

Fokus 3

Bauern, Hirten, Ziegenböcke: Der Traum vom Leben im Einklang mit der Natur

»Überglücklich die Bauern [...], denn ihnen lässt die Erde fern vom Lärm der Waffen Leben in Fülle gedeihen«¹. Das Zitat aus Vergils *Georgica*, dem bedeutendsten klassischen Epos zum Landbau, mag die idealisierte Sicht der höfischen und städtischen Elite auf das Landleben in Antike wie Früher Neuzeit andeuten: Im Landleben manifestierte sich die als Idealzustand verstandene Urphase der Menschheitsgeschichte, gaben sich Reste des mythischen Goldenen Zeitalters zu erkennen. In dieser verklärenden Sichtweise war der Bauer kein Leibeigener oder Höriger, der ein entbehrungsreiches Leben führte, vielmehr oblag ihm die Pflege und Ordnung der Natur: Seine Arbeit bildete die Grundlage der Gesellschaft. Dieses durch die Antikenrezeption geprägte Verständnis liegt auch den sieben Monatsbildern und zwei Tafeln aus einer Folge von Bildern des Landlebens des Landshuter Hofkünstlers Hans Wertinger zugrunde (*Kat.* 296, 297, *Abb.* 180–182, 444–446). Dem Betrachter der ehemals wohl als Wandvertäfelungen dienenden Bilder werden blühende Landschaften und fleißige Landarbeiter vor Augen geführt. Die kultivierte Natur und ihre Produkte bilden die wirtschaftliche Basis der Herrschaft, die durch Guts- und Verwaltungsgebäude, Mühlen, Kornscheunen und Fischwasser repräsentiert wird. Nicht von ungefähr steht die Auszahlung an den Kornbauern durch einen Verwalter im Zentrum des Monatsbildes August (*Abb.* 445). Es liegt demnach nahe, die Darstellungen als Ausdruck einer prosperierenden Herrschaft und eines guten Regiments und damit als Sinnbild fürstlicher Tugend zu verstehen.

Bilder des Landlebens und die humanistische Länderkunde

So detailliert und wirklichkeitsgetreu die einzelnen Tätigkeiten auch gezeigt werden, sind viele Motive wie die Paare am Brunnen mit Weinkühler auf dem Monatsbild des Mai (*Abb.* 444) oder die zum Vogelfang getarnte Laubhütte auf dem Monatsbild des Juli (*Abb.* 182) nicht als Wiedergabe des Alltagslebens zu verstehen, sondern dem höfischen Bildrepertoire der Liebesgärten und Jagddarstellungen entliehen. Das Motiv der Vogeljagd erfreute sich großer Beliebtheit in höfischen Darstellungen als Sinnbild für das trickreiche, ausdauernde Liebeswerben und den Mädchenfang². Zwar sind Wertingers Monatsbilder einer langen Tradition verpflichtet, jedoch setzen sie mit dem forcierten Interesse am Landleben und der irritierenden Kontrastierung



einzelner Motive eigenwillige Akzente und verlassen damit immer wieder den etablierten Bildkanon.

Die Bilder zeigen topographisch reizvolle Landschaftspanoramen, die den Beschreibungen in den landeskundlichen Schriften des frühen 16. Jahrhunderts verblüffend nahe kommen³. Den Anstoß zur Entwicklung der neuen literarischen Gattung der humanistischen Länderkunde hatte Conrad Celtis mit seiner in den 1490er Jahren begonnenen »Germania Illustrata« gegeben. Die Aufgabe erschöpfte sich nicht in der Korrektur des durch Tacitus etablierten antiken Bildes von Germanien. Vielmehr sollte Deutschland in seiner topographischen Gestalt, mit seiner Bevölkerung, den regionalspezifischen Bräuchen und Dialekten im Rahmen eines kosmologisch-geographischen wie ansatzweise auch ethnographischen Lehrgedichts beschrieben werden. Zwar war Celtis über Ansätze zu seinem Projekt nicht hinausgekommen, doch wurde die Realisierung seiner Idee in den ersten Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts zu einem Hauptanliegen des deutschen Humanismus. Sein Schüler Johannes Aventinus, dem 1508 die Erziehung der Prinzen Ludwig und Ernst von Bayern anvertraut und der 1517 von den bayerischen Herzögen Ludwig X. und

