteratur, Leiden / New York / København / Köln 1988, S. 22.

eines hochmütigen Bauernsohnes schildert. Die satirische Erzählung beginnt mit einer ausschweifenden Ekphrasis, die die prunkvoll bestickte Haube des Hoffärtigen beschreibt.⁶⁸ Ausgehend von solchen Beschreibungen ist zu vermuten, dass der Topos der Standesüberhöhung im späten 15. Jahrhundert aus der höfischen Literatur in die autonome Bauerngraphik überstrahlte, wo er insbesondere in Zusammenhang mit dem marktbäuerlichen Typus zur Geltung kommt.⁶⁹

Bedeutend ist in diesem konkreten Zusammenhang ein Werk Martin Schongauers (Abb. 4), der sich etwa zeitgleich, vermutlich aber unabhängig vom Meister des Amsterdamer Kabinetts und dessen Epigonen dem marktbäuerlichen Sujet zuwandte.⁷⁰ Auf einem Stich, der eine Bauernfamilie zeigt, die soeben den heimischen Dorfkomples in Richtung Markt zu verlassen scheint, führt der Künstler mehrere Bildgegenstände zusammen, die auf den Topos der bäuerlichen Standesüberhöhung verweisen. So begegnet zum einen erneut das gängige Motiv der gezaddelten Sendelbinde, wobei die Anmaßung noch größer erscheint, da die Kopfbedeckung bei Schongauer den Schopf eines Kleinkindes zierte.⁷¹ Zum anderen wird das Übertreten der Standesgrenzen durch das mitgeführte Schwert des voranschreitenden Bauern – einer Waffenart, deren Besitz im Spätmittelalter als ritterliches Privileg galt – signalisiert.⁷² Widersprüchlich zu den elitären Standesattributen von Kind und Vater verhält sich die Ausstattung der reitenden Frau. Nicht nur zeigt Schongauer sie barfüßig, mehr noch reicht er ihr anstelle einer Gerte einen Ast in die Hand – ein Motiv, das in den zeitgenössischen Quellen als Symbol der Torheit belegt ist.⁷³ Diese intendierte Zusammenstellung von Wohlstands-, Armuts- und Narrenattributen ist ein kennzeichnendes Merkmal der älteren Motivtradition. Wie sich zeigen wird, verliert sie im weiteren Entwicklungsverlauf der autonomen Bauerngraphik zunehmend an Bedeutung.

⁶⁸ Zu Helmbrechts Haube existieren zahlreiche Untersuchungen. Für eine Auswahl einschlägiger Beiträge siehe – Helmut BRACKERT, Helmbrechts Haube, in: Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur, 103, 3, 1974, S. 166-184, hier S. 166.

⁶⁹ RADBRUCH / RADBRUCH 1941, S. 81; RAUPP 1986, S. 84; RIPPmann 2012, S. 24. Zum Thema der bäuerlichen Hoffart als literarisches Motiv des Mittelalters siehe – Hilde HÜGLI, Der deutsche Bauer im Mittelalter dargestellt nach den deutschen literarischen Quellen vom 11.-15. Jahrhundert, Bern 1929, S. 34.

⁷⁰ RAUPP 1986, S. 66.

⁷¹ BRAUNE 2023, S. 75.

⁷² Zu den historischen Quellen, die ein solches Verbot nahelegen siehe – Siegfried EPPERLEIN, Der Bauer im Bild des Mittelalters, Leipzig 1975, S. 95-97. Zum Schwert als ikonographisches Problem der autonomen Bauerngraphik – RADBRUCH / RADBRUCH 1941, S. 81; RAUPP 1986, S. 57. Zur Bedeutung des Schwertes als Attribut der Standesüberhöhung – GRÖSSINGER 2002, S. 92. An ihren Bemerkungen orientieren sich BRAUNES Überlegungen zu Schongauers *Bauernfamilie auf dem Weg zum Markt*. – BRAUNE 2023, S. 75.

⁷³ So auch wie es scheint in der frühneuzeitlichen Druckgraphik. Ein Blatt (R. 91) des Monogrammisten b x g zeigt einen bärtigen Mann in zerlumpter Kleidung, der eine ältere Frau mit Sonnenhut in einer Schubkarre durch eine spärlich angedeutete Landschaftskulisse schiebt. Mit ihrer rechten Hand hält die im Karren sitzende einen Ast, während sie ihrem Schofför mit der linken eine Trinkflasche reicht. – BRAUNE 2023, S. 76.

Am Rande sei an dieser Stelle erwähnt, dass Schongauers Bauernszene trotz ihrer Bekanntheit, die durch eine hohe Zahl an Abzügen belegt ist,⁷⁴ keinen erheblichen Einfluss auf die weitere Entwicklung der untersuchten Motivklasse ausübte. Als dominanter Typus setzte sich, wie die Folgebeispiele belegen werden, jene paarweise Zusammenstellung durch, die Marktbauer und Marktbäuerin als kleinformatige Gestalten ohne panoramatische Kulissengestaltung erscheinen lässt. Da letztgenannte Variante im Interessensfokus der vorliegenden Arbeit steht, wird die komplexe Frage nach den ikonographischen Vorbildern zu Schongauers Bauernfamilie an dieser Stelle bewusst ausgeklammert.⁷⁵

Um von den Besonderheiten des älteren Subtypus auf die allgemeinen Eigenschaften der übergeordneten Werkkategorie überzugehen, wird im Folgenden der Transport oder Verkauf bestimmter Lebensmittel thematisiert. Charakteristisch gegenüber den später einsetzenden niederländischen Marktbildern⁷⁶ ist die geringe Zahl an Produkten, aus denen sich das Sortiment der betrachteten Figuren zusammensetzt. Insbesondere ist unter den Verkaufs-/Transportgütern der Eierkorb hervorzuheben, der sich wiederholt in unmittelbarer Nähe des Bauernmannes findet.⁷⁷ Zum motivischen Kernbestand der untersuchten Bildtradition zählen andererseits domestizierte Federtiere. In der Regel handelt es sich um Hühner, Hähne, Enten oder Gänse, die im Gegensatz zu den Eiern zur Tragelast der Bauernfrau gehören. Dem Umstand, dass die Aufteilung der genannten Bildgegenstände am Geschlecht orientiert scheint, wird von der jüngeren Kunstwissenschaft gelegentlich ein versteckter Symbolgehalt beigemessen, wobei das Ei meist als Sinnbild der Fruchtbarkeit, das Geflügelmotiv als Allegorie der Lust gelesen wird.⁷⁸ Diesem Verständnis liegt eine verbreitete Vorstellung zu Grunde, wonach sich hinter den bäuerlichen Attributen sexuelle Implikationen verbergen. Unter diesem Gesichtspunkt werden im Kontext der frühen Genregraphik auch andere Lebensmittel gedeutet. So etwa Knoblauch, Rübe und Rettich, denen die spätmittelalterliche Pflanzenheilkunde potenzfördernde oder luststeigernde Wirkungen zuschreibt.⁷⁹ Ein handfester Beweis für eine erotische Konnotation der bäuerlichen

⁷⁴ Die Zahl an Abzügen wird auf 40 geschätzt. – BRAUNE 2023, S. 74.

⁷⁵ Für eine eingehende Auseinandersetzung mit den motivgeschichtlichen Voraussetzungen siehe – RAUPP 1986, S. 62; BRAUNE 2023, S. 72-74.

⁷⁶ Zu diesen – Sabine POESCHEL, Handbuch der Ikonographie. Sakrale und profane Themen der bildenden Kunst, Darmstadt 2014⁶, S. 390.

⁷⁷ Dies trifft nicht in allen Fällen zu. Eine Ausnahme bilden etwa die beiden Pendant-Stiche *Der Marktbauer* (P. 188) und *Die Marktbäuerin* (P. 189). Eine genaue Beschreibung der genannten Werke erfolgt am Beginn des zweiten Oberkapitels der vorliegenden Arbeit.

⁷⁸ Am ausführlichsten sind Alison G. STEWARTs Bemerkungen, die der vermeintlichen Doppeldeutigkeit der agrarischen Produkte in ihrer Dissertation ein eigenständiges Kapitel widmet. – STEWART 1986, S. 9-14. Als gängiges Interpretationsmuster findet sich besagte Deutungsweise aber auch bei den folgenden Autor*innen wieder. – MOXEY 1985, S. 76; GRÖSSINGER 2002, S. 93; MÜLLER 2011A, S. 7; SEITER 2015, S. 5; KADEN 2018, S. 64.

⁷⁹ BUCHER 1992, S. 13; STEWART 2003, S. 142; MÜLLER 2011B, S. 80; Kat. Ausst. Städel Museum, Frankfurt am Main 2022, 165.

Transport- und Marktgüter konnte in Verbindung mit den frühen Genrestichen des deutschsprachigen Raumes jedoch bislang nicht erbracht werden.⁸⁰

Charakteristisch für das sogenannte „Sujet des Marktbauern“ ist ferner die spärliche Kulissenbildung. In deutlichem Kontrast zur später einsetzenden, niederländischen Landschaftsgraphik, bei der die zu Markt schreitende Landbevölkerung die Funktion dekorativer Staffagefiguren übernimmt, ist der Darstellungsfokus im Falle der untersuchten Motivtradition stark figurenzentriert. Eine Ausnahme bildet Schongauers *Bauernfamilie*, die in eine detailreiche Landschaftskulisse eingebettet ist. Wird vom Blatt des Colmarer Meisters abgesehen, so lässt sich in formaler Hinsicht als weitere kennzeichnende Bildeigenschaft die beachtliche körperliche Präsenz ausweisen, die in einigen Fällen in einem bemerkenswerten Spannungsverhältnis zur geringen Formatgröße der Stiche steht. Wie sich zeigen wird, kommt dieser Gesichtszug besonders deutlich in den späteren Werken zur Geltung, die aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts stammen. Anders als bei jenen, lassen sich Bauer und Bäuerin auf den beiden Stichen des Meisters des Amsterdamer Kabinetts und des Monogrammisten b x g trotz der abstrakt anmutenden Raumgestaltung im landschaftlichen Umfeld verorten, wobei der nichturbane Umgebungscharakter lediglich suggestiv in Form eines bewachsenen Bodenstreifens angedeutet wird, aus dem einzelne Halme und Gradbüschel hervorsprossen. Mit der Verortung der Figuren im landschaftlichen Raum geht ein entscheidendes Alleinstellungsmerkmal der frühen Motiventwicklung einher: Im Unterschied zu den späteren Varianten von Dürer und Beham sind die marktbäuerlichen Typen, die aus der Druckgraphik des 15. Jahrhunderts hervorgehen, ausschließlich im Moment der Bewegung beim Transport ihrer landwirtschaftlichen Erträge wiedergegeben.

1.2 Zur jüngeren Typenbildung von Dürer bis einschließlich Beham

Aus dem landschaftlichen Umfeld vollständig herausgelöst, geben sich Bauer und Bäuerin auf einem 1519 entstandenen Kupferstich (Abb. 5) Dürers zu erkennen. Auf einem kahlen Bodenstreifen zeigt das Blatt ein bäuerliches Paar, das vor einem brüchigen Mauerstück ein bescheidenes Sortiment präsentiert. Trotz fehlendem Pflanzenwuchs orientiert sich der Stich an der etablierten Motivtradition. Für eine entsprechende Verbindung spricht neben der paarweisen Zusammenstellung der Figuren vor allem die Auswahl und Verteilung der Produkte. Während die linke Bauernfrau, die der Künstler mit einem über die Schulter geworfenen Reisigbündel ausstattet, zwei tote Hühner oder Hähne in der Hand hält, kommt der männliche Bauer auf selber Höhe wie der prominent in der unteren linken Bildecke platzierte Eierkorb zu stehen.

⁸⁰ Zurecht wird auf dieses Problem im Frankfurter Katalog zur Hausbuchmeisterausstellung hingewiesen. – Kat. Ausst. Städtisches Kunstinstitut 1985, S. 146.

Entscheidend für die motivgeschichtliche Entwicklung ist, dass mit Dürers Version der Topos der Standesüberhöhung an Bedeutung verliert. So weisen weder Gewandung noch Bewaffnung eine anmaßende Tendenz auf. Gegenteilig scheint das Paar dezidiert bäuerlich konnotiert. Deutlicher noch als an der linken Bauernfrau kann dies am rechtsstehenden Bauernmann nachvollzogen werden. Standestypisch ist zum einen das große Messer, das an seinem Waffengurt hängt. Zwar lugt lediglich das Griffstück hinter der Hüfte hervor, dass es sich dabei um das genietete Heft einer einschneidigen Seiten- oder Bauernwehr handelt, lässt sich jedoch unschwer am vogelkopfförmigen Knauf erkennen.⁸¹ Als Vertreter des Bauernstandes erweist sich der Dargestellte zum anderen aufgrund des struppigen Woll- oder Filzhutes⁸², den er in seiner linken Hand hält sowie den derben Stulpenstiefeln, die knapp unterhalb den Knien ansetzen. Als dominante Kleidungsattribute kennzeichnen die genannten Merkmale den graphischen Bauerntypus der folgenden Jahrzehnte.⁸³

Dürers Blatt markiert aber noch in zweiter Hinsicht einen entscheidenden Wendepunkt gegenüber der älteren Motivtradition. Anders als im Falle der bisherigen Beispiele stellt Dürer nicht die Beförderung der Lebensmittel, sondern den Präsentationsakt in den Mittelpunkt seiner Bilderzählung. Mögliche Ursachen für diese inhaltliche Verschiebung und ihre bildkompositorischen Implikationen werden zu einem späteren Zeitpunkt ergründet. Entscheidend ist für die Entwicklung des Bildtypus, dass die neue Variante bleibende Spuren auf dem Gebiet der Stechkunst hinterlässt. Besonderer Zeugniswert kommt in diesem Zusammenhang dem graphischen Œuvre Sebald Behams zu. Bezeichnend für seine Orientierung an der modifizierten Typenprägung Dürers ist ein datierter Kupferstich aus dem Jahr 1520 (Abb. 6), der abgesehen von stilistischen Unterschieden nur geringe kompositorische Abweichungen gegenüber dem Dürer'schen Vorbild aufweist. Der Stich, den Gustav PAULI in seinem kritischen Werkverzeichnis unter dem Titel *Der Eierhändler* (P. 195) führt, bildet lediglich einen Ausschnitt aus einem größeren Werkkomplex innerhalb Behams druckgraphischem Gesamtwerk, der sich wiederholt mit dem Prozess der kleinbäuerlichen Lebensmittelversorgung befasst. Im gewählten Untersuchungszeitraum ist seine Auseinandersetzung mit dem Sujet die bei weitem intensivste. Unter den 270 Kupferstichen, die PAULI dem Künstler zuschreibt, lassen sich fünf einzelne Blätter ausmachen, die entweder dem älteren Subtypus folgend den bäuerlichen Lebensmitteltransport

⁸¹ Siehe dazu das Unterkapitel *Bauernwehren mit beschädigten Scheiden* in Heinrich MÜLLERS Untersuchung zur Rüstungs- und Waffendarstellung in der Kunst Dürers. – Heinrich MÜLLER, Albrecht Dürer Waffen und Rüstungen, Mainz 2002, S. 62-66.

⁸² Unverständlicherweise interpretiert Jürgen MÜLLER den Hut als Geldbeutel. – MÜLLER 2011, S. 7.

⁸³ Zu den zeitgenössischen Bauernhuttypen siehe – Jutta ZANDER-SEIDL, Textiler Hausrat, Kleidung und Haustextilien in Nürnberg von 1500-1650, München 1990, S. 228; Zu den bäuerlichen Kleidungsmerkmalen in der Stechkunst Sebald Behams – GRATHWOHL 2010, S. 183.

ins Zentrum rücken (P. 194, P. 195) oder Dürers jüngerer Variante entsprechend den Präsentationsmoment in den Mittelpunkt stellen (P. 187, P. 188, P. 193). Denselben Motivkomplex lassen sich zwei Holzschnitte (P. 1284, P. 1285), eine Radierung (P. 192) und mehrere Zeichnungen zuordnen, die im Zuge der vorliegenden Arbeit noch eingehender behandelt werden. Als voraussetzungsreichste und zugleich technisch anspruchsvollste Lösung gehen aus dem Spätwerk die eingangs erwähnten Pendant-Stiche *Der Marktbauer* (Abb.7) und *Die Marktbäuerin* (Abb. 8) hervor. Jeweils kaum größer als eine handelsübliche Briefmarke gehören sie zu den kleinsten Werken, die der Künstler geschaffen hat. Damit ist ein weiteres wichtiges Spezifikum der jüngeren Motivtradition berührt – das beachtlich kleine Bildformat der Stiche. Zwar lässt sich eine Tendenz zur miniaturhaften Darstellung bereits im Falle des Meisters des Amsterdamer Kabinetts beobachten, dessen zu Markt schreitendes Paar auf einem lediglich 79 x 56 mm großen Blättchen dargestellt ist,⁸⁴ eine verstärkte Hinwendung zur kleinformatigen Wiedergabe wird nach den motivisch verwandten Werken Schongauers (160 × 161 mm) und des Monogrammistens b x g (187 x 117 mm) aber erst wieder bei Dürer greifbar, dessen gestochene Bauerndarstellungen durchschnittlich nicht größer als elf Zentimeter sind.⁸⁵ Noch kleiner sind die marktbäuerlichen Figuren Behams, die sich zwischen 52 x 38 mm (*Der Eierverkäufer*, P. 195) und 40 x 26 mm (*Die Marktbäuerin*, P. 188) bewegen und den Endpunkt der Motivtradition darstellen.⁸⁶ Denn um die Mitte des 16. Jahrhunderts verliert das Bildthema im Medium der Druckgraphik an Bedeutung. Abgesehen von etlichen Kopien sind nach Behams intensiver Beschäftigung keine originellen Blätter belegt, die sich in ikonographischer Hinsicht der untersuchten Bildtradition zuordnen ließen. Nur äußerst verhalten wird das Sujet in den Niederlanden rezipiert,⁸⁷ wo der marktbäuerliche Typus zwar gelegentlich eine Rolle spielt, dabei jedoch zumeist in andere ikonographische Kontexte eingebettet ist.⁸⁸

⁸⁴ Am Rande sei erwähnt, dass das Amsterdamer-Blatt keinen oberen Plattenrand aufweist und daher nachträglich beschnitten sein dürfte. Da es sich um ein Unikat handelt, lässt sich die ursprüngliche Plattenhöhe nicht genau bestimmen. – Jane C. HUTCHISON, *The Master of the Housebook*, New York 1972, S. 58.

⁸⁵ Für eine Übersicht der verwendeten Formatgrößen bei Dürer siehe – GODDARD 1988, S. 14.

⁸⁶ Die genannten Formatgrößen orientieren sich an PAULIS Angaben.

⁸⁷ RAUPP 1986, S. 208-211.

⁸⁸ Walter S. GIBSON thematisiert in einem Artikel zum künstlerischen Umfeld von Hieronymus Cock eine Gruppe niederländischer Genreszenen, die Marktbauern beim Glücksspiel zeigen. – Walter S. GIBSON, *Some Flemish Popular Prints from Hieronymus Cock and His Contemporaries*, in: *The Art Bulletin*, 1978, 60, 4, S. 673-681, hier S. 680. Mit ihnen lässt sich ein Stich (R. 187) von Cornelis Massys in Verbindung bringen, auf dem zwei Bauern in geselliger Runde zu sehen sind. Ein zweiter Kupferstich desselben Künstlers, der am Ende der vorliegenden Arbeit diskutiert wird, zeigt einen Marktbauern mit Eierkorb als Ehebrecher. – RAUPP 1986, S. 211. Dass der ambulante Lebensmittelverkauf in der niederländischen Genrekunst lasterhafte Implikationen aufweist, versucht Eddy DE JONGH an einer Auswahl an Werken zu belegen, die inhaltliche Parallelen zur untersuchten Motivtradition aufweisen. Als Angehörige der Agrarbevölkerung lassen sich nur die wenigsten der dargestellten Figuren identifizieren. – Eddy DE JONGH, *A bird's-eye view of erotica. Double entendre in a series of seventeenth-century genre Scenes*, in: *Questions of meaning. Theme and motif in Dutch seventeenth-century painting*, Leiden 2000, S. 21-58.

Ausgehend von den gesammelten Beobachtungen wird die Darstellung der bäuerlichen Lebensmittelversorgung hinsichtlich der folgenden Erkennungsmerkmale als weitgehend eigenständiges Sujet des frühneuzeitlichen Kupferstichs verständlich: Als motivgeschichtliche Konstante kommt erstens die paarweise Zusammenstellung einer männlichen und einer weiblichen Figur in Betracht. Ihre Kombination kann entweder auf ein und demselben Blatt oder wie bei Beham durch eine Gegenüberstellung zweier separater Stiche erfolgen.⁸⁹ Entscheidend ist, dass Bauer und Bäuerin mehrheitlich durch Gewandung, Mimik und Gestik differenziert sind. Dies konnte in vorliegendem Kapitel besonders deutlich an den älteren Marktläufertypen des Meister des Amsterdamer Kabinetts und des Monogrammisten b x g aufgezeigt werden, die aufgrund ihrer kontrastierenden Charakterisierung den Eindruck ungleicher Paare erwecken. Subtiler gestaltet sich die Differenzierung bei Dürer und Beham, die Bauer und Bäuerin bei der Präsentation ihrer landwirtschaftlichen Erzeugnisse darstellen. Zu den kennzeichnenden Merkmalen zählt ferner die attributgleiche Ausstattung mit Eierkorb und Geflügel.

In formaler Hinsicht zeichnet sich der Bildtypus durch das geringe Bildformat aus, wenngleich zu berücksichtigen ist, dass ein programmatischer Hang zur Miniaturdarstellung erst im Zuge der späteren Motiventwicklung einsetze. Gleiches gilt für die abstrakte Raumbildung, die ebenfalls verstärkt in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts zur Geltung kommt. Mit dem bewussten Verzicht auf eine detaillierte Kulissengestaltung geht eine deutliche Fokussierung der gezeigten Figuren einher. Ihre Hervorhebung markiert einen wesentlichen Unterschied zur niederländischen Genregraphik, die den Marktbauern weniger als eigenständigen Volkstypen zusammen mit einer weiblichen Begleiterin präsentiert, sondern ihn als lasterhaften Akteur in einen unsittlichen Handlungskontext einschreibt.

1.3 Ikonographische Grenzfälle und Bestimmungsschwierigkeiten

Mit Blick auf die von Dürer vollzogene Hinwendung zum Präsentationsakt, die im Zuge des vorherigen Abschnittes als zentrales Unterscheidungskriterium zwischen einer älteren und einer jüngeren Motivvariante geltend gemacht wurde, drängt sich die Frage nach der ökonomischen Rolle der dargestellten Bauertypen auf. Wie auf den Folgeseiten gezeigt werden soll, gehen mit dem Versuch ihrer genaueren Bestimmung gewisse ikonographische Schwierigkeiten einher.⁹⁰ Konkret stellt sich die Frage, ob Bauer und Bäuerin tatsächlich den Verkauf ihrer

⁸⁹ Diesem besonderen Gestaltungsaspekt wird bei der späteren Analyse der Blätter P. 187 und P. 188 genauere Aufmerksamkeit geschenkt. Siehe dazu Kapitel 2.1.2 der vorliegenden Arbeit.

⁹⁰ Auf dieses Klassifizierungsproblem wurde in jüngerer Zeit von Wolf SEITER hingewiesen. In einem eigenen Unterkapitel seiner Dissertation schlägt der Autor alternative Deutungswege zu einigen Blättern vor, die bisher dem sog. „Sujet des Marktbauern“ zugeordnet wurden. So wird beispielsweise die Figur auf Behams 1520 entstandener Radierung P. 192 (Abb. 9), die einen Bauern mit Eierkorb und einem toten Hasen zeigt, als Wilddieb

Ware beabsichtigen oder bei der Abgabe des Zehnts gezeigt werden. Wurde der untersuchte Werkkomplex bisher als geschlossener Motivkreis mit unzweifelhaftem Inhalt präsentiert, sollen im Folgenden die ikonographischen Bestimmungs- und Abgrenzungsschwierigkeiten in den Vordergrund treten.

1.3.1 Problemaufriss – Lebensmittelverkauf oder Zehntentrachtung?

Die Entrichtung des Zehnts oder Zehnten, die neben der Erbringung einer Geldsteuer verschiedene Formen der Naturalienabgabe einschließen konnte, und von der zinspflichtigen Agrarbevölkerung an eine grundherrschaftliche Steuerinstanz erbracht werden musste,⁹¹ stellt ein verbreitetes Motiv der spätmittelalterlich-/frühneuzeitlichen Erbauungs-, Spiegel- und Ständeliteratur dar. Entscheidend für die vorliegende Untersuchung sind die didaktischen Bildprogramme die solchen Texten beigegeben waren. RAUPP zählt sie zu den frühesten druckgraphischen Repräsentationen des Bauernstandes. Als Beleg führt der Autor mehrere Inkunabeln aus dem letzten Drittel des 15. Jahrhunderts an. Darunter befindet sich eine Illustration (Abb. 10) aus Heinrich Steinhöwels deutschsprachiger Übersetzung von Rodericus Zamorensis *Speculum vitae humanae*⁹², die drei abgabepflichtige Bauern im Moment der Steuerübergabe zeigt. Sie soll als Ausgangspunkt dienen, um die ikonographischen Abgrenzungsschwierigkeiten zwischen Abgabebild und marktbäuerlichem Typus zu verdeutlichen.⁹³

Den marktbäuerlichen Typen des Kupferstichs entsprechen die bei Steinhöwel gezeigten Figuren vor allem aufgrund ihrer Tragelast. Während die beiden hinteren Bauern zwei Hühner, einen Hasen und einen Eierkorb mit sich führen, bringt der vorderste einen Käselaiß zur Abgabe. Zwar zählt Letzterer nicht zu den charakteristischen Erkennungsmerkmalen der untersuchten Motivklasse, als zentraler Bildgegenstand findet er sich aber auf einer Zeichnung (Abb. 11), die sich gegenwärtig in der Sammlung der National Gallery of Art in Washington befindet und

identifiziert. Eine in ikonographischer Hinsicht vergleichbare Gestalt auf einem Kupferstich (P. 193) desselben Jahres interpretiert SEITER als Grundhold, der seinem Herren den Zehnt bringt. Bedenklich ist, dass sich die Neubewertungsversuche des Autors größtenteils auf bildimmanente Beobachtungen stützen und somit kaum überzeugen können. Bezeichnend für die Überbewertung einzelner Bilddetails sind Passagen wie die folgende: „Lässt der Künstler die Figur ihren Hasen vielleicht deshalb versteckt halten, um anzudeuten, sie habe sich außerhalb der ihr zustehenden Zeit und des ihr zugänglichen Raums am Jagdrevier eines Fürsten vergriffen? Etwa jenes Fürsten, dessen Ansitz hieroglyphisch im Hintergrund angedeutet ist? [...] Der Hase mag dem Mann in der Radierung zufällig über den Weg gelaufen sein. Mit einem geschwind abgebrochenen Ast hat er ihn erlegt. Jetzt ist er ihm ein Tragestock. Die Beute trägt er schließlich verdeckt von dannen – genauso wie seine Identität. Gelegenheit macht Diebe. Letztlich gerät er sogar in den Verdacht, auch den Eierkorb gestohlen oder geraubt zu haben, so wie Schwert- und Messerspitze auf ihn weisen.“ – SEITER 2015, S. 62.

⁹¹ Reiner SAHM, Von der Aufruhrsteuer bis zum Zehnten. Fiskalische Raffinessen aus 5000 Jahren Geschichte, Wiesbaden 2014, S. 110-113.

⁹² Rodrigo Sánchez de Arévalo, Der Spiegel des menschlichen Lebens [BSB-Ink S-66], übers. von Heinrich Steinhöwel, hg. von Johann Bämmler, Augsburg um 1479.

⁹³ RAUPP 1986, S. 75-76.

erhebliche Ähnlichkeiten zu den betrachteten Kupferstichen aufweist. Das an Beham zugeschriebene Blatt, das aus demselben Jahr wie *Der Eierhändler* (P. 195) stammt,⁹⁴ zeigt einen Bauern mit Federhut, der ein Käserad präsentiert. Anders als im Falle der Buchillustration (Abb. 10), die dem Zehnholden⁹⁵ einen vornehm gekleideten Steuerabnehmer gegenüberstellt, geht der Präsentationsakt auf der Federzeichnung ins Leere. Das Fehlen einer zweiten Figur, die die unterbreiteten Güter entgegennimmt, ist typisch für die spätere Entwicklungsphase der untersuchten Bildtradition. Gleichzeitig stellt sie, wie mit Blick auf die Beschreibungs- beziehungsweise Benennungsversuche zu der in Washington befindlichen Figurenstudie ersichtlich wird, eine grundlegende Herausforderung bei der Bestimmung des Darstellungsgehaltes dar. Wird die Zeichnung in einem älteren Beitrag als „study of a peasant stealing cheese“⁹⁶ katalogisiert, findet sie sich im aktuellen Onlinekatalog der National Gallery of Art unter dem neutralen Titel „Old Man Standing under Tree“⁹⁷.

Vergleichbare Bestimmungsprobleme stellen sich in Zusammenhang mit einem Einblattholzschnitt (R. 82, Abb. 12) von Hans Weiditz, der einen in vielerlei Hinsicht vergleichbaren Federhutträger mit geschlitzten Hosenbeinen neben einem Baumstumpf zeigt. Zusammen mit einer weiblichen Begleiterin mit Eierkorb orientiert sich der im Gegensinn gezeigte Käsebauer eindeutig an Behams *Eierhändler* (Abb. 6) aus dem Jahr 1520. Der im Folgejahr entstandene Holzschnitt ist in mehreren Kopien belegt und kombiniert verschiedene Gestaltungsaspekte der zeitgenössischen Bauernikonographie zu einer weitgehend eigenständigen Bildlösung.⁹⁸ Wie bereits RAUPP feststellt, lässt sich nicht mit letzter Gewissheit entscheiden, ob die dargestellte Szene den entgeltlichen Lebensmittelverkauf oder die Entrichtung des Zehnten thematisiert.⁹⁹ Eine Verbindung zur Federzeichnung aus dem Bestand der National Gallery scheint aufgrund des übereinstimmenden Handlungsmotives überaus wahrscheinlich, wenngleich sich das konkrete Verhältnis zwischen den Blättern an diesem Punkt nicht genauer bestimmen lässt.

⁹⁴ Die Datierung 1520, mit derselben braunen Feder wie die Zeichnung, findet sich am Baumstamm der den Käsebauern hinterfängt (Abb. 11).

⁹⁵ Gemeint ist der zinspflichtige Untertan. – „zehntholde, m.“, in: Deutsches Wörterbuch von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm, digitalisierte Fassung im Wörterbuchnetz des Trier Center for Digital Humanities, Version 01/23, (11.03.2024), URL: www.woerterbuchnetz.de/DWB/zehntholde.

⁹⁶ George R. GOLDNER / Lee HENDRIX, *European Drawings 2. Catalogue of the Collections*. The J. Paul Getty Museum, Malibu 1992, S. 270.

⁹⁷ „1943.3.1040“, in: Onlinesammlung der National Gallery of Art, Washington D.C., (01.12.2023), URL: <https://www.nga.gov/collection/art-object-page.4258.html>.

⁹⁸ Ingeburg NEUMEISTER, *Flugblätter der Reformation und des Bauernkrieges*. 50 Blätter aus der Sammlung des Schloßmuseums Gotha, Leipzig 1976, S. 96, B. 29.

⁹⁹ RAUPP 1986, S. 82.

1.3.2 Zum sogenannten *Marktbauern* des Monogrammisten IB

Abgrenzungsschwierigkeiten zwischen Zins- und Marktbauerntypus ergeben sich, wie ein lediglich sechs Zentimeter großer Rundstich (Abb. 13) des Monogrammisten IB¹⁰⁰ belegt, aber auch dort, wo zusätzliche Figuren auftreten, die die Produkte entgegennehmen. Wie die meisten der betrachteten Werke behandelt das winzige Blatt, das dem Kleinmeisterumfeld entstammt, die bäuerliche Lebensmitteldistribution. Einen beträchtlichen Unterschied zu den bisherigen Stichen markiert die zusätzliche Darstellung zweier Frauen, die die unterbreiteten Viktualien an sich nehmen. Erhebliches Deutungsgewicht kommt hierbei der sozialen Rollenverteilung zu, die sich an der Gewandung der dargestellten Personen abzeichnet. Während die Montur des rechtsstehenden Mannes – bestehend aus Wollmütze, Gugel, Kittel und zweigeteilten Fausthandschuhen – dem stereotypen Bauernbild der zeitgenössischen Genregraphik entspricht, wird die ihm gegenüberstehende Frau aufgrund ihrer aufwendig gefalteten Kirchtagshaube als Vertreterin eines höheren Standes erkennbar. Eindeutig als Sturz identifizierbar, weist das kantig gefaltete Tuch sie als Angehörige der gesellschaftlichen Elite aus.¹⁰¹ Als Zeichen großer Frömmigkeit kommt ein Rosenkranz in Betracht, den die Frau nahe ihrer Brust hält. Den niedrigeren Rang einer Magd bekleidet die mittlere der drei Figuren. Leicht nach vorne gebeugt, holt sie eine Ente aus der am Boden abgestellten Kiepe des Bauern.

Von der bisherigen Forschungs- und Katalogisierungspraxis wurde der gezeigte Landmann bisher einhellig als Marktbauer identifiziert. Neben ZSCHELLETZSCHKYs Beschreibung des Blattes,¹⁰² geht eine entsprechende Rollenzuschreibung aus den älteren Katalogwerken hervor. Exemplarisch sind an dieser Stelle die Verzeichnisse von Adam VON BARTSCH und Georg Kaspar NAGLER zu nennen, die den Druck am Ende des 19. Jahrhunderts unter dem Titel *Der Markt* in das Werk des Monogrammisten einordnen.¹⁰³ Dass die damit vollzogene Inhaltsbestimmung bis in jüngere Zeit Bestand hält, geht nicht nur aus dem Katalogbeitrag des *Illustrated Bartsch* hervor.¹⁰⁴ Unter derselben Bezeichnung wie bei NAGLER und BARTSCH wird das Blatt

¹⁰⁰ Auf die fortlaufende Diskussion um die Identität des Kupferstechers kann hier nicht genauer eingegangen werden. Mehrheitlich wird das Werk des Monogrammisten IB aber mit dem Frühwerk Georg Pencz‘ identifiziert. Für eine ausführliche Behandlung dieser Fragestellung siehe – Katrin DYBALLA, *Georg Pencz. Künstler zu Nürnberg*, Berlin 2014, S. 55-73.

¹⁰¹ Der Sturz kam um 1500 in Mode und galt, wie aus einer eigenhändigen Notiz Dürers auf einer gezeichneten Kostümstudie hervorgeht, als distinktives Kleidungsmerkmal der ehrbaren Frauen. – ZANDER-SEIDL 1990, S. 115.

¹⁰² ZSCHELLETZSCHKY 1975, S. 300-301.

¹⁰³ Adam VON BARTSCH, *Le Peintre Graveur*. Huitième Volume, Wien 1808, S. 312, Nr. 37; Georg Kaspar NAGLER, *Die Monogrammisten und diejenigen bekannten und unbekannten Künstler aller Schulen [...] [Band 3]*, München 1863, S. 813, Nr. 46.

¹⁰⁴ Robert A. KOCH, *The Illustrated Bartsch 16. Early German Masters*. Jacob Bink, Georg Pencz, Heinrich Aldegrever, New York 1980, S. 78, Nr. 37.

auch im virtuellen Kupferstichkabinett des Herzog Anton Ulrich-Museums geführt,¹⁰⁵ während ein späterer Abzug des Stiches im Online-Bibliothekskatalog der Friedrich-Alexander-Universität als *Der Marktbauer* bezeichnet wird.¹⁰⁶ Zweifel an der tradierten Titelwahl scheinen allerdings berechtigt. Denn wie ein kurzer Vergleich mit einer Holzschnittillustration (Abb. 14) von Hans Schäufelin verdeutlicht, fällt es schwer den winzigen Stich konsequent von der Zinsbauernikonographie abzugrenzen.

Wie schon bei einer oberflächlichen Betrachtung ersichtlich wird, weisen die beiden Drucke beachtliche inhaltliche Parallelen auf. Hier wie dort ist ein bäuerlicher Lebensmittellieferant dargestellt, der einer wohlhabenden Frau Geflügel und andere Nahrungsmittel unterbreitet. Besonders ausgeprägt scheint beiderseits die Tendenz, den Standesunterschied zwischen den interagierenden Personen durch Gewandung und Körperhaltung hervorzuheben. Bei Schäufelin wird die bewusste Betonung der Klassendifferenz mit Blick auf den programmatischen Zusammenhang verständlich. Als Buchillustration verbildlicht die Szene eine kurze Episode aus einem Erbauungsbüchlein¹⁰⁷ von Hans von Leonrodt, das 1517 in Augsburg gedruckt wurde. Anhand eines Gleichnisses, dessen Inhalt an dieser Stelle wiedergegeben werden muss, versucht der Autor seiner Leserschaft die Tugend der Barmherzigkeit näherzubringen. Im Mittelpunkt der Erzählung steht ein bäuerlicher Untertan, der bei seinem Herren in schwere Schuld gerät. Weil der von finanziellen Nöten geplagte Vasall den Rückstand nicht begleichen kann, bringt er unterschiedliche Naturalien zur Abgabe, die allesamt von geringer Qualität sind: „[...] der habern ftaubig / die kaes hert / de huener mager [...]“¹⁰⁸. Als barmherzig erweist sich der Herr, indem er über die erheblichen Mängel der erbrachten Ersatzleistung hinwegsieht und diese ohne Zögern annimmt.¹⁰⁹ Das Gleichnis endet mit einer Bekräftigung der geltenden Ständeordnung, bei der die Nachsicht des „frummen guetigen barmhertzen herren“¹¹⁰ mit der Gnade Gottes gleichgesetzt wird.

Vor dem Hintergrund der illustrierten Erbauungsepisode rückt der winzige Rundstich des Monogrammistens IB in die Nähe der Zinsbauernikonographie. Zusätzlich verkompliziert wird die Sachlage jedoch durch die Existenz einer späteren Radierung (um 1595-1610) von Gillis van Breen, die eine pikante Marktszene schildert und in motivischer Hinsicht weitgehend mit dem

¹⁰⁵ „Monogrammist IB AB 3.25“, in: Virtuelles Kupferstichkabinett Herzog Anton Ulrich-Museum Braunschweig, (12.12.2023), URL: <https://nat.museum-digital.de/object/812466>.

¹⁰⁶ „H62/AK 1292/1295“, in: Onlinekatalog der Friedrich-Alexander-Universität Universitätsbibliothek, (12.12.2023), URL: <https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:29-uer-dr-ak-iii-0316-2>.

¹⁰⁷ Hans von Leonrodt, Hymelwag auff dem / wer wol lebt uñ wol stirbt fert in das reich der himel. Hellwag auff dem / wer übel lebt / uñ übel stirbt fert in die ewigen verdammuß Das ift die materi vnnd innhalt diß büchlin. [VD16 L 1238], Augspurg 1517.

¹⁰⁸ von Leonrodt 1517 [VD16 L 1238], fol. 53^v.

¹⁰⁹ von Leonrodt 1517 [VD16 L 1238], fol. 53^v.

¹¹⁰ von Leonrodt 1517 [VD16 L 1238], fol. 53^r.

winzigen Kleinmeisterstich übereinstimmt. In deutlicher Analogie zum Monogrammisten IB, zeigt das von Nicolaes Clock entworfene Blatt (Abb. 15) eine Dreiergruppe, die sich aus einer wohlhabenden Städterin, ihrer Magd und einem zwielichtigen Geflügelhändler zusammensetzt. Einen anzüglichen Charakter gewinnt die Szene durch die Bildunterschrift. Diese legt nahe, dass der hockende Verkäufer auch alternative Bezahlungsformen akzeptiert.¹¹¹ Dem ambulanten Lebensmittelhandel wird dadurch eine anrühige Note verliehen, wie sie typisch für die Tradition des niederländischen Marktbildes ist.¹¹²

Inwieweit eine solche negative Konnotation bereits im Falle des älteren Rundstiches angelegt ist, kann aufgrund des mangelnden Kontexts und dem Fehlen zeitgenössischer Kommentare ebenso wenig beantwortet werden, wie die Frage nach der ökonomischen Rolle, die der Geflügelbauer des kleinformatigen Blattes (Abb. 13) bekleidet. Analog zu den oben betrachteten Käsebauern lässt sich auch in diesem Falle nicht darüber entscheiden, ob es sich um einen Grundholden handelt, der seine Schuld in Form von Naturalien begleicht oder um einen Händler, der gewinnorientiert den geringen Überschuss seiner Wirtschaft auf dem Markt absetzt.

1.3.3 Dürers *Marktbauer* als Zehntverweigerer?

Anders als bei den genannten Beispiele, deren ikonographische Bestimmungsschwierigkeiten bisher kaum aktiv problematisiert wurden, hat Dürers Kupferstich (Abb. 5) eine radikale Infragestellung hinsichtlich der gezeigten Bildsituation erfahren. Ausgehend von einer wiederentdeckten Dürer-Skizze, die Wolf STUBBE im Jahr 1970 als Vorlage des Stiches identifizieren konnte,¹¹³ nimmt Ernst ULLMANN in einem Beitrag über *Die Darstellung des Bauern im Werk von Albrecht Dürer*¹¹⁴ eine inhaltliche Neubewertung des sogenannten *Marktbauern* vor. Ausgangspunkt seiner Interpretation bildet die handschriftliche Notiz: „Dz ist der pawer der die priff gert“¹¹⁵, die sich über dem Kopf der gezeichneten Figur findet. ULLMANN sieht darin einen

¹¹¹ „Hoe duur dees vogel vogelaer? hy is vercocht" waer? | aen een waerdinne clear" die ick vogel tgeheelee Jaer.“ (Abb. 15). Eddy DE JONGH übersetzt den Dialog der Bildunterschrift in folgender Weise: „How much is this, bird-der? It's sold. To whom? To a fair ale-wife whom I bird the whole year round.“ – Zitiert nach DE JONGH 2001, S. 22.

¹¹² Siehe dazu – Günter IRMSCHER, *Ministiae voluptatum. Stoicizing Ethics in the Market and Kitchen Scenes of Pieter Aertsen and Joachim Beuckelaer*, in: *Simiolus. Netherlands Quarterly for the History of Art*, 1986, 16, 4, S. 219-232.

¹¹³ Wolf STUBBE, *Unbekannte Zeichnungen altdeutscher Meister*, in: Ders. / GROHN, Hans Werner (Hg.): *Hamburg: Museum und Kunst. Beiträge für Alfred Hentzen*, hrsg. von 1970, S. 237-259.

¹¹⁴ Ernst ULLMANN, *Die Darstellung des Bauern im Werk von Albrecht Dürer*, in: HEITZ, Gerhard u.a. (Hg.): *Der Bauer im Klassenkampf. Studien zur Geschichte des deutschen Bauernkrieges und der bäuerlichen Klassenkämpfe im Spätfeudalismus*, Berlin 1975, S. 377-390.

¹¹⁵ Zitiert nach ULLMANN 1975, S. 387.

klaren Beweis, dass der am Hamburger-Blatt orientierte Stich nicht den bäuerlichen Lebensmittelhandel thematisiert,¹¹⁶ sondern einen abgabepflichtigen Zinsbauern zeigt, der sich weigert, den kleinen Zehnt ohne Vorlage einer entsprechenden Verbriefung abzugeben.¹¹⁷ Als Geste des Widerstandes wäre folglich der auffällig zur Seite gestreckte Arm des Bauern zu betrachten, den Dürer von der Hamburger-Zeichnung übernimmt.

Wie sich unschwer an ULLMANNS Argumentation erkennen lässt, ist die Leseart des Autors vom marxistischen Diskurs der 1970er Jahre beeinflusst, der die bäuerlichen Alltagsschilderungen der deutschen Renaissancegraphik als künstlerische Reflexion der sozialen Spannungen der 1520er begreift.¹¹⁸ Doch so sehr die „Krise der feudalen Agrarverfassung“¹¹⁹ ULLMANNS These ikonologischen Rückhalt gibt, so sehr mangelt es ihr doch an konkreter Beweiskraft. Denn zum einen kann nicht mit Sicherheit gesagt werden, wie die handschriftliche Notiz der Hamburger Zeichnung aufzulösen ist – eine alternative Deutung der Skizze wurde von Gerhard PFEIFFER unternommen.¹²⁰ Bedenklich ist zum anderen, dass der emphatisch zur Seite gestreckte Arm, den ULLMANN als Gebärde des Widerstandes interpretiert, auf Dürers Bauernstichen wiederholt zur Kennzeichnung der bäurischen Torheit dient und insofern eher eine satirische Leseart des Blattes nahelegt.¹²¹

Angesichts der aufgezeigten Argumentationsschwächen wundert es nicht, dass ULLMANNS Versuch, den Stich als Kritik an den bäuerlichen Abgabeverpflichtungen geltend zu machen, von der jüngeren Forschung abgelehnt wird. Auf mehrheitliche Zustimmung stößt hingegen RAUPPS Position, der sich der älteren Deutungstradition anschließt, und im gezeigten Figurenpaar wieder Marktbauer und Marktbäuerin beim Verkauf ihrer Ware erkennt.¹²² Abweichend von der marxistischen Interpretationslinie wird der ausgestreckte Arm des Bauern von RAUPP als ungestüme Verkaufseinladung gedeutet. Um seine These zu belegen, verweist der Autor auf einen

¹¹⁶ SCHOCH / MENDE / SCHERBAUM 2001, S. 217.

¹¹⁷ Meist wird der Satz wie folgt aufgelöst: „Das ist der Bauer, der den Brief oder die Quittung fordert.“ – Zitiert nach SCHOCH / MENDE / SCHERBAUM 2001, S. 217.

¹¹⁸ Bezeichnend hierfür ist das Fazit des Autors: „In der frühbürgerlichen Revolution dann gewinnt die Bauern-darstellung im Stich von 1519 und im Holzschnitt der Bauernsäule an sozialer Dimension, die inzwischen errungene politische Reife des Künstlers findet ihren Niederschlag in der Kunst.“ – ULLMANN 1975, S. 389.

¹¹⁹ Peter BLICKLE versteht darunter: „[...] das Beziehungsgefüge zwischen Berechtigungen der Feudalherren im grund-, leib- und (nieder)gerichtsherrlichen Bereich einerseits und den genossenschaftlich-gemeindlichen Rechten im Rahmen des Dorfes andererseits.“ – Peter BLICKLE, Die Revolution von 1525, München 2004⁴, S. 27.

¹²⁰ Albrecht Dürer 1471 – 1971, (Kat. Ausst., Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg 1971), München 1971, S. 219. Eine alternative Deutung der Hamburger-Zeichnung legt Gerhard PFEIFFER vor. – Gerhard PFEIFFER, Zur Deutung einer Dürerzeichnung, in: Idea. Jahrbuch der Hamburger Kunsthalle, 3, 1984, S. 43-47.

¹²¹ SCHMIDT-LINSENHOFF 1985, S. 69; Christof METZGER, Von groben Gebärden und bäuerischer Art. Überlegungen zu Hans Baldung Grien's „Saturn“ und zum Bild des Bauern in der Kunst der Dürerzeit, in: Mitteilungen der Gesellschaft für vergleichende Kunstforschung, 68, 1/2, 2016, S. 1-6, hier S. 2-3. Siehe darüber hinaus RAUPP's Kommentar zu Dürer's *Marktbauern* und die zugehörigen Vergleiche – RAUPP 1986, S. 45, S. 48-49.

¹²² SCHOCH / MENDE / SCHERBAUM 2001, S. 217.

späteren Holzschnitt von Hans Schüpfelin, auf dem ein Bauer in vergleichbarer Pose beim Verkauf seiner Waren zu sehen wäre. Problematisch an besagter Schlussfolgerung ist jedoch, dass die Hintergrundszene keinen eindeutigen Hinweis auf die Intention der gezeigten Personen liefert.¹²³ Gerade gegenteilig erinnern die einander gegenübergestellten Staffagefiguren, die RAUPP als Händler und Käuferin identifiziert, an die Abgabeszene aus Leonrodts Erbauungsbüchlein.

Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass keine der vorgestellten Positionen zu einer zweifelsfreien Klassifizierung des Paares verhelfen kann. Wie die anderen Blätter, die im Zuge des vorliegenden Abschnittes behandelt wurden, bleibt Dürers Stich in einer ikonographischen Grauzone zwischen zins- und marktbäuerlichem Typus. Ergänzend muss an dieser Stelle hinzugefügt werden, dass die berücksichtigten Klassifikationsschwierigkeiten genauso die älteren Werke von Schongauer, dem Meister des Amsterdamer Kabinetts und des Monogrammisten b x g betreffen. Denn auch in ihrem Falle bleibt ungewiss, ob Bauer und Bäuerin auf dem Weg zum Markt oder beim Zinsgang dargestellt sind – wenn auch die Attribute der Standesüberhöhung eine gewisse ökonomische Autonomie respektive den Verkauf der Transportgüter zu garantieren scheinen. Unzweifelhaft lässt sich unter den Werken, die konventionell dem marktbäuerlichen Motivkreis zugeordnet werden, lediglich Behams Stich *Der Marktbauer* (P. 187) eindeutig als Angehöriger des kleinbäuerlichen Lebensmittelhandels identifizieren. Unmissverständlich wird seine Rolle durch die Inschrift des Spruchbandes festgelegt, auf dem die Worte: „DETEN WIR VERKA | VFEN“ geschrieben stehen.

1.4 Motivgeschichtliche Überlegungen

War es ein Hauptziel der vorausgehenden Bemerkungen die Gesamtentwicklung der Bildtradition inklusive ihrer Alleinstellungsmerkmale und Abgrenzungsschwierigkeiten nachzuzeichnen, sollen im Folgenden die motivgeschichtlichen Voraussetzungen in den Vordergrund treten. Wie sich bereits bei der Auseinandersetzung mit dem älteren Subtypus gezeigt hat, kann die selbstständige Darstellung der kleinbäuerlichen Lebensmittelversorgung als Gegenstand der frühen Genregraphik nicht als Ergebnis ungefilterter Naturbeobachtung angesehen werden. Vielmehr etablierte sich das sogenannte „Sujet des Marktbauern“ vor dem Hintergrund älterer sowie parallellaufender Schrift- und Bildtraditionen. Um diesen Umstand zu verdeutlichen, werden im Folgenden einige der behandelten Kupferstiche in ihrem konkreten Verhältnis zu

¹²³ Die Serie wird von Karl Heinz SCHREYL überzeugend mit einem Gedicht von Hans Sachs in Verbindung gebracht. Der 1531 entstandene Text greift die bekannte Parabel *Vom Vater, Sohn und einem Esel* auf. – Karl Heinz SCHREYL, Hans Schüpfelin. Das druckgraphische Werk. Band 1, Nördlingen 1990, S. 152, Nr. 915-920.

verschiedenen Darstellungskontexten beleuchtet, in denen die bäuerliche Lebensmitteldistribution eine motivische Rolle spielt. Damit wird die bis heute unbeantwortete Frage nach den ikonographischen Wurzeln der untersuchten Bildtradition aufgegriffen.¹²⁴

Ergänzend zu den mittelalterlichen Bauernschwänken und Verserzählungen, wird das Augenmerk hierbei insbesondere auf das frühneuzeitliche Fastnachtspiel gerichtet, das das Thema des ambulanten Lebensmittelverkaufs etwa zeitgleich zur autonomen Druckgraphik in seinen satirischen Motivkatalog aufnahm. Bevor allerdings das Verhältnis zwischen fastnächtlicher und druckgraphischer Typenbildung genauere reflektiert werden kann, wird in einem vorausgehenden Schritt nach möglichen visuellen Impulsen gefragt. Ausgehend von der Arbeitshypothese, dass Marktbauer und Marktbäuerin aus den reichen Bildbeständen der spätmittelalterlich-/frühneuzeitlichen Blockbücher und Prachthandschriften in die autonome Druckgraphik überwanderten, wird im Folgenden eine schlaglichtartige Beleuchtung verschiedener Illustrationskontexte unternommen, in denen die bildliche Darstellung der Landbevölkerung bestimmten Repräsentationszwecken dient.

