

Johanna Teisinger von Tüllenburg

Das Thema Alkohol und Alkoholkonsum spielte in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts eine große Rolle. Besonders die Deutschen standen in dem zweifelhaften Ruf maßloser Trunksucht. Wein und Bier waren in der Frühen Neuzeit nicht nur Hauptnahrungsmittel, sie hatten auch eine wichtige gesellschaftliche Funktion. Als das Trinkverhalten zur damaligen Zeit immer exzessivere Züge annahm, versuchten kirchliche und weltliche Obrigkeit dem Übel Herr zu werden und das Laster der Trunksucht zu bekämpfen.

Auch in der Kunst der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts finden sich zahlreiche Darstellungen zum Thema Trunkenheit. Dies zeigt wie allgegenwärtig das Thema damals war und was für eine große Rolle es für die Menschen spielte.

Vor allem im Nürnberger Raum wurden zur Zeit der Frührenaissance zahlreiche bildliche Darstellungen zum Thema Alkohol und Trunkenheit geschaffen, die augenscheinlich stilbildend für nachfolgende Künstlergenerationen wirkten.

Lob und Laster der Trunkenheit
Trinkbilder, Trinkpokale und Trinkgewohnheiten im Nürnberg der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts

Lob und Laster der Trunkenheit

Trinkbilder, Trinkpokale und Trinkgewohnheiten im Nürnberg der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts

Johanna Teisinger von Tüllenburg

ISBN 978-3-88246-497-9



9 783882 464979



Universität Regensburg
UNIVERSITÄTSBIBLIOTHEK

Eine Publikation der
Universitätsbibliothek Regensburg



UNIVERSITÄT REGENSBURG



Lob und Laster der Trunkenheit
Trinkbilder, Trinkpokale und Trinkgewohnheiten
im Nürnberg der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts

Inaugural-Dissertation zur Erlangung der Doktorwürde
an der Fakultät für
Philosophie-, Kunst-, Geschichts-, und Gesellschaftswissenschaften
der Universität Regensburg

vorgelegt von

Eva Johanna Teisinger von Tüllenbug
aus Erlangen

Regensburg, 2021

Erstgutachter (Betreuer): Prof. Dr. Albert Dietl

Zweitgutachter: Prof. Dr. Julian Jachmann

Tag der Prüfung: 23. Juni 2022

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie. Detaillierte bibliografische Daten sind im Internet unter <http://dnb.dnb.de> abrufbar.

ISBN (Print): 978-3-88246-497-9

ISBN (PDF): 978-3-88246-498-6

DOI: 10.5283/epub.55322

Link zur Online-Version: <https://epub.uni-regensburg.de/55322>

Satz und Layout: Johanna Teisinger von Tullenburg

Umschlaggestaltung: Peter Brünsteiner

Herstellung: Universitätsbibliothek Regensburg

Titelbild: Peter Flötner, Melchior Baier, Holzschuher-Pokal, Kokosnuss, Silber vergoldet, Nürnberg, um 1535/1540, Inv. Nr. HG8601_1, Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg.

Leihgabe der Museen der Stadt Nürnberg. Kunstsammlungen. Foto; D. Meßberger,

© Germanisches Nationalmuseum Nürnberg.

Erscheinungsort: Regensburg, 2024

Druck und Bindung: Digital Print Group o. Schimek GmbH, Nürnberg



Dieses Werk ist unter der Creative Commons-Lizenz
Namensnennung - Weitergabe unter gleichen Bedingungen
4.0 International (CC BY-SA 4.0) veröffentlicht.

Im Jahr 2014 stieß ich im Rahmen einer Sonderausstellung in Nürnberg erstmals auf Peter Flötner, der als Inbegriff eines deutschen Renaissancekünstlers der Generation nach Dürer gilt. Mir blieben vor allem seine derben Darstellungen von Trunkenheit in Erinnerung, die neben aller Ungezwungenheit großen Tiefgang haben. Dieser ersten Begegnung folgte eine ausführlichere Beschäftigung mit dem Werk Flötners und den Darstellungen von Trinkern. Dabei wurde deutlich, dass das Thema Trinken und Trunksucht im 16. Jahrhundert nicht nur in der Kunst Nürnbergs, sondern auch darüber hinaus eine große Rolle gespielt hat, und fast in allen Medien umgesetzt wurde. Damit war mein Interesse für dieses Thema geweckt, und der Grundstein für diese Arbeit gelegt.

Die vorliegende Arbeit stellt eine geringfügig überarbeitete Version meiner im Jahr 2022 von der Philosophischen Fakultät I der Universität Regensburg angenommenen Dissertation dar.

Die nachfolgenden Personen hatten großen Anteil daran, dass diese Arbeit entstehen konnte.

Mein besonderer Dank gilt Prof. Dr. Albert Dietl, der nicht nur auf zahlreichen Nürnberg- und Frankenexkursionen mein Interesse immer wieder aufgefrischt hat, und mich darin bestärkte das Thema Trunkenheit anzugehen.

Ebenso danke ich Prof. Dr. Julian Jachmann, der die Zweitbetreuung meiner Dissertation übernahm, sowie Prof. Dr. Hans Christoph Dittscheid, von dem ich während des Studiums viel über die Zeit der Renaissance erfahren konnte. Mein Dank gilt auch Prof. Dr. Wolfgang Schöller für seine mentale Unterstützung.

Kooperativ und eine große Hilfe waren Dr. Ralf Schürer vom Germanischen Nationalmuseum, Mag. Bernhard Rameder von der Benediktinerabtei Stift Göttweig und Dr. Matthias Weniger vom Bayerischen Nationalmuseum, die mir Informationen zur Provenienz der Objekte und Bildmaterial zur Verfügung gestellt haben.

Ich danke auch Frau Nadia Gianfrancesco für die Unterstützung bei der Publikation.

Großer Dank gebührt auch Sisi, die meine Arbeit gegengelesen hat.

In besonderem Maße danke ich meinen Eltern, die mich auf dem langen Weg stets begleitet und unterstützt haben.

Zu guter Letzt danke ich meinem Mann, der mir immer zur Seite gestanden hat, und der mit mir oft im Bräustübl Kloster Mülln verweilte, das einen idealen Rahmen für Anregungen in allen Gemütszuständen während der Zeit der Promotion bot.

Um es mit einem Zitat aus dem Bräustübl zu sagen:

*„Hier in dem altberühmten Stübel,
Ein Schmuckstück in dem Klosterhaus.
Ruht sich von Sorge, Müh und Übel
Leicht jeder Zechgenosse aus.
Es schlürft das Frohglück aus dem Becher
In jedem Zug der heitere Zecher,
Nie zieht er ohne Freud nach Haus!“*

INHALTSVERZEICHNIS

I	Einleitung	11
1	Die Stadt Nürnberg in ihrer frühneuzeitlichen Blüte	15
1.1	Handel, Stadtreger und Zunftwesen	16
1.2	Humanismus, Kunst und Fastnachtstradition	19
1.3	Bevölkerung, Stiftungswesen und Reformation.....	22
1.4	Erste Globalisierung und Wandel des Kunstmarkts.....	26
2	Methoden und Quellen.....	29
2.1	Forschungsüberblick.....	29
2.2	Forschungsfragen.....	39
2.3	Aufbau der Arbeit.....	40
II	Die Trinkgewohnheiten im Nürnberg des 16. Jahrhunderts	44
1	Anbau von Wein und Hopfen: Der Wein- und Bierkonsum in Franken....	46
2	Menge, Maße und Preise: Die Ökonomie des Wein- und Bierkonsums....	50
3	Die Weinbesteuerungspraxis in Nürnberg: Ungeld.....	53
4	Die Distribution des Trinkens: Orte und Berufe in Zusammenhang mit Bier und Wein	57
5	Obrigkeithliche Regulierung und literarischer Diskurs: „Reinheitsgebote“	61
6	Gesetzgebung und Polemik gegen Trinkexzesse.....	69
7	Die Sachkultur des Wein- und Bierkonsums: Nürnberger Alltagstrinkgefäße des 15. und 16. Jahrhunderts.....	74
III	Pokale: Der Holzschuher-Pokal und der Kokosnussbecher mit biblischen Szenen von Peter Flötner	80
1	Trinkpokale und Trinkspiele.....	80
2	Kokosnusspokale	82
3	Peter Flötner und Melchior Baier	85
4	Der Triumph des Bacchus: Der Holzschuher-Pokal	88

4.1	Forschungsüberblick.....	93
4.2	Die Patrizierfamilie Holzschuher	96
4.3	Ikonographie: Bacchus in der Renaissance	99
4.4	Motive aus der „Hypnerotomachia Poliphili“	108
4.5	Einflüsse aus der Nürnberger Fastnachtsskultur.....	112
4.6	Italienische Einflüsse und der Humanismus im Nürnberg des 16. Jahrhunderts.....	118
5	Biblische Weinikonographie: Der Kokosnussbecher mit biblischen Szenen.....	125
5.1	Forschungsüberblick.....	126
5.2	Lobpreisung und Mahnung vor Übermaß: Der Alkohol in der Bibel.....	127
IV	Plaketten: Die Plakettenserie mit den Folgen der Trunksucht und die Plaketten mit Tierallegorien von Peter Flötner.....	132
1	Die Plakette - Ein neues Kunstmedium.....	132
2	Das Laster der Trunkenheit: Die Plakettenserie zu den Folgen der Trunksucht von Peter Flötner	137
2.1	Forschungsüberblick.....	141
2.2	Die Sieben Todsünden.....	144
2.3	Die Ikonographie der Sieben Todsünden	148
2.4	Die Todsünde der Gula.....	148
2.5	Die Tierausslegung: Tiere als Lasterallegorien	152
3	Die vier Temperamente: Eine weitere Plakettenserie mit bacchantischen Szenen und Tierallegorien Flötners oder der Flötner-Nachfolge.....	157
3.1	Forschungsüberblick.....	160
3.2	Die vier Temperamente	163
3.3	Die Ikonographie der vier Temperamente.....	174
3.4	Die vier Temperamente und die Tierallegorese	177
3.5	Die Charaktertypenlehre und die Folgen der Trunkenheit.....	179

V	Druckmedien: Die Trunkenheit in graphischen Darstellungen von Erhard Schön und den Beham-Brüdern	189
1	Die Druckmedien und der Kampf gegen die Trunksucht.....	189
2	Die Tiermetamorphose: Erhard Schöns Illustration zu Hans Sachs' Spruchgedicht „Die vier wunderberlichen Eygenschaft vnd würckung des Weins“	202
	2.1 Die „Gesta Romanorum“	210
	2.2 Tiere als Akteure.....	212
	2.3 Circe und Odysseus	221
3	Die Bauernfeste: Bauernfest- und Kirchweihdarstellungen von Hans Sebald und Barthel Beham	227
	3.1 Die Beham-Brüder.....	227
	3.2 „Das Bauernfest oder die zwölf Monate“ von Hans Sebald Beham	229
	3.3 Barthel Behams „Kirchweih zu Mögelsdorf“	232
	3.4 Hans Sebald Behams „Große Kirchweih“.....	236
4	Die trinkenden Bauern: Ikonographie der Bauernfestdarstellungen	237
5	Die Rolle der Bauern und der Bauernkrieg im Nürnberger Umland	245
6	Wertung des Bauernstandes: Trunksucht und Bauern.....	246
7	Die Kirchweihtradition Frankens und die protestantische Kritik an deren exzessiven Auswüchsen.....	252
VI	Die Rezeption der Nürnberger Bildpolemik gegen die Trunkenheit	260
1	Der Bacchustriumph	260
	1.1 Die Stiche Virgil Solis'	260
	1.2 Plaketten nach den Reliefs des Holzschuher-Pokals	264
	1.3 Forschungsüberblick.....	266
2	Der Wein in der Bibel: Flugblatt von Georg Gärtner „Des Weins Laster. Lob“	267
3	Die Folgen der Trunksucht: Die Verwendung der Flötner-Plaketten im Kunsthandwerk	268
4	Die vier Temperamente und der Alkohol	269

4.1	Der „Thesaurus Philosophicus“	269
4.2	Der Zinnhumpen mit bacchantischen Szenen	271
4.3	Flugblatt „Ein kurzweilig Gedicht: Von den vier vnterschiedlichen Weintrinckern“	273
5	Einflüsse der Graphik der Beham-Brüder auf die Bauernfestdarstellungen in den Niederlanden	275
5.1	Die Kirchweihdarstellungen Pieter Bruegels	276
5.2	Die Bauernkirchweihen von Pieter van der Borch	278
5.3	Die Bauernfestdarstellungen der Beham-Brüder im Kunsth Handwerk	279
6	Entwürfe für Trinkgeräte von Peter Flötner und Hans Sebald Beham	288
VII Trunkenheit und Zügellosigkeit im 16. Jahrhundert		290
1	Obszönität und Fäkalkomik	290
2	Tischzuchten und Grobianismus	292
3	Anstrengungen zur Disziplinierung der Trinker im 16. Jahrhundert und die Sanktionen gegen die Trunksucht	300
VIII Resümee		310

LITERATURVERZEICHNIS

ABBILDUNGSVERZEICHNIS UND BILDNACHWEISE

ABBILDUNGEN

*„Der wahre Mensch trinkt immerdar
soviel es Tage gibt im Jahr:*

Dreihundertfünfundsechzig.