180 Monatsbild des Juni,
Hans Wertinger, Landshut,
um 1516 bis um 1525

181 Monatsbild des
Dezember, Hans Wertinger,
Landshut, um 1516 bis
um 1525



Wilhelm IV. zum Hofhistoriographen berufen worden war, griff die Idee der »Germania illustrata« auf. Über einzelne Passagen und eine Inhaltsangabe hinaus ist dieses auf die Darstellung deutscher Geschichte fokussierte und im Anschluss an seine 1521 abgeschlossene bayerische Chronik begonnene Werk jedoch auch nicht gediehen.

Neben Aventinus, der für die selben Auftraggeber wie Wertinger tätig war, seien lediglich Johannes Cochlaeus mit seiner 1512 in Nürnberg für den humanistischen Schulbetrieb verfassten »Brevis Germaniae Descriptio« genannt sowie der heute wenig beachtete Ulmer Geistliche Johannes Boemus. In dessen 1520 in Augsburg erschienener länder- und völkerkundlicher Schrift »Omnium Gentium Mores, Leges et Ritus« werden neben den Landschaften auch Sitten, Feste und Bräuche beschrieben. Deutschland erscheint als liebreiches Land mit schönen Städten, Burgen und Dörfern. Boemus verweist auf das milde Klima, die fruchtbaren Felder, die sonnigen Hügel und rebtragenden Berge, die von Korn übersäten Fluren, die berühmten Flüsse und glasklaren Bäche, die Süßwasserquellen, die warmen Bäder und die Bergwerke. Besondere Aufmerksamkeit kommt dem Leben der Bauern zu, das Boemus durch Schilderung von Beschäftigung, Kleidung und Lebensweise vor Augen stellt.

Wertingers Tafeln scheinen im selben Geist geschaffen. So wie die humanistische Landeskunde neben literarischen Quellen zusehends die eigene Anschauung für den Erwerb geographischer Kenntnisse favorisierte, hat offenbar auch Wertinger in seiner dokumentarischen Genauigkeit nicht nur auf den Fundus der Monatsbildtradition, sondern ebenso auf eigene Anschauung zurückgegriffen. In seinen Gemälden

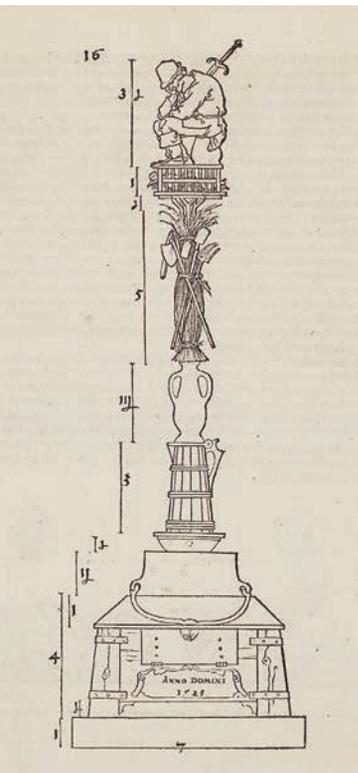


182 Monatsbild des Juli,
Hans Wertinger, Landshut,
um 1516 bis um 1525

verbindet sich die Tradition der Monatsbilder mit spätmittelalterlich höfischen Themen und dem im Zeitalter des Humanismus neuerwachten Interesse an der Geographie und dem Landleben. Letzteres ist sicherlich auch eine Folge der Rezeption von Vergils »Bucolica« und »Georgica«, in denen neben dem Schäferidyll und der Traumwelt Arkadiens der Landbau als Grundlage von Wirtschaft und Gesellschaft behandelt wird: Nach der lateinischen Ausgabe beider Werke 1502 war in Straßburg um 1508/1512 auch die erste vollständige deutsche Übersetzung der »Bucolica« erschienen⁴.