1.4.1 Zwischen illustrativem Gebrauch und autonomen Darstellungsgegenstand

Kaum eine Bildtradition wird im Diskurs um die Ursprünge des Bauerngenres öfter erwogen als jene der Monatsbilder.¹²⁵ Auf diesen werden bäuerliche Figuren in verschiedenen Alltagssituationen als Personifikationen der verschiedenen Kalenderperioden oder zur Markierung bestimmter zeremonieller Ereignisse eingesetzt. In einem langwierigen Ausdifferenzierungsprozess, der sich als Übergang vom einfachen Repräsentationsbild zum komplexen Aktionsbild beschreiben lässt, erreichten die kalendarischen Darstellungen des sich zyklisch vollziehenden Landlebens einen kontinuierlich höheren Detailgrad, wobei besagte Entwicklung von den allegorischen Monatspersonifikationen der römischen Antike, über die schematischen Betätigungstypen des früh- und hochmittelalterlichen Monumentalbaues, bis hin zu den naturstudienartigen Miniaturen der spätmittelalterlichen Stundenbücher reicht.¹²⁶ Von hier aus strahlte das rustikale Figuren- und Szenenrepertoire im Verlauf des 16. Jahrhunderts in die sich zu dieser Zeit herausbildenden Gattungsbereiche des Bauern- und des Landschaftsgenres über. Bezeichnend ist

¹²⁴ „Woher aber der Marktbauern-Typus in der deutschen Druckgraphik seinen Ursprung genommen hat ist bisher ungeklärt.“ – RAUPP 1986, S. 56.

¹²⁵ RAUPP 1986, S. 40; KASCHEK 2011, S. 92; GRÖSSINGER 2002, S. 14-15.

¹²⁶ Für eine ausführliche Darstellungen der beschriebenen Entwicklung siehe – Paul BRANDT, *Schaffende Arbeit und bildende Kunst im Altertum und im Mittelalter*, Leipzig 1927; James Carson WEBSTER, *The Labors of the Months in Antique and Mediaeval Art to the End of the Twelfth Century*, London 1938; Wilhelm HANSEN, *Kalenderminiaturen der Stundenbücher. Mittelalterliches Leben im Jahreslauf*, München 1984; Colum HOURIHANE, *Time in the Medieval World. Occupations of the Months and Signs of the Zodiac in the Index of Christian Art*, hg. v. Ders. New Jersey 2007.

in diesem Kontext Pieter Bruegels mehrteiliger Monatszyklus für die Vorstadtvilla des Antwerpener Steuerbeamten Niclaes Jongelincx.¹²⁷ Für den süddeutschen Raum lässt sich besagter Übergang, neben einer Gemäldeserie des Renaissancemalers Hans Wertinger,¹²⁸ vor allem an den großformatigen Monatsbildern für das Augsburger Rathaus festmachen.¹²⁹ Mit Blick auf die genannten, malerischen Umsetzungen erscheint es durchaus plausibel, wenn KASCHEK in Zusammenhang mit der autonomen Bauerngraphik eine vergleichbare Kausalität annimmt.¹³⁰ Für die graphische Darstellung der bäuerlichen Lebensmittelversorgung kann eine motivgeschichtliche Rückbindung an die Tradition der Monatszyklen jedoch nicht nachgewiesen werden. Denn im Unterschied zu anderen bäuerlichen Genreszenen, wie dem Pflügen, dem Eggenziehen, dem Säen, dem Weinkeltern oder dem besonders beliebten Motiv der Heuernte sind Markt- und Zinsgang in den Kalenderabschnitten der spätmittelalterlichen Gebetsbüchern kaum vertreten.¹³¹ Eine selten Ausnahme bildet das Februarbild (Abb. 16) aus dem Kalenderteil einer illustrierten Handschrift¹³², die um 1500 aus der „Werkstatt der 1520er Stundenbücher“¹³³ hervorging. Dem älteren Subtypus entsprechend ist hier ein Bauer mit zerschlissenen Hosenbeinen und Tragestock dargestellt, der zusammen mit einer Bäuerin, die einen flachen Eierkorb auf dem Kopf balanciert, einem verschlungenem Weg durch eine beschauliche Landschaftskulisse folgt.

Verständlich wird die geringe Verbreitung des Sujets innerhalb der spätmittelalterlichen Monatszyklen aufgrund der Tatsache, dass Markt- und Zinsgang als jahreszeitenunabhängige Ereignisse im Unterschied zu den etablierten Arbeitsbildern keinen besonderen Repräsentationswert zur Kennzeichnung einer bestimmten Kalenderperiode besitzen. Spielt das Versorgungsmotiv in den Bildprogrammen der zeitgenössischen Monatszyklen folglich eine eher unterge-

¹²⁷ Siehe dazu – Larry SILVER, *Peasant Scenes and Landscapes. The Rise of Pictorial Genres in the Antwerp Art Market*, Philadelphia 2006, S. 132; Bertram KASCHEK, *Weltzeit und Endzeit. Die »Monatsbilder« Pieter Bruegels d. Ä.*, München 2012, S. 41-44.

¹²⁸ Zu Wertingers Monatsbildern – Anni WAGNER, *Die Monatsbilder des Hans Wertinger*, in: *Die Kunst und das schöne Heim*, 84, 1972, S. 18-22.

¹²⁹ Zu den Augsburger Monatsbildern – Heinrich DORMEIER, *Kurzweil und Selbstdarstellung. Die »Wirklichkeit« der Augsburger Monatsbilder*, in: *»Kurzweil viel ohn' Maß und Ziel«. Alltag und Festtag auf den Augsburger Monatsbildern der Renaissance*, Berlin 1994, S. 148-221.

¹³⁰ KASCHEK 2011, S. 92.

¹³¹ Diese Erkenntnis geht einerseits aus unterschiedlichen Aufzählungen der kanonischen Monatsarbeiten hervor – DORMEIER 1994, S. 114; HOURIHANE 2007, S. lvi-lix. Evident wird die geringe Verbreitung des Sujets zum anderen angesichts der verhältnismäßig kleinen Zahl an Marktszenen, die sich in Wilhelm HANSENS umfangreichem Bildband zu den mittelalterlichen Kalenderminiaturen finden. Das markt-/zinsbäuerliche Typenschema des autonomen Kupferstichs sucht man darin vergeblich. – HANSEN 1984, S. 185-188.

¹³² Paris, Bibliothèque nationale de France, Smith-Lesouëf 42.

¹³³ Besagte Zuschreibung basiert auf den Untersuchungen von Myra D. ORTH, die in einem Beitrag die Pariser Handschrift als Teil einer größeren Manuskriptgruppe der sogenannten „Werkstatt der 1520er Stundenbücher“ zuordnet. – vgl. Myra D. ORTH, *French Renaissance Manuscripts. The 1520s Hours Workshop and the Master of the Getty Epistles*, in: *J. Paul Getty Museum Journal*, 16, 1988, S. 33-60, hier S. 58.

ordnete Rolle, bedeutet dies gleichwohl nicht, dass die Erbauungsliteratur in diesem Zusammenhang völlig unbedeutend wäre. Wie die Federzeichnung einer weiblichen Eierkorbträgerin mit Käserad (R. 48) aus dem Gebetbuch *Kaiser Maximilians I.* belegt,¹³⁴ konnte der markt-/zinsbäuerliche Typus als figuratives Gestaltungselement eine dekorative Funktion übernehmen. Entscheidend ist, dass eine entsprechende Verwendung im Kontext des illustrierten Andachtsbuches erst nach seiner Etablierung im Medium der autonomen Stechkunst greifbar wird.¹³⁵

Gegenteilig zu anderen Genremotiven, die sich am Beginn der Neuzeit aus den reichen Bildbeständen der spätmittelalterlichen Buchmalerei herauslösten, lässt sich für den Markt-/Zinsbauernotypus auf Basis der bisherigen Beobachtungen eine gegenläufige Einflussrichtung annehmen. Um diese Dynamik an einem konkreten Beispiel zu veranschaulichen, wird an dieser Stelle eine profane Randszene (Abb. 17) aus einem flämischen Stundenbuch¹³⁶ herangezogen, das zwischen 1500 und 1510 für Eleonore von Portugal gestaltet wurde.¹³⁷ In deutlicher Übereinstimmung mit Schongauers *Bauernfamilie* (Abb. 4) zeigt die Bas-de-page-Illustration eine dreiköpfige Familienkonstellation, die sich an einer steinigen Felsformation vorbeibewegt. Angeführt wird der Figurenzug von einem Reiter in grauem Kittel. Seinem ruhig im Viertakt vorschreitendem Pferd folgt eine mit Viktualien bestückte Bäuerin, deren Tragelast weitgehend mit den charakteristischen Ausstattungsmerkmalen der Markt-/Zinsbäuerin übereinstimmt. Eine Abweichung stellt das am Kopf balancierte Kükengehege dar, das die mehrfarbig-bekleidete Figur mit ihrer linken Hand stützt. Unter der rechten Achsel klemmt ein Hahn mit langem Federschweif, an dem ein hinterherschreitender Knabe mit Windrad zupft. Etwas tiefer im Bildraum geben sich zwei Staffagefiguren vor verblauter Landschaftskulisse zu erkennen. Anders als im Falle der vorderen Figurenkonstellation, die lediglich frei an Schongauers *Bauernfamilie* orientiert ist, folgt das Paar getreu der gestochenen Bildvorlage (Abb. 18, Abb. 19).

Einen zweiten Programmmzusammenhang, in dem das Thema der kleinbäuerlichen Lebensmittelversorgung am Ende des 15. Jahrhunderts auftaucht, bildet der Gattungsbereich der astrologisch-astronomischen Literatur. Als allegorische Gestalt ist der ältere Subtypus mehrfach im

¹³⁴ Für eine ausführliche Analyse der Zeichnung inklusive ikonologischer Erwägungen siehe – Mailena MALLACH, *Linie und Phantasie. Gedanken zu Albrecht Dürers Randzeichnung im Gebetbuch Kaiser Maximilian I.*, in: MÜLLER, Jürgen / BRAUNE, Sandra (Hg.): *Alltag als Exemplum. Religiöse und profane Deutungsmuster der frühen Genrekunst*, Berlin 2020, S. 62-71.

¹³⁵ In dieselbe Stoßrichtung argumentiert RAUPP, der den Typus als Eigenkreationen des Einblattkupferstichs betrachtet, ohne eindeutig nachweisbaren Bezug auf ältere Motivtraditionen. – RAUPP 1986, S. 125.

¹³⁶ New York, The Morgan Library & Museum, MS M.52.

¹³⁷ Für allgemeine Informationen zur Handschrift und eine Auswahl der bisherigen Forschungsliteratur siehe – Margaret GOEHRING, *Exploring the Border. The Breviary of Eleanor of Portugal*, in: GOW, Andrew Colin / EDMONTON, Alberta (Hg.): *Push Me, Pull You. Imaginative and Emotional Interaction in Late Medieval and Renaissance Art*, Leiden / Boston 2011, S. 123-148.

sogenannten *Heidelberger Schicksalsbuch*¹³⁸ – einer Sammelhandschrift, die vermutlich nach 1491 in der Werkstatt des Regensburger Miniaturmalers Berthold Furtmeyr illuminiert wurde – belegt.¹³⁹ Entscheidend für vorliegende Arbeit sind die Illustrationen des inbegriffenen *Astrolabium planum*¹⁴⁰ (Fol. 84^r-92^r), das dem Bereich der Genethlialogie zugezählt wird.¹⁴¹ Die umfangreiche Ikonographie der rasterartig angelegten Bildausstattung setzt sich aus den zwölf Tierkreiszeichen zusammen, wobei jedem Tierkreis drei von insgesamt 36 Dekanbilder zugeordnet werden, die wiederum einen eigenen Dekanbezirk beherrschen, der sich aus zehn Gradbildern zusammensetzt.¹⁴² Aus diesem dichten Programm gehen mehrere Gestalten hervor, die eine beträchtliche Ähnlichkeit zu den vermeintlichen Marktgängern und Marktgängerinnen des autonomen Kupferstichs aufweisen. So zeigt beispielsweise das linke Dekanbild des Tierkreiszeichens Fisch, einen ärmlichen Kiepenträger, der in zerschlissener Gewandung mit einem Flechtkorb an einer hügeligen Hintergrundlandschaft vorbeistreift (Abb. 20). Das zugrunde liegende Figureschema findet sich in einem Wiegedruck von 1488 – dem *Astrolabium planum in tabulis* des Augsburger Druckers Erhard Ratdolt – vorgebildet.¹⁴³ Ein expliziter Bezug zur Lebensmitteldistribution wird mit der prognostischen Beischrift gesetzt, die den gezeigten Korbträger mit dem Planetengott Saturn identifiziert.¹⁴⁴ Noch näher mutet die ikonographische Verwandtschaft zum untersuchten Bauerntypus im Falle des fünften Gradbildes (Abb. 21) des Tierkreiszeichens Wassermann an. In das winzige Quadratfeld des Horoskopschemas ist ein schlicht gekleidetes Figurenpaar eingefasst, das mit Gehstöcken einen grünesäumten Weg beschreitet, während aus dem geschulterten Sack der vorausschreitenden Frau der Kopf eines nicht näher bestimmbar Federtieres hervorlugt.

Die Parallelen, die zwischen der astrologischen Ikonographie des 15. Jahrhunderts und dem schematischen Figurenrepertoire der autonomen Bauerngraphik bestehen, thematisiert auch RAUPP, wenn er im Zuge seiner Bemerkungen zum „Sujet des Marktbauern“ auf die Tradition

¹³⁸ Heidelberg, Universitätsbibliothek Heidelberg, Cod. Pal. germ. 832.

¹³⁹ Für eine ausführliche Beschreibung der Handschrift siehe – Bernhard D. HAAGE, Das 'Heidelberger Schicksalsbuch', CPG 832, in: Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur, 1981, 110, S. 143-158.

¹⁴⁰ Zum *Astrolabium planum* siehe – Bernhard D. HAAGE, ‚Astrolabium planum‘ deutsch, in: Sudhoffs Archiv, 1981, 65, 2, S. 117-142; Ders., Das Heidelberger Schicksalsbuch. Das ›Astrolabium planum‹ deutsch aus CPG 832 der Universitätsbibliothek Heidelberg. Kommentar von Bernhard D. HAAGE, Frankfurt am Main 1981.

¹⁴¹ Bei dieser Sonderform der Schicksalsprognose wird nach Berechnung des Aszendenten aus einer Kombination von Planeteneigenschaften sowie Dekan- und Gradherrscherprognosen des spezifischen Tierkreisgrades das Individualschicksal einer Person bestimmt. – Karin ZIMMERMANN, Das Heidelberger Schicksalsbuch (Cod. Pal. Germ. 832) – astrologisch-astronomische Sammelhandschrift am Hof der Pfälzer Kurfürsten und Zimeelie der Universitätsbibliothek Heidelberg, in: WAGNER, Christoph / Unger, KLEMENS (Hg.): Berthold Furtmeyr. Meisterwerke der Buchmalerei und die Regensburger Kunst in Spätgotik und Renaissance, Regensburg 2010, S. 425-445, hier S. 426; HAAGE 1981B, S. 117; HAAGE 1981C, S. 60-67.

¹⁴² HAAGE 1981B, S. 129.

¹⁴³ HAAGE 1981B, S. 124.

¹⁴⁴ „Das erft ift Saturnj | wirdt einer dem angft | vmb feiner narung | willen ift vnd laufft“ (Abb. 20).

der Planetenkinder¹⁴⁵ eingeht. Konkret bezieht sich der Autor auf das Saturnbild (R. 52a) einer um 1465 entstandenen Kupferstichserie,¹⁴⁶ die dem florentinischen Künstler Baccio Baldini zugeschrieben wird.¹⁴⁷ Im Kreise der niederen Berufe, die der Stecher dem saturnischen Einflusskreis zuordnet, findet sich ein rustikaler Landmann, der einen geschulterten Sack und einen Eierkorb mit sich führt. Gemäß RAUPP handelt es sich um eine der frühesten druckgraphischen Darstellung des bäuerlichen Marktganges.¹⁴⁸

Auf die Frage, warum die kleinbäuerliche Lebensmitteldistribution im Kontext der spätmittelalterliche Planetenikonographie thematisiert wird, lassen sich verschiedene Antworten geben. Eine wesentliche Voraussetzung dürfte die Rolle Saturns als Symbolfigur des Ackerbaus darstellen. Sie wird zum einen daran erkennbar, dass zu den saturnisch-konnotierten Berufsfeldern vorwiegend Arbeiten zählen, die mit der Bebauung des Bodens zusammenhängen.¹⁴⁹ Zum anderen geht sie aus den zeitgenössischen Saturndarstellungen selbst hervor. Noch einmal ist in diesem Zusammenhang an das Dekanbild (Abb. 20) des *Astrolabium planums* zu erinnern, das den Planetengott als rustikalen Kiepenträger in zerschlissener Gewandung zeigt. Diese kärgliche Charakterisierung verweist auf eine zweite Repräsentationsfunktion: Als Personifikation der Unterschicht verkörpert Saturn sämtliche niederen Berufsgruppen.¹⁵⁰ Wie im Folgenden deutlich gemacht werden soll, zählte dazu auch der ambulante Verkauf täglicher Bedarfsmittel. Aufschlussreich ist in diesem Kontext eine Federzeichnung aus dem sogenannten *Tübinger Hausbuch*¹⁵¹. Vergleichbar dem *Heidelberger Schicksalsbuch* behandelt die Sammelhandschrift astrologische und geomantische Phänomene.¹⁵² Eingebettet in den kalendarischen Abschnitt (Fol. 23^r-33^v) findet sich auf Folio 29^v eine seitenfüllende Darstellung eines Monatsmarktes (Abb. 22).¹⁵³ Von zwei diagonal aufgestellten Ständen werden unter einem aufgespannten Zeltdach verschiedene Kramwaren feilgeboten. Einige Aufmerksamkeit erfordern die

¹⁴⁵ Meist mehrteilige Bilderserien, bei denen die verschiedenen Gesellschafts- und Berufsgruppen den sieben Planetengöttern Mond, Merkur, Venus, Jupiter, Mars, Sonne und Saturn zugeordnet werden. Für eine eingehende Charakterisierung der Bildtradition sowie einen ausführlichen Überblick über den gegenwärtigen Stand der Forschung siehe – Annett KLINGNER, *Die Macht der Sterne. Planetenkinder. Ein astrologisches Bildmotiv in Spätmittelalter und Renaissance*, Diss. (unpubl.), Humboldt Universität zu Berlin 2017.

¹⁴⁶ RAUPP 1986, S. 56.

¹⁴⁷ Zur Zuschreibungsfrage – KLINGNER 2017, S. 141-161.

¹⁴⁸ RAUPP 1986, S. 56.

¹⁴⁹ KLINGNER 2017, S. 19.

¹⁵⁰ KLINGNER 2017, S. 19.

¹⁵¹ Tübingen, Eberhard Karls Universität Tübingen, Md 2.

¹⁵² Für eine ausführliche Beschreibung der Handschrift siehe – Gerd BRINKHUS, *Beschreibung der Handschrift*, in: *Iatromathematisches Kalenderbuch / Die Kunst der Astronomie und Geomantie*. Farbmikrofiche-Edition der Handschrift Tübingen, Universitätsbibliothek, Md 2, München 2005, München 2005, S. 7-10.

¹⁵³ Die thematische Einbindung der Szene wird mit Blick auf den Bildkommentar auf Folio 30^r verständlich, in dem die zeitstrukturierende Funktion der römischen Monatsmärkte betont wird: „Die romer haben gefetzt in eym jare zwolff marcket jglichem manet eynen marcket nach der sonnen lauff wan eyn ma=net an hube den felben tag

beiden Gestalten, die im unteren Drittel der Federillustration sitzen und beachtliche typologische Parallelen zu den bäuerlichen Paaren der frühen Genregraphik aufweisen. Wie diese sind sie mit Hühnern, Enten und einem Eierkorb ausgestattet. Eigentümlich ist das Haltungsmotiv, das einen scharfen Kontrast zu den stehenden Figuren markiert und damit den Unterschied zwischen stationärem Handel und ambulantem Verkauf verdeutlicht.¹⁵⁴ Als Angehörige des Hökergewerbes verkaufen die am Boden sitzenden Figuren ihre Produkte aus der Hand. Insofern sind sie deutlich von den bildzentralen Kramleuten abzugrenzen, die ihre Ware stehend von befestigten Tischen vermarkten. In der mittelalterlichen Ständegesellschaft kam den genannten Marktpraktiken ein unterschiedliches Maß an Anerkennung zu. Im Gegensatz zur Krämerei, die als mehrheitlich zunftpflichtiges Gewerbe den Status eines legitimen Berufes beanspruchen konnte, wurde dem ambulanten Verkauf regionaler Produkte eine vergleichsweise geringe Wertschätzung zu Teil.¹⁵⁵ Wie sich im Folgeabschnitt zeigen wird, kommt die hierarchische Struktur des Marktes auch in den zeitgenössischen Fastnachtspielen zur Geltung. Um vorerst noch im Bereich der Buchillustrationen zu bleiben, sei am Rande auf eine Marktillustration (Abb. 23) aus einer Abschrift¹⁵⁶ der *Konstanzer Konzilschronik*¹⁵⁷ hingewiesen, an der sich ebenfalls eine bewusste Differenzierung zwischen den beschriebenen Verkaufspraktiken erkennen lässt. Ähnlich wie im Falle des *Tübinger Hausbuches* verkörpern hier zwei am Boden kauenden Hökerinnen das untere Ende der Markthierarchie.

nanten sie kalendas... diese dry namen kalendas jdus vnd nonas bezeichenten wie lange man ruge folt haben...“ – zitiert nach Helga LENGENFELDER, Verzeichnis der Federzeichnungen, Rubriken und Initien der Abschnitte und Anmerkungen zu den Texten und Bildern, in: *Iatromathematisches Kalenderbuch / Die Kunst der Astronomie und Geomantie*. Farbmikrofiche-Edition der Handschrift Tübingen, Universitätsbibliothek, Md 2, München 2005, S. 21-116, hier S. 27.

¹⁵⁴ Die Begriffe „ambulant“ und „stationär“ lassen sich nicht trennscharf voneinander abgrenzen. Zwar lässt sich als idealtypische Form des ambulanten Handels das Hausierergeschäft bestimmen, insofern die Kundschaft hierbei aktiv aufgesucht wird. In einen Graubereich fallen dagegen Marktpraktiken, bei denen die Ware von einem ephemeren Standort verkauft wird. Eine Unterscheidungsmöglichkeit, die im Zuge der vorliegenden Untersuchung beansprucht wird, ist es, den Begriff „ambulant“ mit dem freistehenden oder hockenden Handverkauf gleichzusetzen, bei dem kein Markttisch oder Verkaufsstand zum Einsatz kommt. Zu den genannten Abgrenzungsschwierigkeiten siehe – Egon ZIMMEL, *Der ambulante Handel in Mitteleuropa*, Diss. (unpubl.), Hochschule für Welthandel in Wien 1948, S. 43.

¹⁵⁵ Zur Unterscheidung zwischen Hökerei und Krämerei siehe – Eberhard ISENMANN, *Die deutsche Stadt im Mittelalter 1150-1550. Stadtgestalt, Recht, Verfassung, Stadtregiment, Kirche, Gesellschaft, Wirtschaft*, Köln / Weimar / Wien 2014, S. 881; Heinrich ECKERT, *Die Krämer in süddeutschen Städten bis zum Ausgang des Mittelalters*, Berlin / Leipzig 1910, S. 53; Merry E. WIESNER, *Working Women in Renaissance Germany*, New Brunswick / New Jersey 1986, S. 134-147.

¹⁵⁶ Konstanz, Rosgartenmuseum, Hs. 1.

¹⁵⁷ Die ursprüngliche Handschrift ist nicht erhalten. Ein Rekonstruktionsversuch wurde in jüngerer Zeit von Gisela WACKER unternommen. – Gisela WACKER, *Ulrich Richentals Chronik des Konstanzer Konzils und ihre Funktionalisierung im 15. und 16. Jahrhundert. Aspekte zur Rekonstruktion der Urschrift und zu den Wirkungsabsichten der überlieferten Handschriften und Drucke*, Diss. (unpubl.), Eberhard-Karls-Universität Tübingen 2002. Zur Abschrift des Konstanzer Rosgartenmuseums – WACKER 2002, S. 242-246.

Im Medium des Kupferstichs lassen sich vergleichbare Figurentypen in der satirischen Wappengraphik verorten. Auf diesen zumeist paarweise konzipierten Blättern finden sich wiederholt bäuerliche Gestalten, die hinter Wappenschilden hocken (R. 102, R. 104, R. 105). Von der jüngeren Forschung werden sie mehrheitlich mit dem Topos der Standesüberhöhung in Verbindung gebracht.¹⁵⁸ Die frühesten Varianten sind um 1470 in der Graphik Schongauers und dem Œuvre des Meisters des Amsterdamer Kabinetts belegt. Demselben zeitlichen Horizont entstammt ein bäuerliches Wappenpaar (Abb. 24, Abb. 25) des Monogrammisten b x g, das eine formale Nähe zu den hockenden Figuren aus dem *Tübinger Hausbuch* aufweist. Ausgestattet mit zwei knoblauchartigen Lauchzwiebeln, einem Tonkrug und einem Stück Brot vermittelt das gezeigte Paar den Anschein einer Feldvesperszene, wobei die hochgekrempelten Röcke, die gespreizten Beine und das Grinsen eine satirische Bildaussage implizieren.

Nachdem die Genese des untersuchten Figurentypus zuerst im Verhältnis zu den spätmittelalterlichen Stundenbüchern, dann in Zusammenhang mit der astronomisch-astrologischen Ikonographie des späten 15. Jahrhunderts untersucht wurde, soll abschließend ein partieller Blick auf die heilkundliche und didaktische Literatur geworfen werden. Dass dieser umfassende Schriftenkorpus im bisherigen Diskurs um die Früh- und Urgeschichte der Genregraphik kaum berücksichtigt wurde,¹⁵⁹ ist insofern verwunderlich, als dass die spätmittelalterlichen Kräuterbücher und Gesundheitsregimen ein reiches Bildreservoir profaner Alltagsszenen beinhalten. Ein besonders ausgeprägter Darstellungsfokus auf den Lebensmittelanbau lässt sich in der oberitalienischen Tacuinum-Literatur nachweisen, die hier lediglich am Rande gestreift werden kann.¹⁶⁰ Ausgehend von dem arabischen Tabellenwerk des Ibn-Buṭlān enthalten die reichbebilderten Prachthandschriften unterschiedliche Ratschläge, die zu einer gesunden Lebensführung verhelfen sollen.¹⁶¹ Neben der Lebensmittelproduktion, die den dominanten Darstellungsgegenstand der Tacuina bildet, wird auch den verschiedenen Distributionsprozessen Rechnung getragen.¹⁶² Da der Fokus der vorliegende Arbeit auf dem deutschsprachigen Raum liegt, bleibt es einer weiterführenden Untersuchung vorbehalten, mögliche motivgeschichtliche Verbin-

¹⁵⁸ MOXEY 1985, S. 49; RAUPP 1986, S. 105-108; GRÖSSINGER 2002, S. 95.

¹⁵⁹ Bei RAUPP, der den ausführlichsten Beitrag zur autonomen Bauerndarstellung in der deutschen Renaissance vorgelegt hat, bleiben heilkundliche Schriften unerwähnt.

¹⁶⁰ Für eine grundlegende Charakterisierung der Manuskriptgruppe siehe – Cathleen HOENIGER, *The Illuminated Tacuinum sanitatis Manuscripts from Northern Italy ca. 1380–1400. Sources, Patrons, and the Creation of a New Pictorial Genre*, in: GIVENS, Jean A. / REEDS, Karen M. / TOUWAIDE, Alain (Hg.): *Visualizing Medieval Medicine and Natural History, 1200–1550*, Burlington 2006, S. 51-81.

¹⁶¹ HOENIGER 2006, S. 52.

¹⁶² Luisa COGIATI ARANO, *Tacuinum sanitatis*, Mailand 1973, Nr. 160.

dungslinien zwischen den enthaltenen Bildprogrammen und dem italienischen Kupferstich herzustellen, in dem der Marktgang in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts gelegentlich eine Rolle spielt.¹⁶³

Für den Norden kann eine Beziehung zwischen dem bäuerlichen Typenrepertoire der autonomen Druckgraphik und der gesundheitsdidaktischen Literatur exemplarisch an Jacob Meydenbachs *Ortus Sanitatis*¹⁶⁴ nachgewiesen werden. In seinem monumentalen Werk kompilierte der Mainzer Drucker die Texte älterer Kräuterinkunabeln zu einer umfangreichen Enzyklopädie, die sich in fünf Traktate gliedert.¹⁶⁵ Die einzelnen Kapitel sind mit insgesamt 1073 Holzschnittillustrationen ausgestattet, die sich an verschiedenen Bildvorlagen orientieren.¹⁶⁶ Neben den vielzähligen Kräuter- und Tierdarstellungen werden unterschiedliche Ernte- und Versorgungsprozesse gezeigt. In den Interessenshorizont der vorliegenden Arbeit fällt eine Kapitelillustration aus dem dritten Buch *Avibus*, die eine weibliche Eierkorbträgerin im Typus der Marktbäuerin zeigt. Wie eine direkte Gegenüberstellung mit dem betrachteten Blatt des Monogrammistens b x g (Abb. 26, Abb. 27) deutlich macht, handelt es sich bei dem Holzschnitt um eine gegenseitige Kopie nach dem Vorbild der Entenfrau.¹⁶⁷

Zeitgleich fand das Figurenschema der Marktbäuerin – herausgelöst aus der paarweisen Mann-Frau-Konstellation des autonomen Kupferstichs – Eingang in die Bildausstattungen der frühneuzeitlichen Kostüm- und Trachtenbücher, in denen die Landfrau als schablonenhafter Sozialtypus die Kleidungsgewohnheiten einer bestimmten Region repräsentiert. In einigen Fällen sind die enthaltenen Illustrationen mit erläuternden Bildunterschriften oder Spruchgedichten ausgestattet. So auch im Falle eines deutschsprachigen Kostümbuches, das vermutlich um 1558 in Frankfurt gedruckt wurde und folgenden Kommentar enthält:

¹⁶³ Unter den wenigen Blättern, die eine Verbreitung des Sujets südlich der Alpen belegen, stechen zwei Einblattkupferstiche hervor, die Oswald VON KUTSCHERA-WOBORSKY im Jahr 1919 wiederentdeckt hat. – Oswald VON KUTSCHERA-WOBORSKY, Zwei unbeschriebene, frühitalienische Stiche im Besitze der Gräfin Morosini, in: Mitteilungen der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst, 2/3, 1919, S. 28-34, hier S. 32. Als frühe Beispiele der autonomen Bauerngraphik sind die Stiche in den Genrediskurs eingegangen. RAUPP diskutiert die Drucke in Zusammenhang mit dem marktbäuerlichen Typenschema. – RAUPP 1986, S. 56. RADBRUCH und RADBRUCH erwähnen eine Zeichnung, die wohl als Vorlage diente und sich nach wie vor im Bestand der Graphischen Sammlung in München befindet. – RADBRUCH / RADBRUCH 1941, S. 34. Wie sich KUTSCHERA-WOBORSKYs Beschreibung entnehmen lässt, wurden die Stiche zu einem unbestimmten Zeitpunkt auf die Einbanddeckeln eines pharmazeutischen Traktates geklebt, sodass eine Verbindung zwischen heilkundlicher Literatur und Marktbauernmotivik nicht abwegig erscheint. – VON KUTSCHERA-WOBORSKY 1919, S. 29.

¹⁶⁴ Jacob Meydenbach, *Ortus Sanitatis* [BSB-Ink H-388], Mainz 1491.

¹⁶⁵ Gundolf KEIL, 'Hortus sanitatis', in: RUH, Kurt (Hg.): Die deutsche Literatur des Mittelalters Verfasserlexikon [Bd. 4], Berlin / New York 2010, S. 154-164, hier S. 155.

¹⁶⁶ KEIL 2010, S. 158.

¹⁶⁷ Denkbar ist auch, dass sich Holzschnittillustration und Kupferstich gemeinsam an einem verlorenen Original des Meisters des Amsterdamer Kabinetts orientieren.

Alfo d Bāwrin zu Marckt lauffen/
Ihr Gānß vnd Hūner zuverkauffn/
Gelt löfen steht Ihr Gedancken:
Vnd wie sie geben wöll den Anckn.¹⁶⁸

In der Zusammenschau geben die gesammelten Beobachtungen und Vergleiche keinen Hinweis darauf, dass sich die untersuchte Motivklasse aus den Bildprogrammen der spätmittelalterlichen Blockbücher und Prachthandschriften herauskristallisiert hätte. Eher legen die betrachteten Beispiele eine umgekehrte Einflussrichtung nahe. So hat die überblicksmäßige Auseinandersetzung mit den beleuchteten Illustrationskontexten gezeigt, dass der Topos der kleinbäuerlichen Lebensmittelversorgung unmittelbar nach seiner Etablierung als Motiv der autonomen Genregraphik in übergeordnete Programmm Zusammenhänge überwanderte, wo er ein breites Spektrum an Repräsentations- und Dekorationsfunktionen abdeckt. Als Schicksalspersonifikation, Monatsrepräsentation oder didaktische Illustration konnte er – unabhängig von seiner ursprünglichen Bedeutung – eine große Bandbreite verschiedener Gestaltungsanforderungen befriedigen.

1.4.2 Marktbauer und Marktbäuerin im frühneuzeitlichen Fastnachtspiel

Nachdem im vorausgehenden Kapitel nach möglichen visuellen Einflussquellen gefragt wurde, wird der Analysefokus an dieser Stelle auf das Näheverhältnis zur literarischen Typenbildung umgelagert. Auf die motivische Verwandtschaft, die zwischen den rustikalen Figuren der mittelalterlichen Verserzählungen und den bäurischen Gestalten der autonomen Bauerngraphik besteht, wird im Diskurs um die Entstehung der Genrekunst immer wieder hingewiesen. Eine Schlüsselrolle kommt in diesem Kontext der im 13. Jahrhundert einsetzenden Dörperdichtung zu,¹⁶⁹ als deren erster, namentlich-bekannter Vertreter Neidhart von Reuenthal gilt.¹⁷⁰ In seinen derben Sommer- und Winterliedern beschreibt der Dichter dörfliche Fest- und Alltagsszenen, hinter denen die Forschung eine literarische Reflexion auf sozialgeschichtliche Entwicklungen vermutet. So wird etwa der bei Neidhart zentrale Topos der Standesüberhöhung als Reaktion auf den Zerfall der mittelalterlichen Ständehierarchie interpretiert.¹⁷¹

¹⁶⁸ Die entsprechende Buchseite ist im virtuellen Kupferstichkabinett des Herzog Anton Ulrich Museums aufrufbar – „39.5 Geom. (94)“, Virtuelles Kupferstichkabinett, Herzog Anton Ulrich Museum (14.03.2024), PURL: <http://diglib.hab.de?grafik=39-5-geom-00094>.

¹⁶⁹ MOXEY 1985, S. 47; vgl. RAUPP 1986, S. 80, S. 117; vgl. GRÖSSINGER 2002, S. 90.

¹⁷⁰ Ursula SCHULZE, Grundthemen der Lieder Neidharts, in: SPRINGETH, Margarete / SPECHTLER, Franz-Victor (Hg.): Neidhart und die Neidhartlieder. Ein Handbuch, Berlin / Boston 2018, S. 95-116, hier S. 96.

¹⁷¹ HÜGLI 1929, S. 56. Wie im Falle des späteren Meier Helmbrecht so bereits bei Neidhart die Haube ein zentrales Attribut der Hoffart. – SCHULZE 2018, S. 99.

Ausgehend von den Liedern Neidharts entwickelte sich die Thematisierung des obszönen Dorflebens, seinen vermeintlichen Exzessen und angeblichen Gewaltausschreitungen zu einem beliebten Erzähl-narrativ der mittelalterlichen Literatur.¹⁷² Während Dorffest und Bauernschlägerei darin elementare Erzählmomente konstituieren, bleibt der bäuerliche Markt-gang in der Dör-perdichtung sowie in dem daran anknüpfenden Bauernschwänken weitgehend unreflektiert. Einen Bedeutungsgewinn erlebte das Thema ab der Mitte des 15. Jahrhunderts. Zu dieser Zeit entwickelten sich erste weltliche Spielformen, die den bäuerlichen Motivkatalog der älteren Schwänke und Versnovellen durch die Ergänzung neuer Erzählsituationen erweiterten.¹⁷³ Entscheidend für die Entstehung der autonomen Bauern-graphik ist das frühneuzeitliche Fastnachtspiel, das als letzter weltlicher Höhepunkt den Übergang zur kirchlich verordneten Fastenzeit markiert.¹⁷⁴ Zwar ist eine präzise Gattungsdefinition der genannten Spielform angesichts ihrer räumlichen sowie zeitlichen Verbreitung kaum möglich.¹⁷⁵ Als eine ihrer Kernfunktionen lässt sich aber trotz der abweichenden Aufführungsmodalitäten die Steigerung der allgemeinen Fastnacht-lustbarkeit bestimmen, die häufig durch den Einsatz schablonenhafter Bauernfiguren erreicht wurde.¹⁷⁶

Eine entscheidende Bedeutung wird dem fastnächtlichen Themen- und Typenrepertoire bei der Frage nach den kulturgeschichtlichen Voraussetzungen der Nürnberger Bauernfestikonographie zugesprochen. Von motivischen Wechselwirkungen zwischen den Texten der Fastnacht-autoren und den Holzschnitten der Gebrüder Beham geht unter anderem RAUPP aus, dem es auch abseits der offenkundigen Bezüge gelingt, Verbindungslinien zwischen den heiteren Dorf-

¹⁷² HÜGLI 1929, S. 46; Hansjürgen LINKE, Aspekte der Wirklichkeits-Wahrnehmung im weltlichen deutschen Schauspiel des Mittelalters, in: RIDDER, Klaus (Hg.), Fastnachtspiele. Weltliches Schauspiel in literarischen und kulturellen Kontexten, Tübingen 2009, S. 11-64, hier 27; Elisabeth VAVRA, Zur Neidhart-Ikonografie, in: SPRINGETH, Margarete / SPECHTLER, Franz-Victor (Hg.): Neidhart und die Neidhartlieder. Ein Handbuch, Berlin / Boston 2018, S. 375-390, hier S. 379.

¹⁷³ Wolfgang SPIEWOK, Das deutsche Fastnachtspiel. Ursprung, Funktion, Aufführungspraxis, Greifswald 1997², S. 11-17; LINKE 2009, S. 4.

¹⁷⁴ Für eine Charakterisierung der Spielgattung siehe – SPIEWOK 1997, S. 17; Dieter WUTTKE, Nachwort. Versuch einer Physiognomie der Gattung Fastnachtspiel, in: Ders. (Hg.): Fastnachtspiele des 15. und 16. Jahrhunderts, Stuttgart 1978², S. 417-437; Stefan Hannes GREIL / Martin PRZYBILSKI, Nürnberger Fastnachtspiele des 15. Jahrhunderts von Hans Folz und aus seinem Umkreis, Berlin / Boston 2020, S. xi.

¹⁷⁵ Zur geographischen Verbreitung des Fastnacht-spieles und seinen ortspezifischen Spielmodalitäten siehe – Glenn EHRSTINE, Aufführungsort als Kommunikationsraum. Ein Vergleich der fastnächtlichen Spieltradition Nürnbergs, Lübecks und der Schweiz, in: RIDDER, Klaus (Hg.): Fastnachtspiele. Weltliches Schauspiel in literarischen und kulturellen Kontexten, Tübingen 2009, S. 83-98; Zum Unterschied zwischen vor- und nachreformatorischem Fastnachtspiel siehe – Martin PRZYBILSKI, Bändigung der Subversion? Die Gattung Fastnachtspiel, Hans Sachs und die Brüder Beham, in: SCHAUERTE, Thoma / MÜLLER, Jürgen / KASCHEK, Bertram (Hg.): Von der Freiheit der Bilder. Spott, Kritik und Subversion in der Kunst der Dürer-Zeit, Petersberg 2013, S. 218-231.

¹⁷⁶ Hedda RAGOTZKY, Der Bauer in der Narrenrolle. Zur Funktion „verkehrter Welt“ im frühen Nürnberger Fastnachtspiel, in: WENZEL, Horst (Hg.): Typus und Individualität im Mittelalter, München 1983, S. 77-102; WUTTKE 1990, S. 442; vgl. GREIL / PRZYBILSKI 2020, S. xiii.

festszene der genannten Künstler und den profanen Reihen- und Handlungsspielen des Nürnberger Handwerkerpoeten Hans Sachs zu ziehen.¹⁷⁷ Vergleichbare Querverbindungen untersucht Alison G. STEWART im Zuge ihrer ikonologischen Analyse von Sebald Behams großformatigem Holzschnitt *Eine Spinnstube* (P. 1244). Überzeugend zeigt die Autorin wie das ursprünglich literarisch verbürgte Thema der Rockenstube aus dem Schwank in die bildende Kunst überwandert und dort um szenische Elemente ergänzt wird, die anschließend in einem späteren Spieltext von Hans Sachs wiederkehren.¹⁷⁸

Vergleichsweise selten wurde dagegen die Frage gestellt, inwieweit die graphische Darstellung der kleinbäuerlichen Lebensmittelversorgung durch die Fastnachtstradition beeinflusst sein könnte.¹⁷⁹ Dass diese Möglichkeit bisher kaum in Betracht gezogen wurde, ist insofern erstaunlich, als dass der ambulante Markt- und Straßenverkauf – wie die beiden nachfolgenden Beispiele von Hans Sachs belegen – ein durchaus beliebtes Spielthema darstellt.¹⁸⁰ Das erste und zugleich bekanntere der beiden Stücke, welches den Titel *Das Kälberbrüten*¹⁸¹ trägt, handelt vom wirtschaftlichen Ruin eines verkaterten Bauern, der nach durchzechter Nacht die Kontrolle über den eigenen Hof verliert.¹⁸² Während der Übernächte erfolglos versucht die sich mehrenden Problemherde zu löschen, befindet sich seine Frau auf dem Weg in Richtung Stadt, um dort Milch und Eier zu verkaufen. Zwar beschleicht sie der Verdacht, dass ihr Mann mit den Haushaltsverpflichtungen überfordert sein könnte. Doch lässt sie sich dadurch nicht vom geplanten Verkauf ihrer Ware abbringen, von dem sie sich als Belohnung ein „seidlein Wein“ erhofft. In einem längeren Monolog¹⁸³ teilt die Marktgängerin dem Publikum ihre Bedenken

¹⁷⁷ RAUPP 1986, S. 138-164.

¹⁷⁸ STEWART 2003, S. 130-131.

¹⁷⁹ Im Frankfurter Katalog wird wie in HUTCHISONs älterem Kommentar zum Kaltnadelstich des Kabinettmeisters eine entsprechende Vermutung geäußert. – HUTCHISON 1972, S. 58; Kat. Ausst. Städtisches Kunstinstitut 1985, S. 191. Anders argumentiert RAUPP, demzufolge das Sujet nicht auf einen literarisch-dramaturgischen Ursprung zurückgeht: „Dieser Aneignungsprozeß [die Übernahme bäuerlicher Motive aus den literarischen Quellen] verläuft schrittweise und unter dem Vorzeichen künstlerischer Selbstbestimmung, denn die graphische Bildtradition setzt mit dem selbstkreierten Marktbauernthema ein, während das in der Literatur von Anfang an präsente Motiv des Bauerntanzes erst nach der Jahrhundertwende bei Dürer im Kupferstich erscheint.“ – RAUPP 1986, S. 125.

¹⁸⁰ Zu dieser Einschätzung – Arne HOLTORF, Markttag – Gerichtstag – Zinstermin. Formen von Realität im frühen Nürnberger Fastnachtsspiel, in: GRUBMÜLLER, Klaus / u.a. (Hg.): Befund und Deutung. Zum Verhältnis von Empirie und Interpretation in Sprach- und Literaturwissenschaft, Tübingen 1979, S. 428-450, hier S. 436; LINKE 2009, S. 37-39.

¹⁸¹ Hans Sachs, Das Kälberbrüten. Faßnacht spiel mit 3 Personen: Das Kelberbruten, in: WUTTKE, Dieter (Hg.): Fastnachtspiele des 15. und 16. Jahrhunderts, Stuttgart 1978², S. 131-147.

¹⁸² „Botz leichnam angst, ich hab verschlaffen! | Wie wirt mein Weyb nur schreien: waffen! | Wens kumbt. Der Schultheiß hat außtriben, | Und ist mein Viech daheimen blieben, | Ich muß werlich kifferbes essen. | Botz mist, ich hab des krauts vergessen, | Das strudelt und prudelt bey dem Feur, | Ich muß gehen schauen die abentheur.“ – Sachs 1978, S. 134, Z. 57-64.

¹⁸³ „Nun bin ich nahet bey der Stadt. | Wie helt daheim Hauß mein unfalt? | Denck wol, es wer der heyloß Man, | Was ich in heiß, kaum halber than, | Wie vormals ist wol mehr geschehen. | Ich werdt daheim mein jamer sehen, [...] Weiß mich am Narrn [dem Bauern] nicht baß zu rechnen. | Denn das ich ein seidlein Weins thu zechen | In der Stadt, baldt ich thu verkauffen. | Will gleych dester flüchser hienein lauffen.“ – Sachs 1978, S. 134,

mit, ehe sie weiterzieht. Entscheidend ist die Spielanweisung, die der kurzen Passage vorausgeht, der zufolge die Bäuerin bei ihrem Auftritt mit der „*pürden*“¹⁸⁴ einschreitet. Aus dem Handlungskontext lässt sich erschließen, dass damit die Marktlast gemeint ist.

Ein vergleichbarer Requisitengebrauch ist im Falle des zweiten Sachs-Spieles zu verzeichnen, das ebenfalls das städtische Markttreiben thematisiert. Als zentrale Bühnenrequisite dient hier der titelgebende *Krämerskorb*¹⁸⁵, der zum Zankapfel eines streitenden Höckerpaares wird. Typisch für die Tradition des Fastnachtsspiels ist die humorvolle Aneinanderreihung verschiedener Laster,¹⁸⁶ die sich die auftretenden Figuren gegenseitig an die Köpfe werfen: Beschimpft die Korbkrämerin ihren männlichen Begleiter als „spielsüchtigen Schalck“¹⁸⁷, kontert dieser indem er ihr zügelloses Trinkverhalten anprangert.¹⁸⁸ Am Ende münden die gegenseitigen Vorwürfe in einer wüsten Rauferei, die von einem einschreitenden Burgknecht aufgelöst werden muss.¹⁸⁹

Wesentlich früher als bei Sachs lässt sich ein thematisches Interesse am Markt als Schauplatz unsittlicher Szenen an einer Gruppe vorreformatorischer Fastnachtsspiele belegen. Als erstes signifikantes Beispiel sei in diesem Zusammenhang das sogenannte „*Marktschreierspiel*“¹⁹⁰ des Hans Folz benannt. Der Grundstruktur des sogenannten „*Reihenspieles*“¹⁹¹ folgend, lässt der Autor in gestaffelter Abfolge verschiedene Vertreter unehrenhafter Gewerbe auftreten. In Form einzelner Strophen stellen die derb charakterisierten Berufstypen dem fastnächtlichen Publikum ihre zweifelhaften Dienstleistungen und Waren zur Verfügung. Zum Figurenrepertoire zählen auch ambulante Verkäufer, die unterschiedliche Produkte feilhalten. Neben einem Krämer, der sich selbst als Betrüger ausgibt, erscheinen mehrere Lebensmittelhändler, deren

¹⁸⁴ Sachs 1978, S. 134, Spielanweisung über Z. 65.

¹⁸⁵ Hans Sachs, Ein faßnachtspiel mit sechs personen zu spielen: Der krämerskorb., in: VON KELLER, Adalbert / GÖTZE, Edmund (Hg.): Hans Sachs [Bd. 17], Tübingen 1888, S. 170-182.

¹⁸⁶ SPIEWOK 1997, S. 17.

¹⁸⁷ Im Text: „verspielter schalck“ – Sachs 1888, S. 174.

¹⁸⁸ „Ey, wo wir ziehen auff der straß, | Hast du [die Korbkrämerin] stets an der gürtl dein flaschen, | Darmit du thust dein gorgel waschen.“ – Sachs 1888, S. 173.

¹⁸⁹ Sachs 1888, S. 174. Das Streitmotiv erinnert an die zankenden Bauernpaare der frühen Genregraphik. In Zusammenhang mit dem Markthema ist eine Zeichnung (R. 35) aus dem Umfeld des Meisters des Amsterdamer Kabinetts zu erwähnen, die zwei Frauen zeigt, die neben einem Marktkorb raufen.

¹⁹⁰ Hans Folz, Ein Marktschreierspiel, in: GREIL, Stefan Hannes / PRZYBILSKI, Martin (Hg.), Nürnberger Fastnachtsspiele des 15. Jahrhunderts von Hans Folz und aus seinem Umkreis, Berlin / Boston 2020, S. 633-645.

¹⁹¹ Grundsätzlich lässt sich für das Fastnachtspiel zwischen drei verschiedenen Spielformen unterscheiden. Während sich das obengenannte Reihen- oder Revuespiel in struktureller Hinsicht durch eine Abfolge nacheinander gestaffelter Einzelvorträge auszeichnet, die keinen narrativen Zusammenhang aufweisen, ist das meist dialogisch-verfasste Handlungsspiel auf ein konkretes Erzählziel ausgerichtet. In Fällen bei denen sich nicht konsequent zwischen den genannten Kategorien unterscheiden lässt, wird von Mischformen gesprochen. – WUTTKE 1978, S. 419-420.

Speisen sich aus Fäkalien zusammensetzen.¹⁹² Folz' *Marktschreierspiel* liegt in zwei unterschiedlichen Versionen vor: einer ausgereiften Form, die spätestens im Jahr 1494 vollendet wurde und einer älteren Rohfassung, die zwischen 1470 und 1480 entstanden sein dürfte.¹⁹³

Dass thematisch verwandte Reihenspiele in Nürnberg schon um die Mitte des 15. Jahrhunderts aufgeführt wurden, legt ein vorreformatorisches Spiel von Hans Rosenplüt nahe, das als Abschrift unter dem Titel *Küchenspeise*¹⁹⁴ in einer Sammelhandschrift (um 1450) belegt ist.¹⁹⁵ Anders als Folz lässt der Autor mehrere Städter mit unterschiedlichen Kauffrauen feilschen, die verschiedene Produkte aus Körben anbieten.¹⁹⁶ Während sich das Sortiment der auftretenden Krämerinnen aus fremdländischen Waren zusammensetzt, bieten die Bäuerinnen Produkte aus den heimischen Gärten an. Wie im Falle der späteren Sachs-Spiele darf angenommen werden, dass die Marktfrauen bei ihrem jeweiligen Auftritt mit den entsprechenden Requisiten auf die Spielbühne traten.¹⁹⁷ Eingeleitet wird das Spiel durch die kurze Rede eines Marktschreiers, der das Publikum dazu animiert, auf dem Jahrmarkt einzukaufen.¹⁹⁸ Als eigentlicher Hauptteil folgen im Anschluss mehrere Dialoge, bei denen je ein Käufer mit einer der Marktfrauen um ein bestimmtes Produkt feilscht. Deutliche Parallelen zum jüngeren *Marktschreierspiel* des Hans Folz zeichnen sich in Form der derben Marktsprache ab. Besonders drastisch gestaltet sich die Rede des dritten Käufers, der Bedenken an den Rüben äußert, die ihm die Bäuerin unterbreitet.¹⁹⁹ Vergleichbar vulgär ist der medizinische Ratschlag der Zwiebelhändlerin, die ihrem Kunden ein Pfund Kuhdreck als Arzneimittel gegen Husten empfiehlt.²⁰⁰ Nachdem die Dialoge zunehmend die Form eines Streites annehmen, schreitet am Ende des Spieles ein Marktaufseher

¹⁹² Klaus RIDDER / Rebekka NÖCKER / Martina SCHULER, Spiel und Schrift. Nürnberger Fastnachtspiele zwischen Aufführung und Überlieferung, in: ANZ, Thomas / KAULEN, Heinrich (Hg.): Literatur als Spiel. Evolutionsbiologische, ästhetische und pädagogische Konzepte, Berlin / New York 2009, S. 195-208, hier S. 202; GREIL / PRZYBILSKI 2020, S. 381, S. 643.