*Und wenn das Jahr ein Schaltjahr ist,
trinkt er als Biedermann und Christ:*

366.“

Augustiner Bräustübl Kloster Mülln, Salzburg

I Einleitung

„Ob ich morgen leben werde, weiß ich freilich nicht, aber, wenn ich morgen lebe, dass ich morgen trinken werde, weiß ich ganz gewiss!“¹

Gotthold Ephraim Lessing, Die Gewißheit

„Wein ist von Gott geschaffen gut
Wer ihn fein mässig trincken thut
Dem selben erfrewdt er seins herzs
Vnmessig truncken pringt er schmerzs.“²

Der Alkohol schadet den Menschen in gleichem Maße wie er ihnen nützt. Mit Maß getrunken hat er seine Vorzüge, im Übermaß genossen entfaltet er jedoch seine negativen Auswirkungen. Diese Ansicht vertritt auch der Nürnberger Schuhmacher und Dichter Hans Sachs (1494-1576) im Fazit zu seinem 1553 verfassten Spruchgedicht „Die vier wunderberlichen Eygenschaft vnd würckung des Weins“³ und es kommt nicht von ungefähr, dass Hans Sachs dieses Thema gerade in der Frühen Neuzeit beschäftigte.

Das Thema Alkohol und dessen Konsum spielte besonders im 16. Jahrhundert eine große Rolle. Europa huldigte zu dieser Zeit einem ungezügelter Alkoholgenuss. Allen voran die Deutschen standen in dem zweifelhaften Ruf maßloser Trunksucht. Anstelle von Brunnenwasser, das vor allem in den Städten oft verunreinigt war, wurden große Mengen an Wein und Bier getrunken. Dies war auch in der Stadt Nürnberg in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts der Fall. Quer durch alle Stände sprach man dem Alkohol zu. Als das Trinkverhalten zur damaligen Zeit immer exzessivere Züge annahm, versuchten kirchliche und weltliche Obrigkeit, dem Übel Herr zu werden und das Laster der Trunksucht zu bekämpfen. Der angesehene Mediziner Heinrich Stromer (um 1476-1542) verfasste 1531 die erste medizinische Abhandlung, die dem Thema Trunkenheit gewidmet war.⁴ Das Werk enthält auch eine Definition der

¹ Göpfert, Herbert G. et al. (Hg.), Gotthold Ephraim Lessing. Werke. In acht Bänden, Bd. 1, München 1970, S. 69.

² Sachs, Hans, Die vier wunderberlichen Eygenschaft vnd würckung des Weins. Ein kurtzweylicher Spruch, Nüremberg 1553, ohne Pag.

³ Ebda.

⁴ Vgl. Stromer, Heinrich, Eine getreue vleissige und ehrliche Verwarnung, widder das hesliche laster der Trunckenheit, Wittenberg 1531.

Trunksucht, die aus „überflüssigem brauch des weins“⁵ entsteht und eine „willige unsynnickeit“⁶ ist.

Der Konsum von Alkohol hatte für die Menschheit schon immer einen hohen Stellenwert. Wein und Bier erfüllen von alters her zahlreiche Funktionen. Sie sind Nahrungsmittel, Genußmittel, Opfertagen, Ritualgetränke und Mittel zur Förderung des sozialen Zusammenlebens. Im gegenseitigen Zutrink werden Trinkfestigkeit und Männlichkeit unter Beweis gestellt.

Wie dies bei allen Themen, die die Menschheit bewegen, der Fall ist, ist das Thema Alkohol und Alkoholkonsum auch in der Bildenden Kunst präsent. Schon in der Antike zierten feuchtfröhliche Gelage und Szenen aus dem Bacchuskult römische und griechische Amphoren und Trinkgeräte. Neben den positiven Eigenschaften des Alkohols durchziehen auch dessen negative Folgeerscheinungen die Geschichte von Bier und Wein. Aus diesem Grund wurde der Alkohol über die Jahrhunderte hinweg auch immer wieder zur Zielscheibe von Mäßigkeitsbestrebungen.⁷

Das Thema des Alkoholkonsums und der durch ihn bedingten Freuden und Exzesse hat in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts eine besondere Relevanz für die Kunstgeschichte, da es in einzigartiger Weise beispielhaft für den Prozess des Entstehens neuer Bildgenres in der Frühen Neuzeit steht. Zu diesen neuen Bildinhalten zählen vor allem genrehafte und zeitgenössische Szenen, die einen Alltagsbezug haben wie die Kirchweih- und Bauerndarstellungen. Das Thema der bildgestützten Affirmation des Trinkens und der Bildkritik ist Teil der Medienrevolution der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts, in der nicht nur Texte sondern auch Bilder in nie gesehenem Maße Agenten der Agitation in einer neu entstandenen Öffentlichkeit werden. Dabei spielte die frühneuzeitliche Stadt eine wichtige Rolle als Kommunikationsknotenpunkt. Handelsstädte wie Nürnberg, Köln, Frankfurt, Leipzig oder Venedig waren miteinander verbunden und durch Boten und Spediteure wurden im Dienste wirtschaftlicher und kultureller Interessen entlang der Handelsrouten Waren, Schriftstücke und Nachrichten transferiert.⁸ Auf diese Weise fand ein reger Austausch von

⁵ Stromer 1531: ohne Pag.

⁶ Stromer 1531: ohne Pag.

⁷ Vgl. Domborg, Harry (Red.)/Fachstelle für Prävention (vae), Frankfurt am Main, Rausch und Realität - Drogen im Kulturvergleich, Kat. Ausst., 2. Aufl., Frankfurt am Main 1995, ohne Pag.

⁸ Vgl. Hacke, Martina, Zur Kommunikation zwischen Paris und Basel zu Beginn des 16. Jahrhunderts: Ein Blick auf die Verbindung von Stadt zu Stadt der Familie Amerbach von 1501-1508, in: Holý, Martin/Hrubá, Michaela/Sterneck, Tomáš (Hg.), Die frühneuzeitliche

Informationen und Kulturimpulsen statt.⁹ Die Stadt bot innerhalb der Stadtmauern viele Orte, an denen Meinungsbildungsprozesse stattfanden. Schenken, Wirtshäuser, Kirchen, Rathäuser und Marktplätze waren zu dieser Zeit zentrale Schnittstellen gesellschaftlicher Kommunikations- und Interaktionsprozesse. Dies waren Orte, die für Menschen unterschiedlicher regionaler Herkunft, sozialer Zugehörigkeit und beiderlei Geschlechts prinzipiell zugänglich waren und an denen sie in komplexe soziale Austauschbeziehungen traten.¹⁰ Durch die mit dem florierenden Handel und einer ersten „Globalisierung“ einhergehende Bevölkerungsexplosion in den Städten wurden allgemeingültige Regeln für ein friedliches Zusammenleben immer wichtiger. Die Folge war eine aktive Medienpolitik. Eine wahre Regelungswut griff um sich, in der immer neue Verordnungen der geistlichen und weltlichen Herrschaft, Polizeiordnungen und Predigten von der Kanzel dazu eingesetzt wurden, die Öffentlichkeit zu belehren. Die Reaktion des Volkes darauf waren Schmä- und Schandbriefe und Kritik an den Vertretern der Obrigkeit.¹¹ Dies war nicht nur in Nürnberg, sondern auch in anderen großen Städten in der Frühen Neuzeit der Fall. Zwischen 1329 und 1803 listet das Repertorium der frühneuzeitlichen Polizeiordnungen für die Reichsstadt Frankfurt über 5000 Verordnungen auf, für die Reichsstadt Köln sogar fast die doppelte Anzahl.¹²

Der Alkohol und dessen Konsum war in den obrigkeitlichen Regularien der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts von großer Bedeutung. Im Zuge des Versuches, dem Laster der Trunksucht Herr zu werden, wurde der Zusammenhang des Alkoholkonsums mit den Sieben Todsünden, insbesondere der Sünde der Völlerei, hergestellt, um den maßlosen Trinkern ihr Fehlverhalten ins Gewissen zu rufen. In den öffentlichen Diskussionen spielten Bilder eine zentrale Rolle. Die negativen körperlichen und materiellen Folgen der

Stadt als Knotenpunkt der Kommunikation, Geschichte, Forschung und Wissenschaft, Bd. 57, Berlin 2019, S. 111-120, hier S. 111.

⁹ Vgl. Hrubá, Michaela, Bürgerinnen und Bürger in den Kommunikationsnetzwerken der frühneuzeitlichen Stadt. (Der Wandel der Kommunikation vor dem städtischen Gericht als Bestandteil der Transformation der Städte am Beginn der Frühen Neuzeit), in: Holý, Martin/Hrubá, Michaela/Sterneck, Tomáš (Hg.), Die frühneuzeitliche Stadt als Knotenpunkt der Kommunikation, Geschichte, Forschung und Wissenschaft, Bd. 57, Berlin 2019, S. 191-208, hier S. 192.

¹⁰ Vgl. Schwerhoff, Gerd, Stadt und Öffentlichkeit in der Frühen Neuzeit - Perspektiven der Forschung, in: Schwerhoff, Gerd (Hg.), Stadt und Öffentlichkeit in der Frühen Neuzeit. Städteforschung. Veröffentlichungen des Instituts für vergleichende Städtegeschichte in Münster, Reihe A. Darstellungen, Bd. 83, Köln/Weimar/Wien 2011, S. 1-28, hier S. 12.

¹¹ Vgl. Schwerhoff in Schwerhoff 2011: S. 21, 22.

¹² Vgl. Schwerhoff in Schwerhoff 2011: S. 20.

Trunksucht wurden den Menschen vorgerechnet. Abschreckende, belehrende Darstellungen von sich übergebenden und raufenden Zechern, biblische Themen, die den übermäßigen Alkoholkonsum und dessen negative Folgen verbildlichten oder Darstellungen der dickbäuchigen Gula mit einem Trinkkrug in der Hand wurden zu häufigen, aktualitätsbezogenen, regelrecht „modischen“ Bildsujets. Das Thema Alkohol und Alkoholkonsum spielte auch in der Druckgraphik der Frühen Neuzeit eine große Rolle. Die neuen Vervielfältigungsmöglichkeiten durch den Gutenbergschen Druck mit beweglichen Lettern dienten den Obrigkeiten als wichtiges Werkzeug Verbote zu erlassen oder aus deren Sicht unerwünschte Verhaltensweisen aufzuzeigen und anzuprangern. Durch eine wahre Flut an gedruckten kirchlichen Traktaten, Flugblättern und Polizeiordnungen gegen die Trunksucht wurde eine breite Öffentlichkeit erreicht. In diesen Druckwerken bediente man sich häufig der Einprägsamkeit und erklärenden Funktion von Bildern, indem man die Texte mit Illustrationen versah. Die städtische Obrigkeit und die Reformatoren nutzten diese Bildpropaganda gegen die Trunksucht, in der häufig immer wiederkehrende symbolhafte Bezüge zu den Sieben Todsünden, den Lastern und der Temperamenten- und Säftelehre hergestellt wurden, für ihre Zwecke. Diese belehrenden Elemente wurden häufig mittels der Tiersymbolik verstärkt. Die negativen Folgen der Trunksucht wurden in Traktaten und Flugschriften erläutert und den Menschen, ähnlich wie heute auf den zur Abschreckung dienenden Bildern auf Zigarettenschachteln, durch Illustrationen drastisch vor Augen geführt. In Zusammenhang mit dem Thema Alkohol in der Druckgraphik entstanden mit den Kirchweih- und Bauernfestdarstellungen der Brüder Beham neue genrehafte Bilderzählungen. Das Entstehen einer eigenständigen Bauerngraphik wurde durch den Einfluss des Humanismus befördert. Mit der Bildwürdigkeit des Bauern hatte man einen neuen Protagonisten, der den immer ökonomischer orientierten Künstlern einen neuen Absatzmarkt eröffnete.

Auch bacchische Szenen, die der Antike entlehnt wurden und das wilde, durch den Alkohol angeregte Treiben des Weingottes und seines Gefolges zeigen, wurden in der Nürnberger Kunst des 16. Jahrhunderts früh aufgegriffen. Anfang des 16. Jahrhunderts entstand eine beeindruckende Vielfalt an Schenk-, Trink- und Scherzgefäßen aus den unterschiedlichsten Materialien. Trinkgeräte, die aus exotischen Kostbarkeiten wie der Kokosnuss gefertigt waren und denen man magische Kräfte nachsagte, waren in der Renaissance beliebte Sammelobjekte für die Kunst- und Wunderkammern des Adels, die vor allem bei großen Festlichkeiten zur Schau gestellt wurden. Während die Größe des Gefäßes für die Trinkleistung des Besitzers stand, gaben Material und Dekor

Auskunft über dessen sozialen Status. Da man dem Trinken einen so hohen Stellenwert einräumte, mussten auch die Gefäße, aus denen getrunken wurde, entsprechend gestaltet sein. Sie unterschieden sich hinsichtlich ihres Materials und ihrer Gestaltung, je nachdem, welche Bevölkerungsschicht sie verwendete und zu welchem Anlass und von welcher Gruppe aus ihnen getrunken wurde. Angehörige der niederen Stände tranken aus einfachen Holz- und Tonbechern. Doch sind aus Nürnberg auch becherartige Nuppengläser überliefert, aus denen die Handwerker tranken. Bei den Zünften waren besonders Zunftkannen aus Zinn verbreitet, die mit den Attributen des jeweiligen Handwerks geschmückt waren. Die Oberschicht trank aus bemaltem Glas, das aus Venedig importiert wurde. Zur Repräsentation und bei besonderen Anlässen trank man aus prunkvoll verzierten Pokalen aus Edelmetall und exotischen Materialien. Dass die Nürnberger Patrizier bei festlichen Anlässen dem Alkohol gerne und in großen Mengen zusprachen, davon berichten nicht nur Schilderungen von Zeitgenossen oder Quellen wie die Haushaltsbücher der Patrizier. Auch Bilder, Graphiken und die Trinkgefäße selbst vermitteln ein Bild des Trinkverhaltens in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts.