Das ambivalente Bild des Bauern

Wertingers Gemälde weisen über die Gattung der Monatsbilder hinaus, die mit der Darstellung von ländlichen Tätigkeiten im Jahreslauf seit dem 12. Jahrhundert beliebter Bestandteil von Portalprogrammen, Verglasungen, Wandmalerei und Buchillustration waren (*Kat. 604, Abb. 551–555*)⁵. Sie nehmen Entwicklungen der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts vorweg, als ländliche Motive in den Niederlanden zum Bestandteil höfischer Repräsentation avancierten und zur Demonstration eines einvernehmlichen Verhältnisses zwischen Hof und Landbevölkerung sowie zur Inszenierung demütiger Arbeit dienten⁶. Der Bauer als Vertreter des Nährstandes hatte durch harte Arbeit, Armut und Untertanenpflicht schwer zu tragen und erfüllte damit eine nach damaligem Verständnis gottgewollte Aufgabe, die im Jenseits in besonderer Weise belohnt werden würde. Die Bauern fügten sich jedoch nicht klaglos in ihr Schicksal; die zunehmende Last und wachsende Unzufriedenheit entlud sich



183 Gedächtnissäule für den Bauernkrieg, Albrecht Dürer, Holzschnitt in: Albrecht Dürer: Vnderweysung der messung ..., Nürnberg, 1525, Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg, 4° DÜRER Ct 152/2 [Postinc.]

seit dem späten 13. Jahrhundert immer wieder in Konflikten. Diese gipfelten in den im gesamten Reichsgebiet ausbrechenden Bauernaufständen von 1524/25, die sich regional ausgeweitet und erstmals zu fest umrissenen Forderungen geführt hatten⁷. In diesem Zusammenhang darf Dürers »Bauernsäule« von 1525 (Abb. 183) nicht unerwähnt bleiben, die ab 1971 zum Zankapfel zwischen marxistischer und »bürgerlicher« Kunstgeschichte werden sollte⁸. Es handelt sich um eine von mehreren Denkmal-Studien im Rahmen von Dürers Lehrbuch der »Unterweisung der Messung«. In der »Bauernsäule« bekundete Dürer zwar keine Parteinahme, wohl aber Mitgefühl für die Bauern. Die von Luther in dessen Schrift »Wider die mordischen und reubischen Rotten der pawren« 1525 mitvertretene rücksichtslose Gewalt gegen die Aufständischen fand in Dürers Holzschnitt einen ironisch-humanistischen Kommentar, der die Dummheit und Unfähigkeit der Bauern für den Krieg verdeutlicht, zugleich aber die Inhumanität der Sieger anklagt.

Da die bestehenden Herrschaftsverhältnisse für die Wahrung der gesellschaftlichen Rahmenbedingungen gesorgt und die Aufstände für die Bauern nur neues Unglück nach sich gezogen hatten, führte der Bauernkrieg nicht zur Begründung eines anderen Bauern-Bildes. Die Bauern trugen weiterhin die Last der Ständehierarchie, die allerdings durch den Aufstieg vieler aus Bauernfamilien stammender Humanisten etwas durchlässiger geworden war, was etwa der berühmte allegorische Holzschnitt des Petrarca-Meisters um 1519/20 verdeutlicht⁹. Wenn der Nährstand jedoch seine Pflichten vernachlässigte und über die Standesgrenzen hinaustrebte,



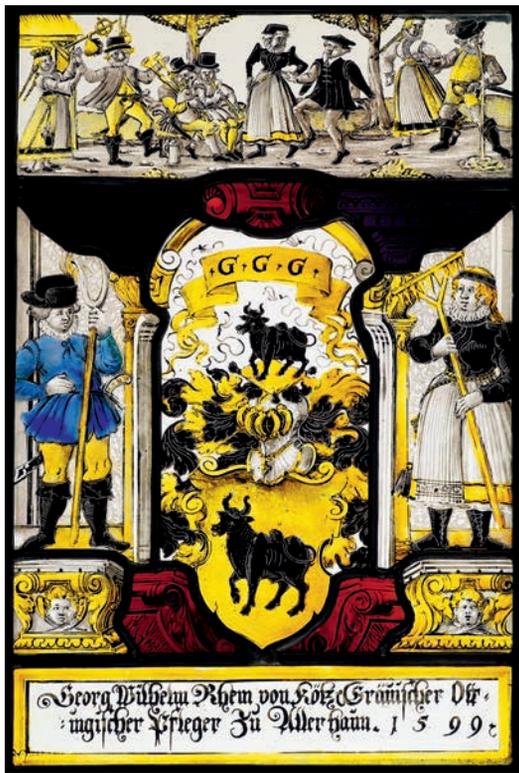
184 Bauernhochzeit im Freien, Pieter Breughel d. J. oder Jan Brueghel d. Ä., Brüssel oder Antwerpen, um 1590