¹⁹³ GREIL / PRZYBILSKI 2020, S. 380.

¹⁹⁴ Rosenplüt 2022, S. 404-410.

¹⁹⁵ Klaus RIDDER / Rebekka NÖCKER / Beatrice VON LÜPKE (Hg.), Rosenplütsche Fastnachtspiele. Edition und Kommentar von Nürnberger Spieltexten des 15. Jahrhunderts, Berlin 2022, S. 411.

¹⁹⁶ LINKE 2009, S. 38.

¹⁹⁷ Johannes JANOTA, Performanz und Rezeption. Plädoyer für ihre Berücksichtigung im Kommentar zur Edition spätmittelalterlicher Spiele. Die Nürnberger Fastnachtspiele als Beispiel, in: RIDDER, Klaus (Hg.), Fastnachtspiele. Weltliches Schauspiel in literarischen und kulturellen Kontexten, Tübingen 2009, S. 381-402, hier S. 395.

¹⁹⁸ „Sweigt ain weil vnd redet leyz! | Wer ein wöll kawffen küchenspeiz, | Linsen, tzwyffeln, ruben oder krawt | Vnd alles, das man ynn gerten pawt, | Wes er bedarff in seiner kuchen, | Der schol es auff diesem jarmarckt suchen.“ – Rosenplüt 2022, S. 404, Z. 1-7.

¹⁹⁹ „Fraw, wie gebt ir mir dý ruben? | Jch kann sie pannen peý der gruben, | Darýnnen sie hewr sein gestanden, | Das sý mich vorn lewten nit machen zu schanden | Vnd das sie mich jmm pawch nit pleen | Vnd mir auch vor dem ars nit kreen.“ – Rosenplüt 2022, S. 406, Z. 37-42.

²⁰⁰ „Jr sýt ain kawffman mit ewrm schaden: | Jr kawfft ain kwdrek für ain fladen! | Der ist euch nûchtern gar gesunt, | Des eßt all morgen für dý husten ain pfunt.“ – Rosenplüt 2022, S. 407, Z. 60-63.

ein, der die Verkäuferinnen in das fiktive Dorf Arßlappenrewt schickt, wo die Frauen „kawfflewte zu aller war“ fänden.²⁰¹

In besonders konzentrierter Form schlägt sich das bei Rosenplüt anklingende Motiv des Marktschwindels in Hans Folz' sogenanntem *Hasenkauf*²⁰² nieder. Im Unterschied zur starren Szenenstaffelung der zuvor genannten Reihenspiele zeichnet sich der Text durch eine dramatische Zuspitzung aus, die sich im stichomythischen Redefluss zweier Bauern entlädt, die um einen toten Hasen feilschen. Anders als die bisherigen Beispiele lässt sich der 43 Verszeilen umfassende Dialog damit eindeutig dem Bereich des Handlungsspiels zuordnen. Als narratives Ziel kommt der im Titel antizipierte Verkaufsakt in Betracht, der sich am Ende der kurzen Erzählung ereignet. Humorbildend ist die Überzeugungsarbeit, die besagtem Handlungshöhepunkt vorausgeht und im Wesentlichen darin besteht, dass der Kunde den Verkäufer von der geringen Qualität seiner Münzen zu überzeugen versucht.²⁰³ Im Gegensatz zu Rosenplüt steht demnach nicht die Reinheit der gebotenen Ware, sondern die Güte der Währung zur Diskussion.

Als Text ist Folzens *Hasenkauf* unikal in einer um 1494 entstandenen Handschrift belegt.²⁰⁴ Rund 30 Jahre später findet sich der Typus des Hasenbauern im druckgraphischen Werk Sebald Behams wieder. Als Einzelfigur, die an einer Wasserlandschaft vorbeischreitet, zeigt ihn der Künstler auf einer Radierung (Abb. 9). Ein weiteres Mal findet er sich auf einem ikonographisch verwandten Kupferstich (P. 193), der in einem späteren Abschnitt der vorliegenden Arbeit genauer beschrieben wird.²⁰⁵ Beide Werke lehnen sich, was die Bildkomposition und die Figurenstilisierung anbelangt, an den älteren Vorbildern des Monogrammistens b x g und des Meisters des Amsterdamer Kabinetts an, die den Bauern in Bewegung beim Transport seiner Produkte zeigen.

Wie ein abschließender Verweis auf ein nachreformatorisches Aufzugsspiel zeigt, das Wilhelm SEELMANN in seiner 1885 erschienen Sammlung mittelniederdeutscher Fastnachtspiele unter dem Titel *Bauernbetrügerei*²⁰⁶ publiziert, lässt sich der Topos des Marktbetruges als zentrales Handlungsmotiv noch in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts antreffen. Ähnlich wie im *Ha-*

²⁰¹ „Nu wolawff, jr frawn, veber velt | – Wir lösen hie kain endlich gelt – | Vnd legt ewr pfennbert wider ein! | Biß samßtag wirt ain jarmarckt sein | In einem dorff, hyst Arßlappenrewt, | Darynnen fint ir ewr lewt; | Vnd kumpt ir zu rechter zeýt dar, | So fint ir kawfflewte zu aller war.“ – Rosenplüt 2022, S. 412, Z. 107-114.

²⁰² Hans Folz, Der Hasenkauf, in: GREIL, Stefan Hannes / PRZYBILSKI, Martin (Hg.): Nürnberger Fastnachtspiele des 15. Jahrhunderts von Hans Folz und aus seinem Umkreis. Edition und Kommentar, Berlin / Boston 2020, S. 301-304.

²⁰³ GREIL / PRZYBILSKI 2020, S. 306.

²⁰⁴ GREIL / PRZYBILSKI 2020, S. 306.

²⁰⁵ Siehe dazu S. 58.

²⁰⁶ O. A., Bauernbetrügerei, in: SEELMANN, Wilhelm (Hg.): Mittelniederdeutsche Fastnachtspiele, Norden / Leipzig 1885, S. 21-30.

senkauf zeichnen sich die rustikalen Protagonisten des eben genannten Spieles durch ihre kriminelle Energie aus.²⁰⁷ Im Handlungsmittelpunkt stehen zwei Bauern, von denen der eine dem anderen berichtet, wie er seiner ahnungslosen Kundschaft ranzige Butter, faule Eier sowie kranke Hühner, Enten und Gänse verkauft habe.²⁰⁸ Ziel und Opfer des bewussten Lebensschwindels ist, wie an einer Stelle des Dialoges explizit betont wird, die städtische Bevölkerung:

De Bōrgers fynt vns Buren vyendt
Wedderümme wy ene nicht truwe fynt.
Darümme wyl ick myn Ampt vorwaren,
Myt vntruw stedes tho Marckede faren²⁰⁹

Damit unterscheidet sich der Spieltext drastisch von zeitgleichen Charakterisierungen, die den Bauern als übervorteilten Tölpel inszenieren, der zum Spielball höherer Mächte wird. Ein literarisches Gegenbeispiel zum durchtriebenen Marktbauern des Fastnachtspieles liefert Jakob Sobiuss' *Philaletis*-Dialog²¹⁰, der von einem Bauern namens Henno handelt. Ausgestattet mit Eierkorb und Käsekleib bricht dieser in die Stadt auf, wo er dem kirchlichen Ablasswesen zum Opfer fällt.²¹¹

Um die motivgeschichtlichen Überlegungen an diesem Punkt abzurunden, lässt sich mit Blick auf die gesammelten Spielinstanzen Folgendes festhalten: Bereits früher als im Medium der autonomen Druckgraphik wird die genrehafte Thematisierung der ambulanten Lebensmitteldistribution in den weltlichen Spielen des 15. Jahrhunderts fassbar. Als Kernthema des Fastnachtspieles begegnet der bäuerliche Kleinhandel um die Jahrhundertwende in Rosenplüts Reihenspiel *Küchenspeise*. Eine thematische Fokussierung auf den Straßenverkauf setzt sich in weiter Folge über die späteren Spiele des Hans Folz bis in die nachreformatorische Zeit fort. In welchem Ausmaß die berücksichtigten Straßen- und Marktszenen die Entstehung des untersuchten Bildsujets beeinflusst haben, lässt sich nicht exakt bestimmen. Zu fragmentarisch ist einerseits die Überlieferung der vorreformatorischen Fastnachtsaufführungen, deren Existenz mehrheitlich durch handschriftliche Textsammlungen und Abschriften belegt ist. Andererseits liegt ein zentrales Problem darin, dass die thematische Verschränkung zwischen dem Motiv der Lebensmitteldistribution und jenem der Standesüberhöhung im Kontext der Fastnacht keine

²⁰⁷ LINKE 2009, S. 49.

²⁰⁸ „Ick byn vorwar wyn vntruwe Meyer | Hebb stinckende Bottern und vule Eyer, | Pyppige Höner, krancke Göße vnd Ende | Vnd wat ick yn vntrüwe kann erdencken. | Dat ick darmit de Bōrgers beschyte, | Daran spare ick nenen flyte.“ – Zitiert nach Wilhelm SEELMANN, *Mittelniederdeutsche Fastnachtspiele*, Norden / Leipzig 1884, S. xxvii.

²⁰⁹ Zitiert nach SEELMANN 1885, S. xxviii.

²¹⁰ Jakob Sobiuss, *Philaletis civis vtopiensis dialogvs, de facyltatibvs rhomanensivm nvper publicatis*. Henno Rusticus [VD16 S 6833], hg. von Andreas Cratander, Basel 1520.

²¹¹ JØRGENSEN 1988, S. 28-29.

Rolle spielt. Es ist deshalb wahrscheinlich, dass sich die frühen Stiche von Schongauer, dem Monogrammist *b x g* und dem Meister des Amsterdamer Kabinetts eher am Motivkatalog der älteren Schwankliteratur und Versnovillistik orientieren respektive die daraus bekannten Attribute der Hoffart mit dem bäuerlichen Markt- oder Zinsgang kombinieren.

Im bürgerlichen Fastnachtspiel ist der Erzählfokus auf andere Formen der Normverletzung konzentriert. Wie die in diesem Abschnitt zusammengetragenen Spielsituationen verdeutlichen, sind es vorrangig betrügerische Praktiken, die im merkantilen Themenhorizont der fastnächtlichen Belustigung eine stoffliche Verarbeitung finden. Die damit einhergehende Konzentration auf die aufeinanderfolgenden Momente Warenangebot- und Übergabe erinnert deutlich an die späteren Entwicklungsphase der untersuchten Werkkategorie, die Bauer und Bäuerin nicht mehr im Moment der Beförderung, sondern bei der Präsentation ihrer landwirtschaftlichen Erträge zeigt. Dass die beiden Künstler, die diesen jüngeren Typus prägen – namentlich Dürer und Beham – im kulturellen Milieu der Fastnacht mit vergleichbaren Figuren- und Handlungsmotiven in Berührung gekommen sind, scheint angesichts der Nürnberger Provenienz der berücksichtigten Spiele durchaus plausibel. So lässt insbesondere Dürers Marktbauer, der mit emphatischem Präsentationsgestus und leicht geöffnetem Mund wiedergegeben ist, an das derbe Figurenrepertoire der frühen weltlichen Spiele denken.

2 Sebald Behams Pendant-Stiche *Der Marktbauer* und *Die Marktbäuerin*

Mit Beginn des vorliegenden Kapitel ist ein grundlegender Wendepunkt erreicht. Anders als im ersten großen Abschnitt der Arbeit, dessen Hauptziel es war, einen umfassenden Überblick von der untersuchten Bildtradition und ihren kulturgeschichtlichen Rahmenbedingungen zu leisten, sollen auf den Folgeseiten zwei zentrale Werke aus der späteren Motiventwicklung in den Mittelpunkt der Untersuchung treten. Von großer Bedeutung sind in diesem Zusammenhang Dürers Bauernstiche, auf denen das rustikale Figurenrepertoire des späten 15. Jahrhunderts in einer über Schongauer hinausgehenden technischen Verfeinerung zu kleinformatigen Meisterwerken des niederen Stils erhoben wird.²¹² Zentraler noch als seine Werke sind die thematisch verwandten Kupferstiche des Nürnberger Kleinmeisters Sebald Beham, der durch seine Schilderungen des bäuerlichen Alltagslebens in erheblichem Maße zur Etablierung der frühneuzeitlichen Genregraphik beigetragen hat.²¹³ Aufgrund der bedeutenden Stellung, die sein Werk im

²¹² RAUPP 1986, S. 133.

²¹³ Jürgen MÜLLER / Jessica BUSKIRK / Kerstin KÜSTER, »Die Gottlosen Maler«. Zur Einführung, in: Ders. / SCHAUERTE, Thomas (Hg.): *Die gottlosen Maler von Nürnberg Konvention und Subversion in der Druckgrafik der Beham-Brüder* (Kat. Ausst., Albrecht-Dürer-Haus, Nürnberg 2011), Nürnberg 2011, S. 8-12.

Zuge der kommenden Abschnitte einnehmen wird, scheint es geboten, kurz auf einige Hauptmomente der Künstlerbiographie einzugehen.

Sebald Beham wurde im Jahr 1500, zwei Jahre vor seinem jüngeren Bruder Barthel Beham, in der Stadt Nürnberg geboren. Über die frühen Jahre des Künstlers ist wenig bekannt, sodass die in der älteren Forschung verbreitete Hypothese, die Brüder hätten eine Ausbildung im Dürer'schen Werkstattbetrieb erfahren, bis heute unbestätigt bleibt. Außer Frage steht hingegen die frühe Vertrautheit mit dem Werk des 29 Jahre älteren Meisters. Unzählige Kopien und freie Übernahmen zeugen von einer intensiven Auseinandersetzung mit dem graphischen Werk Dürers. Zu den prägenden Vorbildern, an denen der junge Sebald Beham um 1520 seine Hand schulte, zählen unter anderem Dürers Bauern-Stiche, denen STEWART die Funktion einer Zeichenschule für den auszubildenden Künstler zuschreibt.²¹⁴ Einen vergleichsweise gutdokumentierten Einschnitt in der Künstlerkarriere markiert das Jahr 1525, in dem Sebald zusammen mit seinem Bruder Barthel und dem Maler Georg Pencz in rechtliche Schwierigkeiten geriet. Unter der Bezeichnung „Gottlosenprozess“²¹⁵ gehen mehrere protokollierte Verhöre, bei denen man den Kleinmeistern radikalreformatorische und anarchistische Tendenzen vorwarf, in die Biographie ein.²¹⁶ Das juristische Verfahren endete mit einer temporären Verbannung der Angeklagten, wobei der Stadtrat den „gottlosen Malern“ bereits im Winter desselben Jahres die Rückkehr gestattete. Während Barthel kurze Zeit darauf nach München übersiedelte, wo er sich bald unter Wilhelm IV. als Hofmaler verdingte,²¹⁷ verweilte der ältere Bruder zunächst weiterhin in Nürnberg. Es sollte jedoch kaum drei Jahre dauern, bis letzterer aufgrund eines gegen ihn erhobenen Plagiatsverdachtes erneut in Rechtsstreitigkeiten geriet.²¹⁸ Ob die dauerhafte Niederlassung in Frankfurt, die im Jahr 1531 erfolgte, dem erlittenen Imageschaden geschuldet war oder auf Basis anderer Erwägungen unternommen wurde, lässt sich nicht eindeutig feststellen.²¹⁹ Entscheidend ist, dass mit dem Ortswechsel eine Veränderung des Künstlermonogramms einherging: Ab circa 1530 traten die legierten Buchstaben HSB an die Stelle der älteren

²¹⁴ STEWART 2011, S. 16.

²¹⁵ Siehe dazu – Gert SCHWERHOFF, Wie gottlos waren die «gottlosen Maler»? Zur Rekonstruktion des Nürnberger Verfahrens von 1525 und seiner Hintergründe, in: MÜLLER, Jürgen / SCHAUERTE, Thomas (Hg.): Die gottlosen Maler von Nürnberg Konvention und Subversion in der Druckgrafik der Beham-Brüder (Kat. Ausst., Albrecht-Dürer-Haus, Nürnberg 2011), Nürnberg 2011, S. 33-44; SEITER 2015, S. 40-57.

²¹⁶ SCHWERHOFF 2011, S. 33.

²¹⁷ Kurt LÖCHER, Barthel Beham. Ein Maler aus dem Dürerkreis, München / Berlin 1999, S. 16.

²¹⁸ STEWART 2011, S. 17.

²¹⁹ STEWART 2011, S. 18.

HSP-Signatur.²²⁰ In Frankfurt ist Beham bis zu seinem Todesjahr 1550 als produktiver Kupferstecher und Illustrator dokumentiert, der enge berufliche Beziehungen zu der lokalen Buchdrucker- und Verlegerszene pflegte.²²¹

Wie bereits erwähnt, übten insbesondere die bäuerlichen Festszenen, auf denen der Künstler verschiedene Alltagsfacetten des Dorflebens zu einem Wimmelbild-artigen Panorama vereint, einen bedeutenden Einfluss auf die Folgegenerationen aus.²²² Sie werden bereits von Gustav PAULI als wertvollster Teil des Beham'schen Œuvre-Katalogs gewürdigt.²²³ Eine weitaus geringere Nachwirkung hinterließ eine Gruppe an graphischen Werken, die Bauer und Bäuerin beim Transport, der Präsentation oder dem Verkauf ihrer Erträge zeigt. Von einer eingehenden Beschäftigung mit dem Sujet zeugen fünf Kupferstiche (P. 187, P. 188, P. 193, P. 194, P. 195), eine Radierung (P. 192) und zwei Holzschnitte (P. 1284, P. 1285). Prominent erscheinen letztere in Behams *Kunst- und Lehrbüchlein*²²⁴ (Abb. 28), einer bündigen Anleitung zum Erwerb künstlerischer Fähigkeiten, die sich mit geometrischen und perspektivischen Fragen sowie der menschlichen Proportion auseinandersetzt.²²⁵ Ikonographisch lassen sich die Holzschnitte mit zwei Skizzen (Abb. 29, Abb. 30) in Verbindung bringen, die sich in der Sammlung des J. Paul

²²⁰ STEWART 2011, S. 13.

²²¹ Zur Frankfurt-Periode – Alison G. STEWART, The Importance of Frankfurt Printing before 1550. Sebald Beham Moves [sic] from Nuremberg to Frankfurt*, in: HALL KIRCH, Miriam / MÜNCH, Birgit Ulrike / Dies. (Hg.): Crossroads. Frankfurt am Main as Market for Northern Art 1500–1800, Petersburg 2019, S. 18–40.

²²² STEWART 2008, S. 15.

²²³ PAULI 1901, S. 163.

²²⁴ Sebald Beham, Das Kunft vnd Lere Büchlin / Sebalden Behems. Malen vnd Reißen zu lernen / Nach rechter Proportion / Maß vnd außteylung des Cirkels. Angehenden Malern vnd Kunftbaren Werckleuten dienlich. [VD16 B 1477], hg. von Christian Egenolff, Franckfurt 1552.

²²⁵ Die Editionsgeschichte von Behams *Kunst- und Lehrbüchleins* wirft einige Fragen auf. So ist bis heute ungeklärt, wann genau das Künstlerhandbuch zum ersten Mal publiziert wurde. Eine Erstausgabe aus dem Jahr 1546 erwähnt Johann David PASSAVANT – allerdings ohne ein bestimmtes Exemplar zu benennen. An seinen Angaben orientieren sich die Autoren der späteren Katalogverzeichnisse, wobei es ihnen nicht gelingt, die Existenz der postulierten Ausgabe zu belegen. Sabine PEINELT vermutet daher, dass PASSAVANTs Angabe auf einer Fehldatierung beruht. Folgt man ihren jüngeren Bemerkungen, so dürfte es sich bei der von Christian Egenolff herausgegebenen Version von 1552 [siehe Fußnote 224] um den eigentlichen Erstdruck handeln. Inwieweit sich der Verleger bei der Drucklegung an Behams Vorstellungen orientierte, wäre angesichts des posthumen Erscheinungsjahres zwar unklar, dass die Publikation eines entsprechenden Handbuches jedoch von längerer Hand geplant sein musste, belegt eine Vorankündigung die der Kleinmeister in der Vorrede seines bereits 1528 gedruckten *Roßbüchleins* formuliert. Angesichts dieser frühen Kundgebung ist es äußerst wahrscheinlich, dass die Holzschnitte P. 1284 und P. 1285 für das *Kunst und Lehrbüchlein* gestaltet wurden, auch wenn dieses nicht mehr zu Lebzeiten Behams publiziert werden konnte. – Sabine PEINELT, Der Verleger als Vollender. Zum «Kunst- und Lehrbüchlein» von Sebald Beham, in: MÜLLER, Jürgen / SCHAUERTE, Thomas (Hg.): Die gottlosen Maler von Nürnberg Konvention und Subversion in der Druckgrafik der Beham-Brüder (Kat. Ausst., Albrecht-Dürer-Haus, Nürnberg 2011), Nürnberg 2011, S. 136–138.

Alison G. STEWART kommt in einem rezenten Beitrag zu einem ähnlichen Ergebnis, wobei sie die Möglichkeit einer nicht überlieferten Erstausgabe aus dem Jahr 1546 aufgrund der hohen Buchverluste, die sich für das 16. Jahrhundert annehmen lassen, nicht gänzlich abstreitet. – Alison G. STEWART, Lost Book? Sebald Beham's Kunst und Lehrbüchlein of 1546, in: WAGNER, Berit / POLLMER-SCHMIDT, Almut / LANGE-KRACH, Heidrun (Hg.): Das Werk im Zentrum. Kunstgeschichte mit Objekten aus dem Städel Museum und der Liebieghaus Skulpturensammlung, Berlin / München 2023, S. 162–167.

Getty Museums befinden.²²⁶ Um eine thematisch verwandte Figurenstudie handelt es sich bei dem bereits erwähnten Blatt mit dem Käsebauern (Abb. 11) aus dem Bestand der National Gallery of Art (Washington). Als technischer Höhepunkt der kontinuierlichen Auseinandersetzung mit dem Thema der kleinbäuerlichen Lebensmittelversorgung kommen die beiden Pendant-Stiche *Der Marktbauer* (Abb. 7) und *Die Marktbäurin* (Abb. 8) in Betracht, die auf den folgenden Seiten einer genauen kunsthistorischen Analyse unterzogen werden.

Entgegen der bisherigen Vorgehensweise wird der Fokus damit von der übergeordneten Motivklasse auf ein bestimmtes Fallbeispiel gerichtet. Impulsgebend für eine solche Einzelbetrachtung ist das bereits im Forschungsstand adressierte Problem, dass zu den individuellen Kunstwerken der Bildtradition keine monographischen Beiträge existieren. Dadurch bleiben viele der individuellen Kompositions- und Gestaltungsmerkmale weitgehend unerkannt. Ein zweiter Grund, der zu einer fallstudienartigen Auseinandersetzung motiviert, ist die zentrale Stellung, welche die Blätter in der motivgeschichtlichen Gesamtentwicklung einnehmen. Im Medium der autonomen Stechkunst markieren sie den Endpunkt einer mehrere Jahrzehnte andauernden Auseinandersetzung mit dem kleinbäuerlichen Markt- oder Zinsgang, der erstmals um 1470 fassbar wird. Es gehört zu den Kernaufgaben der nachstehenden Kapitel aufzuzeigen, inwieweit Beham mit seinen winzigen Pendant-Stichen an besagte Bildtradition anschließt, bevor das Sujet im Bereich der Druckgraphik an Bedeutung verliert. Ein dritter und letzter Grund liegt schließlich darin, dass den Stichen unterschiedliche Deutungsansätze vorliegen, die aufgrund ihres rudimentären Charakters zu einer kritischen Revision beziehungsweise Weiterführung anregen. Um die Plausibilität der verschiedenen Positionen zu überprüfen, werden die Stiche gegen Ende der vorliegenden Arbeit vor dem Hintergrund des reformatorischen Flugschriften- und Flugblattdrucks positioniert, in dem der bäuerliche Lebensmittelverkauf in verschiedenen Bedeutungszusammenhängen thematisiert wird. Es bleibt abzuwarten, ob eine genauere Analyse der publizistischen Bauertypologie zur Entwicklung einer schlüssigen Deutungsperspektive verhelfen kann. In Vorbereitung des geplanten Unterfangens wird im Folgenden eine genaue Werkeschreibung des Stichpaares unternommen.

²²⁶ GOLDNER / HENDRIX 1992, S. 270,

Der Marktbauer

Breitbeinig auf einem schmalen Bodenstreifen stehend, den Kopf dezent nach vorne geneigt, zeigt das linke Blatt einen männlichen Bauern im Zentrum des winzigen Bildfeldes. Erst bei genauerer Betrachtung wird ersichtlich, dass die Figur nicht exakt entlang der vertikalen Mittelachse, sondern leicht in Richtung linker Blattseite ausgerichtet ist. Durch diese dezente Verschiebung entsteht auf der gegenüberliegenden Seite ein Leerraum, den der Bauer nutzt, um sich auf ein stangenförmiges Instrument zu stützen. Gesteigert wird der starre Eindruck, der aus dieser statuarisch-anmutenden Körperhaltung resultiert, durch das kontrastreiche Schlaglicht, das scheinwerferartig von links oben in den kastenförmigen Bildraum hereinfällt und die subtile Seitwärtswendung der Figur unterstreicht.²²⁷

Den Oberkörper des Marktbauern bedeckt ein Kittel mit weiten Ärmeln und leicht aufragendem Kragen. Dass der sackartige Überwurf einen robusten Leib verbirgt, wird unschwer an den stämmigen Beinen erkennbar, die knapp unterhalb der Knie in derben Stulpenstiefeln verschwinden. Den stereotypen Bauerncharakterisierungen der zeitgenössischen Druckgraphik entsprechen die Dreifingerfäustlinge, die schützend die Hände bedecken.²²⁸ In den frühen Nürnberger Stadtgerichtsinventaren wird der gezeigte Handschuhtypus als kostengünstige Gebrauchsware bewertet.²²⁹ Als standestypisches Kleidungsmerkmal ist ferner die Filz- oder Wollkappe zu bewerten, deren stoffliche Beschaffenheit mittels feinster Punktiertechnik angedeutet wird. Hinter der Hut-Krone lugt eine winzige Feder- oder Blumenzier hervor. Unterhalb der Krempe gibt sich ein halb im Schatten liegendes Gesicht zu erkennen, dessen Ausdruck undeutlich bleibt, wenngleich der starre Blick aus dem Bildraum in Kombination mit dem militärischen Haltungsmotiv eine gewisse Entschlossenheit nahelegt.

Im Bereich der rechten Hand baumelt griffbereit eine gegürtete Blankwaffe, die aufgrund ihres genieteten Hefts, des vogelkopfförmigen Knaufs und der leicht gekrümmten Klinge als einfache Bauern- oder Seitenwehr identifiziert werden kann.²³⁰ Schwieriger gestaltet sich die Bestimmung des zweiten Ausrüstungsgegenstandes – dem langen Stab, dessen oberes Ende hinter der Einfassungslinie verschwindet. Während BARTSCH das stangenförmige Instrument als Hel-lebarde ausweist,²³¹ spricht ZSCHELLETZSCHKY bei seiner kurzen Beschreibung des Blattes von einer Fahnenstange, an der das bannerähnliche Spruchband des Marktbauern befestigt wäre.²³²

²²⁷ PAULI spricht in diesem Zusammenhang von der „kalligraphisch härteren Stechweise“ des frühen Dürers. – PAULI 1901, S. 7.

²²⁸ Siehe dazu vergleichsweise Abb. 9 und Abb. 13

²²⁹ ZANDER-SEIDL 1990, S. 239.

²³⁰ MÜLLER 2002, S. 62-66.

²³¹ BARTSCH 1808, S. 190.

²³² ZSCHELLETZSCHKY 1975, S. 305.

Korrekt identifiziert PAULI den fraglichen Bildgegenstand als Speißwaffe.²³³ Sein Urteil dürfte auf der Kenntnis der Motivvorlage beruhen. Letztere wird zu einem späteren Zeitpunkt noch genauer berücksichtigt.²³⁴

Zu einer präziseren Bestimmung der Stangenwaffe verhilft ein Eintrag in einem Sammlungsverzeichnis des frühen 17. Jahrhunderts. Darin wird der Stab als „kunblspeiß“²³⁵ bezeichnet, womit vermutlich ein sogenannter „Kneblspeiß“ – heute besser bekannt als „Saufeder“ oder „Schweinespieß“ –²³⁶ gemeint ist. In der frühneuzeitlichen Fachprosa wird der Kneblspeiß vorwiegend als Jagdinstrument charakterisiert, das bei der Sauhatz zum Abfangen des Wildes dient. Eines seiner Hauptkennungsmerkmale bildet der namensgebende Knebel, ein horizontal ausgerichtetes Parier-Stück, das unterhalb der federförmigen Klinge ansetzt und ein zu tiefes Eindringen des Speißes verhindern soll. Wie aus den Waffentraktaten des 16. Jahrhunderts hervorgeht, wurde der Knebel häufig mit Lederriemen am hölzernen Schaft montiert.²³⁷ Exakt diese Art der Befestigung ist am oberen Ende des Stabes zu erkennen, den Behams Marktbauer in seiner linken Hand hält. Als Darstellungsgegenstand der bildenden Kunst findet sich der Schweinespieß häufig in den winterlichen Jagdszenen der Kalenderikonographie wieder.²³⁸ Mit Beginn des 16. Jahrhunderts ist die Saufeder vermehrt als Attribut des heiligen Thomas belegt.²³⁹ Eine veränderte Konnotation erhielt sie in den agitatorischen Bildprogrammen der frühen 1520er Jahre, die den Schweinespieß zusammen mit Harke, Dreschflegel, Forke und Karst zu einer attributgleichen Waffe des rebellischen Bauern stempeln.²⁴⁰

Ausgebreitet am schmalen Bodenstreifen findet sich eine überschaubare Zahl an Bildgegenständen. Deutlich heben sich vor dem leeren Blattgrund zwei Tontöpfe ab, die den Marktbauern zu beiden Seiten flankieren. Aus der Öffnung des größeren, rechten Gefäßes lugt ein dünner Stiel hervor. Unklar ist, ob es sich bei dem Behältnis, wie Heinrich MERZ annimmt, um einen Schmalzhafen handelt.²⁴¹ Der genaueren Bestimmung entzieht sich auch der Inhalt des prallge-

²³³ PAULI 1901, S. 187.

²³⁴ PAULI 1901, S. 388.

²³⁵ „Ein baur stehet zu marckt mitt einem kunblspeiß: deten wir Verkauffen [...]“ – zitiert nach Jasper KETTNER, Vom Beginn der Kupferstichkunde. Druckgraphik als eigenständige Kunst in der Sammlung Paulus Behaims (1592-1637), Diss. (unpubl.), Freie Universität Berlin 2008, S. 61 [Anhang].

²³⁶ Matthias Johannes BAUER, Saufeder-Traktate. Der Schweinespieß als Jagd- und Zweikampfwaffe in der deutschsprachigen Fachprosa des Spätmittelalters und der Renaissance, in: *Medium Aevum Quotidianum*, 66, 2013, S. 38-57.

²³⁷ BAUER 2013, S. 40.

²³⁸ BAUER 2013, S. 47.

²³⁹ MÜLLER 2002, S. 173.

²⁴⁰ Siehe dazu Kapitel 2.2.2.

²⁴¹ Heinrich MERZ, Geschichtliche und künstlerische Erläuterungen zu L. Weisser's Bilder-Atlas zur Weltgeschichte, Stuttgart 1868, S. 114.

füllten Sacks, der fest zugeschnürt zwischen dem bauchigen Gefäß und dem Schaft des Schweinespießes lagert. Zusätzliche Identifikationsschwierigkeiten bereiten die beiden knollenförmigen Gewächse, die in unmittelbarer Nähe des linken Fußes platziert sind. Gisela BUCHER, argumentiert, dass es sich um zwei Rettiche handelt. Auf ihre Vermutung wird im Zuge der ikonologischen Schlussbemerkungen zurückzukommen sein.²⁴² Kein Zweifel kann indes an der Tatsache bestehen, dass es sich bei den genannten Gegenständen um Marktgüter handelt, die der Bauer zum Verkauf anbietet. Eindeutig geht ihr warenförmiger Charakter aus dem Text der kunstvoll gestalteten Bandrolle hervor, die die Funktion eines Werbebanners übernimmt und zum Kauf der gezeigten Produkte einlädt.

Die Marktbäuerin

Als unmissverständliches Gegenstück zu Behams Marktbauern kommt der rechte Kupferstich *Die Marktbäuerin* in Betracht. Die intuitive Zusammengehörigkeit der beiden Werke beruht auf verschiedenen Bildkopplungsmechanismen, die im Zuge der Folgeüberlegungen eingehend erörtert werden. Wie im Falle der linken Figur ist Behams Marktbäuerin durch eine leichte Seitwärtswendung gekennzeichnet, wobei sich die Figurenausrichtung gegengleich zu jener des linken Bauernmannes verhält. Leicht in Richtung rechter Bildseite verschoben, nutzt die Bäuerin den gegenüberliegenden Leerraum, um den Betrachter*innen ein Bündel Lauchzwiebeln zu präsentieren. Manierlich spreizt sie dabei den kleinen Finger zur Seite. Dem ausgestreckten rechten Unterarm folgt der ins strenge Profil gewendete Kopf, den ein gewickeltes Tuch bedeckt, dessen Schattenwurf die Augenpartie überlagert. Im Gegensatz zum kunstvoll gefalteten Sturz der wohlhabenden Edelfrau oder Stadtbürgerin, die auf dem kleinen Rundstich (Abb. 13) des Monogrammistens IB erscheint, vermittelt die einfache Wicklung einen schlichten Anschein. Dem Bereich der Alltagsmode lässt sich auch der Rest der Gewandung zuordnen. So erinnert das Goller-ähnliche Jäckchen, welches den Oberkörper der Marktbäuerin bedeckt, an die Kleidung der Magd des ebengenannten Blattes. Auf Höhe der Hüfte tritt unter der Weste ein Rock hervor, der knapp oberhalb seines Saumes durch ein dekorloses Stoffband verstärkt ist.

Einige Aufmerksamkeit erfordern die Gürtelutensilien, die im vorderen Hüftbereich baumeln. Als Insignien des „häuslichen Wirkungskreises“²⁴³ finden sich vergleichbare Beutel-Messerkombinationen in der bürgerlichen Portraittkunst des 16. Jahrhunderts. Im Bereich der autonomen Bauerngraphik sind sie seit dem letzten Viertel des 15. Jahrhunderts belegt (R. 35, R.

²⁴² BUCHER 1992, S. 90.

²⁴³ ZANDER-SEIDL 1990, S. 145.

40).²⁴⁴ Besonders detailliert fällt ihre Darstellung auf einem Dürer-Stich (R. 157) aus, der ein tanzendes Bauernpaar zeigt (Abb. 31). Technisch hochwertig mutet darauf die feingliedrige Formgebung der Schlüssel an, die am Gurt der Bäuerin befestigt sind. Von einem hohen handwerklichen Niveau zeugt ferner das fischschuppenartige Dekor der Messerscheide (Abb. 32). Im Unterschied zur gleichwertigen Gewandung von Behams Figurenpaar bildet die kunstvolle Gestaltung der Gürtelutensilien bei Dürer einen subtilen Kontrast zur aufgescheuerten Gewandung des männlichen Tanzpartners.

Neben Messer und Beutel ist Behams Marktbäuerin mit einem mächtigen Heurechen ausgestattet. Fest umklammert sie mit ihrer Rechten den schräggestellten Stil auf Brusthöhe. Eine bedrohliche Wirkung geht von den spitzen Zinken des vertikalen Balkens aus, der unweit der oberen Einfassungslinie den Abschluss der Harke bildet. Wie im Falle des männlichen Gegenstücks weckt der Heurechen Erinnerungen an die zeitgenössische Bauernikonographie. Als stereotypes Werkzeug der Bauernfrau findet er sich besonders häufig auf den sommerlichen Ernteszenen der Monatszyklen und Jahreszeitenbilder.²⁴⁵ Demselben Motivkreis entspringt das kegelförmige Holzfässchen links neben der Marktbäuerin, das auf die weiblich-konnotierte Tätigkeit des Butterstoßens verweist.²⁴⁶ Vor besagtem Holzfass findet sich als weiterer Teil des

²⁴⁴ Vergleichbare Gürtelutensilien sind bereits auf einigen der frühesten gestochenen Bauerndarstellungen wiedergegeben (R. 35, R. 40).

²⁴⁵ Siehe dazu den Katalogabschnitt *Heuernte* in HANSENS Bildband *Kalenderminiaturen der Stundenbücher*. – HANSEN 1984, S. 119-136; Ferner das Unterkapitel *Frauenarbeit auf dem Land* in Peter KETSCHS Quellensammlung zum gesellschaftlichen Status von Frauen im Mittelalter. – Peter KETSCH, *Frauen im Mittelalter*. Band 1. *Frauenarbeit im Mittelalter Quellen und Materialien*, hg. v. Annette KUHN, Düsseldorf 1983, S. 79; Des Weiteren – Andrew MORRALL, *Die Zeichnungen für den Monatszyklus von Jörg Breu d. Ä. Maler und Glashandwerker im Augsburg des 16. Jahrhunderts*, in: »Kurzweil viel ohn' Maß und Ziel«. Alltag und Festtag auf den Augsburger Monatsbildern der Renaissance, Berlin 1994, S. 128-147, hier S. 131-132.

²⁴⁶ Siehe dazu – HANSEN 1984, S. 52. Dass die Milchproduktion sowie die Milchverarbeitung in den weiblichen Zuständigkeitsbereich fielen, legen einerseits historische Quellenbelege nahe. Aus einer Mainzer Hofordnung des Jahres 1490 zitiert KETSCH folgenden Passus: „Die keszemutter sal zusehen [...] Das die kueue zu rechter zeith wol aussgemolcken werden, vnd darzu helffen, das es geschee, vnd die milch in den keller brengen, in die mulen giessen, vnd zu rechter zeith schmenden, darnoch zu butter machen, die butter saltzen [...]“. – Zitiert nach KETSCH 1983, S. 96. Besonders bezeichnend ist hier der Begriff „Käsemutter“. Im zugehörigen Eintrag des Grimmwörterbuches finden sich mehrere Belegstellen, die zu dem von KETSCH zitierten Auszug passen. – „käsemutter, f.“, in: *Deutsches Wörterbuch von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm*, digitalisierte Fassung im Wörterbuchnetz des Trier Center for Digital Humanities, Version 01/23, (18.03.2024), URL: <https://www.woerterbuch-netz.de/DWB?lemid=K02241>. Als Frauenarbeit wird die Viehpflege und Milchverarbeitung andererseits wiederholt in der frühneuzeitlichen Genrekunst dargestellt. Berühmt ist Lucas van Leydens Kupferstich *Die Melkerin* (R. 180). RAUPP bespricht mehrere Werke (R. 181, R. 182), die sich an seinem Vorbild orientieren. Im Bereich der Monatsminiaturen ist in diesem Zusammenhang das Aprilbild (P. 1202) aus der Nürnberger Ausgabe von Luthers *Bettbüchleyn* (1527) hervorzuheben, auf dem zwei Bauernfrauen bei der Butterherstellung zu sehen sind. Angesichts der Tatsache, dass Beham die Entwürfe für die enthaltenen Holzschnittillustrationen lieferte, kann kaum ein Zweifel daran bestehen, dass der Kleinmeister mit den kanonisierten Monatsarbeiten vertraut war. – Elfriede STARKE, *Martin Luther. Ein seer gut vñ nützlichs Bettbüchleyn*. Herausgegeben und Kommentiert von Elfriede Starke, Leipzig 1983, S. 35-36.

Warenassortiments ein flacher Flechtkorb, der mit Eiern befüllt ist. Als kompositorisches Gegengewicht ragt rechts neben der Marktbäuerin ein schlanker Tonkrug in die Höhe, dessen Ausguss von einem rundlichen Gegenstand abgedichtet wird.

2.1 Bildkomposition und Motivvorlagen – Rekonstruktion der Bildgenese

Um an dieser Stelle einige der Besonderheiten des Stichpaares hervorzuheben, wird ein kurzer Vergleich zu früheren Umsetzungen des Bildthemas unternommen. Wie aus der Zusammenschau der unternommenen Werkbeschreibungen hervorgeht, weichen Behams Blätter in erheblicher Weise vom älteren Subtypus des späten 15. Jahrhunderts ab. Im Wesentlichen beschränken sich die Parallelen zu den sogenannten Markgehern und Marktgeherinnen auf die Integration weniger angestammter Bildrequisiten. Erhebliche Unterschiede sind dagegen im Bereich der Gewandung zu verbuchen. Anders als die mobilen Figuren, die aus der Graphik Schongauers und des Monogrammistens b x g hervorgehen, unternimmt Behams Paar keinen evidenten Versuch, sich die modischen Konventionen höherer Gesellschaftsschichten anzueignen. Vielmehr folgt ihre herkömmliche Tracht den reglementierten Vorgaben der zeitgenössischen Kleiderordnungen. Selbiges gilt für die Ausrüstungsgegenstände: Schweinespieß, Heurechen, Seitenwehr und Gürtelmesser scheinen dem bäuerlichen Waffen- und Werkzeugarsenal durchaus konform. Einen ebenso starken Bruch mit der etablierten Darstellungstradition markiert der Verzicht auf evidente Armutsindikatoren. So ergeben Kittel, Stiefel und Hut des Marktbauern in ihrer Gesamtheit ein intaktes Erscheinungsbild, das in deutlichem Kontrast zur lumpenhaften Gewandung der älteren Bauerntypen steht.

Eine weitere Abweichung wird mit Blick auf die physiognomischen Eigenschaften erkennbar. An die Stelle der grotesken Figurenstilisierung der früheren Motivvarianten tritt ein vitales Körperbild. Sind die rustikalen Gestalten der frühneuzeitlichen Genregraphik oft durch vermeintliche körperliche Mängel als ungleiche Paare gekennzeichnet, erregen Behams Marktleute einen robusten Eindruck, der zusätzlich durch das selbstsichere Haltungsmotiv potenziert wird. Während der Marktbauer seinem Stand zusätzlichen Halt verleiht, indem er sich mit linker Hand auf seinen Knebelspieß stützt, stemmt sich die Marktbäuerin mit hochgekrempelten Ärmeln auf ihren Rechenstiel. Durch diese ungewöhnliche Haltung erlangen die gezeigten Figuren eine kühne Ausstrahlung, die mehr an die heroisierende Inszenierung der winzigen Allegorien- und Apostelserien des Kleinmeisters denken lässt,²⁴⁷ als an dessen profane Bauernikonographie.

²⁴⁷ Siehe vergleichsweise die Stichserien *Die zwölf Apostel* (P. 45-56) und *Die sieben freien Künste* (P. 123-129).

Zusammenfassend zeugt der unternommene Vergleich von einer künstlerischen Bereitschaft das konventionelle Sujet des Marktbauern durch die Anwendung traditionsabweichender Gestaltungsprinzipien zu variieren. Evident wird besagte Intention auch und vor allem durch einen weiteren kompositorischen Sonderweg den Beham mit seinen winzigen Stichen beschreitet – nämlich der formalen Entscheidung Bauernmann und Bauernfrau nicht mehr als figurative Einheit, sondern als separiertes Figurenpaar in zwei getrennten Bildräumen mit plastisch durchformten Spruchbändern zu präsentieren.

Ausgehend von den obigen Bemerkungen werden in diesem Abschnitt die Alleinstellungsmerkmale des Untersuchungsgegenstandes eingehender analysiert und auf ihre jeweiligen künstlerischen Einflüsse hin untersucht. Von zentraler Bedeutung sind in diesem Kontext erstens die beiden Inschriftenbänder. Ihre genauere Berücksichtigung soll Anhaltspunkte für eine zeitliche Einordnung der undatierten Blätter liefern. Anschließend wird in einem zweiten Abschnitt genauer auf das formale Prinzip der Stichpaarung eingegangen, bevor in einem dritten Unterkapitel Behams Umgang mit den verwendeten Bildvorlagen thematisiert wird. Ziel ist es, dadurch ein möglichst vollständiges Gesamtbild des zu Grunde liegenden Werkprozesses zu entwerfen. Abschließend wird in Form eines kurzen Exkurses, der einen Übergang zum ikonologischen Teil der Arbeit bildet, ein vergleichender Blick auf ein formalanaloges Bildpaar geworfen, das sich aus den Stichen «*Es ist kalt weter*» (P. 189) und «*Das schadet nit*» (P. 190) zusammensetzt. Angesichts der Tatsache, dass es sich bei dem Untersuchungsgegenstand um zwei einzelne Werke handelt, die in ihrer Zusammenschau eine Einheit bilden, scheint es jedoch zuerst erforderlich, in einem vorbereitenden Schritt näher auf die technischen Details einzugehen.

Mit einem Format von 40 x 27 Millimetern (Einfassungslinie) zählen *Der Marktbauer* und *Die Marktbäuerin* zu den kleinsten Arbeiten, die der Künstler hervorgebracht hat. Wie der rechteckige Plattenrand verrät, stammen die Abzüge von zwei separaten Kupfertafeln, die in ihrer Dimensionierung kaum größer waren, als das durch die Einfassungslinie definierte Bildfeld. Wie bereits PAULI feststellt, liegen die Stiche in zwei verschiedenen Zuständen vor, die marginale Unterschiede im linken vorderen Bereich des Bodenstreifens aufweisen.²⁴⁸ Derartige Über-

²⁴⁸ PAULI 1901, S. 189-191.

arbeitungsspuren sind für die gestochenen Werke Behams ebenso charakteristisch wie die materialsparende Verwendung winziger Kupferplatten.²⁴⁹ So weist gut ein Viertel seiner Kupferstiche vergleichbare Nachbesserungen auf.²⁵⁰ Es ist wahrscheinlich, dass die Ergänzung einzelner Punktsegmente, Linienbündel und Strichschwänze dazu diente, den veränderten Tonwert auszugleichen, der durch die wiederholte Verwendung der Platten verursacht wurde.²⁵¹ Der Umstand, dass beide Stiche an der exakt selben Stelle – jeweils im linken vorderen Bereich des Bodenstreifens – retuschiert sind, deutet darauf hin, dass die Stiche als Ensemble konzipiert und vermarktet wurden. Dafür spricht auch die Existenz eines einzelnen Abzuges, auf dem beide Platten nebeneinander abgedruckt sind.²⁵² Den Anschein eines Paares vermitteln die Stiche aber auch ohne die eingehende Kenntnis ihrer druck- und vermarktungstechnischen Voraussetzungen. Verantwortlich für die instinktive Wahrnehmung einer blattübergreifenden Beziehung sind verschiedene Bildstrategien, die eine Verbindung zwischen den segregierten Figuren herstellen.

2.1.1 Die Spruchbänder – Formgebung, Anbringung und Narration

Unter den Gestaltungs- und Kompositionsaspekten, die eine interpikturale Verbindung zwischen den getrennten Einzelblättern stiften, werden an dieser Stelle zuerst die beiden Inschriftenbänder in Augenschein genommen. Einen wesentlichen Teil des verfügbaren Bildraumes einnehmend, tragen die kunstvoll geschwungenen Bandrollen nicht nur zur ästhetischen Wirkung, sondern auch zur inhaltlichen Klärung des Bildgeschehens bei, indem sie die Intentionen der gezeigten Figuren preisgeben. In diesem Sinne gleichen sie den mittelalterlichen Spruchbändern, die abseits ihrer dekorativen Funktion, vorrangig dazu dienen, die direkte Rede der Dargestellten anzuzeigen.²⁵³ Bevor dem sprachlichen Gehalt der beiden Inschriften genauere Aufmerksamkeit geschenkt wird, soll der Fokus zunächst auf den formalen Eigenschaften liegen.

Wie von einer Windböe erfasst, schnellt das Spruchband des Marktbauern ausgehend von der rechten Hand in die Höhe, wobei es erst in der linken oberen Bildecke zu einer vollständigen

²⁴⁹ Richtungsweisend für die Verwendung des Miniaturformats dürfte zum einen der Einfluss Albrecht Altdorfers gewesen sein, der aufgrund seiner winzigen Kupferstiche als wichtigster Wegbereiter der Kleinmeister gilt. Eine vorbildhafte Wirkung wird zum anderen Dürers Propositionslehre zugesprochen, in der die geringe Abbildungsgröße zu einem künstlerischen Qualitätsmerkmal erhoben wird. – GODDARD 1988, S. 13-29, hier S. 14; Martin KNAUER, Kupferstiche der deutschen Kleinmeister. Zur Erforschung eines Bildmediums in einer Epoche kulturellen Umbruchs, in: MÖSENER, Karl (Hg.): Zwischen Dürer und Rafael – Graphikserien Nürnberger Kleinmeister, Petersberg 2010, 9-16, hier S. 9.

²⁵⁰ David P. KILPATRICK, Paradoxes of the German Small Engraving in the Reformation, Diss. (unpubl.), Yale University 2002, S. 178.

²⁵¹ PAULI 1901, S. 15; KILPATRICK 2002, S. 178; KNAUER 2013, S. 9.

²⁵² Kat. Ausst. University of Kansas 1988, S. 205.

²⁵³ ACKERMANN 1993, S. 91; KNAUER 2013, S. 92.

Entfaltung kommt. In Form einer Acht führt das aufgerollte Band in weiterer Folge hinter dem rechten Ellenbogen vorbei, um das Haupt des Dargestellten bogenförmig zu überspannen. Erst auf der rechten Bildseite fällt es schließlich in einer schlangenförmigen Linie hernieder, wobei der Zipfel nicht am Boden landet, sondern den Schaft des Knebelspießes auf mittlerer Höhe einkringelt. Vergleichbar kompliziert ist der gegengleiche Spruchbandverlauf der *Marktbäuerin*: Vom festumklammerten Rechenstil aus, wickelt sich die Bandrolle um den linken Oberarm, ehe sie die Gabelung der Harke in großem Bogen durchstößt, um sich danach noch einmal selbst in einer großen Schleife zu kreuzen.