Die Stadt Nürnberg war zur Zeit ihrer kulturellen Blüte der Frührenaissance eine freie Reichsstadt, eine Gelehrtenstadt, eine Stadt der Reformation, der Wissenschaft und eine Hochburg des Humanismus. Zudem war Nürnberg damals die bedeutendste oberdeutsche Handelsmetropole und ein erstes Industriezentrum.¹³ Vor diesem Hintergrund ist es nicht verwunderlich, dass Nürnberg in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts auch ein Zentrum der Malerei, der Druckgraphik, des Buchdrucks, des Kunsthandwerks und der Luxusobjekte war.

1 Die Stadt Nürnberg in ihrer frühneuzeitlichen Blüte

Nürnberg als weltoffene Handelsstadt, die kulturelle Einflüsse aus Italien und anderen Ländern sowie die Gedanken des Humanismus und der Reformation in sich vereinte, war ein höchst anregendes Umfeld für Künstler und die Entstehung von Kunst in der Frühen Neuzeit.

Der Status der Kunst als freies Handwerk in Nürnberg ermöglichte und erleichterte es Künstlern, von anderen Orten in die Stadt zuzuwandern und sich dort zu etablieren. Aufgrund dieser Privilegien wurde die Kunst Nürnbergs durch neue Einflüsse befruchtet. Einheimische und zugereiste Künstler waren in

¹³ Vgl. Waldmann, Emil, Die Nürnberger Kleinmeister, Voss, Hermann (Hg.), Meister der Graphik, Bd. V, Leipzig 1911, S. 1.

der Frühen Neuzeit in Nürnberg so ideenreich, kreativ und einflussreich wie sonst nirgendwo in Deutschland. Durch die Reformation und den Buchdruck entstand eine Medienrevolution, in der die Visualisierung von aktuellen Themen für die Öffentlichkeit eine zentrale Rolle einnahm. Auch die Nürnberger Fastnachtstradition und der Meistergesang flossen in das künstlerische Schaffen in der Stadt mit ein.

In diesem Umfeld entstanden in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts zahlreiche bildliche Darstellungen zum Thema Alkohol und Trunkenheit. Die Nürnberger Künstler Peter Flötner (um 1490/95-1546), Erhard Schön (1491-1542), Hans Sebald Beham (1500-1550) und sein Bruder Barthel (1502-1540) sowie Georg Pencz (um 1500-1550) und Virgil Solis (1514-1562) beschäftigten sich in ihrer Kunst in überdurchschnittlichem Maße mit dem Thema Alkohol und Trunksucht und geben mit ihren vielfältigen, tiefgründigen Werken ideale Fallbeispiele für die Untersuchung des Themas in der Kunst der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts.

1.1 Handel, Stadttregiment und Zunftwesen

Im Mittelalter war Nürnberg eine blühende Metropole.¹⁴ Ihre wirtschaftliche Bedeutung und ihren Reichtum verdankte die Stadt dem Groß- und Fernhandel, der vielseitigen Produktion ihres Handwerks vor allem im metall- und textilverarbeitenden Bereich und ihrer günstigen geographischen Lage.¹⁵ An den wichtigsten Handelsstraßen gelegen stieg Nürnberg im Laufe des Mittelalters zu einem bedeutenden Handelszentrum auf. Der Groß- und Fernhandel sowie das sich ausdifferenzierende Handwerk, das für seine äußerst qualitätvollen und innovativen Produkte Berühmtheit erlangte, festigten die herausragende Stellung Nürnbergs.¹⁶ Wie weit das Gebiet war, in dem Nürnberg Handel betrieb, zeigen die im 13. und 14. Jahrhundert in 72 Städten und Ländern erteilten Zollprivilegien. Die bevorzugten Handelsräume Nürnbergs im 14. und 15. Jahrhundert lagen am Ober- und Niederrhein, in Flandern, Südfrankreich, Norditalien, Österreich, Böhmen, Ungarn und Polen. Im 15. Jahrhundert verstärkte sich der Handel nach Italien, besonders nach Venedig und dem Nordosten. Seit dem frühen 16. Jahrhundert wurden Spanien und Portugal sowie deren entstehende überseeische Kolonialgebiete mit einbezogen. Bis ins frühe 16. Jahrhundert betrieben vornehmlich patrizische Familien den Nürnberger

¹⁴ Vgl. Stadtarchiv Nürnberg, Nürnberg im Wandel der Zeit, Olching 2016, S. 3.

¹⁵ Vgl. Stadtarchiv Nürnberg 2016: S. 26.

¹⁶ Vgl. Stadtarchiv Nürnberg 2016: S. 3.

Handel. Von den Familien Stromer, Groß, Holzschuher, Pfinzing, Paumgartner, Imhoff, Lemmel und Welser wurden eigene Handelsgesellschaften betrieben. An Handelsgesellschaften beteiligt waren die Behaim, Ebner, Fürer, Grundherr, Schopper und Tetzl. Vor allem aus Venedig importierten die Nürnberger Nahrungsmittel und Bekleidung sowie Luxuswaren wie Metalle, Wolle und Farben zur Belieferung der Nürnberger Handwerker. Doch auch der Export der in der Stadt hergestellten Produkte, vor allem Metallwaren, Textilien und Waffen, florierte. Die Nürnberger Kaufleute hatten auch eine bedeutende internationale Verteilerrolle als Zwischenhändler inne. Die Patrizier fungierten durch ihren Reichtum im 14. Jahrhundert als Geldgeber für Kaiser und Fürsten. In der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts war Nürnberg der führende Geldumschlagplatz Oberdeutschlands.¹⁷ Die Stadt war ebenso ein wichtiger Umschlagplatz für den Gewürzhandel und hatte eine Monopolstellung im damals bedeutenden Safranhandel inne.¹⁸ Die Nürnberger Patrizier waren auch in Montanunternehmen beteiligt. In fast allen europäischen Montanrevieren waren Nürnberger Kaufleute als Unternehmer oder Einzelhändler tätig. Im 16. Jahrhundert waren dies vor allem die Behaim, Sitzinger, Legrand und Holzschuher in den Revieren Salzburgs, Kärntens und der Steiermark. Im 15. und 16. Jahrhundert beherrschten die Nürnberger Familien Groß, Nützel, Holzschuher, Stromer und Gräfenenthaler die Kupferreviere in Kuttenberg in Böhmen und Gräfenenthal in Thüringen. Die Patrizierfamilie Tetzl besaß im 16. Jahrhundert Kupferminen auf Kuba. An den Silberrevieren des Erzgebirges und im böhmischen Joachimsthal waren im 15. und 16. Jahrhundert unter anderem die Imhoff und die Tucher beteiligt, an den Goldrevieren im fränkischen Goldkronach und im schlesischen Breslau die Ayrer und die Tucher. Im slowenischen Idrija wurden Zinnober und Quecksilber von Nürnberger Kaufleuten nach Lyon und Antwerpen verhandelt.¹⁹

Nürnberg wurde von einem Kreis politisch privilegierter Familien, vor allem Kauf- und Handelsleute, regiert, die allein alle Ratsämter und Ratssitze besetzten.²⁰

In Nürnberg gab es im Mittelalter und in der Frühen Neuzeit keine Zünfte. Seit der Zeit König Karls IV. (1316-1378) waren Zünfte in Nürnberg streng verboten.²¹ 1348 erhob sich in der Stadt ein Aufstand, da die Stadtoberkeit

¹⁷ Vgl. Stadtarchiv Nürnberg 2016: S. 26.

¹⁸ Vgl. ebda.: S. 27, 43.

¹⁹ Vgl. ebda.: S. 27.

²⁰ Vgl. ebda.: S. 23.

²¹ Vgl. Stadtarchiv Nürnberg 2016: S. 47.

offiziell zu Karl IV. übertrat und ihm die Treue schwor, was einem Teil der Bürgerschaft, die sich einen wittelsbachischen König wünschten, missfiel. Die Handwerker wollten sich gegen die Übermacht des Rates wehren und forderten eigene Zusammenschlüsse zu Zünften, Tänze und Trinkstuben. Ein Versöhnungsangebot des Rates lehnten sie ab. Daraufhin begann der Aufstand gegen die in Nürnberg regierenden Geschlechter, die aus der Stadt vertrieben wurden.²² Die Aufständischen hatten Zünfte eingerichtet und jedem Handwerk eine Trinkstube und einen Tanzboden zugeteilt. Auch die Ämter der Stadt wurden neu verteilt und ein neuer Rat eingesetzt, der sich der städtischen Schatzkammer bemächtigte.²³ Es gelang Karl IV. jedoch mit Hilfe des Adligen Konrad von Heideck und seinem Heer, die Stadt wieder unter seine Kontrolle zu bringen. Zweihundert Aufständische wurden gehängt. Karl IV. schaffte alle Neuerungen, die während des Aufstands eingerichtet worden waren, wieder ab und verbot das Zunftwesen in der Stadt.²⁴ Da das Wirtshaus ein zentraler Ort der Meinungsbildung, Propaganda und Agitation war, wo Meinungsbildungsprozesse vorantrieben, Konflikte ausgetragen und Entscheidungen getroffen wurden, entwickelte der Rat gegenüber den Gilden und Zünften eine latente Verschwörungsangst angesichts deren Versammlungen, die er zu kanalisieren versuchte.²⁵ Die Handwerke waren daher in Nürnberg nicht wie in anderen Städten in Zünften organisiert und hatten keinen Anteil am Stadtre Regiment. Eine kleine Gruppe an Handwerkern wurde zwar nach dem Handwerkeraufstand in den Kleinen Rat aufgenommen, ein Mitspracherecht hatte sie jedoch nicht.

Die städtischen Behörden übernahmen die administrativen Aufgaben der Handwerker. Seit 1470 war das Städtische Rugamt für Ein- und Ausschreibungen von Lehrlingen und Gesellen, Erteilung des Meisterrechts, Aufstellung von Regeln bezüglich Ausbildungsgang, Betriebsgröße, Betriebsorganisation, Handwerksbefugnissen, Qualitätsstandards und deren Kontrolle zuständig. Die Handwerker wurden streng überwacht. Eine Versammlung der Handwerker durfte nie ohne einen Rugbeamten stattfinden. Im Rugamt waren wie überall die patrizischen Fernhandelsgeschlechter des Rates involviert. Diese lenkten erfolgreich die Wirtschaft und den Export. Eine Besonderheit in Nürnberg war, dass in den freien Künsten völlige

²² Vgl. Schubert, Alexander, Zwischen Zunftkampf und Thronstreit. Nürnberg im Aufstand 1348/49, Institut für Geschichte der Otto-Friedrich-Universität Bamberg (Hg.), Bamberger Historische Studien, Bd. 3, Bamberg 2008, S. 40, 41, 51.

²³ Vgl. Schubert 2008: S. 43.

²⁴ Vgl. Schubert 2008: S. 44, 69.

²⁵ Vgl. Schwerhoff in Schwerhoff 2011: S. 12, 17.

Gewerbefreiheit bestand, was eine Zuwanderung von Künstlern aus anderen Städten und Ländern förderte und die ungehemmte Einführung und Erprobung von Neuerungen ermöglichte. Diese positiven Aspekte der Kunst als freies Gewerbe wurden vom Rat begünstigt.²⁶

1.2 Humanismus, Kunst und Fastnachtstradition

Obwohl Nürnberg weder Fürstenhof noch Universität besaß war der Humanismus hier besonders einflussreich. Die Patrizier schickten ihre Söhne zum Studieren an die humanistisch geprägten Universitäten Italiens. Vom Rat unterstützte Klosterreformen förderten den Klosterhumanismus, vor allem in Frauenklöstern. Zahlreiche bedeutende deutsche Humanisten lebten dauerhaft oder zeitweise in Nürnberg wie Konrad Celtis (Konrad Bickel 1459-1508), Eobanus Hessus (Eoban Koch 1488-1540), Hartmann Schedel (1440-1514), Willibald Pirckheimer (1470-1530) oder Caritas Pirckheimer (1467-1532), die Schwester von Willibald, die Äbtissin im Frauenkloster St. Klara war. 1493 wurden beim Nürnberger Drucker und Verleger Anton Koberger (um 1440/45-1513) die lateinische und die deutsche Version der Schedelschen Weltchronik gedruckt, die mit Holzschnitten nach Zeichnungen Michael Wohlgemuts (1434-1519) und seines Stiefsohns Wilhelm Pleydenwurff (1460-1494) illustriert war.²⁷

Einen Einblick in die Vielfalt an Werken der klassischen Literatur, die in Nürnberg Anfang des 16. Jahrhunderts vorhanden waren, geben vereinzelt erhaltene Bibliotheksverzeichnisse. Der Ansbacher Humanist Vincentius Opsopoeus (eig. Vinzenz Heidecker, 1485-1539) zum Beispiel besaß 212 Bände fast aller wichtigen antiken Schriftsteller wie Erasmus, Ulrich von Hutten und Eobanus Hessus. Die Sammlung umfasste auch Übersetzungen aus dem Griechischen von Homer, Lukian, Polybios oder Heliodor. Auch Hans Sachs besaß eine umfangreiche Büchersammlung, die Werke von Apuleius, Aesop, Euripides, Lukian, Herodot, Homer, Horaz, Lukrez, Ovid, Terenz, Valerius Maximus, Vergil, Boccaccio und Petrarca sowie von deutschen Autoren, wie dem Theologen Sebastian Franck (1499-1542), dem Humanisten Sebastian Brandt (1457-1521), dem Schriftsteller Georg Wickram (1505-1555/60) und Martin Luther (1483-1546) enthielt. Obwohl nicht bekannt ist, inwieweit diese Bücher anderen zugänglich waren, zeugen sie doch von einem umfassenden Interesse der Nürnberger Humanisten und einer großen Popularität in den

²⁶ Vgl. Stadtarchiv Nürnberg 2016: S. 47.