185 *Bauernstreit*,
Johann Liss, Venedig,
um 1616/19

trafen die Folgen die ganze Gesellschaft. Deshalb nahm Sebastian Brant in seinem »Narrenschiff« 1494 insbesondere den Bauern als Vertreter der Narrheit aufs Korn. Die dem Bauernstand unterstellte moralische Verkommenheit und die davon ausgehende Gefährdung der gesellschaftlichen Ordnung bildeten die Grundlage der Bauernsatire, die sich im Spätmittelalter als niederes, moraldidaktisches Genre etablierte, um menschliche Laster und Schwächen humorvoll belehrend zu entlarven¹⁰. Zwei beliebte Bildmotive zur Illustration der Triebhaftigkeit der Bauern sind der Hochzeitstanz und die aus den ausgelassenen Feiern resultierenden Schlägereien. Pieter Bruegel d. Ä. gilt als bedeutendster Schöpfer solcher närrischer Szenen und damit als ein Hauptvertreter des niederen und komischen Genres. Seine Darstellungen von Bauernfesten wurden zum Markenzeichen seiner Werkstatt, erfuhren über Nachstiche und Kopien weite Verbreitung und trugen dem Maler die Bezeichnung »Bauern-Bruegel« ein¹¹. Bei dem Gemälde des Germanischen Nationalmuseums handelt es sich um eine von vielen nicht signierten Varianten, die der Werkstatt oder einem der Bruegel-Söhne zuzuweisen sind (*Kat.* 545, *Abb.* 184).

Bauernfest und Schlägerei bildeten häufig Paare, so auch bei Johann Liss, dessen Gemälde mit einer Bauernschlägerei ursprünglich ein Pendant hatte (*Kat.* 583, *Abb.* 185). Im Nürnberger Gemälde setzte er die Gewalttätigkeit und Rohheit der Bauern in ein düster bedrohliches Bild. Die Bauernfeste dienten jedoch nicht allein der lehrbildhaften Anprangerung von Lastern wie Hochmut und Zorn, Wollust und Völlerei, sie sollten den städtischen und bürgerlichen Betrachter auch belustigen und



187 Wappenscheibe des oettingischen Pflegers Georg Wilhelm Rehm von Kötz, Augsburg, 1599

186 Bauernpaar auf dem Markt, Nürnberg, 1587



unterhalten. Der spöttisch-moralische Ton vermochte dabei das Überlegenheitsgefühl des sitzamen Bürgers oder des vornehmen Hofmannes zu bedienen, dem die Darstellungen gleichzeitig die Möglichkeit des Erkennens von eigenen Wünschen, Leidenschaften und Schwächen boten¹². Eine vergleichbare Funktion erfüllten die Bauernfeste und Bilder tanzender Bauern, die sich in der Druckgraphik des frühen 16. Jahrhunderts als spezifisch bäuerliches und satirisches Genre etablierten. Darin kamen die derbe Komik, aber auch die Sinnlichkeit und Vitalität des Landvolkes zum Ausdruck.

Dieser polemischen Sichtweise des Bauern steht die positive Darstellung als Standesvertreter mit der zentralen Rolle der Ernährung der Gesellschaft gegenüber. Arbeitende oder zum Markt ziehende Bauern begegnen als pittoreske Motive in allen Bildgattungen, in der Malerei ebenso wie in der Skulptur. Dürer hat ihnen mit seinen Kupferstichen und Entwürfen für Tafelgeräte oder Tischbrunnen besondere Aufmerksamkeit zukommen lassen¹³. Die Bauern werden darin zum burlesken Motiv, das sich weniger durch derb-drastische Charakterisierung als durch sachliche Beobachtung auszeichnet. Dürers Bauerndarstellungen wurden zum Vorbild für viele Kleinplastiken:

Wohl als Modell für Brunnenfiguren diente der Marktbauer mit seinem Weib von 1587 (*Kat.* 336, *Abb.* 186); von dem Brunnen eines Nürnberger Bürgerhauses stammt die um 1560 entstandene Bronzefigur eines Bauern mit Käse, Brot und Milchkrug (*Kat.* 501, *Abb.* 520).