Bei einer systematischen Durchsicht von Behams Gesamtwerk fällt auf, dass sämtliche Stiche, die Inschriftenbänder aufweisen, mit dem HSB-Monogramm signiert sind. Folglich fällt der Bandrollengebrauch des Künstlers im Medium des Kupferstichs mit der Frankfurter-Schaffensphase zusammen.²⁵⁴ Dass die beiden undatierten Blätter *Der Marktbauer* und *Die Marktbäuerin*, die ebenfalls die jüngere Signatur aufweisen, vermutlich erst am Beginn der 1540er entstanden sind, scheint angesichts der ornamentalen Auffassung der Bandrollen naheliegend. Denn wie ein vergleichender Blick auf die beiden Miniaturstiche *Der Genius mit dem Alphabet* (P. 233) und *Der kleine Narr* (P. 234) deutlich macht, interessierte sich Beham zu dieser Zeit besonders für die Darstellung aufwendig modellierter Schrifträger. Auf den beiden querformatigen Drucken (Abb. 33, Abb. 34), die um dieselbe Zeit im Jahr 1542 entstanden sind, dominieren die schriftragenden Elemente derart, dass sie die jeweils bildzentral platzierte Zwergengestalt zu überwuchern drohen.²⁵⁵ Ein weiterer Grund der für eine Datierung am Beginn der 1540er Jahre spricht, liegt darin, dass die geschwungenen Bänder nicht wie Sprechblasen über den Figurenhäuptern schweben oder aus den Mündern hervorquellen, sondern fest mit den Händen der Darstellungssubjekte verbunden sind.²⁵⁶ Durchsucht man das druckgraphische Gesamtwerk Behams nach Vergleichsbeispielen, so fällt auf, dass diese spezielle Form der Spruchbandanbindung lediglich ein weiteres Mal, nämlich im Falle der sogenannten *Wetterbauern*²⁵⁷ zu beobachten ist – einem Stichpaar das sich ebenfalls auf 1542 datieren lässt.²⁵⁸

²⁵⁴ Die folgende Aufzählung schließt alle undatierten Kupferstiche ein, die Bandrollen aufweisen: P. 164-165, P. 175-176, P. 184, P. 187, P. 188, P. 190. Hinzu kommen acht datierte Werke mit Spruchbändern, die zwischen 1537 und 1548 entstanden sind: P. 100, P. 166, P. 185, P. 189, P. 233, P. 234, P. 267, P. 268.

²⁵⁵ KNAUER 2013, S. 93.

²⁵⁶ KNAUER argumentiert fälschlicherweise, dass diese Anbringungsform bei den Kleinmeistern nicht zu beobachten wäre. – KNAUER 2013, S. 92.

²⁵⁷ Hinter dem gängigen Titel *Die Wetterbauern* verbergen sich die zusammengehörigen Stiche «*Es ist kalt weter*» (P. 189) und «*Das schadet nit*» (P. 190). – Hans Wolfgang SINGER, *Die Kleinmeister*, Bielefeld / Leipzig 1908, S. 50. Für eine genauere Analyse der Blätter siehe Kapitel 2.1.4 der vorliegenden Arbeit.

²⁵⁸ Da lediglich der linke Stich datiert ist, lässt sich nicht mit Sicherheit feststellen, ob das zugehörige Pendant im selben Jahr entstanden ist.

Auf sprachlicher Ebene stimmen die Inschriften mit den sonstigen Bauerndarstellungen des Künstlers dahingehend überein, dass sie die wörtliche Rede der gezeigten Figuren volkssprachlich wiedergeben. Eine Besonderheit liegt in dem Umstand, dass die beiden Textzeilen: „DE-TEN WIR VERKA|VFEN“ und „ZUM WEIN | WOLT WIR LA|VFEN“ in Kombination einen einfachen Paarreim bilden. Abseits des untersuchten Stichpaares ist die Verwendung einer gebundenen Rede im gestochenen Gesamtwerk des Künstlers lediglich ein weiteres Mal, nämlich im Falle des kleinen Narren belegt, der sich mit den folgenden Worten als Urheber eines winzigen Kothäufleins zu erkennen gibt: „ON | DIR | HAB | ICH GER|ISEN | DAS | ICH | MICH | HAB | BES|CHIS|EN“ (Abb. 34). Bemerkenswert ist, dass die interaktive Beziehung zwischen Bildfigur und Bandrolle hier sogar auf sprachlicher Ebene reflektiert wird. So führt der Narr sein Malheur auf die Tatsache zurück, dass er am Spruchband gezogen hat. Eine derart komplexe Interaktion zwischen Inschrift, Spruchband und Bildfigur weisen die Stiche *Der Marktbauer* und *Die Marktbäuerin* zwar nicht auf, dennoch belegen sie eine Sonderstellung im graphischen Werk des Künstlers, insofern als dass es sich um das einzige Bildpaar handelt, dessen blattübergreifende Beziehung durch den Einsatz eines Reimpaars hergestellt respektive gestärkt wird.

Vergleichbar den mittelalterlichen Spruchbändern liegt eine Hauptfunktion der Inschriften in der Artikulation und Extension der gezeigten Bildhandlung. Während die linke Textzeile: „DE-TEN WIR VERKA|VFEN“ die Verkaufsintention des Marktbauern zum Ausdruck bringt und so den am Boden platzierten Gütern einen warenförmigen Charakter verleiht, wird mit dem rechten Vers: „ZUM | WEIN | WOLT WIR LA|VFEN“ gegenteilig eine Kaufabsicht ausgesprochen. Nicht mit letzter Gewissheit lässt sich im Rahmen der vorliegenden Untersuchung entscheiden, ob die verwendete Konjunktivform einen nicht realisierten Wunschzustand ausdrücken soll. Im Zuge der bisherigen Deutungspraxis wurde diese Möglichkeit wiederholt in Erwägung gezogen. So argumentiert beispielsweise ZSCHELLETZSCHKY, dass die Spruchbandbotschaften die Sorgen und Wünsche des Paares zum Ausdruck brächten.²⁵⁹ Eine ähnliche Interpretationslinie verfolgt Peter BLICKLE, der in den beiden Versen eine Klage über den wirtschaftlichen Misserfolg erkennt.²⁶⁰ Auf die Frage, ob beziehungsweise inwieweit eine solch sozialkritische Auslegung des Stichpaares haltbar ist, wird zu einem späteren Zeitpunkt zurückzukommen sein.

²⁵⁹ „Die Worte ‚Deten wir verkavfen – zum Wein wolt wir lavfen‘ auf den beiden Bandrollen deuten zunächst eigentlich nur die Sorge um den Verkauf und den verständlichen Wunsch sich, wenn alles losgeschlagen sein würde, auch einmal einen guten Trunk zu gönnen wie die wohlhabenden Stadtbürger, um den drückenden Alltagsorgen für ein paar Stunden zu entrinnen.“ – ZSCHELLETZSCHKY 1975, S. 304.

²⁶⁰ BLICKLE 1987, S. 176 [Kommentar zu Tafel 19].

Um vorerst noch bei den narratologischen Implikationen der Spruchbänder zu bleiben, ist zu betonen, dass ihre Verwendung einen drastischen Unterschied gegenüber Dürers Genrestichen markiert. Wie Martin KNAUER in seiner Dissertation zu den Bildstrategien der deutschen Kleinmeister hervorhebt, verschwindet das plastisch-durchformte Spruchband um 1500 beinahe vollständig aus dem Medium Kupferstich.²⁶¹ Dass mit seinem Verschwinden eine stärkere Verfeinerung des Gestenapparates einhergeht, lässt sich unschwer an Dürers Bauerntypen festmachen, die – abseits ihrer nuancierten Kleidungs- und Ausstattungsmerkmale – vor allem durch ihr verfeinertes Gesten- und Minenspiel differenziert sind. Besonders deutlich wird die bewusste Kontrastbildung auf Dürers Stich mit dem sogenannten *Marktbauern* (Abb. 5): Während die linksstehende Bäuerin eher passiv charakterisiert ist und lediglich den kleinen Finger von der linken Hand abspreizt, wird der rechtsstehende Mann durch seine emphatische Armgeste als grobschlächtig-dominante Gestalt ausgewiesen. Wenngleich unklar bleibt, welche konkrete Aussage hinter dieser gegensätzlichen Charakterisierung steht, zeigt sich, dass der genauen visuellen Beschreibung von Gestik und Mimik bei Dürer eine entscheidende narrative Funktion zukommt. Von jenem neuzeitlich orientierten Erzählparadigma weicht Beham in entscheidender Weise ab, indem er seine statischen Figuren mit massigen Spruchbändern ausstattet. Es stellt sich die Frage, auf welche Einflüsse diese Gestaltungsentscheidung zurückgeht.

Eine erste Erklärungsmöglichkeit besteht darin, in ihrer Verwendung eine Art Rückbesinnung auf die Stechkunst des 15. Jahrhunderts zu sehen. Wie sich exemplarisch an den beiden leeren Inschriftenbändern auf dem mehrfacherwähnten Blatt des Monogrammistens b x g aufzeigen lässt (Abb. 2), stellte der Miteinbezug flatternder Schriftträger in der älteren Genregraphik ein beliebtes Erzähl- und Gestaltungsprinzip dar, dessen Verdrängung erst in der Generation Albrecht Dürers und Lucas van Leydens einsetzte.²⁶² Eine zweite, plausiblere Erklärung für die Wiedereinführung des Spruchbandes findet sich bei KNAUER, der in diesem Kontext auf die kommunikativen Anforderungen der Reformationspublizistik hinweist. Als praktisches Vermittlungsmedium programmatischer Botschaften erlebten verschiedene Typen der Bildinschrift am Beginn des 16. Jahrhunderts einen erneuten Bedeutungsgewinn.²⁶³ Dass Behams dekorativer Spruchbandgebrauch hierdurch wesentlich beeinflusst worden sein könnte, erscheint insofern plausibel, als der Künstler in den frühen 1520er Jahren mehrere reformatorische Einblatt-

²⁶¹ KNAUER 2013, S. 59, 66, 68.

²⁶² KNAUER 2013, S. 66.

²⁶³ KNAUER 2013, S. 90-92.

holzschnitte illustrierte und daher mit den publizistischen Gestaltungskonventionen wohl bestens vertraut war.²⁶⁴ Es bleibt einem späteren Kapitel vorbehalten, den hier bewusst offengelassenen Faden erneut aufzunehmen, und das untersuchte Stichpaar im Lichte der Reformations- und Bauernkrieg-Publizistik zu betrachten.

Die Frage, warum die Verwendung des Spruchbandes in Behams Stechkunst erst nach dessen Übersiedelung nach Frankfurt im Jahr 1531 einsetzte und um 1542 ihren Höhepunkt erreichte, muss an dieser Stelle offen bleiben. Für anhaltende Irritationen sorgt außerdem die typographische Entscheidung bei der Gestaltung der Inschriften an Stelle einer gebrochenen Schriftart eine Renaissance-Kapitalis zu verwenden.²⁶⁵ Die unkonventionelle Verbindung zwischen spätmittelalterlich-anmutendem Schriftband, Antiqua-Majuskeln und volkssprachlichem Text bleibt ein unkonventionelles Alleinstellungsmerkmal, durch das sich Behams profane Bauernstiche von den etablierten Alltagsdarstellungen des frühneuzeitlichen Kupferstichs abheben.²⁶⁶

2.1.2 Zum Gestaltungsprinzip der Stichpaarung

Zu den charakteristischen Bildstrategien der deutschen Kleinmeister zählt KNAUER – neben dem variierenden Inschriftengebrauch – auch die verstärkte Tendenz einzelne Kupferstiche zu umfangreichen Bildserien²⁶⁷ zusammenzustellen.²⁶⁸ Weitgehend befreit von diesem Charakterzug ist lediglich das graphische Werk Barthel Behams.²⁶⁹ Ganz anders gestaltet sich das Verhältnis zwischen Serie und Einzelbild im Falle des zwei Jahre älteren Bruders Sebald. Folgt man der Zählung KNAUERS, so beläuft sich der serielle Anteil seiner Kupferstiche und Radierungen auf circa 36 Prozent,²⁷⁰ wobei der Hang zur mehrteiligen Bilderzählung seinen konzeptionellen Höhepunkt im Spätwerk des Künstlers erreicht. Bezeichnend für diese Entwicklung ist zum einen der zehnteilige Zyklus *Die zwölf Monate* (P. 167-174), dessen komplexer Aufbau in jüngerer Zeit in zwei eigenständigen Beiträgen analysiert wurde.²⁷¹ Ein zweites Paradebeispiel, an dem sich Behams Hang zur gestaffelten Narration äußert, findet sich mit der Folge *Die*

²⁶⁴ KNAUER 2013, S. 64.

²⁶⁵ KNAUER 2013, S. 74.

²⁶⁶ Es sei angemerkt, dass Behams eigenwilliger Spruchbandgebrauch in der niederländischen Genregraphik keine nennenswerte Fortsetzung findet. – ACKERMANN 1994, S. 92.

²⁶⁷ Um zwischen den uneinheitlich verwendeten Begriffen „Serie“, „Zyklus“ und „Folge“ zu unterscheiden, orientiert sich vorliegende Arbeit an der von KNAUER vorgeschlagenen Terminologie. So werden unter dem Oberbegriff Serie sämtliche Blattkonstellationen verstanden, die aufgrund aufeinander bezogener Einzelheiten als geschlossene Werkeinheit in Betracht kommen. Als Unterform der Serie lässt sich der Zyklus verstehen, der eine kreisläufige Struktur aufweist, bei der Anfang und Ende aneinander anschließen. Davon zu unterscheiden ist der Begriff der Bildfolge. Anders als der Zyklus weist sie eine chronologische Reihung der Blätter mit klar erkennbarem Endpunkt auf. – KNAUER 2013, S. 52.

²⁶⁸ KNAUER 2013, S. 190.

²⁶⁹ KNAUER 2013, S. 53.

²⁷⁰ KNAUER 2013, S. 56.

²⁷¹ GRATHWOHL 2010; KACHEK 2011.

Taten des Herkules (P. 98-109a), einer zwölfteiligen Stichserie, die zwischen 1542 und 1548 gedruckt wurde.²⁷²

Zum seriellen Bereich von Behams Druckgraphik zählen aber auch die in konzeptioneller Hinsicht weniger anspruchsvollen Bildpaare, denen KNAUER bei seiner Untersuchung zu den Bildstrategien der deutschen Kleinmeister kaum Beachtung schenkt. Stark vernachlässigt bleibt dadurch ein elementares Prinzip Beham'scher Bildorganisation, das vor allem in Verbindung mit der Bauernthematik wiederholt Anwendung findet. Ähnlich wie im Falle der Spruchbänder wird die kompositorische Entscheidung Marktbauer und Marktbäuerin als separiertes Figurenpaar darzustellen, im Folgenden als Beham-typisches Gestaltungsmerkmal bewertet, das zugleich eine Abweichung von der etablierten Motivtradition darstellt.

Als frühes Anwendungsbeispiel des genannten Kompositionsprinzips kommen die Kupferstiche *Der zu Markt gehende Bauer* (P. 193) und *Die zu Markt gehende Bäuerin* (P. 194) in Betracht. Für die vorliegende Studie sind die beiden Miniaturstiche auch deshalb von Interesse, weil sie ebenfalls das Thema der kleinbäuerlichen Lebensmittelversorgung behandeln.²⁷³ Jeweils im Profil dargestellt, zeigt der Künstler auf den separaten Blättern, die aus demselben Jahr wie *Der Eierhändler* (Abb. 6) stammen, zwei marktbäuerliche Gestalten, die an einer dichtbewachsenen Waldkulisse vorbeistreunen (Abb. 35, Abb. 36).²⁷⁴ Bemerkenswert ist, dass die im Laufschrift wiedergegebenen Figuren anders als das ebengenannte Blatt nicht an Dürers jüngere Motivvariante, sondern an den älteren Subtypus anschließen. Besagte Orientierung wird zum einen daran erkennbar, dass Bauer und Bäuerin im Moment des Lebensmitteltransports wiedergegeben sind. Ein evidenten Bezug zur älteren Entwicklungsphase wird zum anderen an der rustikalen Charakterisierung des Figurenpaares ablesbar. Besonders deutlich gibt sie sich im Falle des nach rechts schreitenden Bauernmannes zu erkennen, der aufgrund seiner zerschlissenen Hose, dem schütterten Bartwuchs und der gekrümmten Haltung beachtliche Parallelen zur bäurischen Saturnikonographie des 15. Jahrhunderts aufweist.²⁷⁵ Ins Komische gesteigert wird die derbe Typenprägung durch das erdrückendniedrige Bildformat, welches den Korbträger förmlich dazu zu zwingen scheint, seinen Kopf einzuziehen. In gegengleicher Pose ist auf gegenüberliegender Seite eine nach links strebende Bauernfrau mit einer Gans abgebildet. Auch sie erscheint in gekrümmter Haltung, wobei die Buckelform deutlich durch einen

²⁷² KNAUER 2013, S. 163-166.

²⁷³ ZSCHELLETZSCHKY 1975, S. 301; RAUPP 1986, S. 55.

²⁷⁴ Die Stiche sind in einem ersten Zustand ohne Landschaftskulisse belegt. – PAULI 1901, S. 194-195.

²⁷⁵ Hält man an der Datierung der Figurenstudie (Abb. 11) aus dem Bestand der National Gallery of Art (Washington) fest, so könnte es sich bei besagtem Blatt um eine Teilvorlage für Behams Hasenbauern handeln. Deutlich stimmen die gekrümmte Nase, das spitze Kinn sowie der ausladende Federhut überein. Für die Verbindung zwischen Zeichnung und Kupferstich spricht eine signierte Radierung (Abb. 9), die den gleichen Bauerntypus vor einer entfernten Wasserlandschaft zeigt.

bauchigen Tonkrug hervorgehoben wird, der schornsteinartig aus dem geschulterten Tragetuch hervorragt.

Während Bewegungsmotiv und Figurenauffassung in klarer Übereinstimmung mit der mittelalterlichen Bauernikonographie stehen, markiert die kompositorische Entscheidung die Darstellungssubjekte auf zwei getrennten Blättern wiederzugeben eine radikale Abweichung von der gängigen Darstellungskonvention. Denn wie eine rasche Durchsicht der autonomen Bauernstiche aus dem späten 15. Jahrhundert belegt, zeichnen sich die rustikalen Paare der frühen Genregraphik durchgängig durch eine enge körperliche, bisweilen sogar amouröses Nähe aus.²⁷⁶ Besagte Tendenz setzte sich in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts mit den bauerlichen Alltagsszenen Dürers fort, auf denen Bauer und Bäuerin stets dicht aneinander gedrungen in Erscheinung treten. Bezeichnend hierfür ist die geschlossene Figurenkomposition seines bauerlichen Tanzpaares (Abb. 31), das den optischen Anschein einer ornamenthaften Einheit erregt. Denselben Eindruck vermittelt Dürers fünf Jahre später entstandenes Figuren paar mit Geflügel und Eierkorb (Abb. 5), dessen physische Nähe zusätzlich durch den scharnierartigen Präsentationsgestus des Bauernmannes forciert wird.²⁷⁷ Diesem tradierten Kompositionsschema erteilt Beham im Jahr 1520 eine Absage, indem er die Figuren auf zwei getrennte Bildräume aufteilt. Um die dadurch separierten Gestalten in ein blattübergreifendes Beziehungsgefüge einzuspannen, greift der Kleinmeister auf das „formale Mittel der Parallelisierung“²⁷⁸ zurück: Vom leicht geduckten Haupt, über die gekrümmte Körperhaltung, bis in die Spitze des zum Vorwärtsschritt angewinkelten Fußes setzt der Künstler seine Figuren in ein symmetrisches Verhältnis.²⁷⁹

Dasselbe Gestaltungsprinzip verwendet Barthel Beham für ein Stichpaar, das die Voraussetzung für Sebalds spätere *Markt- und Wetterbauern* bildet.²⁸⁰ Eindeutig am Vorbild des älteren Bruders orientiert, zeigen die Blätter *Der Bauer mit der Mistgabel* (Abb. 37) und *Die Bäuerin mit zwei Krügen* (Abb. 38) zwei getrennte Figuren, die aufgrund ihrer symmetrischen Ausrichtung den Anschein eines zusammengehörendes Paares erwecken. Anders als bei der impulsgebenden Kompositionsvorlage aus dem Jahr 1520 (gemeint sind die Sitche P. 193 und P. 194)

²⁷⁶ Eine Ausnahme bilden die weiter oben behandelten Schildhalterfiguren, deren Gestaltung den kompositorischen Voraussetzungen der Wappengraphik folgt.

²⁷⁷ SCHMIDT-LINSENHOFF 1985, S. 69-72.

²⁷⁸ SCHMIDT-LINSENHOFF 1985, S. 72.

²⁷⁹ SCHMIDT-LINSENHOFF 1985, S. 72.

²⁸⁰ Als Entstehungszeitpunkt ist das Jahr 1524 lediglich für den rechten Stich gesichert, der besagte Datierung im ersten Zustand in der linken oberen Ecke aufweist. Die Möglichkeit, dass ein gewisser zeitlicher Abstand zwischen den Werken liegt, ist nicht von der Hand zu weisen. – Gustav PAULI, Barthel Beham. Ein kritisches Verzeichnis seiner Kupferstiche, Strassburg 1911, S. 37.

wird der Darstellungsinhalt in diesem Fall erst bei der Zusammenschau der beiden Werke erkennbar. Ausgehend von den Bildrequisiten lässt sich die gezeigte Szene bei korrekter Gegenüberstellung als Feldvesperszene identifizieren.²⁸¹ Sich mit rechter Hand auf den Stil einer Mistgabel stützend, streckt der als Rückenfigur gezeigte Bauer des linken Stiches (Abb. 37) seine Rechte der Bäuerin des benachbarten Blattes zum Gruß entgegen. Von zwei Krügen und einem Korb flankiert, erwidert die weibliche Profilfigur die Geste, indem sie ihrem männlichen Gegenüber den rechten Arm reicht (Abb. 38). Durch den gegenseitigen Akt der Begrüßung wird das Prinzip der Stichkopplung um eine interaktive Dimension erweitert, bei der Bauer und Bäuerin in ein blattübergreifendes Dialogverhältnis treten.²⁸² Auf Sebald Behams späteren *Markt- und Wetterbauern* wird diese gestische Verbindung in eine sprachliche Dimension übersetzt, indem der Künstler die Dargestellten mit Spruchbändern ausstattet, die die gezeigten Figuren in eine gemeinsame Gesprächssituation einbinden.

2.1.3 Der Umgang mit dem Vorlagenmaterial

Wurden in den beiden vorausgehenden Kapiteln vorwiegend Aspekte der Komposition und Bildorganisation beleuchtet, soll der Analysefokus im Folgenden stärker auf die konkreten Motivvorlagen gerichtet werden. Auch in diesem Kontext kommt der ebenbetrachteten Feldvesperszene eine entscheidende Bedeutung zu. Denn wie bei einem Vergleich (Abb. 8, Abb. 38) erkennbar wird, ist Sebalds Marktbäuerin eindeutig an Barthels grüßender Bauernfrau von 1524 orientiert. Sicheren Grund zu dieser Annahme gibt zum einen die beinahe deckungsgleiche Übereinstimmung von Profilausrichtung und Haltungsmotiv. Eine zweite Parallele zeichnet sich zum anderen in Form der am Bodenstreifen platzierten Bildrequisiten ab. Als direkte Motivübernahme erweist sich der schlanke Tonkrug, dessen Ausguss von einem nicht näher bestimmbar Pfropfen abgedichtet wird. Auf dem Blatt des älteren Bruders erscheint das ursprünglich linksseitig positionierte Gefäß in veränderter Ausrichtung rechts hinter der Marktfrau.

Mit den beobachteten Motivübernahmen ist die bei Beham zentrale Frage nach den künstlerischen Eigen- und Fremdanleihen berührt. Als grundlegendes Problem wird die intensive Vorlagenorientierung vor dem Hintergrund der älteren Kunstgeschichtsschreibung erkennbar, die

²⁸¹ ZSCHELLETZSCHKY 1975, S. 303; Kat. Ausst. University of Kansas 1988, S. 203. Unter der Rubrik *Feldrast* sind in HANSEN Bildband mehrere Kalenderminiaturen reproduziert, auf denen Bäuerinnen zu sehen sind, die männliche Feldarbeiter mit Speis und Trank versorgen. – HANSEN 1984, S. 119-136. In der autonomen Genregraphik stellt das Sujet eine Seltenheit dar.

²⁸² Deutlich wird dieser Aspekt im entsprechenden Katalogbeitrag zur Ausstellung *The World in Miniature* hervorgehoben: „In the case of Barthel’s pair of engravings the two peasants are not merely hailing one another; they are posed in thoroughly rhetorical postures.” – Kat. Ausst. University of Kansas 1988, S. 203. Dass die formale Gegenüberstellung einen Dialog impliziert, betont auch RAUPP. – RAUPP 1986, S. 80-81.

sich empfindlich an der exzessiven Kopier- und Umgestaltungspraxis des Kleinmeisters stört. Paradigmatisch für diese Haltung ist das strenge Urteil von Gustav PAULI, der das Spätwerk des Kupferstechers erheblich durch den ausbeuterischen Umgang mit den Werken des Bruders Barthel kontaminiert sieht, dessen Platten 1540 – dem Todesjahr des Jüngeren – als Teil des Nachlasses in den Besitz des Älteren übergingen.²⁸³ Den Originalitätsansprüchen des 19. Jahrhunderts verhaftet, setzt der Autor die exzessive Vorlagenorientierung, die bezeichnend für Sebalds Spätwerk ist, mit einem Schwund an künstlerischer Imaginationskraft gleich. Noch schärfer als die Aneignung fremder Motive wird die Wiederholung eigener Figurenentwürfe kritisiert. Nach PAULI markiert sie den schöpferischen Tiefpunkt des Künstlers.²⁸⁴

Aufzeigen lässt sich die Praxis des Selbstkopierens auch am Kerngegenstand der vorliegenden Fallstudie. Konkret zeigt sie sich an der Figur des Marktbauern, den Beham von einem Riesenholzschnitt (P. 1115) übernimmt, der nach eigenen Entwürfen in der Nürnberger Druckwerkstatt von Niklas Meldeman ausgeführt wurde. Auf dem fünfteiligen Bilderfries, der auf über einem Meter Gesamtbreite ein spektakuläres Kriegsschauspiel dokumentiert, welches die bayrischen Herzöge Ludwig X. und Wilhelm IV. vor den Mauern der Stadt München am 10. Juni 1530 zu Ehren des jüngst gekrönten Kaisers Karls V. veranstaltet haben,²⁸⁵ sind mehrere Typen dargestellt, die auf Behams späteren Bauernstichen widerkehren. Als Vorlage der bekannten *Wetterbauern* entpuppen sich zwei Schaulustige (Abb. 39), die aus sicherer Distanz hinter dem äußeren Geschützring das inszenierte Kriegsgeschehen beobachten. Nicht weit von ihnen entfernt findet sich in der Mitte des zweiten Blattes das Vorbild des Marktbauern. Am Rand einer überdachten Grube positioniert, scheint der mit Knebelspieß und Seitenwehr ausgerüstete Bauer, hier die Rolle eines Soldaten zu bekleiden, der zwei Fässer bewacht, von denen ein nach vorne gebeugter Mann gerade Wein oder Bier zapft (Abb. 40). Anders als im Falle der Marktbäuerin, bei der das zu Grunde liegende Figurenschema leicht angepasst wurde, bleibt die militärische Auffassung des Originalen erhalten.

Basierend auf den gesammelten Beobachtungen lässt sich der Werkprozess des untersuchten Stichpaares in folgender Weise charakterisieren: Während die Grundidee Bauer und Bäuerin bei der Präsentation ihrer Erträge wiederzugeben auf Dürers *Marktbauern* aus dem Jahr 1519

²⁸³ PAULI 1901, S. 14. Um PAULIs Position besser nachvollziehen zu können, muss hinzugefügt werden, dass Sebald nicht nur Kopien und Teilkopien nach den Werken seines verstorbenen Bruders anfertigte. In manchen Fällen stach er die geerbten Platten neu auf, um an ihnen erneut Profit zu schlagen. Besonders unrühmlich bewertet die ältere Forschung die Entscheidung unsignierte Stiche mit dem eigenen Monogramm zu versehen. – STEWART 2011, S. 18.

²⁸⁴ PAULI 1901, S. 15.

²⁸⁵ Ursula TIMANN, Sebald Beham (1500–1550) und Jacob Seisenegger (1505–1567), die geheimnisvollen „Schöpfer“ der Meldeman-Rundansicht?, in: OPLL, Ferdinand / SCHEUTZ, Martin (Hg.): Die Osmanen vor Wien. Die Meldeman-Rundansicht von 1529/30. Sensation, Propaganda und Stadtbild, Wien 2020, S. 61-84, hier S. 69.

zurückgeht, handelt es sich bei der symmetrischen Gegenüberstellung der Bildfiguren um ein Beham-typisches Kompositionsprinzip, das der Kleinmeister zusammen mit seinem jüngeren Bruder Barthel im Bereich der autonomen Bauerngraphik etablierte. Was die Übernahme konkreter Motive anbelangt, so hat sich gezeigt, dass das Stichpaar auf unterschiedlichen Bildvorlagen beruht. Als Synthese verschiedener Vorbilder erweist sich die rechte Marktbäuerin. Einen Hauptorientierungspunkt liefert Barthel Behams 1524 gestochene *Bäuerin mit zwei Krügen*, deren Figurenschema durch das bei Dürer mehrfach verbürgte Motiv des zur Seite gespreizten kleinen Fingers ergänzt wird. Um eine Replik nach eigenem Vorbild handelt es sich dagegen beim linksstehenden Marktbauern, den der Künstler unverändert von einer Holzschnittvisierung ins Medium des Kupferstiches überträgt. Im Lichte dieser Betrachtung wird das Stichpaar als versatzstückartige Montage verständlich, die existierende Figurenelemente und Bildrequisiten zu einer neuen Werkeinheit zusammenführt.

Wie bereits erwähnt wurde, stößt besagte Gestaltungspraxis bei den Autoren der älteren Kunstgeschichtsschreibung auf heftige Ablehnung.²⁸⁶ Noch einmal ist in diesem Zusammenhang an PAULIS Kritik zu erinnern, der dem Kleinmeister aufgrund der vielzähligen Eigen- und Fremdübernahmen den unschöpferischen Rang eines gewöhnlichen Epigonen zuweist.²⁸⁷ Als „gradezu [sic] komisch“²⁸⁸ beschreibt der Autor an einer Stelle den exzessiven Vorlagengebrauch in seinem Werkverzeichnis. Ungewollt antizipiert PAULI mit dieser Formulierung einen jüngeren Zweig der Beham-Forschung, der die vielzähligen Motiventlehnungen als humorvolle Bezugnahmen auf ihre Vorbilder versteht. Anhand unterschiedlicher Fallbeispiele wird eine entsprechende Deutungsperspektive auf Behams eklektischen Gestaltungsprozess in dem 2011 publizierten Ausstellungskatalog *Die gottlosen Maler von Nürnberg* entwickelt.²⁸⁹ In Verbindung mit der autonomen Bauerngraphik ist unter den enthaltenen Beiträgen im Kontext der vorliegenden Überlegungen Bertram KASCHEKS ikonologische Studie zu Behams Graphikzyklus *Das Bauernfest oder die Zwölf Monate* (P. 177-186) hervorzuheben. Überzeugend verdeutlicht der Autor in seinem Beitrag, wie sich in der zehnteiligen Druckserie ikonographische Ele-

²⁸⁶ Für eine eingehende Auseinandersetzung mit der frühen Beham-Rezeption siehe – Wolf SEITER, *Geschick und Schicklichkeit. Sebald Beham in den Quellen und kunstgeschichtlichen Werken vor 1900*, in: SCHAUERTE, Thomas / MÜLLER, Jürgen, KASCHEK, Bertrem (Hg.): *Von der Freiheit der Bilder. Spott, Kritik und Subversion in der Kunst der Frühen Neuzeit*, Petersberg 2013, S. 232-246.

²⁸⁷ PAULI 1901, S. 1.

²⁸⁸ PAULI 1901, S. 14.

²⁸⁹ Jürgen MÜLLER / Jessica BUSKIRK / Kerstin KÜSTER, *Die «gottlosen Maler»*, in: Ders. / SCHAUERTE, Thomas (Hg.): *Die gottlosen Maler von Nürnberg Konvention und Subversion in der Druckgrafik der Beham-Brüder* (Kat. Ausst., Albrecht-Dürer-Haus, Nürnberg 2011), Nürnberg 2011, S. 8-12, hier S. 12.

mente aus der Kalender-, Planeten- und Bauernfestikonographie in humorvoller Weise überlagern.²⁹⁰ Dass Behams schablonenhafter Gebrauch stereotyper Bauerngestalten in der von KASCHEK angenommenen Weise auf zeitgenössische Bild- und Schrifttraditionen referiert, legen auch die sogenannten *Wetterbauern* nahe, die im Folgekapitel in ihrem Verhältnis zu den formalanalogen Blättern *Der Marktbauer* und *Die Marktbäuerin* untersucht werden.

2.1.4 Exkurs – Behams *Wetterbauern*

Vor einem Weidezaun stehend, zeigt Beham auf zwei zusammengehörenden Einzelblättern, die PAULI ausgehend von der jeweiligen Inschrift als «*Es ist kalt weter*» (Abb. 41) und «*Das schadet nit*» (Abb. 42) betitelt, zwei von hinten gesehene Ackerbauern, die in einen blattübergreifenden Dialog verwickelt sind. Der Inhalt ihres Gespräches gestaltet sich äußerst simpel. Auf die banale Feststellung des linken Bauern: „ES IST KALT | WETER“ antwortet der rechte: „DAS . SCHAD|ET . NIT“. Analog zum Marktbauern handelt es sich bei den beiden Rückenfiguren um Repliken, die der Künstler weitgehend deckungsgleich von der Entwurfszeichnung des oben genannten Holzschnittfrieses übernimmt. Um den getrennten Gestalten den Charakter eines Paares zu geben, kommt erneut das formale Gestaltungsprinzip der Spiegelung zum Einsatz. So treten die Figuren nicht mehr wie im Falle der Motivvorlage Schulter an Schulter in Erscheinung, sondern begegnen sich in symmetrischer Gegenüberstellung. In klarer Übereinstimmung mit den Stichen *Der Marktbauer* und *Die Marktbäuerin* ist die umgangssprachliche Rede auf zwei komplex ineinander verwobenen Bandrollen verteilt, die den leeren Hintergrund ausfüllen. Wohl ist es den genannten Gemeinsamkeiten geschuldet, dass Behams *Markt-* und *Wetterbauern* meist unmittelbar nacheinander oder im selben Atemzug diskutiert werden.²⁹¹ Da die konkrete Verbindung der Stiche bisher allerdings kaum näher untersucht wurde, scheint es an dieser Stelle erforderlich, in aller Kürze auf ihr konkretes Verhältnis einzugehen.

Ein früher Versuch die genannten Stiche als geschlossene Serie zu charakterisieren, wurde von Sebastian HÜSGENS unternommen, der die Drucke in seinem *Artistischem Magazin*²⁹² als: „Eine Folge von 4 kleinen Blättern [...]“²⁹³ verzeichnet. Einwände gegen eine serielle Auffassung hat in jüngerer Zeit Stephan H. GODDARD erhoben, der in seinem Katalogbeitrag zur Ausstellung *The World in Miniature* kritisch zu bedenken gibt, dass kein einziger Abzug bekannt ist, auf dem alle vier Stiche als zusammengehöriges Figurenensemble abgedruckt wären.²⁹⁴ Als zwei

²⁹⁰ KASCHEK 2011, S. 91.

²⁹¹ PAULI 1901, S. 189-193; SINGER 1908, S. 50; ZSCHELLETZSCHKY 1975, S. 304; Kat. Ausst. University of Kansas 1988, S. 205.

²⁹² Heinrich Sebastian HÜSGENS, *Artistisches Magazin Enthaltend Das Leben und die Verzeichnisse der Werke hiesiger und anderer Künstler [...]*, Frankfurt am Mayn 1790.

²⁹³ HÜSGENS 1790, S. 45.

²⁹⁴ Kat. Ausst. University of Kansas 1988, S. 205.

getrennte Bildpaare behandelt KNAUER die Blätter in einer Fußnote – allerdings ohne für diese Entscheidung konkrete Gründe anzuführen.²⁹⁵ Erweitern lässt sich GODDARDS Kritik, indem auf das abweichende Format der Stiche hingewiesen wird. Zwar beläuft sich der Größenunterschied zwischen den Paaren auf nur wenige Millimeter. Wie eine formatgetreue Gegenüberstellung (Abb. 43) zeigt, fällt diese geringe Differenz aufgrund des winzigen Maßstabes aber dennoch deutlich ins Auge. Bedenklich an HÜSGENS serieller Charakterisierung ist ferner, dass Behams *Markt-* und *Wetterbauern* abseits der übereinstimmenden Bauernhematik keine inhaltliche Verbindung aufweisen. Am angemessensten erscheint es daher, die Stiche nicht als Bildserie im engeren Sinne zu definieren, sondern als einen vierteiligen Werkkomplex zu behandeln, der sich aus zwei thematischverwandten Bildpaaren zusammensetzt, denen dasselbe Kompositionsgerüst zu Grunde liegt.

Als Überleitung zum letzten größeren Abschnitt der vorliegenden Arbeit, werden Behams Wetterbauern an dieser Stelle in Anlehnung an den jüngeren Forschungsdiskurs im Deutungshorizont der frühneuzeitlichen Bildparodien untersucht. Dass dem simplen Dialog der beiden Ackermänner eine gewisse Komik anhaftet, wurde im bisherigen Diskurs gelegentlich angemerkt.²⁹⁶ Übersehen wurde dabei, dass das winzige Bildpaar vermutlich weniger die Banalität des bäuerlichen Alltags selbst aufs Korn nehmen dürfte. Eher scheint ein humorvoller Bezug auf eine populäre Sparte der zeitgenössischen Gebrauchsliteratur naheliegend, deren publikationsgeschichtlicher Erfolg durch die sogenannten *Wetterbüchlein* und *Bauern Practica* belegt ist. Bei diesen gebundenen Mehrblattgedrucken, handelt es sich um kleinformatige Laienbüchlein, die ihrer Leserschaft eine zuverlässige Anleitung zur Wettervorhersage versprechen. Ihr kommerzieller Erfolg ist durch eine extrem hohe Zahl verschiedener Druckausgaben belegt. Wie Sky Michael JOHNSTON in seinem einschlägigen Forschungsbeitrag *Printing the weather*²⁹⁷ festhält, wurden die *Wetterbüchlein* und *Bauern Practica* zwischen 1505 und 1605 in 77 verschiedenen Versionen gedruckt.²⁹⁸ Eine Hauptursache ihrer immensen Popularität liegt nach JOHNSTON darin, dass die Texte als billige Gebrauchsliteratur an die breite Masse adressiert waren.²⁹⁹ Auf eine entsprechende Publikumsausrichtung deutet neben der sprachlichen Schlichtheit und dem geringen Umfang vor allem die editions geschichtliche Entwicklung der

²⁹⁵ KNAUER 2013, S. 56, Fußnote 406.

²⁹⁶ Kat. Ausst. University of Kansas 1988, S. 203.

²⁹⁷ Sky Michael JOHNSTON, *Printing the Weather. Knowledge, Nature, and Popular Culture in Two Sixteenth-Century German Weather Books*, in: *Renaissance Quarterly*, 72, 2020, S. 391-440.

²⁹⁸ Für den Zeitraum zwischen 1505 und 1549 verzeichnet JOHNSTON 22 verschiedene Ausgaben des *Wetterbüchleins*. Noch größer war der Erfolg der inhaltlich verwandten *Bauern Practica*. Folgt man der Zählung des Autors, so sind für das 16. Jahrhundert 55 unterschiedlichen Versionen belegt. – JOHNSTON, 2020, S. 392.

²⁹⁹ JOHNSTON schätzt den Preis eines einzelnen Exemplars auf ein Viertel eines durchschnittlichen Tageseinkommens. – JOHNSTON 2020, S. 407.

Titelseiten hin. Dominierte darauf anfänglich noch der Typus des mit Büchern und astronomischen Geräten ausgestatteten Gelehrten, kommen auf den späteren Drucken immer öfter schematische Bauernfiguren zum Einsatz, die häufig aus dem Bereich der autonomen Druckgraphik übernommen sind.³⁰⁰ Exemplarisch lässt sich besagte Orientierung am Titelblatt einer in Augsburg gedruckten Ausgabe von Leonhard Reynmanns *Wetterbüchlein*³⁰¹ veranschaulichen. Die Holzschnittillustration (Abb. 44), die das Frontispiz des um 1530 publizierten Drucks zierte, basiert eindeutig auf Dürers Kupferstich *Drei Bauern im Gespräch* (R. 27). Um die Originaldarstellung an den meteorologischen Kontext anzupassen, wurde die ursprüngliche Komposition leicht adaptiert. So sind die übernommenen Figuren in eine weitläufige Landschaftskulisse eingebettet, die von einem bestirnten Firmament überdacht wird. Die rechte Hand im Zeigegestus zum Himmel erhoben, scheint der rechte Bauer im Begriff die Regeln des *Wetterbüchleins* auf die Konstellation von Sonne, Mond und Sterne anzuwenden.

In ihrem grundlegenden Anspruch, ausgehend von bestimmten Himmelsphänomenen meteorologische Vorhersagen abzuleiten, sind die *Wetterbüchlein* und *Bauern Practica* den Regelverzeichnissen der mittelalterlichen Astrologie verpflichtet.³⁰² Wie Silvia PFISTER in ihrer Dissertation *Parodien astrologisch-prophetischen Schrifttums*³⁰³ nachweist, wurde letztere am Beginn der Frühen Neuzeit zunehmend zum Gegenstand einer satirischen Kritik, an deren Beginn die Autorin das 65. Kapitel aus Sebastian Brants 1494 erschienenem *Narrenschiff*³⁰⁴ positioniert.³⁰⁵ Kritisch blickt der Basler Humanist darin auf die Praxis der Himmelsdeutung, deren pseudowissenschaftlicher Charakter auf der zugehörigen Kapitelillustration (Abb. 45) durch das Bild eines Gelehrten demaskiert wird, der sich von einem Narren in der Sternenkunde unterweisen lässt. Ironisch an Brants Astrologie-Satire ist, dass der Text an einer Stelle selbst prophetische Züge annimmt – nämlich wenn der Autor gegen Ende des Kapitels den Erfolg der

³⁰⁰ JOHNSTON 2020, S. 407.

³⁰¹ Leonhard Reynmann, Von warer erkatnus des wetters. Also das ain yeder er fey gelert oder ungelert / durch alle natürliche anzeigung die endrung des wetters aygentlich vnnd augenscheynlich wissen vnd erkennen mag / gezogen vnd gegründet auß den regln der hochberümpften Astrologen / vnd darzû durch die täglichen erfahrung (die ein mayfterin ist aller kunft) bewert. [VD16 R 1633], hg. von Heinrich Steiner, Augsburg 1530.

³⁰² Reynmann kompilierte sein *Wetterbüchlein* auf der Grundlage verschiedener astrologischer Texte. Neben Guido Bonattis Traktat *De ymbribus et de aeris mutationibus* nennt Hellmut ROSENFELD in diesem Zusammenhang Firmins de Bellevals *Opusculum repertorii prognosticon in mutationes aeris*. – Hellmut ROSENFELD, Reynmann (Rynman), Leonhard, in: RUH, Kurt u. a. (Hg.): Die deutsche Literatur des Mittelalters. Verfasserlexikon [Band 8], Berlin / New York 2010, S. 21-22. Ein direkter Bezug zur astrologischen Literatur erfolgt bereits auf der Titelseite. Dort heißt es: „Von warer erkaetnus des wetters. [...] gezogen vnd gegründet auß | den regeln der hochberümpn Astrologen [...]“ – Reynmann 1530 [VD16 R 1633], fol. 1^r.

³⁰³ Silvia PFISTER, *Parodien astrologisch-prophetischen Schrifttums 1470 – 1590. Textform – Entstehung – Vermittlung – Funktion*, Baden-Baden 1990, S. 59.

³⁰⁴ Sebastian Brant, *Das Narryn Schiff* [BSB-Ink B-816], Basel 1494, fol. 83^r.

³⁰⁵ PFISTER 1990, S. 335-336.

wenige Jahrzehnte später einsetzenden Tradition der *Wetterbüchlein* und *Bauern Practica* antizipiert:

Aber man wißagt mir / das vich sterb
Oder wie / korn vnd wyn verderb
Oder wann es schnyg oder reg
Wann es schön fy / der wynt weg
Buren fragen noch folcher gschryfft
Dann es jn zů gewynn antrifft ³⁰⁶

Wie PFISTER in ihrer Dissertation erläutert, entwickelten sich nach der Veröffentlichung von Brants *Narrenschiff* verschiedene Parodietypen, die bestimmte Sparten der astrologischen Literatur persiflieren. Einen dieser Typen bilden die sogenannten Praktikparodien. Als exemplarisches Beispiel soll an dieser Stelle das Werk eines süddeutschen Autors dienen, der im Jahr 1526 unter dem Pseudonym „Eselberti trinckgern“ eine entsprechende Spottschrift publizierte, die unterschiedliche politische, gesellschaftliche und meteorologische Entwicklungen prophezeit. Typisch für den Bereich der Praktikliteratur ist die Vorhersage der erwartbaren Ernteerträge und Preisentwicklungen, wobei sich die Prognose des Autors von ihren genuinen Vorbildern dahingehend unterscheidet, dass sie keinen eigentlichen Informationsgewinn birgt, sondern lediglich pauschale Erfahrungstatsachen aneinanderreihet. So beschreibt Eselberti im neunten Kapitel seiner *Practica Teutsch*³⁰⁷, dass in den steinigten Gebirgsregionen und feuchten Flussgebieten kaum Wein und Korn wachsen werde.³⁰⁸ Ebenso unwahrscheinlich sei es, dass man im kommenden Jahr in den heimischen Wäldern Feigen-, Dattel- oder Mandelbäume fände.³⁰⁹ Laut PFISTER verbirgt sich hinter der Aneinanderreihung solcher Trivialaussagen ein humoristisches Kernprinzip der Praktikparodie, dessen satirische-subversive Funktion darin besteht, „die leere Phrasenhaftigkeit“³¹⁰ der prognostischen Gebrauchsliteratur zu entlarven.³¹¹

Von der Verbreitung des genannten Parodietyps zeugt eine zweite Spottpraktik, die auf den Fastnachtsdichter Hans Folz zurückgeht. Sie ist in einem um 1520 entstandenen Druck von Johann Stuchs überliefert. Im Unterschied zur prosaischen Textgestaltung von Eselbertis

³⁰⁶ Brant 1494 [BSB-Ink B-816], fol. 83^r.

³⁰⁷ Eselberti trinckgern, *Practica Teutsch*. Gemacht durch Efelberti trinckgern. Yn beyden rechten / Trinckauß / Schenck ein / Doctorus auff das jar / Taufendt grof chen / funff hundert maßweins vnd Sibenundzwantzig pratwürft. [VD16 P 4554], Nürnberg 1526.

³⁰⁸ „[...] mich bedunckt auch das des weins nit vill wird wachfen vff dē Rheyn / Thuaaw / oder Meyn [...] Korn / hopffen wirt auch nit vil wachfē vff dem wellifchē gepyrge / weñ die stain find zů hart [...]“ – Eselberti trinckgern 1526 [VD16 P 4554], fol. 4^{r-v}.

³⁰⁹ „Es ift zů beforgen / das diß jar nit alß vil feygen baum dattelbaum / vnd mandelbaum / werdē wachfen im Nürnberger vnd Thüringer wald / alß der dantzaffen [Tannenzapfen].“ – Eselberti 1526 [VD16 P 4554], fol. 4^r.

³¹⁰ PFISTER 1990, S. 117.

³¹¹ PFISTER 1990, S. 117.

gleichnamiger Parodie listet die *Practica teutsch*³¹² des Hans Folz zentrale Kalenderereignisse in Form fortlaufender Reimpaare.³¹³ Das Frontispiz (Abb. 46) gibt keinen Hinweis auf den ironischen Subtext der Schrift, sondern entspricht in formaler Hinsicht ganz der Bildausstattung der *Wetterbüchlein* und *Bauern Practica*. So werden auf der Titelseite zwei einander zugewandte Figuren gezeigt, die mit sprechenden Gesten das Himmelsbild analysieren.³¹⁴ Demselben Gestaltungsschema folgt das Titelbild einer dritten Parodieschrift, deren Textgrundlage auf Hans Rosenplüts Bauernkalender basiert.³¹⁵

Die gesammelten Beobachtungen erlauben eine neue Sichtweise auf Behams Wetterbauern. Denn entgegen der bisherigen Forschungsmeinung, die in dem Bildpaar eine herkömmliche Alltagssituation mit humorvollen Untertönen erkennt,³¹⁶ zeigt sich im Lichte der berücksichtigten Titelseiten, dass die Pendant-Stiche eine motivgeschichtliche Beziehung zur prognostischen Gebrauchsliteratur des 16. Jahrhunderts aufweisen. Auf eine entsprechende Verbindung deuten nicht zuletzt die beiden Spruchbänder hin. Vergleichbar den trivialen Prognosen der *Wetterbüchlein* und *Bauern Practica* geht die Schlussfolgerung, die der rechte Ackermann von der Feststellung seines Gegenübers ableitet, nicht über den epistemischen Status der gewöhnlichen Alltagserfahrung hinaus. Zwar lässt sich nicht mit letzter Gewissheit sagen, ob dem kurzen Austausch dasselbe Humorprinzip zu Grunde liegt, wie den banalen Vorhersagen der frühneuzeitlichen Praktikparodien, doch ist zu erwarten, dass das zeitgenössische Publikum im Stande war, in der schematischen Gegenüberstellung von Behams *Wetterbauern*, die stereotypen Titelgestalten der berücksichtigten Holzschnittillustrationen wiederzuerkennen.

2.2 Marktbauer und Marktbäuerin im Spiegel der Leitmedien der Reformationszeit

Ausgehend von obigem Resultat wird an dieser Stelle die Arbeitshypothese aufgestellt, dass Behams Stiche *Der Marktbauer* und *Die Marktbäuerin*, ähnlich wie die eben betrachteten Werke «*Es ist kalt weter*» und «*Das schadet nit*», von der Publizistik der Frühen Neuzeit beeinflusst worden sind. Bevor das Figurenpaar jedoch genauer in seinem konkreten Verhältnis zu den zeitgenössischen Schrift- und Bildquellen untersucht werden kann, scheint ein medien-

³¹² Hans Folz, *Practica teutch meifter Hanns Foltzen* [VD16 F 1778], hg. von Johann Stuchs, Nürnberg 1515.

³¹³ PFISTER 1990, S. 113.

³¹⁴ PFISTER 1990, S. 110.

³¹⁵ PFISTER 1990, S. 268.