²⁷ Vgl. ebda.: S. 52.

gebildeten Kreisen. Es ist wahrscheinlich, dass Bücher untereinander verliehen wurden, was die Bekanntheit der Buchinhalte förderte. Auch die Nürnberger Künstler könnten auf diese Weise Kenntnisse von den klassischen Stoffen erlangt haben.²⁸

Nürnberg war vor allem in der Frühen Neuzeit ein Zentrum der Kunst und der Luxusobjekte. Die in der Stadt hergestellten Kunstgegenstände waren in weiten Teilen der Welt gefragt und die Innovationen der Nürnberger Künstler und Goldschmiede übten weitreichenden Einfluss aus. Im Mittelalter wurden Kunstwerke meist von Königs- und Fürstenhöfen oder der Kirche in Auftrag gegeben. Mit der durch den Fernhandel immer reicher werdenden bürgerlichen Oberschicht in Nürnberg entstand seit der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts eine bedeutende profane Kunstproduktion. Die reiche Kaufmannschaft war nicht nur eine zahlungskräftige Käuferschicht sondern importierte zugleich die notwendigen Materialien und erschloss einen breiten Absatzmarkt. Der Status des Kunsthandwerks als „Freie Kunst“ zog viele Auswärtige an. Bedeutende Maler wie Hans Pleydenwurff (um 1420-1472) aus Bamberg, der eine eigenständige Nürnberger Kunst beförderte, indem er niederländische Vorbilder aufnahm und so die Malerei Nürnbergs vom böhmischen Einfluss löste, ließen sich in der Stadt nieder. Michael Wohlgemut, der Pleydenwurffs Witwe heiratete und dessen Werkstatt übernahm, schuf einen der bedeutendsten Betriebe der Altarmalerei, der Glasmalerei und des Buchholzschnitts in Süddeutschland. Zu den bedeutenden Nürnberger Künstlern zählt auch Wohlgemuts Schüler Albrecht Dürer (1471-1528), Sohn eines aus Ungarn zugewanderten Goldschmieds, der durch seine Druckgraphik und seine Lehrbücher über die Kunst diese weit über die Grenzen Deutschlands hinaus beeinflusste und in dessen Werkstatt ab 1503 so bedeutende Künstler wie Hans Baldung Grien (1484/85-1545) und Hans Schäufelein (um 1485-um 1539) arbeiteten.²⁹ Auch zahlreiche Illustratoren und Formschneider wie der in Nürnberg geborene und wirkende Erhard Schön (1491-1542) wurden von Dürer beeinflusst. Für die Graphik nach Dürer waren die sogenannten Nürnberger Kleinmeister wegweisend, zu denen Hans Sebald (1500-1550) und Barthel Beham (1502-1540), Georg Pencz (um 1500-1550), Jost Amman (1539-1591) und Virgil Solis (1514-1562) gezählt werden. Als „Kleinmeister“ werden diejenigen Kupferstecher bezeichnet, die vorwiegend nach Dürers Tod 1528 bis nach der Mitte des 16. Jahrhunderts tätig waren und deren Arbeiten sich durch

²⁸ Vgl. Dienst, Barbara, Der Kosmos des Peter Flötner. Eine Bildwelt der Renaissance in Deutschland, München/Berlin 2002, zugl. Diss. Universität Jena 1998, S. 393.

²⁹ Vgl. Stadtarchiv Nürnberg 2016: S. 53.

besonders kleinteilige Abmessungen auszeichneten. Zu den Nürnberger Kleinmeistern werden in der Regel auch Heinrich Aldegrever (1502-ca.1555), Jakob Binck (1490-1504), Hans Brosamer (1495-1554) und gelegentlich auch Augustin Hirschvogel (1503-1553) sowie Mitglieder der Familie Hopfer und Albrecht Altdorfer (1480-1538) gezählt.³⁰ Auch die Nürnberger Plastik und Goldschmiedekunst in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts kann einige bedeutende Namen vorweisen wie im Bereich des Bronzegusses Peter Vischer (1455-1529) und in der Plastik aus Elfenbein, Holz, Messing, Gold, Stein und anderen Materialien Veit Stoß (vor 1450-1533), Adam Kraft (1455/60-1509), Wenzel Jamnitzer (um 1507/08-1585) und Peter Flötner (um 1490/95-1546).³¹

Eine wichtige Rolle für die Kunst Nürnbergs spielten die Fastnachtstradition und der Meistergesang. Der Meistergesang entstand Anfang des 14. Jahrhunderts als spätmittelalterliche städtische Fortsetzung des hochmittelalterlichen Minnesangs der Fürstenhöfe. In Nürnberg gab es eine fest organisierte Meistersingergesellschaft, die regelmäßige öffentliche Singen abhielt, die nach festen Regeln und Formgesetzen abliefen, die 1493 in der Tabulatur, einer bildhaften Notenschrift, zusammengefasst wurden und deren Einhaltung von den sogenannten „Merkern“ streng überwacht wurde. Die Blüte des Meistergesanges war im späten 15. und 16. Jahrhundert. Die ersten Meistersinger gab es in Nürnberg seit der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts. Zu den berühmtesten Nürnberger Meistersingern zählen der dichtende Barbier und Wundarzt Hans Folz (um 1435/49), der Nürnberger Büchsenmachermeister und Dichter Hans Rosenplüt (um 1400-1460) und der Schuhmachermeister und Dichter Hans Sachs (1494-1576), der den Meistergesang ab 1523 in den Dienst der Reformation stellte. Von da an nahmen auch Meisterlieder mit weltlichem Inhalt eine fast gleichberechtigte Rolle ein. Meist wurden darin historische Ereignisse und ernste oder heitere Begebenheiten auf der Basis antiker, mittelalterlicher und zeitgenössischer literarischer Quellen dargestellt. Auch Fabeln und Schwänke als moralische Exempla kamen hinzu. Die Meisterlieder spielten eine wichtige Rolle bei der Vermittlung biblischer Themen und des neuen humanistischen Bildungswissens an bildungsfernere Schichten der Nürnberger Bevölkerung. Die Versammlungsorte waren meist Kirchen. Über 80

³⁰ Vgl. Knauer, Martin, Kupferstiche der deutschen Kleinmeister. Zur Erforschung eines Bildmediums in einer Epoche kulturellen Umbruchs, in: Möseneder, Karl (Hg.), Zwischen Dürer und Raffael - Graphikserien Nürnberger Kleinmeister, Petersberg 2010, S. 9-16, hier S. 9.

³¹ Vgl. Stadtarchiv Nürnberg 2016: S. 53.

Prozent der Mitglieder der Meistersinger waren Handwerker.³² 1778 löste sich die Gesellschaft auf.

Noch bedeutender als im Meistergesang war Nürnberg im deutschen Fastnachtspiel. Die ersten Fastnachtspiele entstanden um 1430. Auch deren Verfasser und Akteure waren hauptsächlich Handwerker. Bis 1500 waren die Fastnachtspiele nur Beiträge zur Fastnachtsunterhaltung, bei denen eine Gruppe von Aufführenden, meist Handwerksgesellen, durch die Wirtshäuser zog und derb-zotige Vorträge und Dialoge zum Besten gab. Unter Hans Sachs und Hans Folz entwickelten sich auch eigenständige Stücke mit moralisierend-lehrhafter Tendenz außerhalb von Wirtshäusern. Um 1600 wurden sie dann von Komödie und Tragödie verdrängt.³³

1.3 Bevölkerung, Stiftungswesen und Reformation

Gleichzeitig mit dem wirtschaftlichen Aufstieg Nürnbergs nahm die Bevölkerungszahl rasant zu. Trotz der Pestepidemien, an denen oft tausende Menschen starben, stieg die Bevölkerungszahl Nürnbergs von ca. 20.000 im Jahre 1431 auf ca. 45.000 zur Zeit der Reformation. Nürnberg war damit neben Köln und Augsburg eine der größten Städte Deutschlands. Die florierende Wirtschaft bewirkte eine starke Zuwanderung. Die Bevölkerung der Stadt setzte sich folgendermaßen zusammen: Eine reiche, meist kaufmännische Oberschicht von etwa 450 patrizischen und bürgerlichen Familien, rund sechs bis acht Prozent der Bevölkerung, bildete die Spitze der Gesellschaft. Der Mittelschicht gehörten mittlere Kaufleute und gehobene Handwerksmeister an. Sie war durch die hohe Differenzierung und Spezialisierung des Handwerks breiter als in anderen Städten. 1621 nennt eine Liste 3700 Handwerksmeister in Nürnberg. Die größte Bevölkerungsgruppe war aber auch im Nürnberg des 16. Jahrhunderts die Unterschicht, die sich aus armen Handwerksmeistern, Krämern, Gesellen, Hausgesinde bis hin zu Tagelöhnern, Spitalinsassen und Bettlern zusammensetzte. Über zehn Prozent der Bevölkerung war auch in der Blütezeit der Stadt auf Hilfe angewiesen, in Notzeiten waren es oft bis zu einem Drittel. Das reiche Stiftungswesen Nürnbergs, das zur damaligen Zeit in Deutschland vorbildhaft und einzigartig war, half den Armen.³⁴

Es gab auch eine offizielle Ständegliederung, die nach wirtschaftlichen, sozialen, politischen und geburtsständischen Kriterien gegliedert war. Seit dem

³² Vgl. Stadtarchiv Nürnberg 2016: S. 57.

³³ Vgl. ebda.: S. 58.

³⁴ Vgl. Stadtarchiv Nürnberg 2016: S. 59.

16. Jahrhundert reglementierte sie das Privatleben der Bürger in ständig erneuerten Kleider-, Tauf-, Leich- und Luxusordnungen. Den ersten Stand bildete das Patriziat, dem 42 Familien angehörten, die die alleinige Ratsfähigkeit besaßen. Dem zweiten Stand gehörten die Großkaufleute und Juristenfamilien, die im größeren Rat vertreten waren, an. Zum dritten Stand gehörten die übrigen Kauf- und Handelsleute des Größeren Rats sowie die acht Handwerksherren des Kleineren Rats. Die Kleinhändler und Handwerker des größeren Rats gehörten dem vierten Stand an. Alle übrigen Bürger der Stadt bildeten den fünften Stand. Dem ersten bis vierten Stand gehörten zur Reformationszeit von ca. 45.000 Einwohnern Nürnbergs nur 400-500 Personen an. Alle, die kein Bürgerrecht hatten, standen außerhalb der Ständeordnung, darunter auch sehr wohlhabende Mitglieder italienischer Handelsgesellschaften. Ab Mitte des 16. Jahrhunderts beeinflusste der wachsende Reichtum der Patrizier ihr gesellschaftliches Selbstverständnis. Sie ahmten den adeligen Lebensstil nach, kleideten sich wie der Adel, legten ihr Geld in Grundbesitz an und bauten sich burgähnliche Landsitze. Dies hatte eine Abschottung des Adels gegenüber dem Patriziat zur Folge, woraufhin sich das Patriziat wiederum von den bürgerlichen Kaufleuten distanzierte. Aufgrund dieser Entwicklung machten sich die bürgerlichen Kaufleute in zunehmendem Maße über niederere Stände wie die Bauern lustig.³⁵

Seit dem Hochmittelalter übernahmen in Nürnberg Stiftungen karitative Aufgaben. Dabei handelte es sich meist um durch Testamente oder andere Willensverfügungen eingesetzte Körperschaften. Deren Basis bestand aus einem festgelegten Kapital, dessen Erträge einem bestimmten Zweck zukommen sollten und deren Rendite aus Anleihen oder Immobilien erwachsen. Dazu wurden oft eigene Verwaltungsgremien wie zum Beispiel bei der Mendelschen Zwölfbrüderhausstiftung eingesetzt.³⁶ 1388 gründete der Patrizier Konrad Mendel d.Ä. († 1414) ein Zwölfbrüderhaus mit angeschlossener Zwölfboten- oder Apostelkapelle. In dem Haus sollte nach dem Vorbild der Zwölfzahl der Apostel ebenso vielen armen, alten und kranken aber nicht bettlägerigen Handwerkern, die ihren Lebensunterhalt nicht mehr selbst erwerben konnten, ein gut versorgter Lebensabend gewährt werden. Weitere Voraussetzungen zur Aufnahme waren der Nachweis des Nürnberger Bürgerrechts und die Kenntnis bestimmter Gebete.³⁷ 1522 errichtete der Rat einen Almosenkasten für Zuwendungen an Arme, daraus entstand das Almosenamtsamt.³⁸

³⁵ Vgl. ebda.: S. 60.