So reich und vielgestaltig das Landleben in Bildzeugnissen und Schriftquellen thematisiert ist, sind bis zum 18. Jahrhundert doch kaum aussagekräftige Realien erhalten geblieben, die über den Lebensalltag auf dem Land unterrichten. Auch lassen sich Bauern im Gegensatz zu städtischen Handwerkern kaum als Stifter

nachweisen. Umso bedeutender erscheint deshalb der Typus der »Bauernscheibe«, mit der eine spezifische, in der schweizerischen und süddeutschen Kabinetmalerei des 16. Jahrhunderts entwickelte Form der Wappenscheibe bezeichnet wird: Im Hauptbild sind die Stifter mit ihren Wappen und im Oberbild Szenen aus dem Landleben zu sehen¹⁴. Wie irreführend die Bezeichnung indes ist, machen die beiden in der Sammlung gezeigten »Bauernscheiben« aus Winterthur (*Kat.* 644) und Augsburg (*Kat.* 609, *Abb.* 187) deutlich, die wie weitere Vertreter des Genres nicht von Bauern in Auftrag gegeben worden sind. Die Stifterin der Winterthurer Scheibe, Elsbeth Bossert, war Frau eines Müllers, und Georg Rehm von Kötz gräflich oettingischer Pfleger. Letzterer präsentiert sich mit seiner Frau im Bauernkostüm und ließ im Oberlicht der Scheibe ein Bauernfest mit der humorvollen Anspielung auf seinen Namen am rechten Bildrand

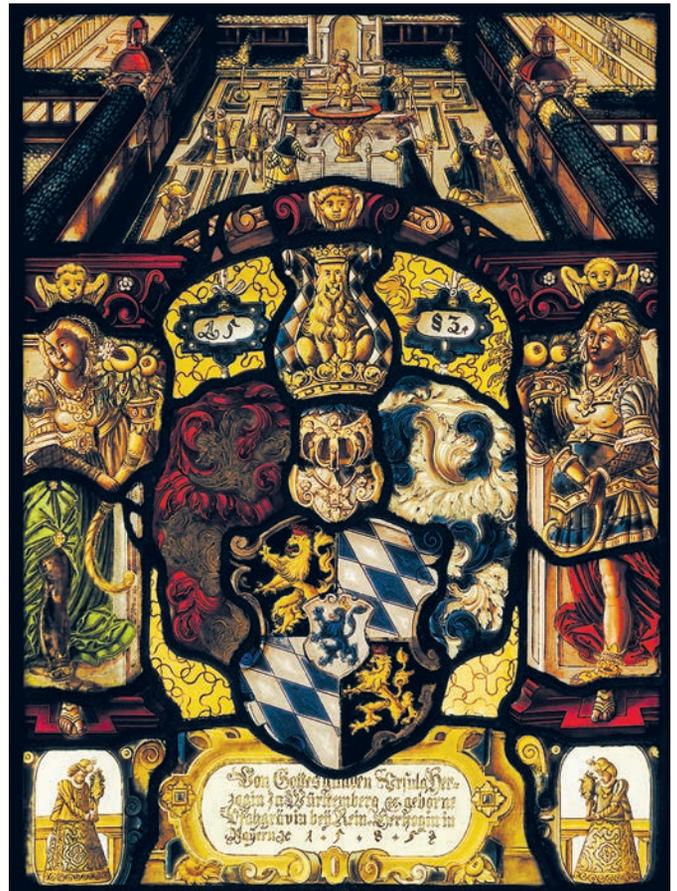
anbringen, wobei das Motiv auf eine Kupferstichfolge von Hans Sebald Beham 1546/47 zurückgeht¹⁵. Beide Rechteckscheiben sind Beleg für die breite, weit über das bäuerliche Milieu hinauswirkende Popularität ländlicher Motive.