³¹⁶ ZSCHELLETZKY 1975, S. 304; RAUPP 1986, S. 58; Kat. Ausst. University of Kansas 1988, S. 203.

historischer Abriss erforderlich, bei dem auf zentrale gesellschaftspolitische und religionsgeschichtliche Entwicklungen hingewiesen wird, die zu einer fundamentalen Transformation der Bauernikonographie beigetragen haben.³¹⁷

Durch die Verfügbarkeit von Papier, die Entwicklung eines werkstattmäßig organisierten Druckwesens und dem effizienten Einsatz von beweglichen Lettern war es ab der Mitte des 15. Jahrhunderts möglich, Schrift und Bild in Form auflagenstarker Druckzeugnisse zu kombinieren.³¹⁸ Neben einer steigenden Zahl an gebundenen Büchern brachte der technologische Fortschritt die Entstehung gänzlich neuer Leitmedien mit sich. Als solche gingen am Beginn der Frühen Neuzeit das einseitige Flugblatt und die meist nur wenige Seiten umfassende Flugschrift aus den deutschen Druckerpressen hervor – schnelllebige Informationsträger, die aufgrund ihres geringen Kostenaufwands und ihrer raschen Herstellung das Zeitalter der medialen Massenkommunikation einleiteten.³¹⁹

Eine entscheidende Rolle kam dem Flugschriften- und Flugblattdruck vor allem bei der Vermittlung von politischen und religiösen Ideen zu. Dass insbesondere die textreichere Flugschrift zu einem Hauptaustragungsort frühneuzeitlicher Konfessionsstreitigkeiten avancierte, lässt sich unschwer an ihrem explosionsartigen Anstieg nach dem Erstdruck von Luthers 95 Thesen erkennen. Ging ihre Verbreitung vor 1518 schleppend voran, erreichte die Publikationsaktivität in den frühen 1520er Jahren Hochkonjunktur, ehe in der zweiten Hälfte desselben Jahrzehnts eine Rezessionsphase einsetzte.³²⁰

Eine zweite Triebfeder, die diese rasante Entwicklung im ersten Viertel des 16. Jahrhunderts begünstigte, bildeten die steigenden Spannungen zwischen kirchlich-feudaler Obrigkeit und den niederen Bevölkerungsschichten. Wie bereits erwähnt, erreichten die neuen Leitmedien aufgrund ihrer schnellen Herstellung und kostengünstigen Produktion eine breite Öffentlichkeit.³²¹ Mit dieser medialen Demokratisierung rückte gleichzeitig die Möglichkeit, eigene Gedanken und Forderungen in Umlauf zu bringen, in greifbare Nähe. So kam es zur Veröffentlichung mehrerer Reformschriften, die sich gegen die geltenden Herrschafts- und Besitzverhältnisse wandten.³²² Ein bedeutendes Dokument dieser Entwicklung sind die *Zwölf Artikel*, eine vierblättrige Flugschrift, die im Jahr 1525 in weniger als zwei Monaten in einer Gesamtauflage

³¹⁷ Für die Folgedarstellung greife ich auf Johannes SCHWITALLAs Einführung zum Medium Flugschrift und Kerstin TE HEESENS wissenschaftliche Untersuchung zum Flugblatt zurück. – Johannes SCHWITALLA, *Flugschriften*, Tübingen 1999; vgl. Kerstin TE HEESEN, *Das illustrierte Flugblatt als Wissensmedium der Frühen Neuzeit*, Diss. (unpubl.), Ruhr-Universität Bochum 2009. Auf einen ausführlichen Forschungsstand zum Thema Flugschrift und Flugblatt wird angesichts der erschlagenden Fülle an Einzelstudien und Überblickswerken bewusst verzichtet.

³¹⁸ TE HEESEN 2009, S. 62.

³¹⁹ SCHWITALLA 1999, S. 1; TE HEESEN 2009, S. 88-89.

³²⁰ SCHWITALLA 1999, S. 55-56.

³²¹ TE HEESEN 2009, S. 90.

³²² SCHWITALLA 1999, S. 65.

von schätzungsweise 25.000 Exemplaren aus den deutschen Druckpressen hervorquoll.³²³ Als Ergebnis tiefwurzelnder Unzufriedenheit über soziale und wirtschaftliche Missstände, kamen darin ein Dutzend Forderungen zum Stehen, die die geltenden Herrschaftsansprüche auf Basis des Evangeliums anfochten. Peter BLICKLE sieht in ihrer Verbreitung eine Hauptursache für die sozialen Erhebungen, die zwischen 1524 und 1526 im süddeutschen Raum entbrannten und unter dem unscharfen Begriff „Bauernkrieg“³²⁴ ins kollektive Geschichtsgedächtnis eingegangen sind.³²⁵

Des Weiteren wurden Flugblätter und Flugschriften häufig als Medium der Gesellschaftskritik verwendet. Klagen über den Sittenverfall, wie sie insbesondere im zeitgenössischen Einblatt-druck laut werden, können sich dabei in unterschiedlicher Form äußern. Neben Varianten bei denen Angehörige bestimmter Berufsgruppen den Verfall ihrer eigenen Zunft kritisieren, sind etliche Beispiele belegt, bei denen eine Einzelperson die Verfehlungen der verschiedenen Stände angeprangert.³²⁶ Wie sich zeigen wird, konstituiert die Standeskritik auch im Flugschriftendruck einen gängigen Topos. Sofern sie nicht überhaupt das eigentliche Kernstück bildet, kann sie als kürzerer oder längerer Einschub einen Teilabschnitt innerhalb der verschiedenen Textsorten (Brief, Predigt, Dialog, Parodie etc.) auftreten.³²⁷

In diesem medialen Spannungsgefüge, zwischen frühsozialistischem Reformbestreben, satirischer Moraldidaxe und spirituellem Erneuerungsdrang erfuhr die bäuerliche Charaktertypologie im ersten Viertel des 16. Jahrhunderts eine beträchtliche Erweiterung.³²⁸ So wird die ländliche Gesellschaft neben den angestammten Demuts-, Schicksals- und Spotttypen in den publizistischen Druckzeugnissen der Reformationszeit zunehmend als sozial, politisch und ökonomisch eigenständige Schicht fassbar, die predigend zum Volk spricht, redegewandt die höheren Stände belehrt oder revolutionsbereit zu den Waffen greift.³²⁹ Im Zuge der beiden Folgekapitel

³²³ BLICKLE 2004, S. 24.

³²⁴ Weder wird der Begriff der heterogenen Struktur der involvierten Sozialschichten gerecht, noch vermag er es, den revolutionären Charakter der bezeichneten Geschehnisse akkurat darzustellen. – BLICKLE, 2004, S. 195.

³²⁵ BLICKLE 2004, S. 24.

³²⁶ Harry OELEKE, Die Konfessionsbildung des 16. Jahrhunderts im Spiegel illustrierter Flugblätter, Berlin / New York 1992, S. 279-284.

³²⁷ SCHWITALLA 1999, S. 43-45.

³²⁸ RADBRUCH / RADBRUCH 1941, S. 61; EPPERLEIN 1975, S. 63; MOXEY 1981 - 1982, S. 122; RAUPP 1986, S. 79-82.

³²⁹ Nach wie vor überaus erkenntnisreich ist in diesem Zusammenhang Kurt UHRIGs grundlegende Studie zur Darstellung des Bauernstandes in den publizistischen Quellen der Reformationszeit. – Kurt UHRIG, Der Bauer in der Publizistik der Reformationszeit bis zum Ausgang des Bauernkrieges. I. Teil. Der Bauer in der Literatur, in: Archiv für Reformationgeschichte, 1936, 33, 1, S. 70-125; Ders., Der Bauer in der Publizistik der Reformationszeit bis zum Ausgang des Bauernkrieges. (Fortsetzung.), in: Archiv für Reformationgeschichte, 1936, 33, 2, S. 165-225. Geringen Mehrwert bieten dagegen die stark ideologisch gefärbten Beiträge von Paul BÖCKMANN und Werner LENK. – Paul BÖCKMANN, Der gemeine Mann in den Flugschriften der Reformation, in: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte, 1944, 22, S. 186-230; Werner LENK, Das Bild des

wird ein Versuch unternommen, Behams Marktbauernpaar im Spiegel dieser Entwicklung zu betrachten.

2.2.1 Wucher, Fürkauf und Betrugerei – Bauernhandel im Visier der Lasterschelte

Noch einmal muss an dieser Stelle die Frage aufgegriffen werden, unter welchen Umständen das Thema der bäuerlichen Lebensmittelversorgung gegen Ende des 15. Jahrhunderts zu einem Leitmotiv der frühen Genregraphik und des weltlichen Schauspieles avancieren konnte. Als realhistorische Voraussetzung wird gemeinhin die wirtschaftliche Emanzipation des Bauernstandes betrachtet, die einen verstärkten Austausch zwischen den verschiedenen Ständen bewirkte.³³⁰ Wie sich im Rahmen der motivgeschichtlichen Überlegungen abgezeichnet hat, wurden die gesellschaftsübergreifenden Interaktionsprozesse des städtischen Marktplatzes vor allem in den vorreformatorischen Nürnberger Fastnachtspielen verarbeitet. Ein steigendes Interesse am ökonomischen Treiben des Bauernstandes ist zeitgleich im Medium der autonomen Stechkunst zu beobachten. So hat sich im Zuge der vorausgehenden Untersuchung gezeigt, dass der Präsentationsakt als Spezifikum der Nürnberger Bauerngraphik ab 1520 das etablierte Handlungsmotiv des Lebensmitteltransportes abzulösen begann. Geradezu emblematisch für diese inhaltliche Fokusverschiebung sind die beiden Spruchbänder, die über den Köpfen von Behams Marktbauer und Marktbäuerin flattern. In Reimform stellt der Künstler mit den Inschriften eine Verbindung zwischen Verkaufsintention und Kaufimpuls her, wodurch eine doppelte Marktabhängigkeit der Darstellungssubjekte sichtbar wird.

Wiederholt wird die bäuerliche Lebensmittelversorgung auch im zeitgenössischen Flugschriften- und Flugblattdruck adressiert.³³¹ Ähnlich wie im Bereich des Fastnachtspieles liegt der thematische Fokus dabei auf dem Marktschwindel, wobei sich zu den etablierten Betrugsvorwürfen neue Motive hinzugesellen, die im Zuge der Folgebemerkungen unter Mitberücksichtigung ihrer wirtschaftsgeschichtlichen Hintergründe genauerer Aufmerksamkeit bedürfen.

Als Gegenstand der Ständesatire ist der bäuerliche Lebensmittelbetrug unter anderem im dritten Kapitel von Eselbertis *Practica Teutsch* nachweisbar, also in jenem Abschnitt, in dem der anonyme Autor das Verhalten der verschiedenen Stände prophezeit. Die Landbevölkerung gewinnt

Bauern in Literatur und Publizistik im Zeichen der frühbürgerlichen Revolution, in: HEITZ, Gerhard / ULLMANN, Ernst (Hg.): Der Bauer im Klassenkampf. Studien zur Geschichte des deutschen Bauernkrieges und der bäuerlichen Klassenkämpfe im Spätfudalismus, Berlin 1975, S. 279-302. Am eingehendsten hat sich mit dem Thema in jüngerer Zeit Ninna JØRGENSEN auseinandergesetzt – JØRGENSEN 1988.

Für eine stärker kunsthistorisch motivierte Annäherung siehe – RADBRUCH / RADBRUCH 1941; Robert W. SCRIBNER, Images of the Peasant 1514-1525, in: BAK, Janos (Hg.): The German Peasant War of 1525, London 1976, S. 29-48; Werner O. PACKULL, The Image of the "Common Man" in Early Pamphlets of the Reformation (1520-1525), in: Historical Reflections / Réflexions Historiques, 12, 2, 1985, S. 253-277; RAUPP 1986, S. 67-81.

³³⁰ ZSCHELLETZSCHKY 1975, S. 300; HOLTORF 1979, S. 440; RAUPP 1986, S. 53-55; Ders. 1999, S. 290; RIDDER / NÖCKER / SCHULER 2002, S. 202; RIDDER / NÖCKER / VON LÜPKE 2022, S. 412.

³³¹ OELEKE 1992, S. 279.

im Zuge dieser Vorhersage einmal mehr den Anschein einer kriminellen Organisation. So weisagt Eselberti, dass der Bauernstand die städtische Bevölkerung im Jahr 1527 bei jeder Gelegenheit betrügen werde. Einen Kernaspekt der Prognose bildet die drastische Schilderung der verschiedenen Betrugsformen. Konkret wird der Verkauf fauler Eier, stinkender Vögel und von verdorbenem Wildbret genannt.³³² Diese Aneinanderreihung schadhafter Produkte erinnert deutlich an den früher paraphrasierten Bauerndialog aus dem mittelniederdeutschen Aufzugspiel *Bauernbetrügerei*.³³³ Übereinstimmend wird der Marktplatz in beiden Texten zu einer ständeübergreifenden Bühne, auf der sich gesellschaftliche Spannungen entladen.

Ein zweites, weniger humorvolles Beispiel, das den bauerlichen Marktbetrug im Kontext der Lasterschelte behandelt, findet sich in Martin Bucers bekanntem Schultheißdialog³³⁴. Teil des Textes, in dem ein bibelkundiger Dorfvorsteher den örtlichen Pfarrer zur Rede stellt,³³⁵ bildet eine längere Moralpredigt, in der die Verfehlungen der einzelnen Stände gelistet werden. Noch ausführlicher als in Eselbertis Praktikparodie wird hierbei das bauerliche Betrugsspektrum aufgefächert. Zum obligatorischen Verkauf fauliger Eier gesellen sich weitere Vergehen, wie der Handel mit unreinem Korn und verdorbenem Obst. Letzteres wird anschaulich als klein, steinig und hagelschädig beschrieben. Hinzu kommt der Betrug mit Rohstoffen. Moosig wäre das Stroh, krumm das Holz, welches die durchtriebene Bauernschaft gerade so auf ihre Wägen schichtete, dass der Schwindel unbemerkt bliebe.³³⁶

Neben den genannten Textauszügen, bei denen vor allem die Qualität der feilgebotenen Ware angeprangert wird, sind ferner solche Fälle zu verzeichnen, in denen die Verkaufspraxis selbst zum Gegenstand der Kritik wird. Um ein besonders anschauliches Beispiel, das beide Varianten miteinander kombiniert, handelt es sich bei einem Flugblatt das um 1535 in Augsburg unter dem sprechenden Titel *Vom wucher. Furkauff und Trygerey* (Abb. 47) publiziert wurde. In Versform problematisiert der Einblattdruck verschiedene Marktpraktiken, die den christlichen

³³² „Bawren sollen diß jars wo sie kündē vnd mūgē die burger betriegen / fawle ayr für friche verkauffen. Stinckent vogel für erft gefangen außgeben. Wildpret das vileycht thodt im wald gofunden ift / für frich vnd gut verkauffen.“ – Eselberti 1526 [VD16 P 4554], fol. 2^r.

³³³ Siehe S. 41-24 der vorliegenden Arbeit.

³³⁴ Von der ungemeinen Bekanntheit des Dialoges zeugen mindestens 18 verschiedene Druckausgaben, die in der VD16-Datenbank unter den folgenden Nummern verzeichnet sind: VD16 B 8908-VD16 B 8923, VD 16 ZV 1861, VD16 ZV 2615, VD16 ZV 31788.

³³⁵ Zum Inhalt des Dialoges – JØRGENSEN 1988, S. 135; SEITER diskutiert den Text im Verhältnis zu Behams Holzschnitt *Allegorie auf das üppige Mönchtum* (P. 1117). – SEITER 2015, S. 76.

³³⁶ „Auch mer so feind die bauren follter boeßer lift / mit wz fy zū marckt fierent / es fey korn / gerften / habern darin vil vnfalt ftab / trefft wyckñ / rattñ / falt vnlauter / deß geleyche holz außē schoen gelade jñen faul krum vñ kurtz / auch mer wie dz hoe / vñ ftro / so spotlich betrogenlich geladen ift / es schluff ain kü / außē hatts ain fchein jñen ift moßig [...] bringt einer dañ ayer / so feinds halber faul ftynckent des geleyche von Ops / pyrn / oepffel / klain ftaynig faul hagelfchlechtig [...]“ – Martin Bucer, *Ain schoener dialog Vnd gefprech zwifchen aim Pfarrer vnd aim Schulthayß / betreffend allen übel Stand der gayf tlichen. Vnd böß handlung der weltlichen. Alles mit geyzigkayt beladen* [VD16 B 8912], hg. von Melchior Ramminger, Augsburg 1521, fol. C^v.

Moralvorstellungen widerstreben. Begleitet wird der dreispaltige Text von einem kolorierten Holzschnitt, der mehrere der geschilderten Betrugsfälle illustriert. Einen Hauptgegenstand der Kritik bildet erneut die Lebensmittelverfälschung, wobei das Flugblatt einen wesentlich düsteren Ton anschlägt, als die bisherige Kritik. So werden neben dem Verkauf unreiner Produkte auch die gesundheitlichen Konsequenzen dargelegt, die aus dem Lebensmittelschwindel erwachsen. Besonders tragisch sind die medizinischen Folgen, die vom Strecken des Weines abgeleitet werden:

Voraus leßt man den wein nit bleyben
 Groß falfcheyt thut man mit jm dreyben
 Salpeter / schwebel / todtenbein
 Meydāsch / fenff / milch / vil kraut vnrein
 Stoß man zum spūnten inn das faß
 Die schwangern frawen drincken das
 Das sie vor zeyt genefen dick
 Vnd sehen ein ellend anblick ³³⁷

Auf dem Holzschnitt wird der zitierte Passus durch einen Weinbauern verkörpert, dessen Gewandung deutliche Parallelen zum schematischen Typenrepertoire des autonomen Kupferstichs aufweist. Prominent im linken unteren Viertel der Illustration platziert, ist der Weinbauer in ein wimmelndes Marktpanorama eingebettet, das aus mehreren Handelsszenen besteht. Im rechten Bilddrittel setzt sich das geschäftige Treiben vor einer nach hinten fluchtenden Häuserkulisse fort, wo ein Bauer und ein Buckelkrämer mit beredten Händen ihre in Tragereffen, Holzkübeln und am Boden platzierten Waren anpreisen. Bemerkenswert ist ein makabres Detail, das sich über den Köpfen der beiden Figuren findet und mahnend die verhängnisvollen Konsequenzen des grassierenden Marktschwindels vor Augen führt. Eine Fassadenöffnung gibt dort den Blick ins Obergeschoss eines mehrstöckigen Gebäudes frei. Am Dachbalken baumelt ein Erhängter, dessen Suizid im Text als Resultat der wuchernden Betrugspraktiken geschildert wird: „Doch gefchicht dargegen auch gar dick | Das mancher henckt sich an ein strick.“³³⁸ Dass hinter einer derart dramatischen Szene reale Existenzängste stehen mochten, legt die zeitgenössische Chronistik nahe, die von den ökonomischen Krisen Kenntnis nimmt. Von einem Kaufmann, der sich aufgrund der starken Preisschwankungen erhängt haben soll, ist in einer Nürnberger Stadtchronik von Heinrich Diechsler zu lesen, die um das Jahr 1500 entstanden sein dürfte.³³⁹

Um eine weitere Art des Marktbetruges, die in der Publizistik des 16. Jahrhundert ein gängiges Klagemotiv konstituiert, handelt es sich beim sogenannten Fürkauf. Was darunter zu verstehen

³³⁷ Abb. 47.

³³⁸ Abb. 47.

³³⁹ Valentin GROEBNER, *Ökonomie ohne Haus. Zum Wirtschaften armer Leute in Nürnberg am Ende des 15. Jahrhunderts*, Göttingen 1993, S. 105.

ist, zeigt sich gleich zu Beginn der ersten Textspalte, die den profitorientierten Vorauskauf von Wein und Korn problematisiert.³⁴⁰ Eine vergleichbare Kritik formuliert Brant im 93. Kapitel seines *Narrenschiffs*, das zusammen mit anderen Abschnitten der Satireschrift die Textgrundlage des Augsburger-Blattes darstellt.³⁴¹ Auch ikonographisch orientiert sich letzteres am Werk des Basler Humanisten. So wird Brants Wucher-Kapitel durch einen Holzschnitt (Abb. 48) eingeleitet, der eine ambulante Verkaufsszene im städtischen Umfeld zeigt. Hinter einigen Kornsäcken steht ein Verkäufer, der aufgrund seiner dreigeteilten Fausthandschuhe, der am Hüftgurt befestigten Seitenwehr und den von der Gugel abstehenden Eselsohren dem Typus des närrischen Bauern entspricht. Per Handgeste scheint der Getreidehändler seiner zahlungswilligen Kundschaft – einem Städter, der mit rechter Hand in die Börse greift – zu signalisieren, dass er ein ehrliches Geschäft betreibt. Dass es sich bei dem geleisteten Schwur jedoch um einen Meineid handelt, implizieren die beiden letzten Verszeilen des zugehörigen Textes: „Wer rich will fyn / mit schad der gmeyn | Der ift eyn narr / doch nit alleyn“³⁴²

Eine noch explizitere Verbindung zwischen Fürkauf und dem wirtschaftlichen Treiben der Bauernschaft stellt der Autor in einem früheren Kapitel des *Narrenschiffs* her. Beginnend auf Folio 107^v des Basler Erstdrucks werden unter der Überschrift *von burfchem vffgang* verschiedene Facetten der bäurischen Torheit aufgelistet. Zu den beiden Hauptanklagepunkten, die Brant gegen den Bauernstand erhebt, gehört die Aneignung nicht-standesgemäßer Kleidungsgewohnheiten.³⁴³ Sinnfällig wird der Topos der Standesüberhöhung am Kapitelholzschnitt (Abb. 49) durch eine kostbar gekleidete Narrengestalt illustriert, die eine Fußangel in einen Sack steckt. Dem eigentümlichen Handlungsmotiv liegt eine frühneuzeitliche Redewendung zu Grunde,³⁴⁴ die im Kontext von Brants Bauernkapitel dazu dient, die bäuerische Hybris zu betonen.³⁴⁵ Neben dem ausuferndem Kleiderluxus wird als zweites, bauerntypisches Narrensymptom der spekulative Umgang mit Wein und Korn angeprangert. Wie nachstehendes Zitat belegt, spielt der

³⁴⁰ „Dem foll man greyffen zû der hauben | Vnd yhm die zecken wol abklauben | Vnd rupffen die fluck federn auß | Der hinder sich kauft inn fein hauß | Als wein vnd korn jm gantzen land | Vnd foerchtet weder fund noch schand | Damit ein arm man nicks nit find | Vnd hungers sterb mit weyb vnd kind | Darumb man hat so vil thewre | Ifts fernt groß / noch größer hewre | Nun galt der wein kaum zehen pfundt | Jnn eim Monat es darzû kumot | Das er yetz giltet dreyßig gern | Als geschicht mit weytzen / rocken / kern“ – Abb. 47.

³⁴¹ Peter HESS, *Resisting Pluralization and Globalization in German Culture, 1490–1540. Visions of a Nation in Decline*, Berlin / Boston 2020, S. 260.

³⁴² Brant 1494 [BSB-Ink B-816], fol. 125^r.

³⁴³ „In [Ihnen] schmeckt der zwilch [billiger Leinenstoff] nit wol / als ee | Die buren went keyn gyppen [Juppen] me | Es muß fin lündsch [aus London] / vnd mechelfch [von Mecheln (Antwerpen)] kleit | Vnd gantz zerhacket / vnd gelpreit“ – Brant 1494 [BSB-Ink B-816], fol. 108^r.

³⁴⁴ Genaueres zum Sprichwort – „dreispitz, m.“, in: *Deutsches Wörterbuch von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm*, digitalisierte Fassung im Wörterbuchnetz des Trier Center for Digital Humanities, Version 01/23, (09.02.2024), URL: <https://www.woerterbuchnetz.de/DWB?lemid=D04667>.

³⁴⁵ Siehe zu dieser Deutung – RAUPP 1999, S. 291.

Konflikt zwischen städtischer Gesellschaft und trügerischem Landvolk hierbei erneut eine tragende Rolle:

Das statt volck yetz von buren lert
Wie es jnn boßheit werd gemert
All bfchyß yetz von den buren kunt
All tag hant fie eyn nuwen funt
Keyn eynfalt ift me jnn der welt
Die buren stecken gantz voll gelt
korn vnd wyn haltens hynder sich
Vnd anders / das fie werden rich ³⁴⁶

Dass Brant mit dem gewinnbringenden Horten von Wein und Korn ein spezifisches Problem der frühneuzeitlichen Versorgungspolitik aufgreift, verdeutlicht ein Blick in die Basler Wirtschaftsgeschichte. Wie Benjamin HITZ in einem jüngeren Beitrag³⁴⁷ anhand verschiedener Quellenbelege dokumentiert, wurde die Universitätsstadt lediglich drei Jahre vor der Erstveröffentlichung des *Narrenschiffs* von einer starken Lebensmittelverknappung heimgesucht. Als Reaktion auf den resultierenden Preisanstieg erstellte der städtische Rat im Teuerungsjahr 1491 einen Maßnahmenkatalog, um eine drohende Hungerkriese abzuwenden. Zu den getroffenen Vorkehrungen zählte unter anderem die strafrechtliche Verfolgung des Fürkaufs, von dem insbesondere Wein und Korn betroffen waren.³⁴⁸

Entscheidend ist, dass Basel in dieser Hinsicht keinen Einzelfall darstellt. Wie sich im Rahmen einer breiter angelegten Untersuchung am Beispiel der Städte Worms³⁴⁹, Bern³⁵⁰ und Straßburg³⁵¹ darlegen ließe, gehörte die Eindämmung von rasanten Preisentwicklungen durch den Erlass von Strafmandaten und Ratsbeschlüssen zu den Kernaufgaben der frühneuzeitlichen Städteverwaltung.³⁵² So kam es auch in Augsburg – wo um 1535 das Flugblatt *Vom wucher*.

³⁴⁶ Brant 1494 [BSB-Ink B-816], fol. 108r.

³⁴⁷ Benjamin HITZ, Mit "Erkenntnissen" gegen Teuerung ankämpfen. Fürkauf und Versorgungssicherheit als praktische Probleme des Basler Rats im späten 15. Jahrhundert, in: Traverse. Zeitschrift für Geschichte = Revue d'histoire, 24, 3, 2017, S. 17-33.

³⁴⁸ HITZ 2017, S. 21.

³⁴⁹ ECKERT 1910, S. 31.

³⁵⁰ Chantal CAMENISCH, Wider den verderblichen Fürkauf. Spekulationen auf Getreidepreise und obrigkeitliche Massnahmen gegen diese Praxis in der Stadt und Republik Bern, 1480-1750 in: Traverse. Zeitschrift für Geschichte = Revue d'histoire, 24, 3, 2017, S. 35-50.

³⁵¹ Für Straßburg ist in diesem Zusammenhang auf Johannes Geiler von Kaysersberg hinzuweisen, der in seinen Predigten die Hungerskrise von 1480/1481 auf verschiedene Spekulationsgeschäfte zurückführt. Überhaupt spielt der Marktplatz in den oft polemischen Kanzelreden Kaysersbergs eine wichtige Rolle. Als Ort des Betruges wird er wiederholt zum Spiegel menschlicher Laster. Siehe dazu – Rolf Max KULLI, Die Ständesatire in den deutschen geistlichen Schauspielen des ausgehenden Mittelalters, Bern 1966, S. 142; Rita VOLTMER, Krämer, Kaufleute, Kartelle. Standeskritischer Diskurs, mittelalterliche Handelspraxis und Johannes Geiler von Kaysersberg (1445–1510), in: Ebeling, Dietrich u.a. (Hg.): Landesgeschichte als multidisziplinäre Wissenschaft. Festgabe für Franz Irsigler zum 60. Geburtstag, Trier 2001, S. 401-446, hier S. 435.

³⁵² HITZ 2017, S. 17.

Furkauff und Trygerey gedruckt wurde – zu spekulationsbedingten Preisschwankungen.³⁵³ Als Hauptursache der Teuerungen nennt der ortsansässige Maler Jörg Breu der Ältere in einem Chronikbericht, der aus demselben Jahr wie der kolorierte Einblattdruck stammt, den Fürkauf.³⁵⁴ Von einem künstlerischen Bewusstsein der eigennützigen Spekulationsgeschäfte und Marktmonopolisierung zeugt eine etwa zeitgleich entstandene Radierung (Abb. 50) des Augsburger Waffenätzers Daniel Hopfer, die einen grotesk stilisierten Kaufmann zeigt, der auf mehreren prallgefüllten Kornsäcken lagert. Als tugendhafte Verkörperung des ehrlichen Handels stellt der Künstler dem profitgierigen Geschäftsmann auf der gegenüberliegenden Blattseite einen gemeinnützigen Bürger gegenüber, der sein Getreide an das aufgebrachte Volk verkauft. Verdeutlicht wird die moralische Botschaft durch einen weisen Spruch des Königs Salomo, der als Inschrift über den Köpfen der gezeigten Figuren erscheint und folgendes besagt: „[...] WER KORN INHELT DEM FLVCHEN DIE LEIT | ABER SEGEN KOMPT VBER DEN SO ES VERKAFFT [...]“. In deutlichem Kontrast zu Brant macht Hopfers Radierung die städtische Kaufmannschaft für die Krise verantwortlich.

Vergleichbare Lebensmittelpreisschwankungen wie in Augsburg hat Valentin GROEBNER für die wirtschaftlich als auch künstlerisch besonders bedeutende Handelsstadt Nürnberg nachgezeichnet.³⁵⁵ Wie sich an den städtischen Ratsbeschlüssen des späten 15. und beginnenden 16. Jahrhunderts erkennen lässt, setzte man in der fränkischen Stadtrepublik auf eine restriktive Marktregulierung. Zeugnis von den obrigkeitlichen Interventionen leisten unter anderem die Nürnberger Polizeiordnungen. Als exemplarisches Beispiel wird in den Fußnoten ein entsprechende Belegstelle zitiert, die auf den gewinnorientierten An- und Weiterverkauf von täglichen Bedarfsmitteln abzielt.³⁵⁶ Als Wucherware werden darin bemerkenswerterweise jene Produkte gekennzeichnet, die den Kernbestand der marktbäuerlichen Attribute ausmachen: „[...] ayer, kess, schmaltz, hünere, gennss, enndten, vogel unnd annder wilpret [...]“³⁵⁷. Dass der ambulante Regionalhandel mit täglichen Bedarfsmitteln im Verlauf des 16. Jahrhunderts zunehmend ins

³⁵³ NEUMEISTER 1976, S. 108, B. 45.

³⁵⁴ Peter BURSCHEL / Mark HÄBERLEIN, Familie, Geld und Eigennutz. Patrizier und Großkaufleute im Augsburg des 16. Jahrhunderts, in: »Kurzweil viel ohn' Maß und Ziel«. Alltag und Festtag auf den Augsburger Monatsbildern der Renaissance, Berlin 1994, S. 48-65, hier S. 48.

³⁵⁵ GROEBNER 1993, S. 66-67.

³⁵⁶ „Nachdem in dieser stat der fürkauff unnd besunder der essenden ding, ayer, kess, schmaltz, hünere, gennss, enndten, vogel unnd annder wilpret, auch obs und annder essender ding so manigveltiglich geübt und getriben wirdet, das solicher essender ding sellten ycht zu marckt kumbt, es sey dann vor in der anndern oder dritten hanndt gewest, die iren gewin und vorteil davon genomen haben, do durch dann dem gemeinen mann sellten gleicher oder zimlicher kauff widerfahren mag [...]“ – zitiert nach Joseph BAADER, Nürnberger Polizeiordnungen aus dem XIII. bis XV. Jahrhundert, Stuttgart 1861, S. 213.

³⁵⁷ Siehe obiges Zitat.

Visier der städtischen Ordnungspolitik geriert, legen auch Ernst SCHUBERTS Studien zum Fahrenden Volk nahe.³⁵⁸ Folgt man seinem Urteil, so bildeten die zahlreichen Beschlüsse und Strafmandate zur Eindämmung nichtstationärer Verkaufspraktiken den Grundstein einer systematischen Kriminalisierung kleinerer und kleinster Handelsberufe.³⁵⁹

Resümierend lässt sich an diesem Punkt festhalten, dass der kleinbäuerliche Handel mit alltäglichen Bedarfsmitteln wie Eier, Käse, Milch, Geflügel, Obst oder Gemüse parallel zu seinem motivischen Bedeutungsgewinn im Medium der autonomen Stechkunst im zeitgenössischen Flugschriften- und Flugblattdruck der satirischen Kritik zum Opfer fiel. Ähnlich wie im frühneuzeitlichen Fastnachtspiel werden Marktbauer und Marktbäuerin hierbei vorwiegend als hinterlistige Handlungssubjekte gekennzeichnet, die sich durch den Gebrauch unlauterer Verkaufspraktiken auszeichnen. Besonders deutlich lässt sich diese pejorative Wahrnehmung respektive Sichtweise auf den kleinbäuerlichen Lebensmittelhandel an einer Darstellung der Tempelreinigung (Abb. 51) aus Martin Luthers und Philipp Melanchthons Flugschrift *Passional Christi vnd Antichristi*³⁶⁰ darlegen. Prominent zeigt der Illustrator Lucas Cranach unter den vertriebenen Wechslern und Kaufleuten einen Bauern und eine Bäuerin, deren äußerliches Erscheinungsbild weitgehend mit den einschlägigen Typenmerkmalen der autonomen Druckgraphik übereinstimmt.³⁶¹

Vor dem Hintergrund der verzeichneten Motivparallelen erhebt sich die Frage, ob Behams Stiche *Der Marktbauer* und *Die Marktbäuerin* eine ökonomische Kritik am wirtschaftlichen Treiben des Bauernstandes zu Grunde liegt. Eine solche Leseart wird von RAUPP vorgeschlagen, der in den beiden Figuren satirische Funktionstypen erkennt, die bestimmte Lastereigenschaften verkörpern.³⁶² Während der Versuch des Autors, die Inschrift des rechten Blattes mit Brants Bemerkungen zu den bäuerlichen Trinkgewohnheiten in Einklang zu bringen, noch einigermaßen nachvollziehbar erscheint;³⁶³ kann die zweite These – der zufolge die Blätter einen kritischen Bildkommentar zur Praxis des Fürkaufs darstellten – nicht überzeugen. Denn obwohl

³⁵⁸ Ernst SCHUBERT, Mobilität ohne Chance. Die Ausgrenzung des fahrenden Volkes, in: SCHULZE, Winfried (Hg.): Ständische Gesellschaft und soziale Mobilität, München 1988, S. 113-164; Ders., Fahrendes Volk im Mittelalter, 1995, S. 428-431.

³⁵⁹ SCHUBERT 1988, S. 140-141; SCHUBERT 1995, S. 335-334.

³⁶⁰ Martin Luther / Philipp Melanchthon, *Passional Christi und Antichristi* [VD16 L 5586], hg. von Johann Groenbergh, Wittenberg 1521.

³⁶¹ Bereits einige Jahre zuvor hat Cranach auf einem Tafelbild (R. 47), das sich heute in der Dresdner Gemäldegalerie befindet, vergleichbare marktbäuerliche Typen für dasselbe Sujet eingesetzt. – Raupp 1986, S. 55.

³⁶² RAUPP 1999, S. 291.

³⁶³ „Ee dan die buren druncken wyn | Den sie ouch yetz wol mögen tulden | Sie stecken sich jnn groffe schulden | Wie wol jn korn / vnd wyn gilt vil | Nâmen sie doch vff Borg vnd zyl | Vnd went bezalen nit by ziten | Man muß sie bannen vnd verlûten“ – Brant 1494 [BSB-Ink B-816], fol. 108^r.

Bauer und Bäuerin sowohl in der Tradition des Fastnachtsspiels als auch im Bereich der zeitgenössischen Moralsatire ein breites Spektrum an Betrugspraktiken exemplifizieren, lassen sich keine konkreten Berührungspunkte ausmachen, die auf eine Übernahme des betrügerischen Bauerntypus aus den genannten Bezugsfeldern hindeuten würden. Weder ist ein Kupferstich belegt, auf dem Marktbauer und Marktbäuerin explizit als amoralische Figuren gekennzeichnet wäre, noch stimmen die gestochenen Typen in ikonographischer Hinsicht mit den moraldidaktischen Holzschnittillustrationen überein, auf denen der unehrliche Bauer stets im Austausch mit einer übervorteilten Kundschaft steht (Abb. 47, Abb. 48). Das einzige Blatt, das sich besagtem Schema formal annähert, ist der winzige Rundstich des Monogrammisten IB. Wie jedoch in Kapitel 1.3.2 aufgezeigt wurde, lässt sich die darauf gezeigte Genreszene ebenso gut mit den älteren Abgabebildern vergleichen.

Problematisch an RAUPPs Deutung ist ferner, dass sie den wehrhaften Charakter der Figuren ausblendet. Gänzlich unadressiert bleibt der soldatische Habitus des Marktbauern, der im thematischen Horizont des Lebensmittelverkaufs ein hermeneutisches Problem darstellt, das im Folgenden durch eine differenziertere Betrachtung gelöst werden soll, die auch andere, über den Bereich der frühneuzeitlichen Narrenliteratur und Ständesatire hinausgehende Entwicklungen miteinkalkuliert.

2.2.2 Der Marktbauer als rebellischer Vertreter der Volksfrömmigkeit

Wie bereits zu einem früheren Zeitpunkt erwähnt, ging mit der Ausbreitung der Reformation eine starke Diversifizierung der graphischen Bauerntypologie einher. Neben den formelhaften Spott- und Lobbildern des Spätmittelalters entwickelten sich völlig neue Repräsentationsformen. Die kunsthistorische Voraussetzung dafür stellt die Krise der feudalen Agrarverfassung dar. Sie soll an dieser Stelle deshalb in aller Kürze behandelt werden. Seit dem 14. Jahrhundert drohte die Machtdynamik zwischen feudalem Herrschaftsgefüge und der ackerbauenden Landbevölkerung aufgrund unterschiedlicher Faktoren in verschiedenen zentraleuropäischen Regionen in Schieflage zu geraten. Aufschluss über die Ursachen, die zu besagter Entwicklung geführt haben, geben die zeitgenössischen Reformschriften, deren programmatische Forderungen auf die Vorrechtstellung des weltlichen und kirchlichen Herrschaftsapparates abzielen. Wiederkehrende Klagemotive bilden darin die Nutzungsbeschränkungen von Wald- und Weideflächen,³⁶⁴ die starke Bindung an die Grundherrschaft³⁶⁵ sowie die hohen Zins-, Steuer- und

³⁶⁴ BLICKLE 2004, S. 58-65.

³⁶⁵ Sie wurde unter anderem durch hohe Boden- und Erbschaftssteuern sowie strenge Heiratsbeschränkungen forciert. – BLICKLE 2004, S. 36. Eine noch radikalere Form der grundherrlichen Bindung stellte die besonders im süddeutschen Raum verbreitete Leibeigenschaft dar, deren Abschaffung das Hauptanliegen der zeitgenössischen Reformschriften darstellt. – BLICKLE 2004, S. 40.

Dienstlasten.³⁶⁶ Hinzu kam ein steigender Vertrauensverlust gegenüber den kirchlichen Institutionen, der sich in immer lauter werdenden Forderungen nach freien Priesterwahlen äußerte.³⁶⁷ Als Ergebnis der sozialen Spannungen, die in den Reformprogrammen der 1520er Jahre kulminieren sollten, kam es bereits im Verlauf des Mittelalters zu zahlreichen Erhebungen gegen die Obrigkeit.³⁶⁸ Um diese gewaltvollen Ausschreitungen einzudämmen, wurde bereits im 15. Jahrhundert versucht, den Bauernstand durch rechtliche Zugeständnisse zu entlasten. Eine entsprechende Tendenz weist etwa die *Reformatio Sigismundi* auf.³⁶⁹ Reale Entlastungen wurden auf bäuerlichen Druck in der zweiten Jahrhunderthälfte in Salzburg und Tirol erreicht.³⁷⁰ Weiteres Resultat der Erhebungen war eine verstärkte Reflexion über die Ständeordnung. Besonderer Hervorhebung bedarf in diesem Zusammenhang Werner Rolevincks Abhandlung *De regimine rusticorum*, die sich als eine Art Handreichung für den Umgang mit den bäuerlichen Untertanen verstehen lässt.³⁷¹

Für den Übergang vom 15. zum 16. Jahrhundert ist im deutschsprachigen Raum ein Wiederaufkeimen bäuerlicher sowie frühbürgerlicher Protestbewegungen zu verzeichnen. Nennenswerte Vorboten der Revolution von 1525 waren hier der Aufstand des Armen Konrad und die Bundschuhverschwörung.³⁷² Letztere ist für die vorliegende Arbeit deshalb relevant, da mit ihr eine fundamentale Transformation der spätmittelalterlichen Bauernikonographie einherging.³⁷³ Besonders deutlich treten die beiden Hauptmerkmale des neuen Bauernbildes am Titelholzschnitt (Abb. 52) der zweiten Auflage von Pamphilus Gengenbachs sogenanntem *Bundschuh-Büchlein*³⁷⁴ zu Gesicht.³⁷⁵ Eine entscheidende Abweichung von den etablierten Bauerncharakterisierungen stellt hierauf der Aspekt der politischen Aktionsbereitschaft dar: Gewappnet mit Harke und Karst versammeln sich die Mitglieder des Geheimbundes vor einem gehissten Banner, um den Schwur auf der Hartmatte zu leisten. Eine zweite Abweichung zeichnet sich am Fahnenbild selbst ab. Kniend ist darauf ein betendes Bauernpaar zu sehen, das im Beisein von

³⁶⁶ BLICKLE 2004, S. 25.

³⁶⁷ BLICKLE 2004, S. 28.

³⁶⁸ Für einen Überblick zu den größeren und kleineren Aufständen und Revolten vor 1500 siehe – FREEDMAN 1999, S. 259-269.

³⁶⁹ EPPERLEIN 1975, S. 61; BLICKLE 2004, S. 105.

³⁷⁰ BLICKLE 2004, S. 138.

³⁷¹ EPPERLEIN 1975, S. 124.

³⁷² EPPERLEIN 1975, S. 144.

³⁷³ UHRIG 1936B, S. 220; SCRIBNER 1976, S. 30.

³⁷⁴ Pamphilus Gengenbach, *Der bundtschu* [VD16 G 1170], Basel 1514.

³⁷⁵ Der Text ist in zwei Teile gegliedert: Eine in Versform verfasste Vorrede, die vor dem Zerfall der gottgewollten Ständeordnung warnt und einen zweiten Prosa-Abschnitt, der von der Entstehung und dem Niedergang der Bundschuhbewegung berichtet. – Kerstin PRIETZEL, Gengenbach, Pamphilus, in: WORSTBROCK, Franz Josef (Hg.): *Verfasserlexikon – Deutscher Humanismus 1480-1520* [Band 1], Berlin / New York 2009, S. 889-904, hier S. 894.

Maria und Johannes zum gekreuzigten Christus emporblickt. Die motivgeschichtlichen Voraussetzungen für diese geistliche Idealisierung der Landbevölkerung sind teilweise bereits in den illustrierten Ackerbaumetaphern der Plenarien des 15. Jahrhunderts angelegt.³⁷⁶ Mit der Ausbreitung der Reformation gewann die darin anklingende Vorstellung einer tiefwurzelnden Volksfrömmigkeit einen zunehmend dogmatischen Charakter. Anfänglich vor allem durch die Lehren Luthers popularisiert, wurde die geistliche Überhöhung des Laienstandes vom radikal-reformatorischen Flügel aufgenommen.³⁷⁷ Neben Andreas Bodenstein ist in diesem Zusammenhang die Rolle Thomas Müntzers hervorzuheben, der die unterdrückte Bevölkerung mit dem „auserwählten Volk“ gleichsetzte.³⁷⁸

Einhergehend mit der spirituellen Überhöhung des Volkstümlichen festigte sich im Flugschriften- und Flugblattdruck der 1520er Jahre das plakative Bild vom wehrhaft-frommen Bauern, der als Personifikation des „gemeinen Mannes“ zu einer Zentralgestalt der Reformationszeit avancierte. Ziel der Folgeausführungen ist es, die Etablierung dieses neuen Typus anhand einiger Titelillustrationen nachzuzeichnen, um anschließend seinen Einfluss auf Behams Stiche *Der Marktbauer* und *Die Marktbäuerin* zu belegen. Damit knüpft die Untersuchung an die ikonologischen Überlegungen Herbert ZSCHELLETZSCHKYS an, der in seiner Kleinmeistermonographie von einer solchen Verbindung ausgeht, diese jedoch nicht durch die erforderlichen Vergleiche absichert.³⁷⁹ Bevor die Transformation der bäuerlichen Charaktertypologie im frühneuzeitlichen Flugschriften- und Flugblattdruck jedoch eingehender untersucht werden kann, muss vorbereitend nach der konkreten Bedeutung des Wortes „gemeiner Mann“ gefragt werden.

Laut Peter BLICKLES verbreiteter Definition schließt der Begriff sämtliche Individuen der Ständegesellschaft ein, die keinen direkten politischen Machteinfluss ausüben konnten – ergo die gesamte bäuerliche sowie die nicht-ratsfähige städtische Bevölkerung.³⁸⁰ Ergänzend muss BLICKLES Definition mit Robert H. LUTZ hinzugefügt werden, dass sich das Adjektiv „gemein“ spätestens seit dem Beginn der Reformationszeit vor allem auf die Vorstellung einer gemeinschaftlich geteilten Rechtsgrundlage bezog. Nicht zum semantischen Umfang zählen in diesem engeren Bedeutungsradius jene gesellschaftlichen Gruppierungen, die von dieser normativen

³⁷⁶ Zur theologischen Wertschätzung respektive Aufwertung der mittelalterlichen Agrarbevölkerung siehe FREEDMANs Kapitel *Pious and Exemplary Peasants* – Freedman 1999, S. 205-235; Des Weiteren RAUPPs ikonologische Ausführungen zum Bildprogramm der ersten deutschsprachigen Ausgabe von Francesco Petrarca *De remediis utriusque fortunae* – RAUPP 1986, S. 16-19.

³⁷⁷ UHRIG 1936A, S. 75; RAUPP 1986, S. 17; FREEDMAN 1999, S. 234.

³⁷⁸ FREEDMAN 1999, S. 234.

³⁷⁹ ZSCHELLETZSCHKY 1975, S. 304-305.

³⁸⁰ Eike WOLGAST, Der gemeine Mann zwischen Bauernkrieg 1525 und Religionsfrieden 1555, in: WIEN, Ulrich A. (Hg.): *Common Man, Society and Religion in the 16th century / Gemeiner Mann, Gesellschaft und Religion im 16. Jahrhundert Piety, morality and discipline in the Carpathian Basin / Frömmigkeit, Moral und Sozialdisziplinierung im Karpatenbogen*, Göttingen 2021, S. 23-38, hier S 23-24.

Basis aufgrund ihrer Herkunft, Religion und oder ihres Geschlechts ausgeschlossen waren.³⁸¹ Unter diesem Gesichtspunkt wird das Konzept des gemeinen Mannes als geschlechterspezifische Gesellschaftskategorie verständlich,³⁸² die alle in vollem Umfang rechtsfähigen Mitglieder einer Stadt- oder Dorfgemeinschaft einschließt. In der Stadt war dies der Zunftbürger, am Land der haushälterische Allemendenutzer. Beide verfügten über eine geringfügige politische Handlungsfähigkeit, die sich in der Beteiligung an den lokalen Gemeindeversammlungen und Entscheidungsprozessen äußerte.³⁸³

Einen erheblichen Bedeutungsgewinn erlebte der Ausdruck im ersten Viertel des 16. Jahrhunderts, in dem er sich zu einem positivkonnotierten Identifikationsbegriff entwickelte. Bildlich wurde der gemeine Mann vornehmlich in Form des männlichen Bauern verkörpert, wie er sich seit 1520 vermehrt auf den Titelseiten der zeitgenössischen Flugschriften wiederfindet.³⁸⁴ Eine entscheidende Rolle kommt in diesem Zusammenhang einer Gruppe an Reformationsdialogen zu, in denen ein Ackermann namens „Karsthans“ auftaucht.³⁸⁵ Ursprünglich bekannt als neutral oder negativ konnotierter Volksrepräsentant,³⁸⁶ tritt Karsthans in einem gleichnamigen Mehrblattdruck³⁸⁷ von 1521 als charismatischer Schiedsrichter im Konfessionsstreit auf.³⁸⁸ Assistierend steht ihm dabei sein Sohn Studens zur Seite, der dem Vater aus den Schriften der beiden ebenfalls anwesenden Streitparteien Luther (Repräsentant des neuen Glaubens) und Thomas Murner (Vertreter der alten Kirche) vorliest. Ergänzt wird das Vierergespann durch eine fünfte Instanz, den Humanisten Mercurius, der eine kommentierende Funktion einnimmt.³⁸⁹ In ikonographischer Hinsicht ist vor allem eine Phrase bedeutend, die den gesamten Dialog durchzieht. Zunehmend von Murners Aussagen gereizt, fragt Hans wiederholt nach seinem Dreschflegel.³⁹⁰ Seine Forderung, die im Kontext des Dialogs unschwer als Drohung verständlich wird, schlägt sich auf den zeitgenössischen Karsthans-Darstellungen in unterschiedlicher Drastik nieder. Holt Hans auf einigen Illustrationen zum wortwörtlichen Rundumschlag gegen die geistliche

³⁸¹ Robert H. LUTZ, *Wer war der gemeine Mann? Der dritte Stand in der Krise des Spätmittelalters*. München / Wien 1979, S. 93-94.

³⁸² Heide WUNDER, „Gemeiner Mann“ und „Weyberregiment“, in: WENDHORST, Stephan / WESTPHAL, Siegrid (Hg.): *Lesebuch Altes Reich*, München 2006, S. 161-167, hier S. 163.

³⁸³ LUTZ 1979, S. 103.

³⁸⁴ SCRIBNER 1975, S. 30; PACKULL 1985, S. 258; RAUPP 1986, S. 67.

³⁸⁵ Zur Karsthans-Literatur siehe – Thomas NEUKIRCHEN, *Karsthans. Thomas Murners »Hans Karst« und seine Wirkung in sechs Texten der Reformationszeit [...]*, Heidelberg 2011.

³⁸⁶ In dieser Weise begegnet der Begriff kurz vor 1500 im elsässischen Raum. Ein Beispiel liefert eine Predigt von Johann Geiler von Kaysersberg über Brants *Narrenschiff*. 1520 verwendet Thomas Murner den Namen in seiner Flugschrift *Hans Karst*. Sie bildet einen Hauptbezugspunkt der späteren Karsthans-Dialoge. – NEUKIRCHEN 2011, S. 287-288.

³⁸⁷ O. A., *Karsthans* [VD16 ZV 31499], hg. von Johann Prüss, Straßburg 1521.

³⁸⁸ UHRIG 1936B, S. 221; SCRIBNER 1975, S. 32-33.

³⁸⁹ NEUKIRCHEN 2011, S. 289.

³⁹⁰ LENK 1985, S. 294.

Obrigkeit aus,³⁹¹ verharret er auf dem Titelholzschnitt der Straßburger Erstaussage in wehrhaft-selbstbewusster Haltung (Abb. 53). Waffenähnlich geschultert hält er dabei den namensgebenden Karst, eine zweizinkige Harke, die seine Rolle als Repräsentant des Laienstandes signalisiert.³⁹²

Zu vergleichbarer Berühmtheit sollte in der Folgezeit die Titelfigur einer zweiten Flugschrift gelangen, die 1524 unter dem Titel *Ein Sermon gepredigt vom Bauern zu Wöhrd bei Nürnberg*³⁹³ in mehreren Druckfassungen erschienen ist und ebenfalls das Bild des bewaffneten Bauernmannes aufnimmt (Abb. 54). In deutlicher Entsprechung zu den verbreiteten Karsthans-Typen, stützt sich der am Frontispiz dargestellte Bauernmann selbstbewusst auf einen wuchtigen Dreschflegel. Genauso wie diese, strahlt er – konträr zu den unflätigen Spotttypen des späten 15. Jahrhunderts – einen kräftigen Eindruck aus. Wamsartig wölbt sich der stramme Bauernkittel über den Gürtel, an dem ein kleines Messer baumelt. Athletisch durchformt sind die Oberschenkel, die unter dem Rock hervortreten und in eine kontrapostähnliche Beinstellung übergehen. Zum Gegenpol des linken Spielbeines wird der rechte Arm, den der Bauer von Wöhrd emphatisch auf die Höhe des Kopfes hebt. Durch dieses heroische Körperbild, das an den klassisch geprägten Idealvorstellungen der Renaissance orientiert scheint, stiftet der Holzschnitt eine positive Identifikationsmöglichkeit für den Laienstand, an den der volkssprachliche Text adressiert ist. Gleichzeitig wird die fiktive Sprechrolle des Mönches Diepold Peringer personifiziert, der unter dem Pseudonym „Bauer von Wöhrd“ als reformatorischer Volksprediger inszenierte und großen Einfluss im Nürnberger Umkreis ausübte.³⁹⁴ Deutlich erkennbar wird diese zweite Repräsentationsfunktion an der orantenhaften Armhaltung. Noch anschaulicher gelangt sie auf den Titelillustrationen der in Erfurt (Abb. 55) und Zwickau (Abb. 56) gedruckten Ausgaben zum Ausdruck, auf denen die Titelgestalt predigend vor einer versammelten Hörerschaft in Erscheinung tritt.