³⁶ Vgl. ebda.: S. 61.

³⁷ Vgl. Goldmann, Karlheinz, Zur Geschichte der Mendelschen Zwölfbrüderstiftung, in: Treue, Wilhelm/Goldmann, Karlheinz/Kellermann, Rudolf et al. (Hgg.), Das Hausbuch der

Nürnberg war im 16. Jahrhundert auch ein Zentrum der Reformation. Die Weltoffenheit der Handelsstadt und der hohe Bildungsstand der Bewohner machten Nürnberg offen für neue geistige Strömungen wie den Humanismus und die Reformation. 1414 kam der böhmische Reformator Jan Hus auf dem Weg zum Konstanzer Konzil durch Nürnberg und wurde dort wohlwollend empfangen. Die Gedanken der Kirchenreform Martin Luthers wurden in Nürnberg durch den Generalvikar des Augustinerordens, Johannes von Staupitz, der ein Freund Luthers war, verbreitet. Als Luther seine Reformforderungen 1517 öffentlich machte, übte sich der Rat jedoch aus Rücksicht auf Kaiser und Papst in Zurückhaltung. Diese Vorsicht gründete darauf, dass Nürnberg als Sitz des Reichsregiments (1521-1524), einer zeitweisen ständischen Reichsregierung in Abwesenheit des Kaisers, und Tagungsort zweier Reichstage (1522/23, 1524) im Zentrum des öffentlichen Interesses stand. Im April 1524 endete der Reichstag und das Reichsregiment verließ die Stadt. In diesem Jahr führten die führenden Geistlichen Nürnbergs zum Missfallen des Rates eigenmächtig eine neue Gottesdienstform ein, das Abendmahl in beiderlei Gestalt. Daraufhin sollte in einem Religionsgespräch eine Einigung erzielt werden. Dies hatte jedoch zur Folge, dass den Forderungen der Anhänger Luthers mit großer Mehrheit zugestimmt wurde.³⁹ Die alten Formen von Messe und Predigt wurden daraufhin verboten und die Klöster und deren Besitzungen gingen ins Eigentum der Stadt über. Nürnberg schloss sich damit als erste Reichsstadt überhaupt offiziell der Reformation an, unterstütze die Verbreitung der Lehre und wurde zu einem Zentrum der Reformation.⁴⁰

Seit dem 15. Jahrhundert gibt es in Nürnberg in Zusammenhang mit dem Fastnachtsbrauchtum ein Handwerkerbrauchtum. Seit 1397 war der Zämertanz der Metzger mit dem Schembartlauf Bestandteil der Tradition. Beim Zämertanz umgaben Lasterallegorien in Tiergestalt die tanzenden Metzger. Der Karneval war das Gegenbild der Buße, Einkehr und Reue am Aschermittwoch. Beliebt war auch das Turnier der Bierbrauer, die rittlings auf Fässern saßen und versuchten, sich mit Lanzen gegenseitig hinabzustechen.⁴¹ Seit 1449 ist der Schembartlauf nachweisbar, der eine berühmte Besonderheit der spätmittelalterlichen Fastnacht darstellt. Laut einer von Hans Sachs überlieferten Sage soll das Metzgerhandwerk als Lohn für die Treue, die es während des

Mendelschen Zwölfbrüderstiftung zu Nürnberg. Deutsche Handwerkerbilder des 15. und 16. Jahrhunderts, Textband, München 1965, S. 7-60, hier S. 7-10.

³⁸ Vgl. Stadtarchiv Nürnberg 2016: S. 61.

³⁹ Vgl. ebda.: S. 64.

⁴⁰ Vgl. ebda.: S. 65.

⁴¹ Vgl. Stadtarchiv Nürnberg 2016: S. 68.

Handwerkeraufstands 1348 dem Rat gegenüber bewiesen hatte, von diesem das Privileg erhalten haben, zur Fastnacht einen Zämertanz aufzuführen. Daraus entstand der Schembartlauf. Dieser wurde zu einem eigenständigen Maskenaufzug, bei dem nach wie vor die Verbindung zu den Metzgern bestand. Der Schembartlauf wurde von ein bis drei jährlich wechselnden Schembarthauptleuten organisiert. Oft waren diese Patrizier, die den Metzgern das Recht jedes Jahr abkaufen mussten. Die Schembartläufer zogen auf wechselnden Routen in phantasievollen Kostümen durch die Stadt und führten seit 1475 einen Motivwagen, die sogenannte „Hölle“, mit sich. Am Hauptmarkt wurde die Hölle gestürmt und verbrannt. Mit der Reformation endete die Tradition des Schembartlaufs allmählich. 1539 wurde noch einmal ein Schembartlauf veranstaltet, vielleicht weil der Rat dem führenden Nürnberger Prediger und Anhänger der Reformation Andreas Osiander (1498-1552), der mit dem Kirchenbann eine Schlüsselgewalt für die protestantische Geistlichkeit forderte, eins auswischen wollte. Osiander war auch der Hauptverfasser der Kirchenordnung von 1533, die in Nürnberg und der benachbarten Markgrafschaft Brandenburg-Ansbach eingeführt wurde und auch außerhalb Nürnbergs großen Einfluss hatte. Der Schembartlauf von 1539 war der größte aller Zeiten. In der mitgeführten Hölle wurde Osiander verspottet. Die Schembartläufer wollten nach dem Lauf gewaltsam Osianders Haus stürmen, was jedoch misslang. Daraufhin wurde der Schembartlauf für immer verboten.⁴²

Eine bedeutende Rolle für die Nürnberger Volksdichtung des 16. Jahrhunderts kam dem Dichter und Schuhmachermeister Hans Sachs zu. Sachs wurde 1494 als Sohn eines aus Zwickau eingewanderten Schneidermeisters geboren.⁴³ Die Einhaltung der Formgesetze beim Meistergesang wurde von den „Merkern“ nach einem festen Punktesystem überwacht. Hans Sachs war mehrere Jahre lang einer von ihnen und Spielleiter.⁴⁴ Er war Moralist und Zeitkritiker. Sachs ersetzte die bisherige theologische Thematik des Meistergesanges durch die Bibelübersetzung Luthers und führte auch neue, weltliche Themen ein, die seitdem gleichberechtigt waren. Insgesamt schrieb er 4286 Meisterlieder, fast 2000 Spruchgedichte und über 100 Tragödien und Komödien nach dem Vorbild der von den Humanisten neu entdeckten antiken Theaterdichtung sowie 85 Schwänke und Fastnachtspiele in der Tradition der volkstümlichen

⁴² Vgl. ebda.: S. 71.

⁴³ Vgl. ebda.: S. 78.

⁴⁴ Vgl. Stadtarchiv Nürnberg 2016: S. 57.

Handwerkerdichtung.⁴⁵ Hans Sachs vermittelte einem gebildeten deutschsprachigen Publikum humanistische, biblische, antike und mittelalterliche Stoffe. Die Schwänke und Fastnachtspiele reichten von einer derben, oft zotigen Unterhaltung zum bloßen Vergnügen bis zur moralischen Belehrung des Publikums am Negativbeispiel. Die Stoffe entnahm er der antiken Überlieferung wie Homer, Vergil, Ovid, Lukian, Livius, Plutarch, mittelalterlichen Vorlagen wie Chroniken, Volksbüchern, Legenden, Anekdoten-, Fabel-, Spruch- und Schwanksammlungen, Welt-, Sitten- und Lasterspiegeln, oder auch moderner europäischer Literatur wie Boccaccio und anderen Novellensammlungen. Sachs benutzte meist deutsche Übersetzungen dieser Werke. Waren diese nicht vorhanden, verwendete er die lateinischen Originaltexte, die er als Absolvent der Lateinschule kannte. In der Frühen Neuzeit erschwerten hohe Buchpreise und mangelhafte Bildung dem breiten Volk den Zugang zur europäischen Literaturtradition. Sachs verbreitete mit seinen kurzen und verständlichen Umdichtungen den Stoff in den städtischen Unter- und Mittelschichten.⁴⁶

1.4 Erste Globalisierung und Wandel des Kunstmarkts

Der Status Nürnbergs als frühkapitalistische Handelsmetropole und die ökonomische Explosion hatten eine starke Zuwanderung zur Folge. Viele Leute zogen nach Nürnberg, doch diese erste Globalisierung hatte auch ihre Schattenseiten. Wie dies auch heute noch der Fall ist, bedeutete die Zuwanderung einer Masse an Menschen sowohl für die Einheimischen als auch für die Zuwanderer neben den positiven Einflüssen und Chancen ein gewisses Konfliktpotenzial, das durch das enge Zusammensein vieler Menschen auf engem Raum befördert wurde. Auch die durch den beginnenden Kapitalismus gesteigerte Arbeitsbelastung zusammen mit Kriegen, Krankheiten und Seuchen belasteten die Menschen und beeinflussten deren Trinkverhalten. Schon zur damaligen Zeit bekämpfte man seine Probleme gerne mit Alkohol, der in Nürnberg in zahlreichen Bier- und Weinschenken ausgeschenkt wurde und natürlich auch in privatem Umfeld floss.

Im 15. und frühen 16. Jahrhundert änderte sich der Kunstmarkt in einer Weise, die die Bedeutung der Bilder für die Öffentlichkeit maßgeblich

⁴⁵ Vgl. ebda.: S. 78.

⁴⁶ Vgl. ebda.: S. 79.

beeinflusste. Kunst brauchte nicht mehr zwangsläufig einen Auftraggeber.⁴⁷ Im frühen 16. Jahrhundert gehörten nur zwei bis fünf Prozent der Gesellschaft zur Schicht der Auftraggeber.⁴⁸ Das Bild löste sich immer mehr aus dem Kirchenraum oder der Ratsstube. Nach wie vor wurden Bilder und kostspielige Luxusobjekte für die Oberschicht angefertigt, aber es kursierten auch zunehmend zur Privatandacht dienende und profane Sammlerbilder. Auch das Verzieren von Gebrauchsgegenständen mit Bildern nahm zu. Kunst fand in Form von Gemälden, Holzskulpturen, Tonstatuetten, Kleinplastiken oder Einblattgedrucken in die Privatgemächer.⁴⁹

Der Druck mit beweglichen Lettern und das Aufkommen neuer handwerklicher und mobiler Kunstobjekte wie der Plakette oder der Kleingraphik ermöglichten einen weiten Absatzmarkt und die Bildschöpfungen der Nürnberger Künstler konnten leicht in die ganze Welt getragen werden. Hinzu kamen neue Vertriebsmethoden, ein freier Kunstmarkt und kommerzielle Bilder.⁵⁰ Während der Reformation waren Plaketten oder Medaillen von Martin Luther (1483-1546) oder Philipp Melanchthon (1497-1560) und anderen Reformatoren beliebt. Aufgrund der hohen Nachfrage kursierten auch viele illegale Medaillennachgüsse durch Dritte, was Künstlern wie Flötner ein Dorn im Auge war. 1547 wollte ein auswärtiger Händler in den Nürnberger Rathausgewölben Bildnismedaillen oder Blei oder Gipsabgüsse davon verkaufen, wurde vom Rat aber dazu aufgefordert, sie vor dem Rathaus feilzubieten.⁵¹ Der Handwerker-Künstler vertrieb seine Produkte als ökonomisch orientierter Gelegenheitshändler und passte sich dem Markt und der Nachfrage an.⁵² Mobile, autonome Bilder wurden von breiten Schichten der städtischen Gesellschaft gekauft.⁵³ Seit dem ausgehenden 14. Jahrhundert hatte sich aufgrund der fortschreitenden Stadtentwicklung die Arbeitsorganisation verändert. Die Kunstproduktion war nicht mehr wie im hohen Mittelalter vor allem an die Bauhütten gebunden, oder wie in der Zeit um 1600 von den Hofkünstlern bestimmt. Im 14. und 15. Jahrhundert war sie in Werkstätten mit mehreren Mitarbeitern organisiert. Der sesshafte Handwerksmeister ergänzte die

⁴⁷ Vgl. Wagner, Berit, Bilder ohne Auftraggeber. Der deutsche Kunsthandel im 15. und frühen 16. Jahrhundert, Studien zur internationalen Architektur- und Kunstgeschichte 122, Petersberg 2014, zugl. Diss. Universität Bern 2008, S. 9.

⁴⁸ Vgl. Wagner 2014: S. 15.

⁴⁹ Vgl. Wagner 2014: S. 9.

⁵⁰ Vgl. ebda.

⁵¹ Vgl. Wagner 2014: S. 31.

⁵² Vgl. Wagner 2014: S. 15.