Die Verklärung von Natur und Landleben

Bild- wie Schriftquellen der Frühen Neuzeit zeigen das Leben auf dem Land kaum, wie es wirklich war. Die Rezeption antiker Literatur beförderte vielmehr die Verklärung der kultivierten Natur zu einem Überrest des Goldenen Zeitalters, dessen Wunschbild man im 16. und 17. Jahrhundert auch in der Gartenkunst zu realisieren suchte. Im abgeschlossenen, nach den klassischen Regeln der Harmonie und Proportion gestalteten Garten ließ sich das humanistische Ideal des Land- und Gartenlebens im Kreis der gebildeten Oberschichten verwirklichen, bevor Landhäuser und Gärten zum aristokratischen Statussymbol avancierten¹⁶. Ein frühes Dokument der neuen Gartenkultur ist die 1585 datierte Wappenscheibe der Herzogin Ursula von Württemberg (*Kat. 639, Abb. 188*), die einen frühen fürstlichen Renaissancegarten mit umlaufenden Laubengängen und einem Wasserbecken im Zentrum zeigt. Es handelt sich dabei nicht um die Wiedergabe eines realen Gartens, sondern um einen der Idealgärten, wie sie in dem 1583 in Antwerpen erschienenen, weit verbreiteten Vorlagenwerk »Hortorum viridariorumque elegantes et multiplices formae« des Flamen Hans Vredeman de Vries begegneten¹⁷. Dieses Werk umfasst die erste gedruckte Sammlung von Gartendarstellungen und verfolgte das Ziel, den Garten als eigene künstlerische Gattung zu etablieren. Formal kommt die Darstellung auf dem Glasgemälde dem reichen, in Anlehnung an die antike Säulenordnung als »korinthisch« bezeichneten Typus nahe und entfaltet durch Wasserspiel und skulpturengeschmückte Pavillons besondere Pracht. Das Glasgemälde gehörte zu einem Wappentrio des Herzogs Ludwig III. von Württemberg (*Kat. 639, Abb. 562*), der das berühmte Lusthaus beim alten Schloss in Stuttgart erbauen ließ. Entgegen bisheriger Vermutung können die beiden Wappenscheiben auf Grund ihrer Entstehung vor der Vollendung des Rohbaus im Jahr 1587 nicht aus dem Lusthaus stammen und haben auch in der Wiedergabe des Gartens nichts mit dem durch Bildquellen dokumentierten Stuttgarter Lusthausgarten gemein¹⁸.

Im Zuge der Verherrlichung des Landlebens in der Renaissance erlangten die bereits erwähnten Hirtengedichte (*Bucolica*) Vergils neue Bedeutung. Ihre Rezeption befruchtete die Entstehung von Tier- und Pastoral-

188 Wappenscheibe der Herzogin Ursula von Württemberg mit Renaissancegarten im Oberlicht, Speyer, 1585





189 Italienische Landschaft mit Bürgerfamilie als Hirten, Johann Heinrich Roos, Frankfurt am Main, 1669

bildern in der Kulisse der zerklüfteten Landschaft der Campagna, die zum neuen Arkadien avancierte. Solche Bilder kamen in der nordalpinen Malerei durch die Vermittlung der im frühen 17. Jahrhundert in Rom tätigen niederländischen Maler in Mode. Unter den deutschen Malern entwickelte sich Johann Heinrich Roos mit seinen Hirten- und Tierstücken zu einem der virtuosesten Interpreten des neuen Genres. Joachim von Sandrart rühmte die weit über Deutschland hinaus geschätzten Tierbilder als unvergleichlich¹⁹. Besonderer Beliebtheit erfreuten sich Idyllen, in denen sich die Auftraggeber im Rollenkostüm von Hirtenfamilien darstellen ließen (*Kat.* 719, *Abb.* 189). Das Nürnberger Gemälde gilt als eines der schönsten dieser Werkgruppe; die Identität der Hirtengruppe, in der lange ein Porträt des Künstlers mit seiner Familie vermutet wurde, ist jedoch unbekannt. Zum Zeitpunkt der Entstehung des Gemäldes hatte Roos zwei Söhne, die ebenfalls Tiermaler wurden. Der ältere, Philipp Peter Roos, konnte den internationalen Ruhm seines Vaters sogar noch übertreffen. Bereits als etwa Zwanzigjähriger zog er nach Rom, wo er bis zu seinem Tod als »Rosa da Tivoli« wirkte und europaweit begehrte Bilder mit Tieren in pittoresken Landschaften malte²⁰. Neben malerisch idyllischen Kleinformaten entstanden bizarr dämonische Gemälde als Ausstattungstücke für adlige Landsitze (*Kat.* 596, 597, *Abb.* 190). Stattliche Ziegenböcke mit mächtigen Hörnern weiden vor einer italienischen Ruinenlandschaft und verkörpern in ihrer wuchtigen Präsenz urtümliche Kraft, Fruchtbarkeit und Triebhaftigkeit. Als Symbol der Wollust begegnet der Ziegenbock auch im Zusammenhang mit Darstellungen des Weingottes Bacchus und seinem rauschhaften Gelage. Das marmorne Bildwerk eines auf einem Ziegenbock reitenden Satyr-Putto vom Brüsseler Hofbildhauer Jan van Delen war für einen Brunnen bestimmt, dessen Wasser durch die Flöte des Satyrknaben fließen sollte (*Kat.* 601, *Abb.* 191). Die rückseitig wenig bearbeitete Skulptur war wohl Bestandteil einer größeren Figurengruppe, die ein Bacchanal zeigte, da der weinbekränzte Knabe und sein Reittier zum Gefolge des Bacchus gehören.