³⁹¹ SCRIBNER 1975, S. 33.

³⁹² PACKULL 1985, S. 258; NEUKIRCHEN 2011, S. 289.

³⁹³ Unter diesem Titel sind zwölf unterschiedliche Drucke bekannt, die kleinere und größere editorische Abweichungen aufweisen. Das *Verzeichnis der im deutschen Sprachbereich erschienenen Drucke des 16. Jahrhunderts* führt sie unter den folgenden Nummern: VD16 P 1404 - VD16 P 1414, VD16 ZV 22828, VD16 ZV 12275. Beinahe identisch sind die Titelillustrationen der Drucke VD16 P 1404, VD16 P 1410, VD16 P 1411, VD16 P 1412 und VD16 ZV 22828. Ihnen liegt der oben-beschriebene Typus zu Grunde. In gröberer Holzschnittmanier, umringt von einer vielköpfigen Publikumsschar ist die titelgebende Bauerngestalt auf den Frontispizen von VD16 P 1407 und VD16 P 1408 zu sehen.

³⁹⁴ PACKULL 1985, S. 264-266; Roy L. VICE, Peringer, Diepold, in: Verfasser-Datenbank (06.10.2023), URL: <https://www-degruyter-com.uaccess.univie.ac.at/database/VDBO/entry/vdbo.vl16.0341/html>. Accessed 2023-10-06.

Peringers Sermon ist mit zwölf unterschiedlichen Ausgaben, deren Titelseiten mehrheitlich den beschriebenen Bauernprediger zeigen,³⁹⁵ ähnlich erfolgreich, wie der wenige Jahre zuvor erstpublizierte Karsthans-Dialog.³⁹⁶ Angesichts dieser immensen Popularität wundert es nicht, dass sich das Figureschema des Bauern von Wöhrd umgehend zu einer beliebten Motivschablone etablierte, die über den Bereich des reformatorischen Flugschriftendrucks hinauswirkte. Eine besonders kuriose Übernahme findet sich am linken Blatt des *Teppichs von Michelfeld*, einem mehrteiligen Holzschnittfries der um 1526 aus der Dürerwerkstatt hervorging.³⁹⁷ Wie Wilhelm FRAENGER im Zuge seiner ikonologischen Analyse feststellt, wurde die Titelfigur von Peringers Volkspredigt für das komplexe Figurenprogramm (Abb. 57, Abb. 58) übernommen.³⁹⁸ Im Gegensatz dargestellt, erscheint derselbe Typus ein weiteres Mal im Gefolge Luthers auf einem Holzschnitt (P. 1197) von Sebald Beham, der den Reformator im Disput mit einem Vertreter der katholischen Kirche, einem Advokaten und mehreren Handwerkern zeigt (Abb. 59). Fordernd streckt der Bauer, den der Kleinmeister zusammen mit einer Bäuerin und einem Eierkorb zeigt, seine rechte Hand nach vorne. Ob Beham mit dem Urbild von Peringers Sermon vertraut war oder sich bei seinem Entwurf am *Teppich von Michelfeld* orientierte, lässt sich angesichts der ungenauen Datierung der Blätter nicht beantworten, wenn auch letzteres wesentlich plausibler erscheint.

Kein Zweifel kann dagegen an der Popularität des zu Grunde liegenden Figureschemas bestehen, das sich um die Mitte der ersten Jahrhunderthälfte rasant im zeitgenössischen Flugschriften- und Flugblattdruck verbreitete. Von der wiederholten Verwendung des Wöhrd'schen Bauerntypus ist unter anderem bei Heinrich RÖTTINGER zu lesen, der den ursprünglichen Holzschnitt Erhard Schön zuschreibt.³⁹⁹ Konkret bezieht sich der Autor auf ein Flugblatt (Abb. 60) von 1525, das mehrere Klöster und Schlösser listet, die im Zuge der revolutionären Ausschreitungen desselben Jahres geplündert und anschließend in Brand gesteckt wurden. Umringt von den Namen der zerstörten Liegenschaften findet sich im Zentrum des Blattes das bekannte Bild des aufrührerischen Flegelbauern. Im Gegensatz zu Beham und Dürer, die für ihre Holzschnitte merkbare Veränderungen am Originalbild vorgenommen haben, wurde in diesem Fall derselbe

³⁹⁵ Siehe Fußnote 396.

³⁹⁶ Der Dialog wurde innerhalb kürzester Zeit in zehn verschiedenen Ausgaben publiziert. – LENK 1985, S. 295; PACKULL 1985, S. 258.

³⁹⁷ Wilhelm FRAENGER, Der Teppich von Michelfeld, in: Deutsches Jahrbuch für Volkskunde, 1, 1/2, 1955, S. 183-211, hier S. 183.

³⁹⁸ FRAENGER 1955, S. 193-194.

³⁹⁹ Heinrich RÖTTINGER, Erhard Schön und Niklas Stör, der Pseudo-Schön. Zwei Untersuchungen zur Geschichte des alten Nürnberger Holzschnittes, Strassburg 1925, S. 60, Nr. 32.

Druckstock wiederverwendet, der im Vorjahr zur Titelgestaltung der Augsburger-Ausgabe⁴⁰⁰ von Peringers *Sermon* diente. Bereits hier zeigt sich, dass der wiederholte Gebrauch ein- und desselben Motives innerhalb der reformatorischen Bauerngraphik diametrale Repräsentationszwecke erfüllen konnte. Denn entgegen der ursprünglichen Verwendung, die den Bauern mit Dreschflegel in einem positiven Licht erscheinen lässt, personifiziert die Figur auf dem bei RÖTTINGER erwähnten Flugblatt die Zerstörungsbereitschaft des gemeinen Mannes.⁴⁰¹

Wie die folgenden Beispiele dokumentieren, nimmt der Bauer von Wöhrd in den Leitmedien der Reformationszeit ein bemerkenswertes Eigenleben an. Eine modifizierte Variante des Typus kommt auf dem Frontispiz einer Streitschrift zum Einsatz, die 1526 in Landshut unter dem Titel *Anzaigung zwayer falschen zungen des Luthers*⁴⁰² von Johann Weyssenburger herausgegeben wurde. Um die Doppelmoral Luthers zu entlarven, löst der Autor Johann Fundling darin verschiedene Aussagen des Wittenberger Reformators aus ihrem ursprünglichen Zusammenhang heraus, um sie in Form längerer Repliken scharf zu kritisieren. Typisch für den zeitgenössischen Flugschriftendruck ist die Titelgestaltung (Abb. 61). Neben Luther, der namentlich ausgewiesen auf der linken Seite der Illustration erscheint, findet sich auf der gegenüberliegenden Bildhälfte eine gespiegelte Bauerngestalt. Während das kontrapostähnliche Haltungsmotiv der rechten Figur deutlich mit dem Bauern von Wöhrd übereinstimmt, zeichnen sich im Bereich der Bewaffnung markante Unterschiede ab. So weicht der charakteristische Dreschflegel im Falle der jüngeren Illustration einer schräggestellten Saufeder. Gleichzeitig wird das kleine Gürtelmesser durch eine wuchtige Bauernwehr ersetzt, die den wehrhaften Charakter steigert. Dass Beham mit dieser konkreten Motivvariante vertraut war, bestätigt eine Staffagefigur (Abb. 62) auf seiner Bauernfestdarstellung *Der Nasentanz zu Gumpelsbrunn* (P. 1250), die sich als gegenseitige Kopie des Titelbauern von Fundlings *Anzeygung* erweist.⁴⁰³

Nachvollziehbar werden die bei Weyssenburger vorgenommenen Adaptierungen in Anbetracht des Inhalts, der die Titelfigur zum Repräsentanten des leicht verführbaren Bauernstandes stempelt.⁴⁰⁴ Konträr zu Peringers *Sermon* fungiert der Typus nun nicht mehr als positive Identifikationsfigur oder sympathische Autorenpersonifikation. Seine Funktion liegt jetzt vielmehr darin,

⁴⁰⁰ Diepold Peringer, Ain Sermon gepredeget vom Pawren zû Werdt / bey Nürnberg / am Sontag vor Faßnacht / von dem freyen willen des menfchen / auch von anruffung der hailigen. [VD16 P 1404], hg. v. Otmar, Augsburg 1524.

⁴⁰¹ SCRIBNER 1975, S. 46.

⁴⁰² Johann Fundling, Anzaigung zwayer falschen zungen des Luthers wie er mit der ainen die paurn verführet / mit der andern fy verdammet hat / durch Admiratû den Wunnderer. Genant Johann Fundling. 1525. [VD16 F 1087], hg. von Johann Weyssenburger, Landshut 1526.

⁴⁰³ Zu Behams Nasentanz – RAUPP 1986, S. 156-157; STEWART 1995; SEITER 2015, S. 17-39.

⁴⁰⁴ Fundling spricht in seinem Text vom: „[...] gmain pauers volck (das leichtlich zû auffrur ift zû erwecken [...])“ – Fundling 1526 [VD16 F 1087], fol. A ij^v.

die scheinbare Naivität der gewaltbereiten Landbevölkerung hervorzuheben, die der Reformationsbegründer „[...] durch fein g[sch]riff[t] vnd giff[t]igs puechlein [...] wider die oebekait von Got geordnet [...]“⁴⁰⁵ hätte. Diesem vermeintlichen Revolutionsaufruf stellt Fundling Luthers Apell zur Niederschlagung der aufständischen Bauernhaufen gegenüber, der 1525 in seiner bekannten Kampfschrift *Wider die Mordischen und Reubischen Rotten der Bawren*⁴⁰⁶ als Reaktion auf die Weinsberger Bluttat erfolgte.⁴⁰⁷

Luthers bauernfeindliche Schrift ist aber nicht nur bezeichnend für den defensiven Kurs den der Verfasser hinsichtlich der gewaltvollen Revolutionsbestrebungen einschlägt.⁴⁰⁸ Auch liefert sie einen weiteren, schlagenden Beweis für die kontinuierliche Überformung, die der Bauer von Wöhrd in den zeitgenössischen Leitmedien durchläuft. Denn als Zentralgestalt zeigt der Holzschnitt des Frontispizes (Abb. 63) einmal mehr das stereotype Bauernschema. Wie bei Fundling handelt es sich um eine freie Übernahme die gewisse Unterschiede zu dem von Schön entworfenen Urbildes aufweist. So stützt sich der Dargestellte an Stelle eines Dreschflegels auf eine große Seitenwehr, die in zerschlissener Scheide steckt. Als markantes Zusatzdetail, auf das noch zurückgekommen sein wird, findet sich am Hals des Bauern eine Perlenkette. Die fundamentalste Abweichung vom Original stellt jedoch die Hinzufügung unterschiedlicher Viktualien dar. Neben einer Gans, die unter dem rechten Arm klemmt, zeigt der von Burgkmair gestaltete Titelholzschnitt einen prallgefüllten Obst- oder Gemüsesack, der unweit der rechten Einfassungslinie am welligen Bodenstreifen lagert.

Im Lichte der bisherigen Überlegungen lässt sich die Ergänzung der genannten Requisiten als eine Art Fusion zwischen dem älteren markt- oder zinsbäuerlichen Typus mit dem rebellischen Bauern des Flugschriften- und Flugblattdrucks verstehen. Bemerkenswert ist, dass das Produkt, das aus dieser Synthese hervorgeht, beachtliche Parallelen zu Behams späterem Stich *Der Marktbauer* aufweist. Wie eine direkte Gegenüberstellung der beiden Drucke (Abb. 64, Abb. 65) sichtbar macht, beläuft sich die verwandtschaftliche Beziehung nicht ausschließlich auf das weitgehend übereinstimmende äußere Erscheinungsbild, das den Marktbauern im Typus des

⁴⁰⁵ Fundling 1526 [VD16 F 1087], fol. A ij^v.

⁴⁰⁶ Martin Luther, *Wider die Mordischen und Reubischen Rotten der Bawren* [VD16 L 7487], hg. von Johann Weyssenburger, Landshut 1525.

⁴⁰⁷ „[...] dife paurn glauben vñ vermessen sich felig züwerden [...] Dañ das hat er [Luther] sie gelert / Nun muß ye feiner leer aine falch und truegerey sein / Aber foferr obgemelter sententz den adel / obrigkait vnd herrn betrifft / wendt Luther die zung jm hals vmb [...] Vnd spricht / jm buchlein wider dy raubfchen paurn / Die oberkait sol getroßt fein / fort dringen vnnd mit guttem gewissen dreyn schlagen [...]“ – Fundling 1526 [VD16 F 1087], fol. C iij^r. Fundlings Argumentation von der Gewaltverführung der Bauern kann nicht gänzlich überzeugen. Bedenklich ist, dass Luther sich bereits 1522 explizit gegen eine gewaltvolle Revolution aussprach. – Vgl. Ulrich Andreas WIEN, *Luthers Verhältnis zu Bauern und Fürsten*, in: MELLONI, Alberto (Hg.): *Martin Luther. Ein Christ zwischen Reformen und Moderne (1517–2017)*, Berlin / Boston 2017, S. 343–362, hier S. 348.

⁴⁰⁸ WIEN 2017.

agitatorischen Revolutionärs präsentiert. Eine zentrale Analogie liegt ferner darin, dass beide Figuren mit plastisch durchformten Spruchbändern ausgestattet sind. Völlig konträr zur profanen Verkaufsabsicht von Behams Marktbauern verhält sich dabei die Inschrift, die auf der Bandrolle der Holzschnittillustration erscheint. In gebrochener Schrift stehen dort die Worte: „hab got | lieb“. Ausgehend von dieser bekenntnishaften Botschaft lässt sich die Perlenkette des Burgkmair'schen Bauern als Rosenkranz identifizieren – ein Motiv, das wiederum an den weiter oben berührten Aspekt der spirituellen Überhöhung des Bauernstandes anschließt und somit eine Verbindung zum Typus des frommen Ackermannes nahelegt.

Als Verkörperung des gläubigen Laienstandes findet sich dieser auf den Titelseiten einer zweiten Peringer-Flugschrift, die zwischen 1522 und 1523 unter dem Titel *Auslegung des Vaterun-sers*⁴⁰⁹ in unterschiedlichen Druckfassungen erschienen ist. Besonders deutlich wird die Funktion der Gebetskette als Kernattribut des frommen Bauern am Titelholzschnitt (Abb. 66) der bei Johann Schönsperger gedruckten Augsburger-Ausgabe⁴¹⁰, die einen knienden Bauern, umrahmt von einem kreisrunden Rosenkranz zeigt. Über dem Haupt des Betenden flattert ein Spruchband, das mit der Inschrift „vater vnser der du bift“ versehen ist.

Vor diesem Hintergrund wird die Titelfigur von Luthers Apell gegen die Bauernschaft als hybride Gestalt begreiflich, die unterschiedliche Charaktermerkmale der zeitgenössischen Bauern-typologie vereint.⁴¹¹ Dazu zählen die Hervorhebung der nährständischen Funktion durch die Integration der markt-/zinsbäuerlichen Attribute, die Betonung der Frömmigkeit mittels Spruchband und Rosenkranz sowie das heroisierende Haltungsmotiv. Paradoxerweise steht das daraus resultierende Bauernbild in scharfem Kontrast zum revolutionsfeindlichen Inhalt von Luthers Kampfansage *Wider die Mordischen und Reubischen Rotten der Bawren*. So kann es kaum überraschen, dass Burgkmairs Holzschnitt ursprünglich in einem gänzlich anderen Kontext – nämlich als Titelillustration für Johann Böschensteins Volkspredigt *Ain Christlicher Vnderricht der Bruederlichen lieb*⁴¹² (Abb. 67) verwendet wurde, ehe man ihn im Folgejahr erneut für Luthers schonungslose Bauernkritik einsetzte. Erneut zeigt sich an diesem Beispiel,

⁴⁰⁹ Das *Verzeichnis der im deutschen Sprachbereich erschienenen Drucke des 16. Jahrhunderts* führt unter den folgenden Nummern 15 unterschiedlich Ausgaben des Textes: VD16 P 1397-VD16 P 1403, VD16 ZV 23046. Von diesen 15 Drucken zeigen sieben den Rosenkranztypus auf dem Frontispiz.

⁴¹⁰ Diepold Peringer, *Ain schön Außlegüg über das Götlich Gebet / Vater vnser / Das vnß Gott felbs gelernt hat. Das hat Betracht ain Armer Bawr / der weder Lefem noch Schreyben kann. Gar Hüpfisch vnd Nutzlich / allen Chriftglaübigen Menfchen zû gût / auch auß Brûderlicher Trew .:* [VD16 P 1393], hg. von Johann Schönsperger, Augsburg 1522.

⁴¹¹ RAUPP 1986, S. 80.

⁴¹² Johannes Böschenstein, *Ain Christlicher Vnderricht der Bruederlichen lieb gezogen auß der heyiligen gſchrift. Durch Johann Bofchenftayn. Zugelandt H. Philippo / Münch Collgaten zû Haydelberg. Anno. M.D.xxiiij. Jahre.* [VD16 B 6351], hg. von Johann Weyssenburger, Landshut 1524.

wie derselbe Figurentypus in den Leitmedien der 1520er Jahre binnen kürzester Zeit seine Bedeutung ändern konnte: Erschien der Marktbauer mit Rosenkranz auf der Titelseite von Böschensteins 1524 gedrucktem Predigtbüchlein als ehrlicher Vertreter der urwüchsigen Volksfrömmigkeit, wurde er bereits im Folgejahr zu einem ordnungsgefährdenden Trugbild umgeprägt, das den von Gott eingesetzten Gesellschaftsbau zu vernichten droht.

Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass die in formaler Hinsicht weitgehend homogene Bauerntypologie des reformatorischen Flugschriften- und Flugblattdrucks in einem kontinuierlichen Prozess der Resignifizierung mit unterschiedlichen Bedeutungsfacetten ausgestattet wurde. Wie sich gezeigt hat, erfüllte der standesbewusste Bauer als Verkörperung des gemeinen Mannes unterschiedliche Repräsentationsfunktionen. Ausgestattet mit Seitenwehr, Dreschflegel oder Schweinespieß konnte er den durch Gott legitimierten Widerstand gegen die Papstkirche und die weltliche Obrigkeit ebenso gut veranschaulichen, wie er dazu geeignet war, die naive Leichtgläubigkeit und Gewaltbereitschaft des Laienstandes auszudrücken. Zu berücksichtigen ist, dass eine konkrete Bedeutungszuschreibung nur auf der Grundlage des jeweiligen Publikationskontexts möglich ist. Fehlt dieser, verharren die bäuerlichen Titelgestalten der Reformations- und Bauernkriegsgraphik in einem ambivalenten Zwischenbereich, der keine nähere Bedeutungszuschreibung erlaubt. Es gilt diesen Umstand im Blick zu bewahren, wenn Behams Kupferstiche im Folgenden auf Basis der gesammelten Beobachtungen interpretiert werden.

2.2.3 Ikonologische Schlussbemerkungen

Wie die Ausführungen des vorigen Abschnittes verdeutlichen, scheint ZSCHELLETSCHKYS Vergleich zwischen dem untersuchten Stichpaar und den Bauerntypen aus dem Bereich des reformatorischen Flugschriften- und Flugblattdrucks durchaus überzeugend. Insbesondere lässt sich die angenommene Beziehung im Falle des Marktbauern bestätigen, der den soldatischen Habitus der berücksichtigten Titelillustrationen aufnimmt. Ein fundamentaler Unterschied zur publizistischen Bauernikonographie liegt allerdings darin, dass Beham seinem Marktbauern eine Marktbäuerin zur Seite stellt. Letztere ist im Kontext des vorhergehenden Kapitels vollständig außer Sicht geraten, weil der zeitgenössische Flugschriften- und Flugblattdruck kein weibliches Pendant zum meist solitär auftretenden Bauernmann kennt. Das Fehlen eines entsprechenden Gegenbildes wird bereits an UHRIGS Aufzählung der publizistischen Bauerntypen erkennbar,

die abseits vielzähliger männlicher Varianten keine einzige Frauengestalt benennt.⁴¹³ Verständlich wird die Dominanz des Männlichen in Ansehung der übergeordneten Repräsentationsfunktion, die den berücksichtigten Illustrationen zukommt. Als Verkörperung des gemeinen Mannes repräsentieren sie keine allgemeine Mehrheitsbevölkerung, sondern eine spezifische Gesellschaftsschicht, die aufgrund ihrer rechtlichen Stellung nicht durch das Bild einer Frau personifiziert werden konnte.⁴¹⁴

Dies erklärt einerseits, weshalb die Bauernfrau in den fliegenden Blättern der Reformationszeit eine Randstellung einnimmt. Andererseits wird unter diesem Gesichtspunkt begreiflich, warum Behams Marktbäuerin ikonographisch an eine andere Motivdomäne, namentlich jene der Monatszyklen und Arbeitsbilder, anknüpft. Eine entsprechende Rückbindung konnte in vorliegender Arbeit nicht nur am zugrundeliegenden Kompositionsschema aufgezeigt werden, das sich an Barthel Behams gestochener Feldvesperszene (Abb. 38) anlehnt. Auch lassen die Bildrequisiten eine gewisse Nähe zum realienkundlichen Fundus der Kalenderminiaturen vernehmen. So hat sich im Zuge der Werkbeschreibung gezeigt, dass Harke und Butterstoßfass mit den weiblich konnotierten Arbeitspraktiken des Heurechens und der Milchverarbeitung korrespondieren. Als geschlechterspezifische Arbeitsinstrumente stehen sie in Konflikt zu den ikonologischen Überlegungen von Viktoria SCHMIDT-LINSENHOFF, die die „Ebenbürtigkeit“⁴¹⁵ von Behams bäuerlichen Paaren auf die egalitären Gesellschaftsverhältnisse der spätmittelalterlichen Agrarbevölkerung zurückführt.⁴¹⁶ Besagte Deutung ist in zweierlei Hinsicht problematisch: Erstens liegt ihr eine aus heutiger Sicht umstrittene Maxime der materialistischen Geschichtsschreibung zu Grunde, wonach die intensiven Arbeitsverpflichtungen der Landwirtschaft zu einer stärkeren Gleichrangigkeit der Geschlechter innerhalb der spätmittelalterlichen Dorfgemeinden geführt hätten. Dieser vereinfachenden Darstellung lässt sich mit Blick auf jüngere Studien entgegenhalten, dass eine geschlechterspezifische Arbeitsaufteilung im bäuerlichen Milieu ebenso gegeben war, wie eine rechtliche Vorrangstellung des Mannes.⁴¹⁷ Kritisch ist zweitens

⁴¹³ UHRIGs Klassifikation umfasst: den lesenden Bauer, den disputierenden Bauer, den gelehrten Bauern, den Bauern als Theologen, den Bauern als Volksschriftsteller, den Bauern als Prediger, den obigkeitstreuen Bauern, den aufgeklärten Bauern. – UHRIG 1936A, S. 117, 122; UHRIG 1936B, S. 166, 168, 170-172, 174.

⁴¹⁴ Siehe dazu – Lyndal ROPER, 'The Common Man', 'The Common Good', 'Common Women'. Gender and Meaning in the German Reformation Commune, in: Social History, 12, 1, 1987, S. 1-21, hier S. 3; WUNDER 2006, S. 163.

⁴¹⁵ SCHMIDT-LINSENHOFF 1985, S. 72.

⁴¹⁶ „Die von Arno Borst als zurückhaltende Vermutung geäußerte Ansicht, ‚In bäuerlichen Kreisen zählte die Frau offenbar mehr als in höher spezialisierten Gemeinschaften‘ (15), wird von den Aussagen der Druckgraphik für das Spätmittelalter bestätigt.“ – SCHMIDT-LINSENHOFF 1985, S. 73.

⁴¹⁷ Siehe dazu – Sharon HUBBS WRIGHT, Medieval European peasant women. A fragmented historiography, in: History Compass, 2020 (29.02.2024), DOI: <https://doi.org/10.1111/hic3.12615>, S. 1-12, hier S. 3.

einzuwenden, dass das formale Prinzip der Figurenspiegelung, dem SCHMIDT-LINSENHOFF erhebliches ikonologisches Deutungsgewicht beimisst, als charakteristisches Gestaltungsmerkmal Behams auch in anderen Motivkontexten Anwendung findet. So beispielsweise, wenn der Künstler entgegen der zeitgenössischen Sündenfallikonographie Adam und Eva nicht in ein erotisches Spannungsverhältnis einzwängt,⁴¹⁸ sondern auf zwei separaten Blättern in spiegelbildlicher Gegenüberstellung zeigt.⁴¹⁹

Während die motivunabhängige Verwendung des formalen Prinzips der Figurenspiegelung SCHMIDT-LINSENHOFFS Interpretation abwegig erscheinen lässt, muss der Autorin doch dahingehend zugestimmt werden, dass die „körperlich artikulierte Entschlusskraft und Energie“,⁴²⁰ die Behams Bäuerinnen ausstrahlen, in deutlichem Kontrast zu den meist passiven Frauentypen der älteren Genregraphik steht. Auch im Falle von Behams Marktbäuerin gelangt diese veränderte Charakterauffassung zu voller Geltung. Allerdings wird der aktive Eindruck in ihrem Fall durch den rechten Spruchbandtext untergraben, der auf den Müßiggang verweist und gleichzeitig eine Bezugsmöglichkeit zu den zeitgenössischen Bauernsatiren stiftet, in denen der Weinkonsum als Narrensymptom etabliert ist.⁴²¹ Ob sich die satirische Kritik an den Trinkgewohnheiten des Bauernstandes letztlich auf sinnbildlicher Ebene in Form der beiden knolligen Feldfrüchte des linken Blattes fortsetzt, die Gisela BUCHER als Rettiche identifiziert, welche die bäuerliche Triebnatur kennzeichneten,⁴²² gilt es indes zu bezweifeln.

Denn zu bedenken ist bei der Suche nach einem vermeintlich versteckten Symbolgehalt der frühen Bauernstiche, dass sich eine sinnbildliche Bedeutung bestimmter Lebensmittel erst in der später einsetzenden niederländischen Genregraphik nachweisen lässt. Exemplarisch ist in diesem Zusammenhang auf Cornelis Massys Kupferstich *Das ertappte Liebespaar* (Abb. 68) aus dem Jahr 1549 hinzuweisen, auf dem die sexuelle Konnotation der marktbäuerlichen Attribute eine entscheidende Rolle einnimmt. Phallusartig ist dem Intimbereich des Bauern hier der Tragegriff eines Flechtkorbes vorgeblendet, aus dem derselbe soeben ein Ei entnommen hat, um es im Schoß der umarmten Liebhaberin zu platzieren. Wenig subtil wird die sexuelle Doppeldeutigkeit der gezeigten Handlung in Form des Begleittextes durch die Rede einer dahinterstehenden Bauernfrau angezeigt, die darüber klagt, dass ihr Mann seine Eier in ein fremdes

⁴¹⁸ Zu dieser Konvention – Hanna Gagel, Wie unvernünftig ist Evas Bedürfnis nach sinnlicher Erkenntnis? Wie unvernünftig sind Baldungs Frauen, in: in: BISCHOFF, Cordula / u. a. (Hg.): Frauen, Kunst, Geschichte. Zur Korrektur des herrschenden Blickes, Gießen 1985², S. 79-97; Kero FICHTER, Two Contour Copies after Hans Baldung Grien and the Sexualisation of the Fall of Man in the German Renaissance, Masterarbeit (unpubl.), Universität Wien 2021.

⁴¹⁹ Gemeint sind die Stichpaare P. 1 / P. 2 und P. 3 / P. 4 aus den Jahren 1519 und 1524. – PAULI 1901, S. 19-21.

⁴²⁰ SCHMIDT-LINSENHOFF 1985, S. 72.

⁴²¹ RAUPP 1999, S. 291; GRÖSSINGER 2002, S. 90.

⁴²² BUCHER 1992, S. 90.

Nest legt.⁴²³ Eine derart transparente Sichtbarmachung triebhafter Begierden durch den Einsatz bestimmter Bildgegenstände sucht man in der deutschen Renaissancegraphik vergeblich, wenn auch Zeichnungen von Dürer und Beham existieren, auf denen marktbäuerliche Paare in ein amouröses Beziehungsverhältnis treten (R. 96, Abb. 69).

Viel problematischer an BUCHERS Interpretation ist jedoch, dass die beiden Knollenfrüchte im Grunde kaum als Rettiche in Betracht kommen. Dass es sich bei den betreffenden Bildrequisiten vielmehr um zwei Steckrüben handelt, legt ein vergleichender Blick auf Behams Holzschnitt *Eine Spinnstube* (P. 1244) nahe, auf dem mehrere Gewächse, mit denselben botanischen Merkmalen zu sehen sind. STEWART gelingt es, sie auf Basis eines Sprichwortes und eines späteren Fastnachtspieles von Hans Sachs korrekt als Rüben zu identifizieren.⁴²⁴ Ob den beiden Knollengewächsen des Marktbauern dieselbe Bedeutung zukommt, wie im Falle der *Spinnstube*, wo Kraut und Rüben den chaotischen Charakter der bäuerlichen Lebensverhältnisse markieren, muss an dieser Stelle offen bleiben. Denn genauso gut ließe sich eine Verbindung zur älteren Fastnachtstradition herstellen, in der die Rübe als wiederkehrendes Bauernattribut zum skatologischen Humor beiträgt.⁴²⁵ Ähnlich unklar ist, ob beziehungsweise inwieweit der Lauchzwiebel der Marktbäuerin eine bestimmte Symbolfunktion zukommt. Zwar spielt sie als wiederkehrendes Ausstattungsmerkmal bereits in der satirischen Bauern- und Wappengraphik des 15. Jahrhunderts eine gewisse Rolle.⁴²⁶ Die Vermutung, dass dem Motiv aufgrund der aphrodisierenden Wirkung, die ihr die frühneuzeitliche Pflanzenheilkunde zuschreibt, eine sexuelle Bedeutung anhaftet, lässt sich indes nicht bestätigen.⁴²⁷ Grundsätzlich scheint es aber denkbar, dass die gezeigten Marktgüter beim zeitgenössischen Publikum, sofern dieses mit den frühneuzeitlichen Bauernsatiren und der Fastnachtskultur vertraut war, derbe Assoziationen auslösen

⁴²³ RAUPP 1986, S. 211.

⁴²⁴ STEWART 2003, S. 142.

⁴²⁵ Siehe dazu die in Fußnote 199 zitierte Passage aus Rosenplüts *Küchenspeise*. Eine vergleichbare Rolle kommt der Rübe in einem Folz-Spiel zu. Auch hier wird ihr Verzehr als darmstimulierendes Mittel gegen Verstopfung empfohlen: „Lauff pald vnd bring mir ein schaff mit ruben | Vnd laß in derselbigen peyssen, | So wirt er wider scheyssen.“ – Folz 2020B, S. 100, Z. 116-118. Als dritter signifikanter Fall sei ein Rosenplüt'sches Gerichtspiel erwähnt, bei dem ein Bauer dem anderen vorwirft, jener habe vorsätzlich in seinen Rübenacker geschissen: „Herr der richter, ich mus dir auch clagen | Vber mwinn nachpawrn, der haÿst Regenolt; | Der ward mir von herczen nÿe holt. | Der hat sich des mit willen geflissen | Vnd hat mir in meinn guten rubacker geschissen.“ – Rosenplüt 2022B, S. 203, Z. 16-28.

⁴²⁶ Beispielsweise im Falle des linken Schildbauern (Abb. 24) des Monogrammisten b x g. Analog dazu verhält sich ein um 1470-1475 entstandenes Blatt des Monogrammisten BR (R. 42), das ein bäuerliches Liebespaar neben einem prominent platziertem Knoblauchbündel zeigt. Aus demselben zeitlichen Horizont stammen zwei Pendant-Stiche (R. 99, R. 100) des Meisters des Amsterdamer Kabinetts, die eine männliche und eine weibliche Wappenhalterfigur in vornehmer Gewandung zeigen. Auf den gespiegelten Schilden sind drei Rettiche oder Rüben und drei Knoblauchknollen dargestellt. Zu Bündeln zusammengebunden fungieren dieselben Gewächse als Helmzier der beiden Spangenhelme. Mehrheitlich wird das Stichpaar mit dem Topos der Standesüberhöhung in Verbindung gebracht, wobei die heraldische Verwendung der Nutzpflanzen als satirischer Verweis auf die niedere Abstammung interpretiert wird. – HUTCHISON 1972, S. 70; Kat. Ausst. Städelches Kunstinstitut 1985, S. 167.

⁴²⁷ Kat. Ausst. Städel Museum 2022, 165.

konnten, wenngleich eine spezifische moraldidaktische Bildaussage aufgrund der fehlenden Rezeptionsanweisungen zu weit gegriffen erscheint.

Um die ikonologischen Überlegungen zu Behams Stichpaar abzuschließen, ist ein letztes Mal auf ZSCHELLETSCHKYS Bemerkungen zurückzukommen. Ausgehend von der standesbewussten Haltung, der statuarischen Präsenz und dem vitalen Körperbild des Paares, schreibt dieser dem Künstler eine bauernfreundliche Gesinnung zu.⁴²⁸ Von diesem Standpunkt betrachtet, erscheinen Marktbauer und Marktbäuerin als volkstümliche Ikonen, die an die Revolution von 1525 erinnern. Unerwähnt bleibt dabei, dass der rebellische Bauerntypus im reformatorischen Flugschriften- und Flugblattruck eine ambivalente Rolle bekleidet. Weit davon entfernt den gemeinen Mann ausschließlich als tugendhaftes Ideal zu verkörpern, wird er im Verlauf der 1520er Jahre schrittweise zum Vertreter des falschen Glaubens und der brutalen Zerstörungswut der naiven Volksmassen umgestempelt. Dass ZSCHELLETSCHKY diese Tatsache übersieht oder bewusst ignoriert, verdeutlicht einmal mehr, wie sehr die Diskussion um die autonome Bauerngraphik von gesellschaftspolitischen Dispositionen und historisch bedingten Forschungsparadigmen geprägt ist.

Ausgehend von der Unzulänglichkeit des bestehenden Deutungsangebots wird an dieser Stelle ein alternativer Zugang gewählt, der sich nicht auf eine bestimmte Interpretationslinie versteift. Von einer eindimensionalen Beurteilung der Blätter wird auch und vor allem deshalb abgesehen, weil sie im Widerspruch zum eklektischen Gestaltungsverfahren des Kleinmeisters steht. Denn wie die allgemeinen Überlegungen zum künstlerischen Bildfindungsprozess in Kapitel 2.1.3 gezeigt haben, tendierte Beham in seinem Spätwerk dazu, eine Fülle unterschiedlicher Vorlagen zu einer eigenständigen Werkeinheit zusammenzuführen. Im Falle seiner Stiche *Der Marktbauer* und *Die Marktbäuerin* stiftet die Inkorporation verschiedener figurativer Elemente und Bildrequisiten ein widersprüchliches Angebot an Assoziationsmöglichkeiten.⁴²⁹ Auf die von der jüngeren Kleinmeister-Forschung aufgeworfene Frage, ob beziehungsweise inwieweit der ambivalente Eindruck, der aus dieser collagenhaften Arbeitsweise resultiert, humorvoll oder gar subversiv intendiert sein könnte, kann keine befriedigende Antwort gegeben werden. Denn nicht von der Hand weisen lässt sich die Möglichkeit, dass die ikonographischen Parallelen zu den etablierten Bildtraditionen und Darstellungskonventionen schlicht und ergreifend

⁴²⁸ ZSCHELLETSCHKY 1975, S. 304-305.

⁴²⁹ In diesem Punkt folge ich SEITERS jüngeren Überlegungen, denen zufolge Behams Bauerndarstellungen: „vielschichtigen und widersprüchlichen Interpretationen zu[arbeiten], sei es in moraldidaktischer oder ordnungspolitischer Hinsicht. Bei den zweitgenannten wird es davon abhängen, anhand welcher intermedial verfügbaren Meinungsbildungsschnittstellen – wie etwa politische Flugschriften, Bauerndialoge oder Bilderbögen – der Betrachter zuvor seine Position zum Motiv ausbildete. Die Vielfalt der Weisen, in der über und durch Bauern gesprochen wird, lässt ein ganzes Spektrum an Bausteinen für die Rezeption dieser Bilder erwarten.“ – SEITER 2015, S. 66.

auf den dominanten Sehgewohnheiten eines kundigen Illustrators der Reformationszeit basieren, der sich weniger für die inhaltliche Botschaft seiner Bildwerke, als deren handwerkliche Präzision interessierte.

Damit ist das Augenmerk abschließend auf ein gerne übersehenes Qualitätsmerkmal des Untersuchungsgegenstandes gerichtet: Das lediglich briefmarkengroße Format, welches Behams Pendant-Stiche über den Status reiner Petitessen zu Paradestücken der frühneuzeitlichen Genregraphik erhebt. Dass eine Hauptfunktion der winzigen Blätter vorrangig darin bestehen dürfte, die technischen Fähigkeiten des Kleinmeisters zu illustrieren, legt eine Stelle aus Dürers sogenanntem *Ästhetischen Exkurs* nahe, den der Künstler im dritten Buch seiner Proportionslehre formuliert. Wie die folgenden Zeilen verdeutlichen, erscheint der bäuerliche Typus darin als eine Art Prüfstein, an dem sich die künstlerische Virtuosität unter Anwendung graphischer Mittel unter Beweis stellen lässt:

Aber darbey ist zu melden, das ein verstandiger geübter künstner in grober bewrischer gestalt sein grossen gwalt vnd kunst mer erzeygen kann, etwan in geringen dingen, dann mancher in seinem grossen werck. Diese seltzame red werden allein die gewaltzamen künstner mögen vernemen, das ich war red.

Darauß kumbt , das manicher etwas mit der feder in eim tag auff ein halben bogen bapirs reyst oder mit seim eysellein etwas in ein klein höltzlein versticht, daz würt künstlicher vnd besser dann eins andern grosses werck [...]⁴³⁰

Vor diesem theoretischen Horizont wird nun auch verständlich, warum Marktbauer und Marktbäuerin als stereotype Figuren an prominenter Stelle in Behams *Kunst- und Lehrbüchlein* wiederkehren. Als rustikale Darstellungssubjekte, die dem niederen Gegenstandsbereich angehören, zeugen die beiden Holzschnitte (Abb. 28) von der „grossen gwalt vnd kunst“⁴³¹ des Kleinmeisters. Gleichzeitig erfüllen sie eine didaktische Funktion, die nun allerdings nicht mehr darin zu liegen scheint, den Betrachter*innen am Beispiel des Bauernstandes moralische Verfehlungen vor Augen zu führen, sondern der Leserschaft eine praktische Orientierungshilfe beim Erwerb darstellerischer Fähigkeiten zur Verfügung zu stellen.

⁴³⁰ Dürer zitiert nach Hans RUPPRICH, Dürer. Schriftlicher Nachlass [Band 3], Berlin 1969, S. 293, § 26-27. Bei der zitierten Stelle handelt es sich um einen Auszug aus einem Entwurf des *Ästhetischen Exkurses*, der laut RUPPRICH aufgrund des Schriftbildes um 1513, ergo 15 Jahre vor der Veröffentlichung der Druckfassung datiert werden kann. – RUPPRICH 1969, S. 290.

⁴³¹ Dürer zitiert nach RUPPRICH 1969, S. 293, § 26.

Wie ein abschließender Ausblick ins frühe 17. Jahrhundert zeigt, betrachtete noch Jaques Callot den bäuerlichen Typus als geeignetes Vehikel, um an ihm sein technisches Geschick sowie die Fähigkeit Figuren im niederen Stil zu gestalten, unter Beweis zu stellen. Kaum ein Werk vermag dies deutlicher zu veranschaulichen als eine kleinformatige Radierung (Abb. 70) aus den *Capricci di varie figure*⁴³², die einen Bauern mit Schlapphut zeigt, der über einem noch dampfenden Kothaufen hockt. Mindestens so beachtlich wie die derbe Wahl des Sujets ist die Tiefenwirkung, die Callot trotz des winzigen Bildformates durch die variierende Linienstärke der vorderen und hinteren Bildebene erreicht. Möglich wird diese starke Kontrastbildung durch den Einsatz der *Échoppe*, einer speziellen Radiernadel mit angeschrägter Spitze, die Callot während seiner Zeit in Florenz entwickelt hat und erstmals für seine *Capricci* einsetzte.⁴³³ Im Lichte dieser technischen Invention wird die Gestalt des Bauern einmal mehr als Erprobungs- und Demonstrationsgegenstand graphischer Darstellungsmöglichkeiten fassbar.

Gleichzeitig konstituiert er wie die Genrefiguren der Nürnberger Kleinmeister einen Kontrapunkt zum klassischgeprägten Decorum der Frühen Neuzeit. Diese zweite Facette wird an einem Stillleben (Abb. 71) des Straßburger Malers Sebastian Stoskopff deutlich, der in seinen Werken gelegentlich kleinformatige Radierungen darstellt.⁴³⁴ Auf einem Tisch, der mit einem grünen Tuch bespannt ist, zeigt das Gemälde eine Ansammlung kostbarer Gegenstände. Neben mehreren Schneckenhäusern, einer Meeresmuschel, einem venezianischem Deckelpokal und einer Alabaster- oder Gipsplastik sind im rechten Drittel des Bildes mehrere Bücher verteilt. Aufgeschlagen balanciert ein querformatiges Exemplar auf dem Oberschnitt eines stehenden Bandes. Die offene rechte Buchseite zeigt Callots *Hockenden Bauern*. Als Meisterwerk der Radierkunst lässt Stoskopff ihn auf seinem Stillleben in Konkurrenz mit der Göttin Juno treten, die als Statuette direkt neben dem querformatigen Büchlein Schönheit und Anmut verkörpert.

⁴³² Siehe dazu Jacques Callot's *Capricci di varie figure* (1617): *The Allusive Imagery of the Everyday, Represented 'from Life' and Emulating a Text* in – Sheila McTIGHE, *Representing from Life in Seventeenth-century Italy*, Amsterdam 2020, S. 145-178.

⁴³³ McTIGHE 2020, S. 148.

⁴³⁴ Birgit HAHN-WOERNLE, Sebastian Stoskopff. Mit einem kritischen Werkverzeichnis der Gemälde, Stuttgart 1996, S. 90.

Fazit

Geleitet von der Prämisse, dass Marktbauer und Marktbäuerin als stereotype Figuren der frühneuzeitlichen Stechkunst ein zentrales Sujet innerhalb der formativen Periode der Genregraphik bilden, wurden in der vorliegenden Masterarbeit mehrere Kupferstiche untersucht, deren Gegenstand die kleinbäuerliche Lebensmittelversorgung darstellt. Motiviert durch die Frage, welche Bedeutung diesen oftmals winzigen Blättern zu Grunde liegt, wurde in einem ersten Schritt versucht, die motivgeschichtliche Entwicklung der übergeordneten Bildtradition beginnend bei ihren Anfängen um 1470 bis zu ihrem Bedeutungsverlust am Ende der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts nachzuzeichnen. Im Zuge dieser Überblicksdarstellung hat sich gezeigt, dass die betrachteten Blätter neben konstant bleibenden bildtypologischen Erkennungsmerkmalen, die vor allem formale Aspekte wie die paarweise Figurenzusammenstellung, den Einsatz stereotyper Bildrequisiten, die schematische Kulissenbildung oder die miniaturhafte Formatwahl betreffen, signifikante Unterschiede auf der Handlungsebene aufweisen, indem sie verschiedene Momente der Lebensmitteldistribution thematisieren.

Einhergehend mit der Frage nach dem konkreten Darstellungsgehalt wurde in einem anschließenden Kapitel ein kritischer Blick auf die bisherige kunstwissenschaftliche Klassifizierungs- und Deutungspraxis geworfen. Hierbei hat sich gezeigt, dass nicht alle Blätter, die herkömmlicherweise dem sogenannten Sujet des Marktbauern untergeordnet werden, zweifelsfrei als Teil der postulierten Motivdomäne in Betracht kommen. Als besonders problematisch hat sich das unklare Verhältnis zu den älteren Abgabedarstellungen aus den Bildprogrammen der Erbauungs-, Spiegel- und Ständeliteratur erwiesen. Deutlich konnte die Möglichkeit einer entsprechenden Verbindung am Beispiel eines kleinformatigen Rundstiches (Abb. 12) aus dem Kleinmeisterkreis aufgezeigt werden, der im bisherigen Diskurs einstimmig als Marktszene klassifiziert wurde. Vergleichbare Abgrenzungsschwierigkeiten ergeben sich, wie gezeigt werden konnte, in Zusammenhang mit anderen Blättern, die ebenso dem Bereich der autonomen Bauerngraphik angehören.

Zusammen mit den typologischen Unterschieden, die im ersten Abschnitt zu einer Differenzierung zwischen einer älteren und einer jüngeren Motivvariante geführt haben, verdeutlichen die inhaltlichen Unschärfen die Notwendigkeit einer monographischen Vorgehensweise, bei der das individuelle Kunstwerk im Rahmen seines kulturhistorischen Kontextes auf seine spezifischen Alleinstellungsmerkmale und konkreten ikonographischen Bezugspunkte hin befragt wird. Eine solche Analyse wurde im Zuge eines zweiten größeren Abschnittes am Beispiel von Behams Stichen *Der Marktbauer* und *Die Marktbäuerin* unternommen. Im Anschluss an eine genaue Rekonstruktion der Werkgenese, die neben den gewählten Kompositionsprinzipien und

dem Umgang mit den zu Grunde liegenden Bildvorlagen auch erzähltheoretische Aspekte umfasst, wurden die beiden Stiche in einem ikonologischen Teil in ihrem Verhältnis zum zeitgenössischen Flugschriften- und Flugblattdruck untersucht. Anhand etlicher Belege konnte hierbei gezeigt werden, dass der marktbäuerliche Typus auf den fliegenden Blättern der Reformationszeit analog zur vorreformatorischen Fastnachtstradition und Narrenliteratur betrügerische Marktpraktiken exemplifiziert, die den christlichen Moralvorstellungen widerstreben. Zeitgleich begegnet der Marktbauer auf den Frontispizen der reformatorischen Flugschriften als ambivalente Verkörperung des gemeinen Mannes. Anders als in der wirtschaftsethisch-orientierten Ständesatire wird er in diesem spezifischen Repräsentationszusammenhang entweder als Vertreter der Volksfrömmigkeit oder als Bedrohung der gottgewollten Ordnung greifbar. Abweichend vom bisherigen Diskurs, der sich bei der Interpretation des untersuchten Stichpaares meist auf eine bestimmte Facette der publizistischen Bauerntypologie konzentriert hat, wurde am Ende des Kapitels für eine stärkere Bedeutungsoffenheit argumentiert.

Abschließend lässt sich festhalten, dass die untersuchte Werkkategorie ein breites Spektrum an Bedeutungs- und Repräsentationsfunktionen abdeckt, das mindestens zwei Hauptfacetten aufweist: Während die Darstellung des bäuerlichen Markt- oder Zinsganges in der autonomen Druckgraphik des späten 15. Jahrhunderts vor allem dazu diente, den Betrachter*innen gängige Lastermotive, wie die ungleiche Liebe oder den Hochmut, in humorvoller Weise am Beispiel des kleinbäuerlichen Lebensmitteltransports vor Augen zu führen, verlagerte sich die Kernfunktion des Sujets am Beginn des 16. Jahrhunderts in eine andere Richtung. Bleibt der ältere Subtypus im Sinne der mittelalterlichen Lasterschelte um eine moraldidaktische Bildaussage bemüht, weicht diese Intention spätestens seit Dürer dem Versuch die eigene Stilkompetenz durch den virtuosen Umgang mit den graphischen Darstellungsmitteln unter Beweis zu stellen. So wie Bauer und Bäuerin selbstbewusst ihre landwirtschaftlichen Erzeugnisse präsentieren, erzeugt der frühneuzeitliche Künstler an ihnen seine technische Fähigkeit alltägliche Gegenstände im niederen Stil zu gestalten. Theoretisch legt einen solchen Anspruch Dürers *selzame red* nahe, die den rustikalen Typus als Gegenstand der künstlerischen Bewährung fundiert. Praktisch äußert er sich in einer zunehmenden Formatverkleinerung, die mit Behams Stichen *Der Marktbauer* und *Die Marktbäuerin* einen unübertroffenen Höhepunkt erreicht. Dass der rustikale Typus seine Funktion als Erprobungs- und Veranschaulichungsmittel künstlerischer Begabung in der Weiterentwicklung der graphischen Gattung beibehielt, konnte ein flüchtiger Blick ins 17. Jahrhundert bestätigen.

Literaturverzeichnis

Primärquellen – Codices

Heidelberg, Universitätsbibliothek Heidelberg, Cod. Pal. germ. 832.

Konstanz, Rosgartenmuseum, Hs. 1.

New York, The Morgan Library & Museum, MS M.52.

Paris, Bibliothèque nationale de France, Smith-Lesouëf 42.

Tübingen, Eberhard Karls Universität Tübingen, Md 2.

Primärquellen – Frühe Drucke

Beham 1565

Sebald Beham, Das Kunft vnd Lere Büchlin / Sebalden Behems. Malen vnd Reißen zu lernen / Nach rechter Proportion / Maß vnd außteylung des Cirkels. Angehenden Malern vnd Kunstbaren Werckleuten dienlich. [VD16 B 1477], hg. von Christian Egenolff, Franckfurt 1552.

Böschenstein 1524

Johannes Böschenstein, Ain Christlicher Vnderricht der Bruederlichen lieb gezogen auß der heyiligen gſchrift. Durch Johann Boschenſtayn. Zugelandt H. Philippo / Münch Collgaten zu Haydelberg. Anno. M.D.xxiiij. Jahre. [VD16 B 6351], hg. von Johann Weyssenburger, Landshut 1524.

Brant 1494

Sebastian Brant, Das Narryn Schiff [BSB-Ink B-816], Basel 1494.

Bucer 1521

Martin Bucer, Ain schoener dialog Vnd geſprech zwifchen aim Pfarrer vnd aim Schulthayß / betreffend allen übel Stand der gayftlichen. Vnd böß handlūg der weltlichen. Alles mit geyzigkayt beladen [VD16 B 8912], hg. von Melchior Rammingen, Augsburg 1521.

Eselberti trinckgern 1526

Eselberti trinckgern, Practica Teutsch. Gemacht durch Efelberti trinckgern. Yn beyden rechten / Trinckauß / Schenck ein / Doctorus auff das jar / Taufendt grof chen / funff hundert maßweins vnd Sibenundzwanzig pratwürft. [VD16 P 4554], Nürnberg 1526.

Folz 1515

Hans Folz, Practica teutch meister Hanns Foltzen [VD16 F 1778], hg. von Johann Stuchs, Nürnberg 1515.

Fundling 1526

Johann Fundling, Anzaigung zwayer falschen zungen des Luthers wie er mit der ainen die paurn verführet / mit der andern fy verdammet hat / durch Admiratū den Wunnderer. Genant Johann Fundling. 1525. [VD16 F 1087], hg. von Johann Weyssenburger, Landshut 1526.

Gengenbach 1514

Pamphilus Gengenbach, Der bundtſchu [VD16 G 1170], Basel 1514.

Luther 1525

Martin Luther, Wider die Mordischen und Reubischen Rotten der Bawren [VD16 L 7487], hg. von Johann Weyssenburger, Landshut 1525.

Luther / Melanchthon 1521

Martin Luther / Philipp Melanchthon, Passional Christi und Antichristi [VD16 L 5586], hg. von Johann Gronenberg, Wittenberg 1521.

Meydenbach 1491

Jacob Meydenbach, Ortus Sanitatis [BSB-Ink H-388], Mainz 1491.