⁵³ Vgl. Wagner 2014: S. 9.

festen Auftragsbindung durch Vorrats- und Lagerproduktion für den freien Markt.⁵⁴ Auch die Vertriebswege von Kunst änderten sich. Kunst wurde in den Werkstätten der Zünfte verkauft.⁵⁵ Um Waren in Läden anbieten zu können mussten Künstler den Status des Krämers annehmen und deren Zunft beitreten.⁵⁶ Bilderhersteller mieteten in der Stadtmitte oder auf Kirchhöfen Läden an oder verkauften ihre Werke auf Märkten oder auch als Hausierer.⁵⁷ In Nürnberg lockte man exportorientierte Werkstätten mit Steuerprivilegien.⁵⁸ Auch die Nürnberger Kaufleute, die auf den Handelsstraßen unterwegs waren, fungierten als Vermittler von Kunstwerken. Sie vermittelten auch Aufträge aus dem Ausland an Nürnberger Künstler und übernahmen den Vertragsabschluss, den Transport und die Abwicklung der Zahlungen. Nürnberger Kaufleute empfahlen Nürnberger Künstler weiter und legten bei auswärtigen Stiftungen Wert auf Künstler ihrer Heimat.⁵⁹ Ein wichtiger Absatzmarkt für das überregionale oder internationale Geschäft waren die Messen, bei denen ein Warenaustausch mit Fernhandel und internationale Geschäfte ermöglicht wurden. Ab dem 14. Jahrhundert fand in Frankfurt am Main zweimal jährlich die vom Kaiser mehrfach privilegierte Reichsmesse statt. Die vorteilhafte Lage Frankfurts in der Mitte des Reiches förderte den Austausch von Waren aus Ober- und Niederdeutschland, vom Elsass, der Schweiz, aus Thüringen und aus Sachsen. Kaufkräftige Messegäste aus Adel und Klerus waren die Kunden der Künstler.⁶⁰ Durch die humanistischen Interessen und die gestiegene Individualisierung und Differenzierung der Stadtgesellschaft nahm auch die Nachfrage nach Bildern zu.⁶¹ Die großen Städte entwickelten sich durch ihr Wachstum zu bestimmten Kultur- und Kunstzentren.

„Hier lebte ein Bürgertum, das sich zunehmend in verschiedene Schichten differenzierte und aufgrund von Privatbesitz und Bildung das frühneuzeitliche Individuum, die Privatperson, generierte.“⁶²

Bilder gelangten zunehmend durch eine allgemeine Luxus- und Konsumorientierung in die Haushalte.⁶³ Der Nürnberger Patrizier Willibald

⁵⁴ Vgl. Wagner 2014: S. 50.

⁵⁵ Vgl. Wagner 2014: S. 81.

⁵⁶ Vgl. Wagner 2014: S. 87.

⁵⁷ Vgl. Wagner 2014: S. 89, 92, 94.

⁵⁸ Vgl. Wagner 2014: S. 106.

⁵⁹ Vgl. Wagner 2014: S. 157.

⁶⁰ Vgl. Wagner 2014: S. 191.

⁶¹ Vgl. Wagner 2014: S. 14.

⁶² Vgl. Wagner 2014: S. 16.

Pirckheimer (1470-1530) hatte eine große Kunstsammlung, die Antiken, Bücher, Medaillen, Skulpturen, Bronzen, Tafelbilder und Kuriosa umfasste.⁶⁴ Kunst wurde in Österreich, Italien, Deutschland und anderen Ländern gesammelt und getauscht.⁶⁵ Dabei hatten die Export- und Fernhandelsmetropolen Augsburg, Ulm, Köln und Nürnberg eine große Bedeutung für deren Verteilung.⁶⁶ In den bürgerlichen humanistisch interessierten Kreisen herrschte ein reger Geschenk- und Tauschverkehr. Über diesen Weg sind viele Objekte aus Italien als Reisemitbringsel oder Zeichen der Verehrung in die Sammlungen und Kabinette gelangt.⁶⁷ Kunsteinkäufe wurden meist durch private Aufzeichnungen der bürgerlichen Bevölkerungsgruppen überliefert, daher ist über den Besitz der niederen Stände von Kunst wenig bekannt. Allerdings ist anzunehmen, dass sich der Käuferkreis von Plaketten und auch von Graphik auf die wohlhabenderen Bevölkerungsschichten konzentrierte und daher auch an diese adressiert war. Druckgraphik war durch ihre Vervielfältigungsmöglichkeit häufig zwar erschwinglicher, aber trotz allem hauptsächlich den besser verdienenden Schichten vorbehalten.⁶⁸ Auch viele Pokale wurden für den Markt hergestellt. Anhand von Graphiken vorgefertigter Pokaltypen konnten die Künstler und Goldschmiede schnell auf Aufträge wohlhabender Kunden reagieren, Vorschläge machen und individuelle Ergänzungen und Wünsche einarbeiten.

2 Methoden und Quellen

2.1 Forschungsüberblick

Aufgrund der unterschiedlichen Aspekte, die in die Bilderfindungen zum Thema Alkohol hineinspielen, ist das Thema äußerst transdisziplinär und bewegt sich an der Schnittstelle zu verschiedenen Fachdisziplinen. Aus diesem Grund muss neben dem Bereich der Kunstgeschichte auch die Forschungsliteratur unterschiedlicher anderer Disziplinen wie der Geschichte, der Theologie, der

⁶³ Vgl. ebda.

⁶⁴ Vgl. Wagner 2014: S. 41.

⁶⁵ Vgl. Wagner 2014: S. 40.

⁶⁶ Vgl. Wagner 2014: S. 191.

⁶⁷ Vgl. Wagner 2014: S. 235.

⁶⁸ Vgl. Wagner 2014: S. 266, 267. Der Heller (hhr) entsprach dem halben Wert des Pfennings (dn) (auch Denarius) und ein Gulden (fl) waren um 1500 etwa 200 Pfennige, also 400 Heller.

Germanistik, der Archäologie, der Kultur- und Medienwissenschaft und der Soziologie für diese Arbeit herangezogen werden.

Das Thema Alkohol und Alkoholismus in der Frühen Neuzeit wurde in der Forschung bisher in erster Linie in der historischen, germanistischen und soziologischen Forschung behandelt.

Einen Überblick aus soziologischer Sicht darüber, was man in Deutschland von den Germanen angefangen über das Mittelalter und die Frühe Neuzeit hinweg bis in das 19. Jahrhundert an alkoholischen Getränken trank, gibt das Werk von Max Bauer mit dem Titel „Der deutsche Durst“, das 1903 erschien.⁶⁹ Das bisherige Hauptwerk zum Thema Trunksucht und Alkoholkonsum im Allgemeinen ist das Buch des Soziologen und Historikers Hasso Spode mit dem Titel „Die Macht der Trunkenheit“ von 1993.⁷⁰ Darin behandelt er die Kultur- und Sozialgeschichte des Alkohols in Deutschland und in diesem Zusammenhang auch die Trinksitten im 16. Jahrhundert. Mit dem Alkoholthema in der Frühen Neuzeit hat sich am tiefgehendsten Barbara Ann Tlusty in ihrem 2005 erschienenen Buch „Bacchus und die bürgerliche Ordnung. Die Kultur des Trinkens im frühneuzeitlichen Augsburg“ beschäftigt.⁷¹ Darin untersucht sie die Rolle des Alkohols in der städtischen Gesellschaft Augsburgs in der Frühen Neuzeit. Tlusty legt dabei den Fokus auf das Thema Wirtshaus unter kultur- und sozialgeschichtlichen Aspekten.

Über die „Trinklieder des deutschen Spätmittelalters“ schrieb 1991 der Germanist Norbert Haas.⁷² Er beleuchtet aus philologischer Sicht auch ausgewählte Texte aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts, die dem Alkohol kritisch-moralisch gegenüberstehen sowie Texte, die unter die Sparte „Weinlob“ fallen.

Die Forschungslage zum Trinkverhalten der Nürnberger Bevölkerung Anfang des 16. Jahrhunderts weist ein paar wenige Werke auf, die das Thema in der Regel nur nebensächlich behandeln. Der Mittelalterhistoriker Ulf Dirlmeier trug

⁶⁹ Bauer, Max, Der deutsche Durst. Methyologische Skizzen aus der deutschen Kulturgeschichte, 1903.

⁷⁰ Spode, Hasso, Die Macht der Trunkenheit. Kultur- und Sozialgeschichte des Alkohols in Deutschland, Opladen 1993.

⁷¹ Tlusty, B. Ann, Bacchus und die bürgerliche Ordnung. Die Kultur des Trinkens im frühneuzeitlichen Augsburg, Veröffentlichungen der Schwäbischen Forschungsgemeinschaft bei der Kommission für Bayerische Landesgeschichte, Reihe 1, Studien zur Geschichte des bayerischen Schwabens, Bd. 34, Augsburg 2005.

⁷² Haas, Norbert, Trinklieder des Spätmittelalters. Philologische Studien an Hand ausgewählter Beispiele, Müller, Ulrich/Hundsnurher, Franz/Sommer, Cornelius (Hgg.), Göppinger Arbeiten zur Germanistik, Nr. 533, Göppingen 1991, zugl. Diss. Philipps-Universität Marburg 1989.

1978 in seiner historisch motivierten Arbeit mit dem Titel „Untersuchungen zu Einkommensverhältnissen und Lebenshaltungskosten in oberdeutschen Städten des Spätmittelalters“ einige wichtige Daten aus verschiedenen Quellen des 16. Jahrhunderts zusammen, die einen Einblick über die konsumierten Alkoholmengen der Stadt Nürnberg in der Frühen Neuzeit geben.⁷³ Details über die Verwendung von Trinkgeräten in Nürnberg im 14.-16. Jahrhundert wurden in einem Ausstellungskatalog des Germanischen Nationalmuseums mit dem Titel „Aus dem Wirtshaus zum Wilden Mann. Funde aus dem Mittelalterlichen Nürnberg“ aus dem Jahr 1984 veröffentlicht.⁷⁴ Dem Thema Alkoholkonsum und Trinkgewohnheiten mit Fokus auf die Stadt Nürnberg hat sich Walter Gebhardt in seinem 2002 erschienenen „Nürnberger WeinLeseBuch“ gewidmet.⁷⁵ Er zeigt die Weinanbaugebiete in Franken seit dem frühen Mittelalter auf und untersucht den Alkoholkonsum im 15.-18. Jahrhundert.

Kunsthistorische Forschungsansätze zum Thema Alkoholkonsum und Trunksucht in der Frühen Neuzeit sind vor allem in der Literatur zu den einschlägigen Rahmenthemen dieser Arbeit zu finden. Mit dem Thema der Folgen der Trunksucht in der bildenden Kunst in Zusammenhang mit den Sieben Todsünden hat sich vor allem Konrad Renger in seiner 1970 erschienenen Monographie „Lockere Gesellschaft“ auseinandergesetzt.⁷⁶ Renger führt in diesem Zusammenhang auch Nürnberger Beispiele von Hans Sebald Beham und Erhard Schön an. Sein Hauptaugenmerk liegt aber auf der niederländischen Kunst, vor allem im Zusammenhang mit der Geschichte des Verlorenen Sohns (Lk 15,11-32) als Sittenbild. Susanne Blöcker schrieb 1993 in ihrem Werk „Studien zur Ikonographie der Sieben Todsünden in der niederländischen und deutschen Malerei und Graphik von 1450-1560“ über die

⁷³ Dirlmeier, Ulf, Untersuchungen zu Einkommensverhältnissen und Lebenshaltungskosten in oberdeutschen Städten des Spätmittelalters. Mitte 14. Bis Anfang 16. Jahrhundert, Abhandlungen der Heidelberger Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-Historische Klasse; Jg. 1978, Abh. 1, Heidelberg 1978.

⁷⁴ Kahsnitz, Rainer/Brandl, Rainer, Aus dem Wirtshaus zum Wilden Mann. Funde aus dem mittelalterlichen Nürnberg, Kat. Ausst. Germanisches Nationalmuseum Nürnberg, 5.7.-16.9.1984, Nürnberg 1984.

⁷⁵ Gebhardt, Walter, Nürnberger WeinLeseBuch. Eine historische Verkostung in 13 Proben, Nürnberg 2002.

⁷⁶ Renger, Konrad, Lockere Gesellschaft. Zur Ikonographie des Verlorenen Sohnes und von Wirtshausszenen in der niederländischen Malerei, Berlin 1970.

Todsünden aus Sicht der Kunstgeschichte.⁷⁷ Darin behandelt sie auch die Trunksucht, die laut Blöcker in die Sünde der Gula mit hineinspielt.