Natur und antike Mythologie

Ikonographisch schließt sich diesem Bildwerk ein Gemälde des Kunstschriftstellers und Malers Joachim von Sandrart an, das die Säugung Jupiters durch die Ziege Amalthea im Kreis der Nymphen zeigt (*Kat.* 592, *Abb.* 192). Das Werk galt aufgrund der Anwesenheit Merkurs, des Flöte spielenden Silen und der beiden Satyrn lange als Darstellung der Erziehung des Bacchus. Durch Sandrarts eigene Beschrei-

bung des in seiner Kunstkammer aufbewahrten Gemäldes ist das Bildthema der Säugung Jupiters jedoch gesichert. Jupiters Mutter hatte ihren Sohn kretischen Nymphen anvertraut, um ihn vor ihrem Gatten, dem seine Kinder verschlingenden Saturn, zu schützen. Wie in vielen weiteren mythologischen Szenen bietet die malerisch gebirgige Landschaft der Campagna eine attraktive Kulisse, die ihre volle Wirkung durch die Reduzierung der Figuren zu Staffagen entfaltet. Bäume, Hügel und Felsen dienen der Gliederung und Tiefenstaffelung der Komposition, bieten reizvolle Durch- und Ausblicke und ermöglichen einen effektvoll dramatischen Wechsel von Hell und Dunkel.



190 Hirte mit Ziegenherde, Philipp Peter Roos, Rom, 1690/1700

Die von Bauern gepflegte, harmonisch angelegte Kulturlandschaft der Monatsbildtradition ist einer malerischen Naturlandschaft gewichen. Ein nordisches Äquivalent hat die italienische Campagna in den vom niederländischen Maler Allart van Everdingen aufgesuchten skandinavischen Felslandschaften gefunden (*Kat. 562, Abb. 541*).

Der Wechsel der Jahreszeiten, der in den Monatsbildern durch die jeweiligen bäuerlichen Tätigkeiten Ausdruck gefunden hatte, wurde durch das gesteigerte Interesse an der antiken Mythologie auch zum Thema raffinierter Allegorien mit zahlreichen gelehrten Anspielungen. Ein Paradebeispiel hierfür ist das Gemälde mit dem Triumph der Flora des Augsburger Malers Johann Heiss, das sein malerisches Können wie seine Gelehrsamkeit eindrucksvoll unter Beweis stellt (*Kat. 593, Abb. 193*). Im Zentrum der vielfigurigen Szene erscheint die auf einem Stier reitende, den Frühling verkörpernde Göttin Flora, die blumenstreuend den Winter vertreibt. Begleitet wird sie vom geflügelten Zephyr, dem Westwind, sowie der Göttermutter Kybele, zu deren Ehren die Römer zum Frühlingsanfang das Märzfest veranstalteten, außerdem von Merkur und Bacchanten. Weitere Figuren wie die auf einem Steinbock fliehende Alte stehen für die Sternbilder und die kalte Jahreszeit, die vom Frühling und seinem Tross angegriffen werden. Die Vorhut bilden drei Putten, die den zu Boden gegangenen Wassermann im Vordergrund links attackieren. Einer von ihnen schwingt einen Bund Rettiche, der zusammen mit Rüstung und Helm auf die Schärfe des Kampfes verweist. Rettiche begegnen neben Knoblauch und Zwiebel bereits in spätmittelalterlichen Satirestichen und nehmen als Wappenbilder den unangemessenen sozialen Anspruch bäuerlicher und bürgerlicher Gesellschaftsschichten aufs Korn²¹. Damit schließt sich der Kreis mit Blick auf die vielschichtige Bedeutung bäuerlicher und ländlicher Motive vom späten 15. bis zum 17. Jahrhundert.