O. A. 1521

O. A., Karfthans [VD16 ZV 31499], hg. von Johann Prüss, Straßburg 1521.

Peringer 1522

Diepold Peringer, Ain ſchön Außlegüg über das Götlich Gebet / Vater vnſer / Das vnß Gott ſelbs gelernt hat. Das hat Betracht ain Armer Bawr / der weder Lefem noch Schreyben kann. Gar Hüpfſch vnd Nutzlich / allen Chriſtegläubigen Menſchen zů gůt / auch auß Brůderlicher Trew .: [VD16 P 1393], hg. von Johann Schönsperger, Augsburg 1522.

Peringer 1524

Diepold Peringer, Ain Sermon gepredeget vom Pawren zů Werdt / bey Nürnberg / am Sonntag vor Faßnacht / von dem freyen willen des menſchen / auch von anrůffung der hailigen. [VD16 P 1404], hg. v. Otmar, Augsburg 1524.

Sánchez de Arévalo um 1479

Rodrigo Sánchez de Arévalo, Der Spiegel des menschlichen Lebens [BSB-Ink S-66], übers. von Heinrich Steinhöwel, hg. von Johann Bämmler, Augsburg um 1479.

Sobius 1520

Jacob Sobius, Philalethis civis vtopiensis dialogvs, de facvltatibvs rhomanensivm nvper publicatis. Henno Rusticus [VD16 S 6833], hg. von Andreas Cratander, Basel 1520.

Reynmann 1530

Leonhard Reynmann, Von warer erkatnus des wetters. Alfo das ain yeder er ſey gelert oder ungelert / durch alle natürliche anzeigung die endrung des wetters aygentlich vnnd augenſcheynlich wiſſen vnd erkennen mag / gezogen vnd gegrůndt auß den regln der hochberůmpten Aſtrologen / vnd darzů durch die täglichen erfarung (die ein mayſterin iſt aller kunſt) bewert. [VD16 R 1633], hg. von Heinrich Steiner, Augsburg 1530.

von Leonrodt 1517

Hans von Leonrodt, Hymelwag auff dem / wer wol lebt ũn wol ſtirbt fert in das reich der himel. Hellwag auff dem / wer ũbel lebt / ũn ũbel ſtirbt fert in die ewigen verdamnuß Das iſt die materi vnnd innhalt diß bůchlins. [VD16 L 1238], Augspurg 1517.

Primärquellen – Fastnachtspiele

O. A. 1885

O. A., Bauernbetrügerei, in: SEELMANN, Wilhelm (Hg.): Mittelniederdeutsche Fastnachtspiele, Norden / Leipzig 1885, S. 21-30.

Folz 2020A

Hans Folz, Ein Marktschreierspiel, in: GREIL, Stefan Hannes / PRZYBILSKI, Martin (Hg.), Nürnberger Fastnachtspiele des 15. Jahrhunderts von Hans Folz und aus seinem Umkreis, Berlin / Boston 2020, S. 633-645.

Folz 2020B

Hans Folz, Der Hasenkauf, in: GREIL, Stefan Hannes / PRZYBILSKI, Martin (Hg.): Nürnberger Fastnachtspiele des 15. Jahrhunderts von Hans Folz und aus seinem Umkreis. Edition und Kommentar, Berlin / Boston 2020, S. 301-304.

Rosenplüt 2022A

Hans Rosenplüt, Küchenspeise, in: RIDDER, Klaus / NÖCKER, Rebekka / VON LÜPKE, Beatrice (Hg.): Rosenplüt-sche Fastnachtspiele. Edition und Kommentar von Nürnberger Spieltexten des 15. Jahrhunderts, Berlin 2022, S. 404-410.

Rosenplüt 2022B

Hans Rosenplüt, Der Bauer Rügefastnacht, in: RIDDER, Klaus / NÖCKER, Rebekka / VON LÜPKE, Beatrice (Hg.): Rosenplüt-sche Fastnachtspiele. Edition und Kommentar von Nürnberger Spieltexten des 15. Jahrhunderts, Berlin 2022, S. 203-207.

Sachs 1888

Hans Sachs, Ein faßnachtspiel mit sechs personen zu spielen: Der krämerskorb., in: VON KELLER, Adalbert / GÖTZE, Edmund (Hg.): Hans Sachs [Bd. 17], Tübingen 1888, S. 170-182.

Sachs 1978

Hans Sachs, Das Kälberbrüten. Faßnacht spiel mit 3 Personen: Das Kelberbruten, in: WUTTKE, Dieter (Hg.): Fastnachtspiele des 15. und 16. Jahrhunderts, Stuttgart 1978², S. 131-147.

Sekundärliteratur

ACKERMANN 1994

Philipp ACKERMANN, Textfunktion und Bild in Genreszenen der niederländischen Graphik des 17. Jahrhunderts, Alfter 1993.

BAADER 1861

Joseph BAADER, Nürnberger Polizeiordnungen aus dem XIII. bis XV. Jahrhundert, Stuttgart 1861.

BARTELS 1900

Adolf BARTELS, Der Bauer in der deutschen Vergangenheit, Leipzig 1900.

BAUER 2013

Matthias Johannes BAUER, Saufeder-Traktate. Der Schweinespieß als Jagd- und Zweikampfwaffe in der deutschsprachigen Fachprosa des Spätmittelalters und der Renaissance, in: Medium Aevum Quotidianum, 66, 2013, S. 38-57.

BLICKLE 1987

Peter BLICKLE, Gemeindereformation. Die Menschen des 16. Jahrhunderts auf dem Weg zum Heil, München 1987.

BLICKLE 2004

Peter BLICKLE, Die Revolution von 1525, München 2004⁴.

BRACKERT 1974

Helmut BRACKERT, Helmbrechts Haube, in: Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur, 103, 3, 1974, S. 166-184.

BRANDT 1927

Paul BRANDT, Schaffende Arbeit und bildende Kunst im Altertum und im Mittelalter, Leipzig 1927.

BRAUNE 2023

Sandra BRAUNE, Ein Gebet der Tat. Die frühe Genrekunst und die Frömmigkeit, Berlin / München 2023.

BRINKHUS 2005

Gerd BRINKHUS, Beschreibung der Handschrift, in: Iatromathematisches Kalenderbuch / Die Kunst der Astronomie und Geomantie. Farbmikrofiche-Edition der Handschrift Tübingen, , Universitätsbibliothek, Md 2, München 2005, S. 7-10.

BURSCHEL / HÄBERLEIN 1994

Peter BURSCHEL / Mark HÄBERLEIN, Familie, Geld und Eigennutz. Patrizier und Großkaufleute im Augsburg des 16. Jahrhunderts, in: »Kurzweil viel ohn‘ Maß und Ziel«. Alltag und Festtag auf den Augsburger Monatsbildern der Renaissance, Berlin 1994, S. 48-65.

CAMENISCH 2017

Chantal CAMENISCH, Wider den verderblichen Fürkauf. Spekulationen auf Getreidepreise und obrigkeitliche Massnahmen gegen diese Praxis in der Stadt und Republik Bern, 1480-1750 in: Traverse. Zeitschrift für Geschichte = Revue d'histoire, 24, 3, 2017, S. 35-50.

CARROLL 1987

Margaret D. CARROLL, Peasant Festivity and Political Identity in the Sixteenth Century, in: German Life and Letters, 50, 2, 1987, S. 289-314.

CLASSEN 2017

Albrecht CLASSEN, Everyday Life and Culture in the Late Middle Ages. The Evidence of the Tacuinum Sanitatis. Historical-Medical and Social-Cultural Aspects, in: Mediaevistik, 30, 2017, S. 225-240.

COGIATI ARANO 1973

Luisa COGIATI ARANO, Tacuinum sanitatis, Mailand 1973.

DE JONGH 2000

Eddy DE JONGH, A bird's-eye view of erotica. Double entendre in a series of seventeenth-century genre Scenes, in: Questions of meaning. Theme and motif in Dutch seventeenth-century painting, Leiden 2000, S. 21-58.

DORMEIER 1994

Heinrich DORMEIER, Kurzweil und Selbstdarstellung. Die »Wirklichkeit« der Augsburger Monatsbilder, in: »Kurzweil viel ohn' Maß und Ziel«. Alltag und Festtag auf den Augsburger Monatsbildern der Renaissance, Berlin 1994, S. 148-221.

DYBALLA 2014

Katrin DYBALLA, Georg Pencz. Künstler zu Nürnberg, Berlin 2014.

EBERLEIN 1934-1935

Kurt Karl EBERLEIN, Der Bauer in der deutschen Kunst, in: Die Kunst für Alle, 50, 1934-1935, S. 238-246.

EHRSTINE 2009

Glenn EHRSTINE, Aufführungsort als Kommunikationsraum. Ein Vergleich der fastnächtlichen Spieltradition Nürnbergs, Lübecks und der Schweiz, in: RIDDER, Klaus (Hg.): Fastnachtspiele. Weltliches Schauspiel in literarischen und kulturellen Kontexten, Tübingen 2009, S. 83-98.

ECKERT 1910

Heinrich ECKERT, Die Krämer in süddeutschen Städten bis zum Ausgang des Mittelalters, Berlin / Leipzig 1910.

EPERLEIN 1975

Siegfried EPPERLEIN, Der Bauer im Bild des Mittelalters, Leipzig 1975.

Fichter 2021

Kero FICHTER, Two Contour Copies after Hans Baldung Grien and the Sexualisation of the Fall of Man in the German Renaissance, Masterarbeit (unpubl.), Universität Wien 2021.

FILEDT KOK 1985

Jan Piet FILEDT KOK, Die Entwicklung des deutschen Kupferstichs im 15. Jahrhundert und die Kaltnadelstiche des Meisters des Amsterdamer Kabinetts, in: Vom Leben im späten Mittelalter. Der Hausbuchmeister oder Meister des Amsterdamer Kabinetts (Kat.Ausst. Rijksmuseum, Amsterdam 1985 / Städelsches Kunstinstitut, Frankfurt am Main 1985), Frankfurt am Main 1985, 63-75.

FRAENGER 1955

Wilhelm FRAENGER, Der Teppich von Michelfeld, in: Deutsches Jahrbuch für Volkskunde, 1, 1/2, 1955, S. 183-211.

GAGEL 1985

Hanna GAGEL, Wie unvernünftig ist Evas Bedürfnis nach sinnlicher Erkenntnis? Wie unvernünftig sind Baldungs Frauen?, in: BISCHOFF, Cordula / u. a. (Hg.): Frauen, Kunst, Geschichte. Zur Korrektur des herrschenden Blickes, Gießen 1985², S. 79-97.

GIBSON 2004-2005

Walter S. GIBSON, Festive Peasants before Bruegel: Three Case Studies and Their Implications, in: Simiolus. Netherlands Quarterly for the History of Art, 31, 4, 2004-2005, S. 292-309.

GODDARD 1988

Stephen H. GODDARD, The Origin, Use, and Heritage of the Small Engraving in Northern Europe, in: Ders. (Hg.): The World in Miniature. Engravings by the German Little Masters 1500-1550 (Kat. Ausst., University of Kansas, Lawrence 1988 / Yale University Art Gallery, Minneapolis 1989 / Grunwald Center for the Graphic Arts, Los Angeles 1989) Kansas 1988, S. 13-29.

GOEHRING 2011

Margaret GOEHRING, Exploring the Border. The Breviary of Eleanor of Portugal, in: Gow, Andrew Colin / EDMONTON, Alberta (Hg.): Push Me, Pull You. Imaginative and Emotional Interaction in Late Medieval and Renaissance Art, Leiden / Boston 2011, S. 123-148.

GIBSON 1978

Walter S. GIBSON, Some Flemish Popular Prints from Hieronymus Cock and His Contemporaries, in: The Art Bulletin, 1978, 60, 4, S. 673-681.

GRATHWOHL 2020

Melanie GRATHWOHL, Das Bauernfest oder die zwölf Monate (1546-1547) des Sebald Beham, in: MÖSENER, Karl (Hg.): Zwischen Dürer und Rafael – Graphikserien Nürnberger Kleinmeister, Petersberg 2020, S. 179-202.

GREIL / PRZYBILSKI 2020

Stefan Hannes GREIL / Martin PRZYBILSKI, Nürnberger Fastnachtspiele des 15. Jahrhunderts von Hans Folz und aus seinem Umkreis, Berlin / Boston 2020.

GROEBNER 1993

Valentin GROEBNER, Ökonomie ohne Haus. Zum Wirtschaften armer Leute in Nürnberg am Ende des 15. Jahrhunderts, Göttingen 1993.

GRÖSSINGER 2002

Christa GRÖSSINGER, Humour and Folly in Secular and Profane Prints of Northern Europe 1430-1540, London / Turnhout 2002.

GOLDNER / HENDRIX 1992

George R. GOLDNER / Lee HENDRIX, European Drawings 2. Catalogue of the Collections. The J. Paul Getty Museum, Malibu 1992.

HAAGE 1981A

Bernhard D. HAAGE, Das 'Heidelberger Schicksalsbuch', CPG 832, in: Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur, 1981, 110, S. 143-158.

HAAGE 1981B

Bernhard D. HAAGE, ‚Astrolabium planum‘ deutsch, in: Sudhoffs Archiv, 1981, 65, 2, S. 117-142.

HAAGE 1981C

Bernhard D. HAAGE, Das Heidelberger Schicksalsbuch. Das ›Astrolabium planum‹ deutsch aus CPG 832 der Universitätsbibliothek Heidelberg. Kommentar von Bernhard D. HAAGE, Frankfurt am Main 1981.

HAENDCKE 1912

Berthold HAENDCKE, Der Bauer in der deutschen Malerei von ca. 1470 bis ca. 1550, in: Repertorium für Kunstwissenschaft, 35, 1912, S. 385-401.

HAHN-WOERNLE 1996

Birgit HAHN-WOERNLE, Sebastian Stoskopff. Mit einem kritischen Werkverzeichnis der Gemälde, Stuttgart 1996.

HANSEN 1984

Wilhelm HANSEN, Kalenderminiaturen der Stundenbücher. Mittelalterliches Leben im Jahreslauf, München 1984.

HESS 1994

Daniel HESS, Meister um das »mittelalterliche Hausbuch«. Studien zur Hausbuchmeisterfrage, Mainz am Rhein 1994.

HESS 2020

Peter HESS, Resisting Pluralization and Globalization in German Culture, 1490–1540. Visions of a Nation in Decline, Berlin / Boston 2020.

HITZ 2017

Benjamin HITZ, Mit "Erkenntnissen" gegen Teuerung ankämpfen. Fürkauf und Versorgungssicherheit als praktische Probleme des Basler Rats im späten 15. Jahrhundert, in: Traverse. Zeitschrift für Geschichte = Revue d'histoire, 24, 3, 2017, S. 17-33.

HOENIGER 2006

Cathleen HOENIGER, The Illuminated Tacuinum sanitates Manuscripts from Northern Italy ca. 1380–1400. Sources, Patrons, and the Creation of a New Pictorial Genre, in: GIVENS, Jean A. / REEDS, Karen M. / TOUWAIDE, Alain (Hg.): Visualizing Medieval Medicine and Natural History, 1200–1550, Burlington 2006, S. 51-81.

HOLTORF 1979

Arne HOLTORF, Markttag – Gerichtstag – Zinstermin. Formen von Realität im frühen Nürnberger Fastnachtsspiel, in: GRUBMÜLLER, Klaus / u.a. (Hg.): Befund und Deutung. Zum Verhältnis von Empirie und Interpretation in Sprach- und Literaturwissenschaft, Tübingen 1979, S. 428-450.

HOURIHANE 2007

Colum HOURIHANE (Hg.), Time in the Medieval World. Occupations of the Months and Signs of the Zodiac in the Index of Christian Art, hg. v. Ders, New Jersey 2007.

HUBBS 2020

Sharon HUBBS WRIGHT, Medieval European peasant women. A fragmented historiography, in: History Compass, 2020 (29.02.2024), DOI: <https://doi.org/10.1111/hic3.12615>, S. 1-12.

HÜGLI, 1929

Hilde HÜGLI, Der deutsche Bauer im Mittelalter dargestellt nach den deutschen literarischen Quellen vom 11.-15. Jahrhundert, Bern 1929.

HÜSGENS 1790

Heinrich Sebastian HÜSGENS, Artistisches Magazin Enthaltend Das Leben und die Verzeichnisse der Werke hiesiger und anderer Künstler [...], Frankfurt am Mayn 1790.

HUTCHISON 1972

Jane C. HUTCHISON, The Master of the Housebook, New York 1972.

IRMSCHER 1986

Günter IRMSCHER, Ministrae voluptatum. Stoicizing Ethics in the Market and Kitchen Scenes of Pieter Aertsen and Joachim Beuckelaer, in: Simiolus. Netherlands Quarterly for the History of Art, 1986, 16, 4, S. 219-232.

ISENMANN 2014

Eberhard ISENMANN, Die deutsche Stadt im Mittelalter 1150-1550. Stadtgestalt, Recht, Verfassung, Stadtreform, Kirche, Gesellschaft, Wirtschaft, Köln / Weimar / Wien 2014.

JANOTA 2009

Johannes JANOTA, Performanz und Rezeption. Plädoyer für ihre Berücksichtigung im Kommentar zur Edition spätmittelalterlicher Spiele. Die Nürnberger Fastnachtspiele als Beispiel, in: RIDDER, Klaus (Hg.), Fastnachtspiele. Weltliches Schauspiel in literarischen und kulturellen Kontexten, Tübingen 2009, S. 381-402.

JOHNSTON 2020

Sky Michael JOHNSTON, Printing the Weather. Knowledge, Nature, and Popular Culture in Two Sixteenth-Century German Weather Books, in: Renaissance Quarterly, 72, 2020, S. 391-440.

JØRGENSEN 1988

Ninna Jørgensen, Bauer, Narr und Pfaffe. Prototypische Figuren und ihre Funktion in der Reformationsliteratur, Leiden / New York / København / Köln 1988.

KADEN 2018

Sandra KADEN, „ende neder werpen die afgode dat is de dominacÿe der sondē in onse herten“ – *Schongauers Bauernfamilie auf dem Weg zum Markt* als Frömmigkeitsübung, in: MÜNCH, Birgit Ulrike / u.a. (Hg.): Bildergewalt. Zerstörung – Zensur – Umkodierung – Neuschöpfung, Petersberg 2018, S. 55-73.

KASCHEK 2011

Bertram KASCHEK, Die Gottlosen laufen im Kreis, in: MÜLLER, Jürgen / SCHAUERTE, Thomas (Hg.): Die gottlosen Maler von Nürnberg Konvention und Subversion in der Druckgrafik der Beham-Brüder (Kat. Ausst., Albrecht-Dürer-Haus, Nürnberg 2011), Nürnberg 2011, S. 88-97.

KASCHEK 2012

Bertram KASCHEK, Weltzeit und Endzeit. Die »Monatsbilder« Pieter Bruegels d. Ä., München 2012.

Kat. Ausst. Albrecht-Dürer-Haus 2011

Die gottlosen Maler von Nürnberg. Konvention und Subversion in der Druckgraphik der Beham-Brüder (Kat. Ausst., Albrecht-Dürer-Haus, Nürnberg 2011), Nürnberg 2011.

Kat. Ausst. Germanisches Nationalmuseum 1971

Albrecht Dürer 1471 – 1971 (Kat. Ausst., Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg 1971), München 1971.

Kat. Ausst., Herzogschloss Straubing

Bauern in Bayern. Von der Römerzeit bis zur Gegenwart (Kat. Ausst., Herzogschloss Straubing, Straubing 1992), Regensburg 1992.

Kat. Ausst. University of Kansas 1988

The World in Miniature. Engravings by the German Little Masters 1500-1550 (Kat. Ausst., University of Kansas, Lawrence 1988 / Yale University Art Gallery, Minneapolis 1989 / Grunwald Center for the Graphic Arts, Los Angeles 1989) Kansas 1988.

Kat. Ausst. Städel Museum 2022

Vor Dürer. Kupferstich wird Kunst. Deutsche und niederländische Kupferstiche aus der Graphischen Sammlung des Städel Museums (Kat. Ausst., Städel Museum, Frankfurt am Main 2022) Dresden 2022.

Kat. Ausst. Städelches Kunstinstitut 1985

Vom Leben im späten Mittelalter. Der Hausbuchmeister oder Meister des Amsterdamer Kabinetts (Kat. Ausst., Rijksmuseum, Amsterdam 1985 / Städelches Kunstinstitut, Frankfurt am Main 1985), Frankfurt am Main 1985.

KEIL 2010

Gundolf KEIL, 'Hortus sanitatis', in: RUH, Kurt (Hg.): Die deutsche Literatur des Mittelalters Verfasserlexikon [Band 4], Berlin / New York 2010, S. 154-164.

KETTNER 2008

Jasper KETTNER, Vom Beginn der Kupferstichkunde. Druckgraphik als eigenständige Kunst in der Sammlung Paulus Behaims (1592-1637), Diss. (unpubl.), Freie Universität Berlin 2008.

KILPATRICK 2002

David P. KILPATRICK, Paradoxes of the German Small Engraving in the Reformation, Diss. (unpubl.), Yale University 2002.

KLINGNER 2017

Annett KLINGNER, Die Macht der Sterne. Planetenkinder: ein astrologisches Bildmotiv in Spätmittelalter und Renaissance, Diss. (unpubl.), Humboldt Universität zu Berlin 2017.

KNAUER 2010

Martin KNAUER, Kupferstiche der deutschen Kleinmeister. Zur Erforschung eines Bildmediums in einer Epoche kulturellen Umbruchs, in: MÖSENER, Karl (Hg.): Zwischen Dürer und Rafael – Graphikserien Nürnberger Kleinmeister, Petersberg 2010, 9-16.

KNAUER 2013

Martin KNAUER, Dürers unfolgsame Erben. Bildstrategien der deutschen Kleinmeister, Petersberg 2013.

KOCH 1980

Robert A. KOCH, The Illustrated Bartsch 16. Early German Masters. Jacob Bink, Georg Pencz, Heinrich Aldegrever, New York 1980.

KONERSMANN / LORENZEN-SCHMIDT 2011

Frank KONERSMANN / Klaus-Joachim LORENZEN-SCHMIDT, Zum Stand der deutschen Sozialgeschichte von Bauern. Studien über Bauern als Händler zwischen dem 15. und 19. Jahrhundert, in: dies. (Hg.): Bauern als Händler. Ökonomische Diversifizierung und soziale Differenzierung bäuerlicher Agrarproduzenten (15.-19. Jahrhundert), Leipzig 2011, S. 1-16.

KULLI 1966

Rolf Max KULLI, Die Ständesatire in den deutschen geistlichen Schauspielen des ausgehenden Mittelalters, Bern 1966.

LEHRS 1932

Max LEHRS, Geschichte und kritischer Katalog des deutschen, niederländischen und französischen Kupferstiches im XV. Jahrhundert [Bd. VIII], Wien 1932.

LENGENFELDER 2005

Helga LENGENFELDER, Verzeichnis der Federzeichnungen, Rubriken und Initien der Abschnitte und Anmerkungen zu den Texten und Bildern, in: Iatromathematisches Kalenderbuch / Die Kunst der Astronomie und Geomantie. Farbmikrofiche-Edition der Handschrift Tübingen, Universitätsbibliothek, Md 2, München 2005, S. 21-116.

LINKE 2009

Hansjürgen LINKE, Aspekte der Wirklichkeits-Wahrnehmung im weltlichen deutschen Schauspiel des Mittelalters, in: RIDDER, Klaus (Hg.), Fastnachtspiele. Weltliches Schauspiel in literarischen und kulturellen Kontexten, Tübingen 2009, S. 11-64.

LÖCHER 1999

Kurt LÖCHER, Barthel Beham. Ein Maler aus dem Dürerkreis, München / Berlin 1999.

LUTZ 1979

Robert H. LUTZ, Wer war der gemeine Mann? Der dritte Stand in der Krise des Spätmittelalters München / Wien 1979.

MALLACH 2020

Mailena MALLACH, Linie und Phantasie. Gedanken zu Albrecht Dürers Randzeichnung im Gebetbuch Kaiser Maximilian I., in: MÜLLER, Jürgen / BRAUNE, Sandra (Hg.): Alltag als Exemplum. Religiöse und profane Deutungsmuster der frühen Genrekunst, Berlin 2020, S. 62-71.

MARROW 1978

James MARROW, A Book of Hours from the Circle of the Master of the Berlin Passion. Notes on the Relationship between Fifteenth-Century Manuscript Illumination and Printmaking in the Rhenish Lowlands*, in: The Art Bulletin, 60, 4, 1978, S. 590-616.

MERZ 1868

Heinrich MERZ, Geschichtliche und künstlerische Erläuterungen zu L. Weisser's Bilder-Atlas zur Weltgeschichte, Stuttgart 1868.

METZGER 2016

Christof METZGER, Von groben Gebärden und bäuerischer Art. Überlegungen zu Hans Baldung Griens „Saturn“ und zum Bild des Bauern in der Kunst der Dürerzeit, in: Mitteilungen der Gesellschaft für vergleichende Kunstforschung, 68, 1/2, 2016, S. 1-6.

MORRALL 1994

Andrew MORRALL, Die Zeichnungen für den Monatszyklus von Jörg Breu d. Ä. Maler und Glashandwerker im Augsburg des 16. Jahrhunderts, in: »Kurzweil viel ohn‘ Maß und Ziel«. Alltag und Festtag auf den Augsburger Monatsbildern der Renaissance, Berlin 1994, S. 128-147.

MOXEY 1981 - 1982

Keith P. F. MOXEY, Sebald Beham's Church Anniversary Holidays. Festive Peasants as Instruments of Repressive Humor, in: Simiolus. Netherlands Quarterly for the History of Art, 1981 - 1982, 12, 2/3, S. 107-130.

MOXEY 1985A

Keith P. F. MOXEY, The social Function of Secular Woodcuts in Sixteenth Century Nuremberg, in: CHIPPS SMITH, Jeffrey (Hg.), New Perspectives of the Art if Renaissance Nuremberg, Austin 1985, S. 63-82.

MOXEY 1985B

Keith P. F. MOXEY, Das Ritterideal und der Hausbuchmeister, in: Vom Leben im späten Mittelalter. Der Hausbuchmeister oder Meister des Amsterdamer Kabinetts (Kat. Ausst., Rijksmuseum, Amsterdam 1985 / Städelsches Kunstinstitut, Frankfurt am Main 1985), Frankfurt am Main 1985, S. 39-52.

MÜLLER 1999

Jürgen MÜLLER, Das Paradox als Bildform. Studien zur Ikonologie Pieter Bruegels d. Ä., München 1999.

MÜLLER 2002

Heinrich MÜLLER, Albrecht Dürer Waffen und Rüstungen, Mainz 2002.

MÜLLER 2011A

Jürgen MÜLLER, Albrecht Dürer's Peasant Engravings. A Different Laocoön, or the Birth of the Aesthetic Subversion in the Spirit of the Reformation, in: Journal of Historians of Netherlandish Art, 3, 1, 2011 (06.03.2024), DOI: <https://doi.org/10.5092/jhna.2011.3.1.2>.

MÜLLER 2011B

Jürgen MÜLLER, Der Bauer als Silen, Überlegungen zur Ikonografie von Sebald Behams «Spinnstube», in: Ders. / SCHAUERTE, Thomas (Hg.): Die gottlosen Maler von Nürnberg Konvention und Subversion in der Druckgrafik der Beham-Brüder (Kat. Ausst. Albrecht-Dürer-Haus, Nürnberg 2011), Nürnberg 2011, S. 77-87.

MÜLLER 2013

Jürgen MÜLLER, Antigisch art. Ein Beitrag zu Albrecht Dürers ironischer Antikenrezeption, in: SCHAUERTE, Thomas / Ders. / KASCHEK, Bertram (Hg.): Von der Freiheit der Bilder. Spott, Kritik und Subversion in der Dürerzeit, Petersberg 2013.

MÜLLER 2021A

Jürgen MÜLLER, Vorbilder und ihre Gegenbilder. Eine Einleitung, in: Ders. / u.a. (Hg.): Gegenbilder. Bildparodistische Verfahren in der Frühen Neuzeit, Berlin 2021, S.7-32.

MÜLLER 2021B

Jürgen MÜLLER, Die deutsche Bildparodie im 16. Jahrhundert. Ihre Anfänge, Formen und Funktionen, in: Kulturwissenschaftliche Zeitschrift, 6, 1, 2021, S. 201-223.

MÜLLER / BUSKIRK / KÜSTER 2011

Jürgen MÜLLER / Jessica BUSKIRK / Kerstin KÜSTER, »Die Gottlosen Maler«. Zur Einführung, in: Ders. / SCHAUERTE, Thomas (Hg.): Die gottlosen Maler von Nürnberg Konvention und Subversion in der Druckgrafik der Beham-Brüder (Kat. Ausst. Albrecht-Dürer-Haus, Nürnberg 2011), Nürnberg 2011, S. 8-12.

MÜLLER / MÜNCH 2015

Jürgen MÜLLER / Birgit Ulrike MÜNCH, Zur Einführung. Bauern, Bäder und Bordelle?, oder: Was soll uns die frühe Genremalerei sagen, in: dies. (Hg.): Peiraikos' Erben. Die Genese der Genremalerei bis 1550, Wiesbaden 2015, S. 3-14.

NAGLER 1863

Georg Kaspar NAGLER, Die Monogrammisten und diejenigen bekannten und unbekannten Künstler aller Schulen [...] [Band 3], München 1863.

NEUKIRCHEN 2011

Thomas NEUKIRCHEN, Karsthans. Thomas Murners »Hans Karst« und seine Wirkung in sechs Texten der Reformationszeit [...], Heidelberg 2011.

NEUMEISTER 1976

Ingeburg NEUMEISTER, Flugblätter der Reformation und des Bauernkrieges. 50 Blätter aus der Sammlung des Schloßmuseums Gotha, Leipzig 1976.

OELEKE 1992

Harry OELEKE, Die Konfessionsbildung des 16. Jahrhunderts im Spiegel illustrierter Flugblätter, Berlin / New York 1992.

ORTH 1988

Myra D. ORTH, French Renaissance Manuscripts. The 1520s Hours Workshop and the Master of the Getty Epistles, in: J. Paul Getty Museum Journal, 16, 1988, S. 33-60.

PACKULL 1985

Werner O. PACKULL, The Image of the "Common Man" in Early Pamphlets of the Reformation (1520-1525), in: Historical Reflections / Réflexions Historiques, 12, 2, 1985, S. 253-277

PAULI 1901

Gustav PAULI, Hans Sebald Beham ein kritisches Verzeichnis seiner Kupferstiche, Radierungen und Holzschnitte, Strassburg 1901.

PAULI 1911

Gustav PAULI, Barthel Beham. Ein kritisches Verzeichnis seiner Kupferstiche, Strassburg 1911.

PEINELT 2011

Sabine PEINELT, Der Verleger als Vollender. Zum »Kunst- und Lehrbüchlein« von Sebald Beham, in: in: MÜLLER, Jürgen / SCHAUERTE, Thomas (Hg.): Die gottlosen Maler von Nürnberg Konvention und Subversion in der Druckgrafik der Beham-Brüder (Kat. Ausst., Albrecht-Dürer-Haus, Nürnberg 2011), Nürnberg 2011, S. 136-138.

PETERS 2003

Jan PETERS, Nachwort, in: Mit Pflug und Gänsekiel Selbstzeugnisse schreibender Bauern. Eine Anthologie, Köln 2003, S. 303-354.

PFISTER 1984

Gerhard PFEIFFER, Zur Deutung einer Dürerzeichnung, in: *Idea. Jahrbuch der Hamburger Kunsthalle*, 3, 1984, S. 43-47.

PFISTER 1990

Silvia PFISTER, Parodien astrologisch-prophetischen Schrifttums 1470 – 1590. Textform – Entstehung – Vermittlung – Funktion, Baden-Baden 1990.

POESCHEL 2014

Sabine POESCHEL, Handbuch der Ikonographie. Sakrale und profane Themen der bildenden Kunst, Darmstadt 2014⁶.

PIANZOLA 1961

Maurice PIANZOLA, Bauern und Künstler. Die Künstler der Renaissance und der Bauernkrieg von 1525, Berlin 1961.

PRIETZEL 2009

Kerstin PRIETZEL, Gengenbach, Pamphilus, in: WORSTBROCK, Franz Josef (Hg.): *Verfasserlexikon – Deutscher Humanismus 1480-1520* [Band 1], Berlin / New York 2009, S. 889-904.

PRZYBILSKI 2013

Martin PRZYBILSKI, Bändigung der Subversion? Die Gattung Fastnachtspiel, Hans Sachs und die Brüder Beham, in: SCHAUERTE, Thoma / MÜLLER, Jürgen / KASCHEK, Bertram (Hg.): *Von der Freiheit der Bilder. Spott, Kritik und Subversion in der Kunst der Dürer-Zeit*, Petersberg 2013, S.218-231.

RADBRUCH / RADBRUCH 1941

Gustav und Renate RADBRUCH, *Der Deutsche Bauernstand zwischen Mittelalter und Neuzeit. Ein kunsthistorischer Versuch*, hg. v. Hans JANTZEN, München 1941.

RAGOTZKY 1983

Hedda RAGOTZKY, Der Bauer in der Narrenrolle. Zur Funktion „verkehrter Welt“ im frühen Nürnberger Fastnachtspiel, in: WENZEL, Horst (Hg.): *Typus und Individualität im Mittelalter*, München 1983, S. 77-102.

RAUPP 1986

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

RAUPP 1999

Hans-Joachim RAUPP, Visual Comments of the Mutability of Social Positions and Values in Netherlandish and German Art of the Fifteenth and Sixteenth Centuries, in: Blockmans, Wim / Janse, Antheum (Hg.): *Showing Satus. Representation of Social Positions in the Late Middle Ages*, Turnhout / Brepols 1999, S. 277-306.

RIDDER 2009

Klaus RIDDER (Hg.), *Fastnachtspiele. Weltliches Schauspiel in literarischen und kulturellen Kontexten*, Tübingen 2009.

RIDDER / NÖCKER / SCHULER 2009

Klaus RIDDER / Rebekka NÖCKER / Martina SCHULER, Spiel und Schrift. Nürnberger Fastnachtspiele zwischen Aufführung und Überlieferung, in: ANZ, Thomas / KAULEN, Heinrich (Hg.): *Literatur als Spiel. Evolutionsbiologische, ästhetische und pädagogische Konzepte*, Berlin / New York 2009, S. 195-208.

RIDDER / NÖCKER / VON LÜPKE

Klaus RIDDER / Rebekka NÖCKER / Beatrice VON LÜPKE (Hg.), Rosenplütsche Fastnachtspiele. Edition und Kommentar von Nürnberger Spieltexten des 15. Jahrhunderts, Berlin 2022.

RINALDI 2020

Stefano RINALDI, »Een cleen stucxken Print, dat Vasarius in zijn schriften prijst«. Genregraphik in der frühen Kunstliteratur, in: MÜLLER, Jürgen / BRAUNE, Sandra (Hg.): Alltag als Exemplum. Religiöse und profane Deutungsmuster der frühen Genrekunst, Berlin 2020, S. 168-205.

RIPPMANN 2012

Dorothee RIPPMANN, Bilder von Bauern im Mittelalter und in der Frühen Neuzeit, in: MÜNKEL, Daniela / UEKÖTTER, Frank (Hg.): Das Bild des Bauern. Selbst- und Fremdwahrnehmungen vom Mittelalter bis ins 21. Jahrhundert, Göttingen 2012, S. 21-60.

RÖTTINGER 1925

Heinrich RÖTTINGER, Erhard Schön und Niklas Stör, der Pseudo-Schön. Zwei Untersuchungen zur Geschichte des alten Nürnberger Holzschnittes, Strassburg 1925.

ROPER 1987

Lyndal ROPER, 'The Common Man', 'The Common Good', 'Common Women'. Gender and Meaning in the German Reformation Commune, in: Social History, 12, 1, 1987, S. 1-21.

ROSENFELD 2010

Hellmut ROSENFELD, Reynmann (Rynman), Leonhard, in: RUH, Kurt u. a. (Hg.): Die deutsche Literatur des Mittelalters. Verfasserlexikon [Band 8], Berlin / New York 2010, S. 21-22.

SAHM 2014

Reiner SAHM, Von der Aufruhrsteuer bis zum Zehnten. Fiskalische Raffinessen aus 5000 Jahren Geschichte, Wiesbaden 2014.

SCHMIDT-LINSENHOFF 1985

Viktoria SCHMIDT-LINSENHOFF, Frau Ratgeb und die Kunstgeschichte. Anmerkungen zur Situation der Frauen der Bauernkriegsgeneration, in: BISCHOFF, Cordula / u.a. (Hg.): Frauen, Kunst, Geschichte. Zur Korrektur des herrschenden Blickes, Gießen 1985, S. 63-78.

SCHNEIDER 2004

Norbert SCHNEIDER, Geschichte der Genremalerei. Die Entdeckung des Alltags in der Kunst der Frühen Neuzeit, Frankfurt am Main 2004.

SCHOCH / MENDE / SCHERBAUM 2001

Rainer SCHOCH / Mathias MENDE / Anna SCHERBAUM (Hg.): Albrecht Dürer. Das druckgraphische Werk. Band 1. Kupferstiche, Eisenradierungen und Kaltnadelblätter, München / London / New York 2001, S. 216, Nr. 88.

SCHREYL 1990

Karl Heinz SCHREYL, Hans Schäufolein. Das druckgraphische Werk. Band 1, Nördlingen 1990.

SCHUBERT 1988

Ernst SCHUBERT, Mobilität ohne Chance. Die Ausgrenzung des fahrenden Volkes, in: SCHULZE, Winfried (Hg.): Ständische Gesellschaft und soziale Mobilität, München 1988, S. 113-164.

SCHUBERT 1995

Ernst SCHUBERT, *Fahrendes Volk im Mittelalter*, Bielefeld 1995.

SCHULZE 2018

Ursula SCHULZE, Grundthemen der Lieder Neidharts, in: SPRINGETH, Margarete / SPECHTLER, Franz-Victor (Hg.): *Neidhart und die Neidhartlieder. Ein Handbuch*, Berlin / Boston 2018, S. 95-116.

SCHWERHOFF 2011

Gert SCHWERHOFF, Wie gottlos waren die «gottlosen Maler»? Zur Rekonstruktion des Nürnberger Verfahrens von 1525 und seiner Hintergründe, in: MÜLLER, Jürgen / SCHAUERTE, Thomas (Hg.): *Die gottlosen Maler von Nürnberg Konvention und Subversion in der Druckgrafik der Beham-Brüder* (Kat.Ausst. Albrecht-Dürer-Haus, Nürnberg 2011), Nürnberg 2011, S. 33-44.

SCHWITALLA 1999

Johannes SCHWIETALLA, *Flugschriften*, Tübingen 1999.

SCRIBNER 1976

Robert W. SCRIBNER, Images of the Peasant 1514-1525, in: BAK, Janos (Hg.): *The German Peasant War of 1525*, London 1976, S. 29-48.

SEELMANN 1885

Wilhelm SEELMANN, *Mittelniederdeutsche Fastnachtspiele*, Norden / Leipzig 1885.

SEITER 2013

Wolf SEITER, Geschick und Schicklichkeit, Sebald Beham in den Quellen und kunstgeschichtlichen Werken vor 1900, in: SCHAUERTE, Thomas / MÜLLER, Jürgen / KASCHEK, Bertram (Hg.): *Von der Freiheit der Bilder. Spott, Kritik und Subversion in der Kunst der Dürerzeit*, Petersberg 2013, S. 232-246.

SEITER 2015

Wolf SEITER, *Hermeneutik des Subversiven. Sebald Behams Bauerndarstellungen als Reflexionsbilder und Medien der Kritik*, Diss. (unpubl.), Technische Universität Dresden 2015.

SILVER 2006

Larry SILVER, *Peasant Scenes and Landscapes. The Rise of Pictorial Genres in the Antwerp Art Market*, Philadelphia 2006.

SINGER 1908

Hans Wolfgang SINGER, *Die Kleinmeister*, Bielefeld / Leipzig 1908.

ŚNIEŻYŃSKA-STOLOT 2003

Ewa ŚNIEŻYŃSKA-STOLOT, *Astrological Iconography in the Middle Ages. The Decanal Planets*, Kraków 2003.

SPIEWOK 1997

Wolfgang SPIEWOK, *Das deutsche Fastnachtspiel. Ursprung, Funktion, Aufführungspraxis*, Greifswald 1997².

STARKE 1983

Elfriede STARKE, Martin Luther. Ein seer gut vñ nützlichs Bettbüchleyn. Herausgegeben und Kommentiert von Elfriede Starke, Leipzig 1983.

STEWART 1978

Alison G. STEWART, *Unequal Lovers. A Study of Unequal Couples in Northern Art*, New York 1978.

STEWART 1986

Alison G. STEWART, 'The first „Peasant Festivals“'. Eleven Woodcuts produced in reformation Nuremberg by Barthel and Sebald Beham and Erhard Schön, ca. 1524 to 1535, Diss. (unpubl.), Columbia University 1986.

STEWART 1993

Alison G. STEWART, Paper Festivals and Popular Entertainment the Kermis Woodcuts of Sebald Beham in Reformation Nuremberg, in: *The Sixteenth Century Journal*, 24, 2, 1993, S. 301-350.

STEWART 1995

Alison G. STEWART, Large Noses and Changing Meanings in Sixteenth-century German Prints, in: *Print Quarterly*, 22, 4, 1995, S. 343-360.

STEWART 2011

Alison G. STEWART, Sebald Beham, MÜLLER, Jürgen / SCHAUERTE, Thomas (Hg.): *Die gottlosen Maler von Nürnberg Konvention und Subversion in der Druckgrafik der Beham-Brüder* (Kat. Ausst., Albrecht-Dürer-Haus, Nürnberg 2011), Nürnberg 2011, S. 13-20.

STEWART 2008

Alison G. STEWART, *Before Bruegel. Sebald Beham and the Origins of Peasant Festival Imagery*, London / New York 2016.

STEWART 2012

Alison G. STEWART, Sebald Beham: Entrepreneur, Printmaker, Painter, in: *Journal of Historians of Netherlandish Art*, 4, 2, 2012 (26.08.2023), URL: <https://jhna.org/articles/sebald-beham-entrepreneur-printmaker-painter/>.

STEWART 2019

Alison G. STEWART, The Importance of Frankfurt Printing before 1550. Sebald Beham Moves [sic] from Nuremberg to Frankfurt*, in: HALL KIRCH, Miriam / MÜNCH, Birgit Ulrike / Dies. (Hg.): *Crossroads. Frankfurt am Main as Market for Northern Art 1500–1800*, Petersburg 2019, S. 18-40.

STEWART 2023

Alison G. STEWART, Lost Book? Sebald Beham's *Kunst und Lehrbüchlein* of 1546, in: WAGNER, Berit / POLLMER-SCHMIDT, Almut / LANGE-KRACH, Heidrun (Hg.): *Das Werk im Zentrum. Kunstgeschichte mit Objekten aus dem Städel Museum und der Liebieghaus Skulpturensammlung*, Berlin / München 2023, S. 162-167.

STUBBE 1970

Wolf STUBBE, Unbekannte Zeichnungen altdeutscher Meister, in: Ders. / GROHN, Hans Werner (Hg.): *Hamburg: Museum und Kunst. Beiträge für Alfred Hentzen*, hrsg. von 1970, S. 237-259.

TE HEESEN 2009

Kerstin TE HEESEN, Das illustrierte Flugblatt als Wissensmedium der Frühen Neuzeit, Diss. (unpubl.), Ruhr-Universität Bochum 2009.

TIMANN 2020

Ursula TIMANN, Sebald Beham (1500–1550) und Jacob Seisenegger (1505–1567), die geheimnisvollen „Schöpfer“ der Meldeman-Rundansicht?, in: OPLL, Ferdinand / SCHEUTZ, Martin (Hg.): Die Osmanen vor Wien. Die Meldeman-Rundansicht von 1529/30. Sensation, Propaganda und Stadtbild, Wien 2020, S. 61-84.

UHRIG 1936A

Kurt UHRIG, Der Bauer in der Publizistik der Reformationszeit bis zum Ausgang des Bauernkrieges. I. Teil. Der Bauer in der Literatur, in: Archiv für Reformationsgeschichte, 1936, 33, 1, S. 70-125.

UHRIG 1936B

Kurt UHRIG, Der Bauer in der Publizistik der Reformationszeit bis zum Ausgang des Bauernkrieges. (Fortsetzung.), in: Archiv für Reformationsgeschichte, 1936, 33, 2, S.165-225.

ULLMANN 1975

Ernst ULLMANN, Die Darstellung des Bauern im Werke von Albrecht Dürer, in: HEITZ, Gerhard / u.a. (Hg.): Der Bauer im Klassenkampf. Studien zur Geschichte des deutschen Bauernkrieges und der bäuerlichen Klassenkämpfe im Spätféudalismus, Berlin 1975, S. 377-390.

VAVRA 2018

Elisabeth VAVRA, Zur Neidhart-Ikonografie, in: SPRINGETH, Margarete / SPECHTLER, Franz-Victor (Hg.): Neidhart und die Neidhartlieder. Ein Handbuch, Berlin / Boston 2018, S. 375-390.

VOLTMER 2001

Rita VOLTMER, Krämer, Kaufleute, Kartelle. Standeskritischer Diskurs, mittelalterliche Handelspraxis und Johannes Geiler von Kaysersberg (1445–1510), in: EBELING, Dietrich u.a. (Hg.): Landesgeschichte als multidisziplinäre Wissenschaft. Festgabe für Franz Irsigler zum 60. Geburtstag, Trier 2001, S. 401-446.

VON BARTSCH 1808

Adam VON BARTSCH, Le Peintre Graveur. Huitième Volume, Wien 1808.

VON KUTSCHERA-WOBORSKY 1919

Oswald VON KUTSCHERA-WOBORSKY, Zwei unbeschriebene, frühitalienische Stiche im Besitze der Gräfin Morosini, in: Mitteilungen der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst, 2/3, 1919, S. 28-34.

WACKER 2002

Gisela WACKER, Ulrich Richentals Chronik des Konstanzer Konzils und ihre Funktionalisierung im 15. und 16. Jahrhundert. Aspekte zur Rekonstruktion der Urschrift und zu den Wirkungsabsichten der überlieferten Handschriften und Drucke, Diss. (unpubl.), Eberhard-Karls-Universität Tübingen 2002.

WAGNER 1972

Anni WAGNER, Die Monatsbilder des Hans Wertinger, in: Die Kunst und das schöne Heim, 84, 1972, S. 18-22.

WEBSTER 1938

James Carson WEBSTER, *The Labors of the Months in Antique and Mediaeval Art to the End of the Twelfth Century*, London 1938.

WOLLGAST 1971

Siegfried WOLLGAST, Albrecht Dürer und die Klassenkämpfe der frühbürgerlichen Revolution, in: *Deutsche Zeitschrift für Philosophie*, 1971, 19, 7, S. 880-893.

WOLGAST 2021

Eike WOLGAST, Der gemeine Mann zwischen Bauernkrieg 1525 und Religionsfrieden 1555, in: WIEN, Ulrich A. (Hg.): *Common Man, Society and Religion in the 16th century / Gemeiner Mann, Gesellschaft und Religion im 16. Jahrhundert* Piety, morality and discipline in the Carpathian Basin / Frömmigkeit, Moral und Sozialdisziplinierung im Karpatenbogen, Göttingen 2021, S. 23-38.

WIESNER 1986

Merry E. WIESNER, *Working Women in Renaissance Germany*, New Brunswick / New Jersey 1986.

WUNDER 2006

Heide WUNDER, „Gemeiner Mann“ und „Weyberregiment“, in: WENDHORST, Stephan / WESTPHAL, Siegrid (Hg.): *Lesebuch Altes Reich*, München 2006, S. 161-167.

WUTTKE 1978

Dieter WUTTKE, Nachwort. Versuch einer Physiognomie der Gattung Fastnachtspiel, in: Ders. (Hg.): *Fastnachtspiele des 15. und 16. Jahrhunderts*, Stuttgart 1978², S. 417-437.

ZANDER-SEIDL 1990

Jutta ZANDER-SEIDL, *Textiler Hausrat, Kleidung und Haustextilien in Nürnberg von 1500-1650*, München 1990.

ZIMMEL 1948

Egon ZIMMEL, *Der ambulante Handel in Mitteleuropa*, Diss. (unpubl.), Hochschule für Welt-handel in Wien 1948.

ZIMMERMANN 2010

Karin ZIMMERMANN, Das Heidelberger Schicksalsbuch (Cod. Pal. Germ. 832) – astrologisch-astronomische Sammelhandschrift am Hof der Pfälzer Kurfürsten und Zimelie der Universitätsbibliothek Heidelberg, in: WAGNER, Christoph / UNGER, Klemens (Hg.): *Berthold Furtmeyr. Meisterwerke der Buchmalerei und die Regensburger Kunst in Spätgotik und Renaissance*, Regensburg 2010, S. 425-445.

ZSCHELLETZSCHKY 1975A

Herbert ZSCHELLETZSCHKY, „Ihr Herz war auf der Seite der Bauern“. Künstlerschicksale und Künstlerschaffen zur Bauernkriegszeit, in: HEITZ, Gerhard u.a. (Hg.): *Der Bauer im Klassenkampf. Studien zur Geschichte des deutschen Bauernkrieges und der bäuerlichen Klassenkämpfe im Spätféudalismus*, Berlin 1975, S. 333-376.

ZSCHELLETZSCHKY 1975B

Herbert ZSCHELLETZSCHKY, Die „drei gottlosen Maler“ von Nürnberg. Sebald Beham, Barthel Beham und Georg Pencz. Historische Grundlagen und ikonologische Probleme ihrer Graphik zur Reformations- und Bauernkriegszeit, Leipzig 1975.

Onlinequellen

„1943.3.1040“, in: Onlinesammlung der National Gallery of Art, Washington D.C., (01.12.2023), URL: <https://www.nga.gov/collection/art-object-page.4258.html>.

„39.5 Geom. (94)“, Virtuelles Kupferstichkabinett, Herzog Anton Ulrich Museum (14.03.2024), PURL: <http://diglib.hab.de?grafik=39-5-geom-00094>.

„dreispitz, m.“, in: Deutsches Wörterbuch von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm, digitalisierte Fassung im Wörterbuchnetz des Trier Center for Digital Humanities, Version 01/23, (09.02.2024), URL: <https://www.woerterbuchnetz.de/DWB?lemid=D04667>.

„H62/AK 1292/1295“, in: Onlinekatalog der Friedrich-Alexander-Universität Universitätsbibliothek, (12.12.2023), URL: <https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:29-uer-dr-ak-iii-0316-2>.

„käsemutter, f.“, in: Deutsches Wörterbuch von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm, digitalisierte Fassung im Wörterbuchnetz des Trier Center for Digital Humanities, Version 01/23, (18.03.2024), URL: <https://www.woerterbuchnetz.de/DWB?lemid=K02241>.

„Monogrammist IB AB 3.25“, in: Virtuelles Kupferstichkabinett Herzog Anton Ulrich-Museum Braunschweig, (12.12.2023), URL: <https://nat.museum-digital.de/object/812466>.

Roy L. VICE, Peringer, Diepold, in: Verfasser-Datenbank (06.10.2023), URL: <https://www-degruyter-com.uaccess.univie.ac.at/database/VDBO/entry/vdbo.vl16.0341/html>. Accessed 2023-10-06.

„zehntholde, m.“, in: Deutsches Wörterbuch von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm, digitalisierte Fassung im Wörterbuchnetz des Trier Center for Digital Humanities, Version 01/23, (11.03.2024), URL: www.woerterbuchnetz.de/DWB/zehntholde.