Das Thema Alkohol und Trunksucht, das im Werk des Nürnberger Graphikers, Goldschmieds und Entwerfers Peter Flötner einen hohen Stellenwert einnimmt, wird höchstens in Zusammenhang mit der Beschreibung der einzelnen Objekte angerissen. Im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts entdeckte die kunsthistorische Forschung den Nürnberger Künstler. Die frühe Literatur der 1880er Jahre beschäftigt sich hauptsächlich mit der dekorativen Graphik und der Ornamentik Flötners.⁷⁸ 1890 erschien von J. Reimers der erste Katalog der Graphik Flötners, der die erste grundlegende Untersuchung von Flötners Holzschnitten und Handzeichnungen enthält.⁷⁹ Zur Jahrhundertwende wurde das Plakettenwerk Flötners für die Forschung zunehmend interessant. Die Gründe dafür waren ein neues gegenwartsbezogenes Bewusstsein für die Bedeutung eines qualitätvollen Kunstgewerbes im 16. Jahrhundert und ein gesteigertes Interesse an der deutschen Renaissance nach italienischem Vorbild. Es entstanden einige Schriften über das Plakettenwerk Flötners inklusive zahlreicher Zu- und Abschreibungen von Werken. 1897 erschien dann die erste Monographie über Peter Flötner von Konrad Lange.⁸⁰ Er fasst darin alle Kunstwerke zusammen, „[...] deren Wert seit Jahrzehnten allgemein anerkannt ist, doch ohne dass man sie Flötner zugeschrieben hätte, und die sich nur jetzt infolge verschiedener glücklicher Kombinationen als Arbeiten von seiner Hand ausweisen.“⁸¹ Zwischen 1904 und 1944 erschienen diverse Aufsätze und Beiträge über Flötners Werke, vor allem zu dessen Plaketten, in Sammlungskatalogen von Museen und Sammlern.⁸² Im Zuge dessen wurden

⁷⁷ Blöcker, Susanne, Studien zur Ikonographie der Sieben Todsünden in der niederländischen und deutschen Malerei und Graphik von 1450-1560, Bonner Studien zur Kunstgeschichte, Bd. 8, Münster/Hamburg 1993.

⁷⁸ Wessely, Joseph Eduard, Peter Flötner, in: Allgemeine Deutsche Biographie (ADB). Bd. 7, Leipzig 1877.

⁷⁹ Reimers, J., Peter Flötner nach seinen Handzeichnungen und Holzschnitten, Leipzig 1890.

⁸⁰ Lange, Konrad, Peter Flötner. Ein Bahnbrecher der Deutschen Renaissance, Berlin 1897.

⁸¹ Lange 1897: S. 2.

⁸² Als wichtigste zu nennen sind: Leitschuh, Franz Friedrich, Flötner-Studien. I. Das Plakettenwerk in dem Verzeichnis des Nürnberger Patriziers Paulus Behaim, Straßburg 1904; Vöge, Wilhelm, Die deutschen Bildwerke. Und die der anderen cisalpinen Länder, in: Königliche Museen zu Berlin. Beschreibung der Bildwerke der christlichen Epochen, Bd. 4, Berlin 1910; Braun, Edmund Wilhelm, Die deutschen Renaissance-Plaketten der Sammlung Alfred Walcher Ritter von Moltheim in Wien, Österreichische Privatsammlungen, Bd. 2, Wien 1918; Bange, Ernst Friedrich, Die Bildwerke in Bronze und in anderen Metallen. Arbeiten in Perlmutter und Wachs geschnittene Steine, Staatliche Museen zu Berlin, Die Bildwerke des

erneut zahlreiche Zu- und Abschreibungen vorgenommen. Anlässlich des 400. Todestages Flötners gab es 1946 die erste Ausstellung über Peter Flötner im Germanischen Nationalmuseum in Nürnberg, die den Titel „Peter Flötner und die Renaissance in Deutschland“ hatte und zu der auch ein Katalog erschien.⁸³ Darin versuchte man, Flötners Stellung innerhalb der Kunst des 16. Jahrhunderts aufzuzeigen. Heinrich Kohlhaussens Monographie von 1968 über die Hauptwerke der Nürnberger Goldschmiedekunst vom 13-16. Jahrhundert enthält auch ein Kapitel, in dem er auf die Zusammenarbeit Melchior Baiers mit Peter Flötner und die daraus hervorgegangenen Werke eingeht.⁸⁴ Das bislang herausragendste und vielfältigste Werk über Peter Flötner ist die 2002 erschienene Monographie über den Künstler von Barbara Dienst.⁸⁵ Sie gibt einen umfassenden Überblick über Flötners Biographie und dessen unterschiedliche künstlerische Betätigungsfelder und seine Werke. Dienst behandelt die einzelnen Werke Flötners und ordnet sie zum Teil erstmalig unter Berücksichtigung der historischen und kulturellen Hintergründe in einen Gesamtzusammenhang ein.

Die Forschungsliteratur zu den Nürnberger Kleinmeistern beschränkt sich größtenteils auf ältere Künstlermonographien oder Sammelbände, die einen breiten Überblick über das jeweilige Schaffen der Künstler geben. Emil Waldmanns Buch von 1911 über die Nürnberger Kleinmeister, geht auf deren Leben und den gesellschaftlichen Hintergrund in der Stadt Nürnberg zur Zeit ihres Schaffens ein, ohne die Bauerndarstellungen eigens zu thematisieren.⁸⁶ Heinrich Röttiger schrieb 1925 ein Buch über Erhard Schön und Niklas Stör. Röttiger widmet sich in der ersten Hälfte seines Buches Erhard Schön und dessen Werken, die er aber nur unvollständig und sporadisch aufzählt und in knappen Worten beschreibt und auf deren Ikonographie er nicht eingeht. Auch

Deutschen Museums, Bd. II, Berlin/Leipzig 1923, Details aus dieser Literatur zu den Plaketten Flötners siehe Kap. IV.1; IV.2.2.1; IV.3.3.1.

⁸³ Fränkische Galerie am Marientor, Peter Flötner und die Renaissance in Deutschland. Ausstellung anlässlich des 400. Todestages Peter Flötners, veranstaltet von der Stadt Nürnberg und dem Germanischen Nationalmuseum in der Fränkischen Galerie am Marientor, Kat. Ausst. Fränkische Galerie am Marientor Nürnberg, 14.12.1946-28.2.1947, Nürnberg 1946.

⁸⁴ Kohlhausen, Heinrich, Nürnberger Goldschmiedekunst des Mittelalters und der Dürerzeit 1240 bis 1540, Berlin 1968.

⁸⁵ Dienst 1998.

⁸⁶ Waldmann 1911.

Schöns Biographie bleibt unbearbeitet.⁸⁷ 1958 erschien ein kritischer Katalog der Kupferstiche, Radierungen und Holzschnitte Barthel Behams von Jean Muller, in dem er auch kurz die Biographien der Brüder Beham zusammenfasst.⁸⁸ Herbert Zschelletschkys Werk über die Beham-Brüder und Georg Pencz erschien 1975.⁸⁹ Darin erläutert er auch die gesellschaftliche Situation Nürnbergs im 16. Jahrhundert. Er beschreibt die Bauernfeste der Brüder Beham vor dem Hintergrund der Sicht auf den Bauernstand zu dieser Zeit. Seinen Deutungen liegt jedoch die Ideologie der DDR zugrunde. Kurt Löcher schrieb 1999 eine Monographie über Barthel Beham, die auch zwei Bauernfestdarstellungen kurz behandelt.⁹⁰ Auf deren ikonographische Deutung ist Löcher jedoch nicht genauer eingegangen.⁹¹ Im Katalog zur Ausstellung „Die Gottlosen Maler von Nürnberg“ im Albrecht-Dürer-Haus Nürnberg aus dem Jahr 2011 wird neben der Biographie der Brüder Beham auch das Verfahren gegen die „gottlosen Maler“ detailliert rekonstruiert. Die Autoren wagen sich auch an ikonographische Untersuchungen zu einzelnen Schlüsselwerken, gehen jedoch nicht näher auf den Alkoholkonsum in den Darstellungen ein.⁹²

Auf die Trunkenheitsproblematik im Werk der Kleinmeister wird in der Literatur vor allem in Zusammenhang mit Bauern- und Kirchweihdarstellungen eingegangen, sodass sich die meisten Beiträge über Bilder der Kleinmeister in Zusammenhang mit der Trunksucht in Sammelwerken über Bauerndarstellungen befinden.

Einen Überblick über die Entwicklung der Bauerndarstellung in der Kunst gibt Hans-Joachim Raupp in seiner 1986 erschienenen, von kunsthistorischen Fragestellungen geleiteten Untersuchung des Bauerntemas von ca. 1470 bis

⁸⁷ Röttinger, Heinrich, Erhard Schön und Niklas Stör, der Pseudo-Schön. Zwei Untersuchungen zur Geschichte des alten Nürnberger Holzschnittes, Studien zur deutschen Kunstgeschichte 229. Heft, Straßburg 1925.

⁸⁸ Muller, Jean, Barthel Beham. Kritischer Katalog seiner Kupferstiche, Radierungen, Holzschnitte, Studien zur deutschen Kunstgeschichte, Bd. 318, Baden-Baden/Straßburg 1958.

⁸⁹ Zschelletszky, Herbert, Die „Drei gottlosen Maler“ von Nürnberg. Sebald Beham, Barthel Beham und Georg Pencz. Historische Grundlagen und ikonologische Probleme ihrer Graphik zu Reformations- und Bauernkriegszeit, Leipzig 1975.

⁹⁰ Diese sind Barthel Behams „Kirchweih zu Mögelsdorf“ und Hans Sebald Behams „Große Kirchweih“.

⁹¹ Löcher, Kurt, Barthel Beham - Ein Maler aus dem Dürerkreis, Kunstwissenschaftliche Studien, 81, München/Berlin 1999.

⁹² Müller, Jürgen/Schauerte, Thomas (Hgg.), Die gottlosen Maler von Nürnberg. Konvention und Subversion in der Druckgrafik der Beham-Brüder, Kat. Ausst. Albrecht Dürer Haus Nürnberg, 31.3.-36.2011, Emsdetten 2011.

1570.⁹³ Raupp behandelt darin auch die um 1470 neu begründete graphische Bildtradition der feiernden Bauern und im Zuge dessen auch die Bauernfeste der Nürnberger Kleinmeister. Weiter beleuchtet er das Bauerngenre in der niederländischen Malerei allen voran Bruegel und seine Zeitgenossen. Wichtige Informationen zu den Bauerngraphiken der Nürnberger Kleinmeister und deren Bezüge zu den Niederländern wie Bruegel enthält Alison Stewarts Buch „Before Bruegel. Sebald Beham and the Origins of Peasant Festival Imagery“ aus dem Jahr 2008.⁹⁴ Stewart erläutert darin die Vorbildfunktion der in den dreißiger Jahren des 16. Jahrhunderts (1524-1535) entstanden Bauernfeste Hans Sebald Behams für Pieter Bruegels d.Ä Bauernfestdarstellungen aus den 60er Jahren des 16. Jahrhunderts und andere niederländische Bauernfestdarstellungen dieser Zeit. Sie betrachtet dabei auch die politischen und religiösen Hintergründe dieser Zeit in Nürnberg. In diesem Zusammenhang wird auch kurz der übermäßige Konsum von Alkohol und dessen Folgen thematisiert. Melanie Grathwohl schrieb 2010 im Sammelband über die Graphikserien der Nürnberger Kleinmeister einen Beitrag über „Das Bauernfest oder die zwölf Monate (1546-1547) des Sebald Beham“.⁹⁵ Darin geht sie auch auf das Laster der Trunkenheit und seine Folgen ein, hat aber inhaltlich viel von Raupp übernommen.

Entscheidende Informationen über das Trinkverhalten und die Sicht auf den Konsum von Alkohol im Nürnberg der Frühen Neuzeit geben die zeitgenössischen Quellen. Insbesondere die Polizeiordnungen, in denen die Verordnungen zum Thema Alkohol alle anderen an Masse übertreffen. Auch die Aufzeichnungen über Ungeldabgaben und die Haushaltsbücher der Patrizier geben Aufschluss über das Trinkverhalten.⁹⁶ In die allgemeine Situation Anfang des 16. Jahrhunderts und das Laster der Trunksucht geben die zeitgenössischen Texte wie Traktate, Flugschriften oder Schwänke Einblick, die oft auch illustriert waren. Zu nennen sind in diesem Zusammenhang vor allem die Werke von Hans Sachs, die sich dem Thema Alkoholkonsum in satirisch-moralischer

⁹³ Raupp, Hans-Joachim, Bauernsatiren. Entstehung und Entwicklung des bäuerlichen Genres in der deutschen und niederländischen Kunst ca. 1470-1570, Niederzier 1986.

⁹⁴ Stewart, Elison, Before Bruegel. Sebald Beham and the Origins of Peasant Festival Imagery, Hampshire/Burlington 2008.

⁹⁵ Grathwohl, Melanie, Das Bauernfest oder die zwölf Monate (1546-1547) des Sebald Beham, in: Möseneder, Karl (Hg.), Zwischen Dürer und Raffael - Graphikserien Nürnberger Kleinmeister, Petersberg 2010, S. 179-202.

⁹⁶ Baader, Joseph, Nürnberger Polizeiordnungen aus dem XIII bis XV. Jahrhundert, Stuttgart 1861. Die Nürnberger Polizeiordnungen des 13.-15. Jahrhunderts können auch für das 16. Jahrhundert herangezogen werden, da die meisten darin erlassenen Verordnungen auch noch in den folgenden Jahrhunderten in Kraft blieben und oft nur geringfügig nach den jeweiligen Bedürfnissen abgeändert wurden; siehe Baader 1861: S. 3.