191 Flöte spielender Knabe auf einem Ziegenbock, Jan van Delen, Brüssel, um 1690/1700

ANMERKUNGEN: – **1** Publius Vergilius Maro: Landleben. Geogica II, Verse 458–460. – **2** Vgl. exemplarisch Keith Moxey in: Ausst. Kat. Amsterdam/Frankfurt 1985, S. 39–51. – **3** Dazu und zu Folgendem ausführlicher und mit Einzelnachweisen Ausst. Kat. Nürnberg: Enthüllungen 2008, S. 64–81. – **4** Stammeler/Langosch 1999, Bd. 10, bes. S. 271–272. – **5** Zum Bild des Bauern im 15. und 16. Jahrhundert grundlegend Raupp 1986. – Ferner auch Epperlein 2003. – Zu den Monatsbildern Hansen 1984. – Dormeier 1994. – Strohmaier-Wiederanders 1999. – **6** Büttner 2006, S. 162–171. – **7** Vgl. etwa Blickle 2006. – **8** Zu Dürers »Bauernsäule« und zur Rolle des »gemeinen Mannes« in der Reformationsgraphik vgl. zusammenfassend Ausst. Kat. Hamburg: Luther 1983, S. 184–187. – Raupp 1986, S. 132–133. – Schoch/Mende/Scherbaum 2001–2004, Bd. 3, S. 224–226. – **9** Vgl. Raupp 1986, bes. S. 13–19. – Der Ständebaum zeigt die Bauern an Basis wie Wipfel und deutet damit auf die Möglichkeit eines Aufstiegs vom Bauern- in den Adelsstand hin. – Zu vergleichbaren Konzepten in der zeitgenössischen Literatur vgl. Werner Röcke in: Ausst. Kat. Nürnberg 2005, S. 35–41. – **10** Vgl. Ausst. Kat. Amsterdam/Frankfurt 1985, S. 47–49, 162–171. – Raupp 1986. – **11** Raupp 1986, S. 271–281. – **12** Ebenda, S. 316–321. – **13** Vgl. Raupp 1986, S. 99–103. – Schoch/Mende/Scherbaum 2001–2004, Bd. 1, Nr. 15, 76–77, 88. – **14** Zum Typus der Bauernscheibe vgl. Boesch 1946. – Boesch: Glasmalerei 1955, S. 126–134. – **15** Die beiden Paare rechts finden sich in Behams Bauern-Monatsfolge; vgl. Hollstein's German Engravings, Bd. 3, 1955, S. 98–99. – Zur Verwendung des Motivs auf Steinzeugkrügen Ausst. Kat. Nürnberg 2002, S. 416–419. – **16** Vgl. weiter Ausst. Kat. Hamm/Mainz 2000. – Härting/Schwinzer 2002. – Außerdem Lauterbach 2004. – **17** Hinweis von Dr. Christiane Lauterbach, Nürnberg; vgl. Ausst. Kat. Antwerpen 2002, bes. S. 14–18, 108–110, sowie weiterführend Lauterbach 2004. – **18** Zur Baugeschichte und Ausstattung Weber-Karge 1989. – **19** Jedding 1998, S. 3–6. – **20** Zu Biographie und Werk ebenda, S. 191–228. – **21** Ausst. Kat. Amsterdam/Frankfurt 1985, S. 47–48, Nr. 84–85.



192 Der Knabe Jupiter wird von Ziegen gesäugt, Joachim von Sandrart, Augsburg oder Nürnberg, um 1671/78



193 Triumph der Flora, Johann Heiß, Augsburg, wohl 1683