Abbildungsnachweis

- Abb. 1:** Rijksmuseum, Online-Katalog, RP-P-OB-925 (12.12.2023), URL: <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.34149>.
- Abb. 2:** Max LEHRS, Geschichte und kritischer Katalog des deutschen, niederländischen und französischen Kupferstiches im XV. Jahrhundert [Bd. VIII], Wien 1932, S. 226, Nr. 546.
- Abb. 3:** Staatliche Museen zu Berlin, Online-Katalog, KdZ 4270 (12.12.2023), URL: <https://id.smb.museum/object/944957/drei-marktbauern-und-bauernpaar>.
- Abb. 4:** The Metropolitan Museum of Art, Online-Katalog, 41.1.8 (12.12.2023), URL: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/367031>.
- Abb. 5:** The Metropolitan Museum of Art, Online-Katalog, 1984.1201.20 (12.12.2023), URL: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/391272>.
- Abb. 6:** Rijksmuseum, Online-Katalog, RP-P-OB-10.904 (12.12.2023), URL: <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.31262>.
- Abb. 7:** Rijksmuseum, Online-Katalog, RP-P-1952-666 (07.03.2024), URL: <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.31249>.
- Abb. 8:** Rijksmuseum, Online-Katalog, RP-P-1952-667 (07.03.2024), URL: <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.31250>.
- Abb. 9:** Herzog Anton Ulrich-Museum, Online-Katalog, HSBeham AB 3.192a (22.04.2024), PURL: <http://kk.haum-bs.de/?id=h-s-beham-ab3-0192-a>.
- Abb. 10:** Bayerische Staatsbibliothek, Online-Katalog, bsb00031963 (03.01.2024), URL: <https://www.digitale-sammlungen.de/de/details/bsb00031963>.
- Abb. 11:** National Gallery of Art, Online-Katalog, 1943.3.1040 (03.01.2024), URL: <https://www.nga.gov/collection/art-object-page.4258.html#bibliography>.
- Abb. 12:** Hermann MEUCHE / Ingeburg NEUMEISTER, Flugblätter der Reformation und des Bauernkrieges. 50 Blätter aus der Sammlung des Schloßmuseums Gotha, Leipzig 1975, B. 29.
- Abb. 13:** Friedrich-Alexander-Universität, Online-Katalog, H62/AK 1292/1295 (03.01.2024), URL: <https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:29-uer-dr-ak-iii-0316-2>.
- Abb. 14:** Bayerische Staatsbibliothek, Online-Katalog, BV001442218 (03.01.2024), URL: <https://www.digitale-sammlungen.de/de/view/bsb00009040?page=110>.
- Abb. 15:** Rijksmuseum, Online-Katalog, RP-P-1884-A-7926 (15.04.2024), URL: <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.87729>.
- Abb. 16:** Bibliothèque nationale de France, Online-Katalog, Smith-Lesouëf 42 (03.01.2024), URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b525129859>.
- Abb. 17:** The Morgan Library & Museum, Online-Katalog (15.04.2024), URL: <http://ica.themorgan.org/manuscript/page/91/77004>.
- Abb. 18:** The Morgan Library & Museum, Online-Katalog (15.04.2024), URL: <http://ica.themorgan.org/manuscript/page/91/77004>.
- Abb. 19:** The Metropolitan Museum of Art, Online-Katalog, 41.1.8 (12.12.2023), URL: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/367031>.

- Abb. 20:** Heidelberger Universitätsbibliothek, Online-Katalog, Cod. Pal. germ. 832 (03.01.2024), DOI : <https://doi.org/10.11588/diglit.18#0161>.
- Abb. 21:** Heidelberger Universitätsbibliothek, Online-Katalog, Cod. Pal. germ. 832 (03.01.2024), DOI: <https://doi.org/10.11588/diglit.18#0161>.
- Abb. 22:** Eberhard Karls Universität Tübingen, Online-Katalog, Md 2 (15.04.2024), URL: <https://opendigi.ub.uni-tuebingen.de/opendigi/Md2>.
- Abb. 23:** Ulrich Richental. Das Konzil zu Konstanz. MCDXIV – MCDXVIII. Faksimileausgabe, Starnberg 1964, Fol. 25^r.
- Abb. 24:** Vom Leben im späten Mittelalter. Der Hausbuchmeister oder Meister des Amsterdamer Kabinetts (Kat. Ausst., Rijksmuseum, Amsterdam 1985 / Städelsches Kunstinstitut, Frankfurt am Main 1985), Frankfurt am Main 1985, S. 192, Nr. 110a.
- Abb. 25:** Vom Leben im späten Mittelalter. Der Hausbuchmeister oder Meister des Amsterdamer Kabinetts (Kat. Ausst., Rijksmuseum, Amsterdam 1985 / Städelsches Kunstinstitut, Frankfurt am Main 1985), Frankfurt am Main 1985, S. 192, Nr. 110b.
- Abb. 26:** Max LEHRS, Geschichte und kritischer Katalog des deutschen, niederländischen und französischen Kupferstiches im XV. Jahrhundert [Bd. VIII], Wien 1932, S. 226, Nr. 546.
- Abb. 27:** Bayerische Staatsbibliothek, Online-Katalog, bsb00027846 (05.01.2024), URL: <https://www.digitale-sammlungen.de/en/details/bsb00027846>.
- Abb. 28:** Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden, Online-Katalog, 294283595 (15.04.2024), PURL: <http://digital.slub-dresden.de/id294283595>.
- Abb. 29:** J. Paul Getty Museum, Museum Collection, 86.GG.477 (20.02.2024), URL: <https://www.getty.edu/art/collection/object/103R07>.
- Abb. 30:** J. Paul Getty Museum, Museum Collection, 86.GG.478 (20.02.2024), URL: <https://www.getty.edu/art/collection/object/103R09>.
- Abb. 31:** The Metropolitan Museum of Art, Online-Katalog, 33.79.1 (05.01.2024), URL: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/391211>.
- Abb. 32:** The Metropolitan Museum of Art, Online-Katalog, 33.79.1 (05.01.2024), URL: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/391211>.
- Abb. 33:** Rijksmuseum, Online-Katalog, RP-P-OB-8085 (22.02.2024), URL: <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.446504>.
- Abb. 34:** Rijksmuseum, Online-Katalog, RP-P-OB-9896 (22.02.2024), URL: <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.446547>.
- Abb. 35:** Rijksmuseum, Online-Katalog, RP-P-OB-10.901 (10.01.2024), URL: <https://www.rijksmuseum.nl/en/collection/RP-P-OB-10.901>.
- Abb. 36:** Rijksmuseum, Online-Katalog, RP-P-OB-10.902 (10.01.2024), URL: <https://www.rijksmuseum.nl/en/collection/RP-P-OB-10.902>.
- Abb. 37:** Albertina Museum Wien, Online-Katalog, DG1930/782 (10.01.2024), URL: [https://sammlungenonline.albertina.at/?query=search=/record/objectnumbersearch=\[DG1930/782\]&showtype=record](https://sammlungenonline.albertina.at/?query=search=/record/objectnumbersearch=[DG1930/782]&showtype=record).
- Abb. 38:** National Gallery of Art, Online-Katalog, 1943.3.880 (10.01.2024), URL: <https://www.nga.gov/collection/art-object-page.4098.html>.
- Abb. 39:** Stadtarchiv München, bavarikon, DE-1992-HV-BS-E-01-10 (11. 01. 2024), URL: <https://www.bavarikon.de/object/bav:HVO-OBJ-0000000HVBSE0110?lang=en>.

- Abb. 40:** Stadtarchiv München, bavarikon, DE-1992-HV-BS-E-01-10 (11. 01. 2024), URL: <https://www.bavarikon.de/object/bav:HVO-OBJ-0000000HVBSE0110?lang=en>.
- Abb. 41:** National Gallery of Art, Online-Katalog, 1994.60.2 (11.01.2024), URL: <https://www.nga.gov/collection/art-object-page.79347.html>.
- Abb. 42:** National Gallery of Art, Online-Katalog, 1994.60.3 (11.01.2024), URL: <https://www.nga.gov/collection/art-object-page.79348.html>.
- Abb. 43:** Siehe die Bildnachweise zu Abb. 7, 8, 40 und 41.
- Abb. 44:** Bayerische Staatsbibliothek, Online-Katalog, bsb00004845 (13.02.2024), URL: <https://www.digitale-sammlungen.de/de/details/bsb00004845>.
- Abb. 45:** Bayerische Staatsbibliothek, Online-Katalog, bsb00004845 (13.02.2024), URL: <https://www.digitale-sammlungen.de/de/details/bsb00004845>.
- Abb. 46:** Digitalisierte Sammlungen der Staatsbibliothek zu Berlin, Online-Katalog, 625083024 (13.02.2024), URL: <http://resolver.staatsbibliothek-berlin.de/SBB00001C1F00000000>.
- Abb. 48:** Peter BURSCHEL / Mark HÄBERLEIN, Familie, Geld und Eigennutz. Patrizier und Großkaufleute im Augsburg des 16. Jahrhunderts, in: : »Kurzweil viel ohn‘ Maß und Ziel«. Alltag und Festtag auf den Augsburger Monatsbildern der Renaissance, Berlin 1994, S. 48-65, hier S. 62, Nr. 7.
- Abb. 49:** Bayerische Staatsbibliothek, Online-Katalog, bsb00036978 (13.02.2024), URL: <https://www.digitale-sammlungen.de/de/details/bsb00036978>.
- Abb. 50:** Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Online-Katalog, A 5218 (08.04.2024), URL: <https://skd-online-collection.skd.museum/Details/Index/965560>.
- Abb. 51:** Bayerische Staatsbibliothek, Online-Katalog, bsb00027007 (13.02.2024), URL: <https://mdz-nbn-resolving.de/details:bsb00027007>.
- Abb. 52:** Jagiellońska Biblioteka Cyfrowa, Online-Katalog, NDIGSTDR099697 (07.02.2024), URL: <https://jbc.bj.uj.edu.pl/dlibra/publication/957844/edition/919147>.
- Abb. 53:** Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden, Online-Katalog, Online-Katalog, 311141420 (13.02.2024), URL: <http://digital.slub-dresden.de/id311141420>.
- Abb. 54:** Bayerische Staatsbibliothek, Online-Katalog, bsb10201611, (13.02.2024), URL: <https://mdz-nbn-resolving.de/details:bsb00012467>.
- Abb. 55:** Bayerische Staatsbibliothek, Online-Katalog, bsb10201610 (13.02.2024), URL: <https://mdz-nbn-resolving.de/details:bsb10201610>.
- Abb. 56:** Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden, Online-Katalog, Online-Katalog, 490041620, (13.02.2024) URL: <http://digital.slub-dresden.de/id311141420>.
- Abb. 57:** Artstor, Online-Katalog, 388367 (14.02.2023), URL: <https://www.jstor.org/stable/community.18675438>.
- Abb. 58:** Bayerische Staatsbibliothek, Online-Katalog, bsb10201611 (13.02.2024), URL: <https://mdz-nbn-resolving.de/details:bsb00012467>.

- Abb. 59:** Cleveland Museum of Art, Online-Katalog, 1923.412 (13.02.2024), URL: <https://www.clevelandart.org/art/1923.412>.
- Abb. 60:** Bauern in Bayern. Von der Römerzeit bis zur Gegenwart (Kat. Ausst., Herzogsschloss Straubing, Straubing 1992), Regensburg 1992, S. 103, Nr. 75.
- Abb. 61:** Staatsbibliothek zu Berlin, Online-Katalog, 862652596 (13.02.2024), URL: <http://resolver.staatsbibliothek-berlin.de/SBB0001D7B400000000>.
- Abb. 62:** Staatliche Museen zu Berlin, Online-Katalog, 151-1891 (17.04.2024), <https://id.smb.museum/object/1038448/der-nasentanz-zu-gimpelsbrunn>.
- Abb. 63:** Bayerische Staatsbibliothek, Online-Katalog, bsb00027508 (14.02.2024), URL: <https://mdz-nbn-resolving.de/details:bsb00027508>.
- Abb. 64:** Bayerische Staatsbibliothek, Online-Katalog, bsb10164742 (14.02.2024), URL: <https://mdz-nbn-resolving.de/details:bsb10164742>.
- Abb. 65:** Rijksmuseum, Online-Katalog, RP-P-1878-A-2824 (29.03.2024), URL: <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.151355>.
- Abb. 66:** Bayerische Staatsbibliothek, Online-Katalog, bsb10198537 (15.02.2024). URL: <https://mdz-nbn-resolving.de/details:bsb10198537>.
- Abb. 67:** Bayerische Staatsbibliothek, Online-Katalog, bsb10164742 (14.02.2024), URL: <https://mdz-nbn-resolving.de/details:bsb10164742>.
- Abb. 68:** Rijksmuseum, Online-Katalog, RP-P-1878-A-2824 (15.04.2024), URL: <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.151355>.
- Abb. 69:** Alison G. STEWART, Woodcuts as Wallpaper. Sebald Beham and Large Prints from Nuremberg, in: SILVER, Larry / WYCKOFF, Elizabeth (Hg.): Grand scale. Monumental prints in the age of Dürer and Titian (Kat. Ausst., Davis Museum and Cultural Center, Boston 2008 / Yale University Art Gallery, New Haven 2008 / Philadelphia Museum of Art 2009), New Haven 2007, S. 73-84, hier S. 74.
- Abb. 70:** Rijksmuseum, Online-Katalog, RP-P-OB-21.068 (10.04.2024), URL: <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.41027>.
- Abb. 71:** Musée du Louvre, Online-Katalog, RF 1981 18 (10.04.2024), DOI: <https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010066286>.

Abbildungsteil



Abb. 1: Meister des Amsterdamer Kabinetts, Bauernpaar, 1470-1475, Kaltnadelstich, 79 x 56 mm, Rijksmuseum, Amsterdam.



Abb. 2: Monogrammist b x g, Der Eierbauer und die Entenfrau, um 1475, Kupferstich, 184 x 115 mm, Staatliche Kunstsammlung Karlsruhe, Karlsruhe.



Abb. 3: Dürer-Umkreis, Drei Marktbauern und Bauernpaar [Detail], um 1496, Zeichnung, 192 x 225 mm, Staatliche Museen zu Berlin, Berlin.



Abb. 4: Martin Schongauer, Bauernfamilie auf dem Weg zum Markt, 1470-1491, Kupferstich, 160 x 161 mm, The Metropolitan Museum of Art, New York.



Abb. 5: Albrecht Dürer, Der Marktbauer, 1519, Kupferstich, 117 x 74 mm, The Metropolitan Museum of Art, New York.



Abb. 6: Sebald Beham, Der Eierhändler, 1520, Kupferstich, 53 x 39 mm, Rijksmuseum, Amsterdam.



Abb. 7: Sebald Beham, Der Marktbauer, um 1542, Kupferstich, 40 x 27 mm, Rijksmuseum, Amsterdam; **Abb. 8:** Sebald Beham, Die Marktbäuerin, um 1542, Kupferstich, 40 x 26 mm, Rijksmuseum, Amsterdam.



Abb. 9: Sebald Beham, Der zu Markt gehende Bauer, 1520, Radierung, 75 x 43 mm, Herzog Anton Ulrich-Museum, Braunschweig.



Abb. 10: Kapitelillustration aus Heinrich Steinhöwels Übersetzung des *Speculum vitae humanae*, um 1479, kolorierter Holzschnitt, Bayerische Staatsbibliothek [BSB-Ink S-66], München, fol 43^r.



Abb. 11: Sebald Beham [?], Old Man Standing under Tree, 1520, Federzeichnung, 136 x 95 mm, National Gallery, Washington.



Abb. 12: Hans Weiditz, Käsebauer und Käsefrau, 1521, kolorierter Holzschnitt, 365 x 265 mm, Schloßmuseum, Gotha.



Abb. 13: Monogrammist IB, Der Marktbauer, um 1529, Kupferstich, 57 mm, Friedrich-Alexander-Universitätsbibliothek, Erlangen.



Abb. 14: Hans Schäufelin, Kapitelillustration aus Hans von Leonrodts Himmelmagen, 1517, Holzschnitt, Bayerische Staatsbibliothek [VD16 L 1238], München, fol. 53^v.



Abb. 15: Gillis van Breen nach Nicolaes Clock, Vogelkoper, 1595-1610, Radierung, 185 x 235 mm, Rijksmuseum, Amsterdam.



Abb. 16: Werkstatt der 1520er Stundenbücher, Februarbild aus einem französischen Stundenbuch für Katharina von Medici, um 1520, Buchmalerei, Bibliothèque nationale de France [Smith-Lesouëf 42], Paris, fol. 2^r.



Abb. 17: Bas-de-page-Illustration aus einem flämischen Stundenbuch für Eleonore von Portugal, 1510-1520, Buchmalerei, The Morgan Library & Museum [MS M.52], New York, fol. 578^v.



Abb. 18: Bas-de-page-Illustration aus einem flämischen Stundenbuch für Eleonore von Portugal [Detail], 1510-1520, Buchmalerei, The Morgan Library & Museum [MS M.52], New York, fol. 578^v.



Abb. 19: Martin Schongauer, Bauernfamilie auf dem Weg zum Markt [Detail], 1470-1491, Kupferstich, The Metropolitan Museum of Art, New York.



Abb. 20: Berthold Furtmeyr Werkstatt, Linkes Dekan-
bild des Tierkreiszeichens Fisch im Astrolabium planum
des Heidelberger Schicksalsbuches, nach 1491, Buchma-
lerei, Bibliotheca Palatina, Heidelberg [Cod. Pal. germ.
832], fol. 80^r.

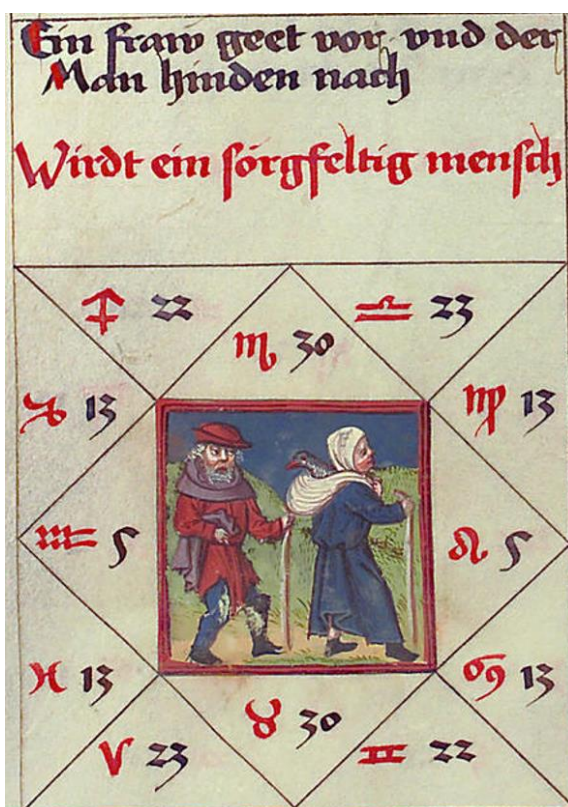


Abb. 21: Berthold Furtmeyr Werkstatt, Gradbild aus
dem Tierkreiszeichen Wassermann im Astrolabium pla-
num des Heidelberger Schicksalsbuches, nach 1491,
Buchmalerei, Bibliotheca Palatina, Heidelberg [Cod. Pal.
germ. 832], fol. 76^v.



Abb. 22: Marktszene aus dem Tübinger Hausbuch, 1475-1500, Federzeichnung, Universitätsbibliothek Tübingen [Md 2], Tübingen, fol. 29^v.



Abb. 23: Ausschnitt aus einer Marktszene der Konstanzer Konzilschronik, um 1464, Federzeichnung, Rosgartenmuseum Konstanz [Hs. 1], Konstanz, fol. 25^r.



Abb. 24: Monogrammist b x g, Bauer mit Knoblauch und leerem Wappen, 1475-1480, Kupferstich, 90mm, Städelsches Kunstinstitut, Frankfurt;



Abb. 25: Monogrammist b x g, Bäuerin mit Becher und leerem Wappen, 1475-1480, Kupferstich, 90 mm, Städelsches Kunstinstitut, Frankfurt.

Abb. 26: Monogrammist b x g, Der Eierbauer und die Entenfrau [Detail], um 1475, Kupferstich, 184 x 115 mm, Staatliche Kunstsammlung Karlsruhe, Karlsruhe.



Abb. 27: Kapitelillustration aus Jacob Meydenbachs *Ortus Sanitatis*, um 1491, Holzschnitt, Bayerische Staatsbibliothek [BSB-Ink H-388], München, fol. 325^r.



Abb. 28: Sebald Beham / Christian Egenolff, Zwei Bossen aus Sebald Behams Kunst und Lehrbüchlein, Typendruck und Holzschnitt, Franckfurt 1552 [Holzschnitt 1546], Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden, Dresden, fol. D.



Abb. 29: Sebald Beham [?], Ein junger Bauer hält einen Krug, um 1520, Federzeichnung, 106 x 59 mm, J. Paul Getty Museum, Los Angeles.



Abb. 30: Sebald Beham [?], Bauernfrau mit Krug, um 1520, Federzeichnung, 106 x 59 mm, J. Paul Getty Museum, Los Angeles.



Abb. 31: Albrecht Dürer, Tanzendes Bauernpaar, 1514, Kupferstich, 118 x 75 mm, Metropolitan Museum of Art, New York.



Abb. 32: Albrecht Dürer, Tanzendes Bauernpaar [Detail], 1514, Kupferstich, 118 x 75 mm, Metropolitan Museum of Art, New York.



Abb. 33: Sebald Beham, Der Genius mit dem Alphabet, 1542, Kupferstich, 43 x 78 mm, Rijksmuseum, Amsterdam.



Abb. 34: Sebald Beham, Der kleine Narr, 1542, Kupferstich, 46 x 81 mm, Rijksmuseum, Amsterdam.



Abb. 35: Sebald Beham, Der zu Markt gehende Bauer, 1520, Kupferstich, 50 x 32 mm, zweiter Zustand, Rijksmuseum, Amsterdam; **Abb. 36:** Sebald Beham, Die zu Markt gehende Bäuerin, 1520, Kupferstich, 49 x 35 mm, zweiter Zustand, Rijksmuseum, Amsterdam.



Abb. 37: Barthel Beham, Der Bauer mit der Mistgabel, um 1524, Kupferstich, 42 x 29 mm, erster Zustand, Albertina Museum Wien, Wien; **Abb. 38:** Barthel Beham, Die Bäuerin mit zwei Krügen, 1524, Kupferstich, 42 x 29 mm, zweiter Zustand, National Gallery of Art, Washington.



Abb. 39: Sebald Beham, Manöver zu Ehren Kaiser Karls V. anlässlich dessen München-Besuchs 1530 [Detail], 1530, kolorierter Holzschnitt, 360 x 1340 mm, Stadtarchiv München, München.



Abb. 40: Sebald Beham, Manöver zu Ehren Kaiser Karls V. anlässlich dessen München-Besuchs 1530 [Detail], 1530, kolorierter Holzschnitt, 360 x 1340 mm, Stadtarchiv München, München.



Abb. 41: Sebald Beham, «Es ist kalt weter», 1542, Kupferstich, 46 x 30 mm, National Gallery of Art, Washington; **Abb. 42:** Sebald Beham, «Das schadet nit», um 1542, Kupferstich, 45 x 30 mm, National Gallery of Art, Washington.



Abb. 43: Formatgetreue Reproduktion der Wetter- und Marktbauern.

**Von warer erkättnus des
wetters. Also das ain yeder er sey ge
lert oder vngelert/durch alle natürliche anzeigung
die endrung des wetters aygentlich vnnnd augenscheynlich
wissen vnd erkennen mag/gezogen vnd gegründe auß
den regeln der hochberümpften Astrologen /vnd
darzū durch die täglichen erfahrung (die ein
maysterin ist aller kunst) bewertet.**



Durch Leonhardum Reynmann.

Abb. 44: Leonhard Reynmann / Heinrich Steiner, Von warer erkättnus des wetters, Titelseite, Holzschnitt und Typendruck, Augsburg 1530, Bayerische Staatsbibliothek [VD16 R 1633], München, fol. 1^r.

Vil abergloub man yetz erdicht
Was kunfftig man an sternnen sycht
Eyn yeder narr sich dar vff rycht



vō achtung des gſtirns

Der iſt eyn narr der me verheißt
Dann er in ſym vermögen weiſſt
Oder dann er zū tūn hat mūt
Verheiſſen iſt den ärzten gūt

Abb. 45: Sebastian Brant / Johann Bergmann / Albrecht Dürer [?], vō achtung des gſtirns, Kapitelillustration aus dem Narrenschiff, Holzschnitt und Typendruck, Basel 1494, Bayerische Staatsbibliothek [BSB-Ink B-816], München, fol. 81^v.

Practica teutsch meister Hanns Foltzen.



Abb. 46: Johann Stuchs, *Practica teutch meister Hanns Foltzen*, Titelseite, Typendruck und Holzschnitt, Nürnberg 1515, Digitalisierte Sammlungen der Staatsbibliothek zu Berlin [VD16 F 1778], Berlin, fol. 1^r.

Vom wucher. Furkauff vnd Trygerey.



Dem soll man greiffen zu der hauben
Vnd yhm die zecken wol ab klauben
Vnd rupffen die fluck federn auß
Der hinder sich kaufft im sein hauß
Als wein vnd korn im gangen land
Vnd fürchtet weder sünd noch schand
Damit ein arm man nichts nit find
Vnd hunger's sterb mit weyb vnd kind
Darumb man hat so vil thewre
Ihs fernt groß/ noch grösser hewre
Im galt der wein kaum zehen pfunde
Im ein Monat es darzu kumot
Das er yetz gültet dreyszig gern
Als geschicht mit weyzen/rocken/kern
Ich will vom vbernuß nit schreyben
Den man mit zins vnd gyle thut treiben
Mit leyhē/bletschkauff/vñ mit borger
Manche ein pfunde gewint ein morgen
Wer dann es ein Jar thün solt
Man leyhet yetz ein müng vmb golt
Für zehen schreybt man eyloff ins büch
Gar leydlich wer der Juden gsuch
Aber sie mögen nit mer bleyben
Die Christen Juden / sie vertreiben
Mit Juden spieß die selben rennen
Ich kenn vil die ich nit will nennen
Die treyben doch wild kauffmanschaz
Vnd schweygt darzu all recht vnd gsatz
Vil sich gegen dem hagel neygen
Die lachent auff den reysen zeygen

Doch geschichte dargegen auch gar dick
Das mancher hencet sich an ein strick
Wer reich wirt mit schaden der gemeyn
Der ist ein narz/ doch nit allein.
Betrieger seind vnd felscher vil
Wachen auff alle zeyt vnd zil
Falsch lieb/ falsch rat/ falsch freind/falsch
Vol vntraw ist yetz die ganz welt
Brüderlich lieb ist blind vnd tode
Auff betrogenheyt ein yeder goht
Darmit er nichts hab on verlust
Ab hundert schon verderben sumst
Kein erbarkeyt sichte man mer an
Man last es vber die Seelen gar
Das man eins dings möcht kummen ab
Got geb ob tausent stürben drab
Voraus lest man den wein nit bleyben
Groß falscheyt thut man mit im dreyben
Salpeter/ schwebel/ todenbein
Weydäsch/ senff/ milch/ vil kraut vnrein
Stoßet man zum spünt in das faß
Die schwangern frawen drincken das
Das sie vor zeyt genesen dick
Vnd sehen ein ellend anblick
Man helt kein massen vnd gewichte
Die elen sind kurz zügerichte
Der tischlad muß ganz finster sein
Das man nit seh des tisches schein
Die vile einer thut sehen an
Vnd gunasset den laden an

Dieweyl gibe man der wag ein truck
Das sie sich zu der erden buckt
Vnd fragen eins wie vil man heysch
Den daumen wigt man zu dem fleysch
Die müng schwachert sich nit klein
Falsch gelt ist worden yetz gemein
Vnd falscher raht/ falsch geystlicheyt
Münch/ priester/ begem/ nolbrüder tritt
Vil wölff gen yetz in schäffen kleyde
Für golt man kupffer yetz zu rife
Weißdreck man vnder pfeffer mische
Man kan das belgwerck alles verben
Vnd thut es auff das schlechtest gerben
Das es behele gar wenig har
Wan mans kaum trege ein viertel Jar
Die faulen hering man vermisch
Das man sie verkauff fur gar frisch
All gassen sind fürkaufer voll
Kremer werck treiben schmeckt gar wol
Mit handtirn will sich yeder nern
Darmit er müßig mög spaciern
Drumb bleybt kein war in irem werck
Mit falsch mans zu vertreiben gere
Selig on zweyffel ist der man
Der sich vor falsch yetz hüten kan
Das kind sein elden treuge so es mag
Die eltern thuns auch wie ich sag
Der wirt den gast/ der gast den wirt
Falsch/ vntraw/ bschiff/ man vberal spirt.

Abb. 47: Unbekannter Augsburger Meister, Vom wucher. Furkauff und Trygerey, um 1535, Kolorierter Holzschnitt und Typendruck, 397 x 286 mm, Schlossmuseum Friedenstein, Gotha.



Abb. 48: Sebastian Brant / Johann Bergmann / Albrecht Dürer [?], wucher vnd furkouff, Kapitelillustration aus dem Narrenschiff, Holzschnitt und Typendruck, Basel 1494, Bayerische Staatsbibliothek, München [BSB-Ink B-816], fol. 124^v.



Abb. 49: Sebastian Brant / Johann Bergmann / Albrecht Dürer [?], von burschem vffgang, Kapitelillustration aus dem Narrenschiff, Basel 1494, Holzschnitt und Typendruck, Bayerische Staatsbibliothek [BSB-Ink B-816], München, fol. 107^v.



Abb. 50: Daniel Hopfer, Illustration zu Salomos Sprüchen 11:26, zweite Hälfte des 17. Jahrhunderts [im ersten Zustand um 1533], Radierung, 204 x 279 mm, Kupferstich-Kabinett der Staatlichen Sammlungen Dresden, Dresden.

Passional Christi und



Er hat funden ym tēpell vorkauffen / schāff / ochsen vñ tarwē
vñ wechslar sitzen / vñ hat gleich ein geysfel gemacht vō strickē
alleschāff / ochsen / taroben vñ wechslar außem tēpell trieben /
das gelt verschütt / die gall biedt vntart / vñ zu den die taroben
vorkaufften gesprochen / Hebt euch hin mit dießen auß meins
vatern hauß / solt ir mit ein kauffhauß mache. Joh. 2. Ir habts
vmb sunst / darüß gebts vmb sunst. Mat. 10. Dein gelt sey mit
dir yn vordammuß. Act. 8.

Abb. 51: Martin Luther / Philipp Melanchthon / Lucas Cranach, Darstellung der Tempelreinigung aus dem Passional Christi und Antichristi, Holzschnitt und Typendruck, Wittenberg 1521, Bayerische Staatsbibliothek [VD16 L 5586], München, fol. 12^v.

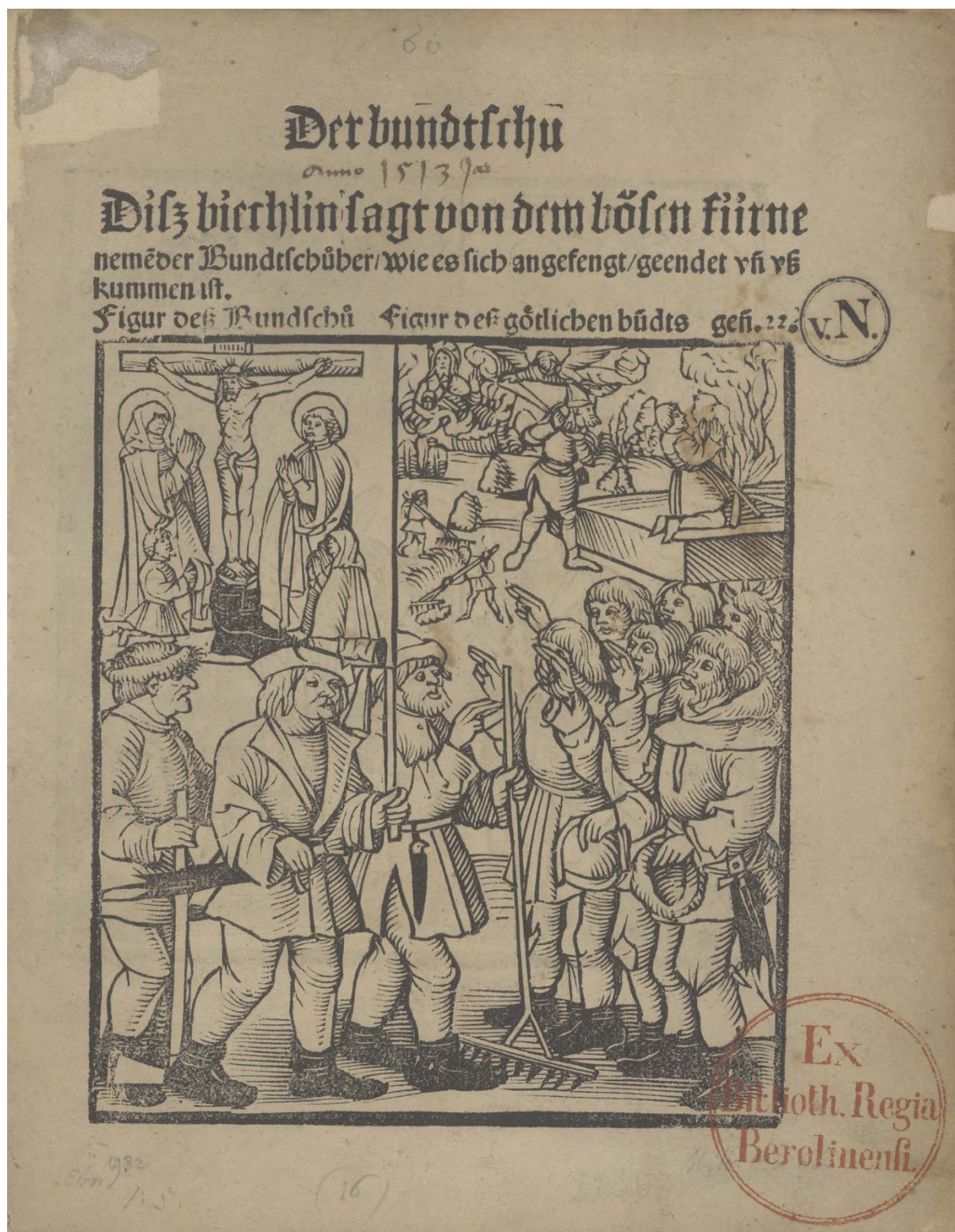


Abb. 52: Pamphilus Gengenbach, Der bundtschu, Titelseite, Holzschnitt und Typendruck, Basel 1514, Jagiellońska Biblioteka Cyfrowa [VD16 G 1170], Krakau, fol. 2^r.

Karsthans.



list. eccles.

376,26

20 9/10 — 11

Abb. 53: Johannes Prüss, Karsthans, Titelseite, Holzschnitt und Typendruck, Straßburg 1521, Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden [VD16 ZV 31499], Dresden, fol. 1^r.

Hom. 1741, LVI. (37) Sermon

Eyn Sermon geprediget vom
Pawren zu Werdt/bey Nürnberg/am
Sontag vor Fastnacht/vō
dem freyen willen
des Menn-
schen.

Vox mea cum scriptis nisi flagell erit.

Handwritten notes:
Nicht
man mussen auf den Kopf
Namen muss man mit Namen sagen.
Namen des Evangeliums kommen wird, so gibts Hof.

Sofern Bibel steht von Flagellanten,
Gasthalten & paucken ins Bein
als Lindernde Bedrueckten

150



Abb. 55: Diepold Peringer, Eyn Sermon geprediget vom Pawren tzû Werdt / bey Nürnberg, Titelseite, Holzschnitt und Typendruck, Zwickau 1524, Bayerische Staatsbibliothek [VD16 P 1408], München, fol. 1^r.

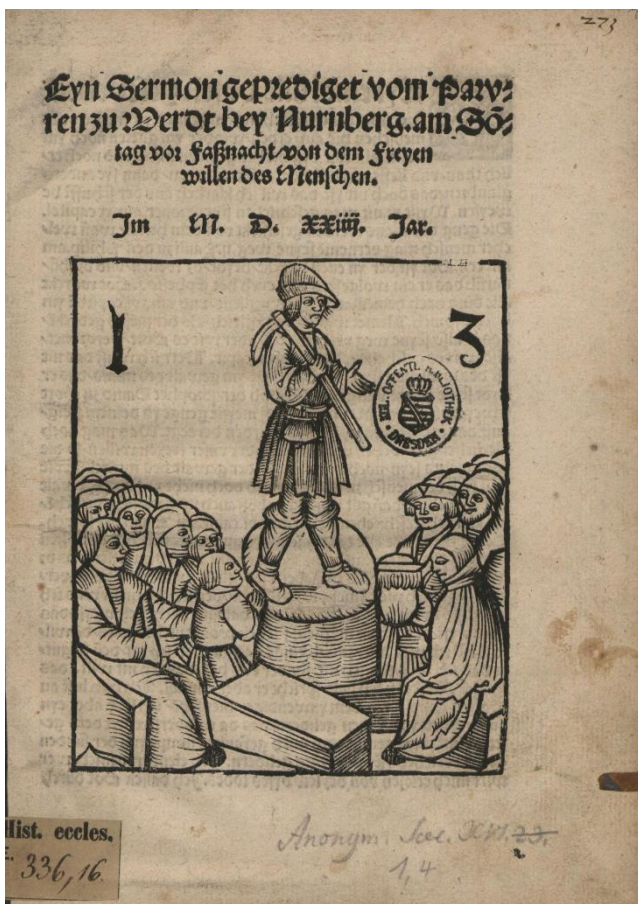


Abb. 56: Diepold Peringer / Johann Loersfeld, Eyn Sermon geprediget vom Pawren zu Werdt bey Nürnberg, Titelseite, Holzschnitt und Typendruck, Erfurt 1524, Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden [VD16 P 1407], Dresden, fol. 1^r



Abb. 57: Albrecht Dürer Werkstatt, Der Teppich von Michelfeld [linkes Blatt, Detail], um 1526, Holzschnitt, 133 x 305 mm, The Metropolitan Museum of Art, New York; **Abb. 58:** Erhard Schön, Der Bauer von Wöhrd, Holzschnitt, Bayerische Staatsbibliothek, München.



Abb. 59: Sebald Beham, Luther im Disput mit Geistlichen und Handwerker, um 1525, Holzschnitt, 150 x 261 mm, The Cleveland Museum of Art, Cleveland.

Das seind die Clöster vnd Schlösser so die Schwartzweldischen
Pawren verprent vnd geplündert haben.

Das seind die Clöster.

Schussenhausen.
Schussenried.
Zwifalten.
Mergental.
Rott.
Rottenburg.
Echingen.
Bodenhausen.
Ostberg.
Saw.
Wingarten.
Baind.
Hebbach.
Gnedersell.
Bertenbunnen.
Salmerkweyl.
Dietrichweyl.
Loiganno.
Schönpirren.
Herfer.
Ruchaw.
Lebental.
Hoffe dem proßt.



Das seind die Schlösser.

Emmerlingen.
Stadion.
Dorenweyl. Schloß.
Schneeberg.
Simendingen.
Graff Hansen/dissen vñ ander mer
Nimburg.
Her Hansen vnd Caspar vñ Lanze
burg. 2. Schlösser.
Hessen. vñ Logenberg. vñ her Wolf
Gerbling. 2. Schloß verprent.
Lanphaym verprent.
Allendoss.
Kansedren.
Hedden. als erschlagen.
Simermanshausen.
Dinshausen.
Schwendien.
Her Hansen Dien vñ Diemestigen.
Her Jörg Druggessen dem haben
die Lindawer verprent Walpurg.
Limbürg.
Tiglen des heren von Tremang.
Masout.

D. h. ist alles vor dem April geschehen.

Im land zu Francken haben der Hell der Schwarz der Ficht
Pawren hauff dyse Clöster vnd Schlösser auß prent vnd geplündert.

Die Clöster.

Prumpach.
Schwarzach.
Seligthal.
Grunach.
Gehausen.
Puliska.
Holzkirch.
Oschin.
Werlosen.
Berach.
Blanchetta.
Westerwinkel.
Deres.

Die Schlösser.

Hornet.
Landa.
Salachaym.
Obermergenhumb.
Weysberg.
Reichelsberg.
Waltzen.
Sintchaym.
Schweyenberg.
Nebenhausen.
Budehardt.
Nebenstat an der Aich vñ sonst. s.
Schlösser. Naylmün. Wunffen.

Vnd daß das Wirzburgisch vnd Brandenburgisch hies sollen zu sament ziehen/in Mainung kein Schloß
noch Clöster zu bleiben lassen/vnd auch keyn zoll zügedulden. Alle wasser vnd holz frey zu haben/vnd sind im willen zu zie-
hen auff Werelzhoffen/Zabelein/Werhaur/vñ auff vnser Frawen perg zu Wirzburg. Also bald die bayd Stifte Weib
vnd Wirzburg vmbgefallen sein vnd erobert von den Pawren/vñ der Bischoff zu Straßburg Statthalter im Schloß zu
Altenburg belegert vnd im 2. Schiff mit güt genomen worden vnd hat die Wirzburgisch lantschaft tageyßung abge-
schriben. Vnd empören sich zu gleicherweyß die vnteressen zu der Nerenstat an der Aich. Vñ stichen die verjagte Paw-
ren zu Messing zu dem hauffen im Aich/die Dingen belegert vñ erobert habu mit zwayen Drauffen. Auch haben sy das
Schloß zu Elbang auß prent.

Anno. M. D. XXV.

Abb. 60: Melchior Ramminger, Das seind die Clöster / vnd Schlösser / so die Schwartzweldischen Pawren verprent vnd geplündert haben, 1525, Holzschnitt und Typendruck, 350 x 260 mm, Bayerische Staatsbibliothek, München.

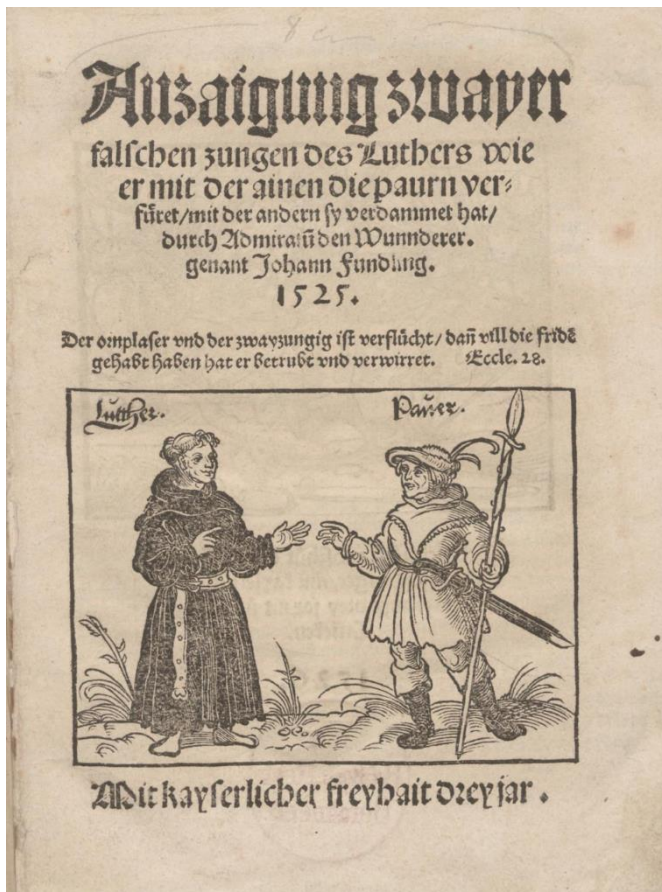


Abb. 61: Johann Fundling / Johann Weyssenburger, Anzaigung zwayer falschen zungen des Luthers, Titelseite, Holzschnitt und Typendruck, Landshut 1526, Staatsbibliothek zu Berlin [VD16 F 1087], Berlin, fol. 2^r.



Abb. 62: Sebald Beham / Nikolaus Meldemann, Der Nasentanz zu Gumpelsbrunn [Detail], 1534, Holzschnitt, 261 x 363 mm, Staatliche Museen zu Berlin, Berlin.



Abb. 63: Martinus Luther / Johann Weyssenburger / Hans Burgkmair, Wider die Mordischen und Reubischen Rotten der Bawren, Titelseite, Holzschnitt und Typendruck, Wittemberg 1525, Bayerische Staatsbibliothek [VD16 L 7487], München, fol. 1^r



Abb. 64: Hans Burgkmair, Titelillustration für Johann Böschensteins *Ain Christlicher Vnderricht der Bruederlichen lieb*, um 1524, Holzschnitt, Bayerische Staatsbibliothek, München; **Abb. 65:** Sebald Beham, *Der Marktbauer*, um 1542, Kupferstich, 40 x 27 mm, Rijksmuseum, Amsterdam.

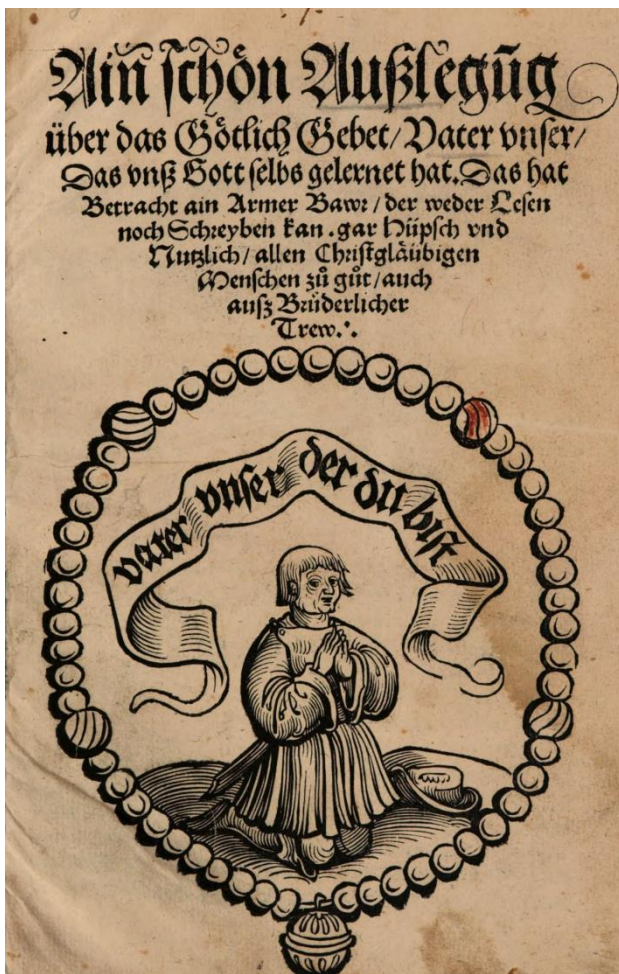


Abb. 66: Diepold Peringer / Johann Schönsperger / Hans Burgkmair, *Ain schön Außlegüg über das Götlich Gebet / Vater vnser*, Holzschnitt und Typendruck, Augsburg 1522, Bayerische Staatsbibliothek [VD16 P 1393], München, fol. 1^r.

Wiesel Mäll
Ain Christlicher Vn

**derricht der Bruederlichen lieb ge-
zogen auß der heyligen geschrifft.**

Durch Johann Boschenstayn.

**Zugesandt h. philippo / Münch Colles-
gaten zu haydelberg. Anno. M. D.**

xxiiij. Jare.



Abb. 67: Johann Böschenstein / Johann Weyssenburger / Hans Burgkmair, Ain Christlicher Vndericht der Bruederlichen lieb, Titelseite, Holzschnitt und Typendruck, Landshut 1524, Bayerische Staatsbibliothek [VD16 B 6351], München, fol. 1r.



Abb. 68: Cornelis Massys, Das ertappte Liebespaar, 1549, Kupferstich, 83 x 68 mm, Rijksmuseum, Amsterdam.



Abb. 69: O. A., Kopie nach einem Scheibenriss von Sebald Beham, 1515-1520, Federzeichnung, o. A., Galerie Siegfried Billesberger, München.



Abb. 70: Jaques Callot, Hockender Bauer, 1621, Radierung, 53 x 79 mm, Rijksmuseum, Amsterdam.



Abb. 71: Sebastian Stoskopff, Stilleben mit Büchern, Gläsern, Schnecken und Juno-Statuette, 1630-1638, Gemälde, 520 x 730 mm, Musée du Louvre, Paris.

Abstract (Deutsch)

Zu den zentralen Interessensgebieten der frühen Genrekunst zählt zweifellos die künstlerische Auseinandersetzung mit der bäuerlichen Alltagswelt. Als verbreitetes Motiv sollte sich die Darstellung rustikaler Figuren gegen Ende des 15. Jahrhunderts insbesondere in dem zu dieser Zeit noch jungen Medium des Kupferstichs etablieren. Auf kleinem und kleinstem Format zeigt die zeitgenössische Druckgraphik Bauern und Bäuerinnen, die ihre geringen Erträge durch spärlich angedeutete Landschaftskulissen befördern oder sie vor leerem Blattgrund vor den Augen der Betrachter*innen zur Schau stellen. Ausgestattet mit Körben, Säcken, Krügen und Geflügel figurieren diese winzigen, bisweilen zwergenhaften Gestalten einen weitgehend eigenständigen Bildtypus innerhalb der Entwicklung der deutschen Bauerngraphik, dessen systematische Beschreibung und Untersuchung den Kerngegenstand der vorliegenden Masterarbeit darstellt.

Nach einer allgemeinen ikonographischen Charakterisierung, die in einem ersten Schritt stattfindet, strebt die Untersuchung Überlegungen zur Genese der Bildtradition an. Entscheidende motivgeschichtliche Impulse lassen sich dabei im Bereich der spätmittelalterlichen Buchillustration und dem derben Szenenkatalog des vorreformatorischen Fastnachtsspiels vermuten. In einem zweiten größeren Oberkapitel wird der Fokus von der Betrachtung der übergeordneten Werkkategorie auf ein einzelnes Fallbeispiel – namentlich Sebald Behams Pendant-Stiche *Der Marktbauer* und *Die Marktbäuerin* gerichtet. Zu einer monographischen Untersuchung fordert das winzige Ensemble aufgrund seiner facettenreichen ikonographischen Bezugspunkte heraus, die zu einem vielstimmigen sowie gleichsam paradoxen Deutungsangebot beitragen, das nach einer kritischen Revision verlangt. Indem die vorliegende Studie die beiden Blätter einerseits in ihrem kulturgeschichtlichen Kontext untersucht, sie andererseits in die Gesamtentwicklung der übergeordneten Bildtradition einbettet, wird eine ikonologische Interpretation angestrebt, die ein differenziertes Verständnis von der Bedeutung und Funktion der frühen Genregraphik ermöglichen soll.

Abstract (English)

One of the main fields of interest in early genre art is undoubtedly centered around the artistic exploration of rural life. Towards the end of the 15th century, small depictions of rustic figures transporting their modest yields through roughly sketched landscapes or presenting them to the viewer in front of an empty backdrop were introduced as a major everyday subject in the newly developed medium of intaglio printing. Equipped with baskets, jugs, sacks and poultry, these tiny, sometimes even dwarf-like characters constitute a largely coherent group of images within the larger tradition of depicting countryfolk in German Renaissance printmaking. The goal of my master's thesis is to closely examine this special subcategory of peasant imagery.

After a general analysis of the distinctive iconographic features of the subject, which will be undertaken as an introductory step, the study aims to trace the artistic origins of the pictorial tradition. Central points of reference for its development are assumed to be in the field of late medieval book illustration and the comic scene repertoire offered by the pre-Reformation Fastnachtspiel. In a second major chapter, the focus shifts from the examination of the overarching character type to a single case study, centered around Sebald Beham's copper engravings *Der Marktbauer* and *Die Marktbäuerin*. Each being merely the size of a postage stamp these small prints call for a monographic examination primarily due to their numerous iconographic influences, which have sparked a wide range of potential yet sometimes contradictory interpretations begging for a critical art-scientific revision. Placing the two sheets not only in their cultural-historical context but also considering them as parts of a superordinate pictorial tradition the case study pursues a critical iconological interpretation that offers insight into the meaning and function of early modern genre art.