Weise annehmen, wie „Die vier wunderberlichen Eygenschafft vnd würckung des Weins“, „Dreyerley schäden der Trunckenheit wider das zutrincken“ oder das „Kampff gesprech zwischen Wasser vnd Weyn“.⁹⁷ Auch die Sicht der Kirche lässt Rückschlüsse auf die Rolle und Bewertung des Trinkens in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts ziehen. Besonders ergiebig sind hier die damals zahlreich erschienenen Traktate der Kirchenschriftsteller wie dem Franziskaner Johannes Pauli (1455-1530/33), Sebastian Franck, Leonhard Schertlin, Johann von Schwarzenberg oder Vincentus Opsopoeus, die gegen das übermäßige Trinken und den „Saufteufel“ wettern und die Folgen des Alkohols in drastischer Form darlegen.⁹⁸ Viele dieser Streitschriften wurden vom 1494 erschienenen „Narrenschiff“ des deutschen Humanisten Sebastian Brandt (1457/58-1521), einer Moralsatire, die anhand von unterhaltsamen Schilderungen satirisch die Laster und Verfehlungen der Menschen aufzeigt, beeinflusst. Das „Narrenschiff“ enthält auch ein Kapitel „Von Völlerei und Prassen“, in dem die Folgen der Trunkenheit geschildert werden.⁹⁹

Zusammenfassend kann man sagen, dass das Thema Trunkenheit und Trunksucht in der Kunst der Frühen Neuzeit in der Forschung bisher nur oberflächlich behandelt wurde.

Mit dem Thema Alkohol und Alkoholkonsum im Allgemeinen hat sich hauptsächlich die Forschung der Geschichte, Soziologie und Literaturwissenschaft beschäftigt. Bauer und Spode beleuchten die Frühe Neuzeit zwar, jedoch nur als einen kleinen Teil in ihren Überblickswerken über das Trinkverhalten der Deutschen, und nicht unter einem kunsthistorischen Ansatz. Tlusty legt in ihrem Werk über die Kultur des Trinkens im

⁹⁷ Sachs 1528; Sachs, Hans, Dreyerley schäden der Trunckenheit wider das zutrincken, Nürnberg ca. 1560; Sachs, Hans, Ein Kampff gesprech zwischen Wasser vnd Weyn, Nürnberg ca. 1553.

⁹⁸ Österley, Hermann (Hg.), Schimpf und Ernst von Johannes Pauli, Bibliothek des Litterarischen Vereins Stuttgart, LXXXV, Stuttgart 1866, Franck, Sebastian, Von dem gewlichen laster der Trunckenheit: so in disen letste zeytten erst schier mit den Frantzosen auffkhomen Was füllerey sauffen vnd zutrincken für jamer vnnnd vnraht Schaden der seel vnnnd des leibs auch armut vnd schedlich not anricht vnd mit sich bringt. Vnd wie dem vbel züraten wer grüntlicher bericht vnnnd ratschlag auß goetlicher gschufft, Wien 1534; Schertlin, Leonhard, Künstlich trincken. Eyn Dialogus von künstliche vnd höflichem Auch vihischem vnd vnzüchtigem trincken, Klingenmünster 1538; Schwarzenberg, Johann von, Vom Zutrincken. Neun laster vnnnd mißbreuch die Erfolge auß den schäntlichen zutrinckenn, damit jetz gantz Teütsch nation befleckt vnnnd veracht ist, Bamberg 1523; Schwarzenberg, Johann von, Ein Büchlein vom Zutrincken, Heydelberg 1584; Opsopoeus, Vincentus, Die biecher Vincetij Opsopei. Vonn der kunst zutrincken, Freyburg 1537.

⁹⁹ Vgl. Junghans, H. A., Sebastian Brandt's Narrenschiff, Leipzig 1877, S. 35.

frühneuzeitlichen Augsburg erstmalig den Fokus auf diese Zeit, untersucht das Thema aber ebenfalls unter soziologischen Gesichtspunkten. Eine Untersuchung über das Trinken im Nürnberg der Frühen Neuzeit aus Sicht der Kunstgeschichte, wie Tlusty dies unter Gesichtspunkten der Soziologie für Augsburg mit Schwerpunkt auf die Wirtshauskultur getan hat, fehlt bislang.

Ansätze einer kunsthistorischen Untersuchung des Alkoholthemas sind bei Susanne Blöcker und Konrad Renger gegeben, diese konzentrieren sich aber auf die Trunkenheitsdarstellungen der Niederlande unter bestimmten Aspekten wie den Todsünden oder dem Verlorenen Sohn. In diesem Zusammenhang werden auch die Bauernfeste der Beham-Brüder in ihrer Vorbildfunktion erwähnt. Das Trunkenheitsthema in der Bauerngraphik wurde hauptsächlich in Zusammenhang mit den Bauernfestdarstellungen der Beham-Brüder von Raupp, Grathwohl und Stewart behandelt. Die darin enthaltenen Untersuchungen zu dem Thema bleiben jedoch auf die bereits bei Renger genannten Folgen der Trunkenheit beschränkt. Die Arbeiten konzentrieren sich nicht auf das Thema Alkoholkonsum als Ausgangspunkt, sondern sehen diesen eher als Randerscheinung. Was die Trunkenheitsbilder Flötners betrifft, wurden diese lediglich von Barbara Dienst genauer betrachtet. In ihrer Beschreibung, die eher oberflächlich ist, bleiben jedoch wichtige Motive und Aspekte ungeklärt.

Neben dem Thema Trunkenheit und Trunksuchtsdarstellungen in der Kunst des 16. Jahrhunderts im Allgemeinen wurden auch die einzelnen Werke, die beispielhaft für dieses Thema sind und von Nürnberger Künstlern in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts geschaffen wurden, nur teilweise behandelt. Über die Bauernfeste der Brüder Beham gibt es zahlreiche Werke in der Forschungsliteratur. Darin werden jedoch meist dieselben Aspekte wie Bauernlob und Bauernspott und der Bezug zur niederländischen Bauerngraphik bearbeitet. Die tiefergehenden Bedeutungsebenen der Darstellungen und die zentrale Rolle, die der Alkoholkonsum darin spielt, wurden bis jetzt nur unzureichend thematisiert. Auch die Illustrationen zu Traktaten und Flugblättern zu diesem Thema in der Frühen Neuzeit wurden bis jetzt noch nicht genauer untersucht. Bislang weitgehend unerforscht ist auch, wie diese Darstellungen die Kunst zum Thema Alkohol beeinflussten und in welchem Zusammenhang die Werke miteinander stehen. Genauere Untersuchungen der Bildprogramme des Holzschuher-Pokals und der beiden Plakettenserien Flötners fehlen in der bisherigen Forschung gänzlich. Auch wurde bis jetzt noch nicht herausgearbeitet, welche Themen überhaupt in Zusammenhang mit der Trunksucht für die Kunst relevant waren und in welchen Gattungen das Thema besonders häufig vertreten ist. Auch die Frage nach der ikonographischen

Deutung der Bilder zum Thema Alkohol, die in ihrer Vielschichtigkeit und ihren Bezügen zu Literatur, Schwänken, Traktaten, Predigten, Festbrauchtum, Fabeln, antiken, humanistischen, religiösen und zeitgenössischen Aspekten ihresgleichen suchen, wurde bis jetzt vernachlässigt. Zudem wurden die enge Verbindung der Nürnberger Bilderfindungen in Zusammenhang mit der Trunkenheit zu diesen Themen und die Befruchtung der Kunst durch all diese Bereiche, bisher noch nicht deutlich gemacht. Besondere Aufmerksamkeit verdient auch der Einfluss der Kunst auf die Literatur und die genannten Aspekte, wodurch sich ein hochinteressantes Bild der Rolle des Alkohols in der Kunst der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts zeichnen lässt. Auch die besondere Relevanz des Themas im Hinblick auf Öffentlichkeit und Medienwirksamkeit in der Frühen Neuzeit wurde bislang in der Forschung noch nicht untersucht. Insbesondere für die Kunstgeschichte beinhaltet das Trunkenheitsthema der damaligen Zeit hochinteressante Ergebnisse, da die Bilder für den Wettstreit der Meinungen und Ansichten zum Thema Alkohol und Alkoholkonsum maßgeblich beitrugen und in einzigartiger Weise untereinander, aber auch innerhalb ihrer eigenen Bildaussage miteinander, kämpften.

Obwohl das Thema Trunksucht insbesondere im 16. Jahrhundert in der Kunst zahlreich vertreten ist, ist es in der wissenschaftlichen Forschungslandschaft der Kunstgeschichte unterrepräsentiert bis nicht vorhanden. Die bisherige kunsthistorische Forschung zum Thema Alkohol und Alkoholkonsum in der Frühen Neuzeit konzentriert sich auf den Aspekt der Laster in Zusammenhang mit den Bauernfesten, vornehmlich in der Kunst der Niederlande. Eine genaue Untersuchung der vielfältigen, Anfang des 16. Jahrhunderts in Oberdeutschland in Hülle und Fülle entstandenen Darstellungen zum Thema Trunkenheit und Trunksucht erfolgte noch nicht. Ebenso fehlen Untersuchungen zu diesem Thema für die Stadt Nürnberg, in der sich zu dieser Zeit besonders viele Künstler mit dem Thema Trunksucht und Alkoholkonsum auseinandergesetzt haben, und deren Bilderfindungen zum Thema Trunkenheit zahlreiche zeitgenössische Bildwerke sowie Darstellungen späterer Jahrhunderte maßgeblich beeinflussten. Aus diesem Grund soll dieses überaus ergiebige, spannende und facettenreiche Thema aus Sicht der Kunstgeschichte am Beispiel Nürnbergs in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts im Folgenden behandelt werden.

2.2 Forschungsfragen

In der vorliegenden Arbeit soll das Thema Alkohol und Alkoholkonsum mit Fokus auf die Darstellungen, die zu diesem Thema in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts in Nürnberg entstanden sind, untersucht werden. Dabei wird zunächst der Frage nachgegangen, wie die Trinkgewohnheiten Anfang des 16. Jahrhunderts in Nürnberg waren und was es für Rituale, Anlässe und Gesetzgebungen zu diesem Thema gab.

Weiter soll untersucht werden, in welchen Kunstgattungen das Thema Alkohol zu dieser Zeit besonders häufig vertreten war und welches die beispielhaften Werke Nürnberger Künstler zu diesem Thema Anfang des 16. Jahrhunderts sind.

Davon ausgehend sollen die wichtigsten sowohl positiven als auch negativen Aspekte zum Thema Alkoholkonsum, die am häufigsten und in besonderem Maße Niederschlag in der Kunst der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts fanden, herausgearbeitet und untersucht werden. Dabei werden ausgewählte Objekte Nürnberger Künstler dieser Zeit aus unterschiedlichen Gattungen der bildenden Kunst untersucht und ausgehend von deren Bildprogrammen die ikonographischen, sozialgeschichtlichen, historischen und mediengeschichtlichen Aspekte und Hintergründe der Darstellungen zu diesem Thema herausgearbeitet. Weiter soll die Frage nach möglichen Vorbildern und Nachfolgewerken für die Bildprogramme der besprochenen Kunstobjekte beantwortet und ausgeführt werden, in welcher Beziehung sie zueinander stehen und in welchem Maße die Werke der Nürnberger Künstler wiederum die Kunst zu diesem Thema beeinflussten.

Eine unter dieser fokussierten Perspektive durchgeführte Untersuchung hat nicht den Anspruch, einen vollständigen Überblick über alle Werke der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts zu diesem Thema zu geben. Vielmehr wird das Ziel verfolgt, die erläuterten Fragestellungen in exemplarischen Sondierungen dreier unterschiedlicher Medien, der Prunkpokale, der Plakettenserien und der Druckgraphik anhand von Werken Nürnberger Künstler aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts zu beantworten. Es handelt sich um einen exemplarischen Ausschnitt, in dem das Thema anhand dreier Fallstudien untersucht wird.

Ziel ist es, dabei den Fokus auf die spezifische Eigenleistung der Kunstgeschichte im Hinblick auf das Thema Alkohol und Trunksucht deutlich zu machen. Dieses Thema der bildgestützten Affirmation ist Teil der Medienkritik, in der nicht nur Texte sondern auch Bilder in nie gesehenem Maße Agenten der Agitation in einer neu entstandenen Öffentlichkeit werden. In diesem Prozess werden blutleer gewordene Personifikationen und

althergebrachte biblische Bildmodelle abgelöst und überformt durch genrehafte Bilderzählungen, Aktualisierungen durch zeitgenössische Rollenträger, Veralltäglichungen und neue humanistische, thematisch einschlägige Bildstoffe. Das Thema des Alkohols und seiner Exzesse ist Teil des Prozesses des Entstehens neuer Bildgenres zur damaligen Zeit wie dem Bauerngenre oder der Kirchweihszenen und spielt durch seine Medienpräsenz eine wichtige Rolle in dieser Entwicklung. Im Zusammenhang mit dieser verstärkt einsetzenden Visualisierung und der Bildkritik und Bilddidaxe in der Öffentlichkeit wird in der Arbeit auch der Blick auf den literarischen Diskurs geworfen. Dabei werden insbesondere zeitgenössische Vertreter der Schwankdichtung wie Hans Sachs oder Hans Rosenplüt, obrigkeitliche Polizeiornungen sowie Streitschriften und Traktate der Kirche zum Thema Alkohol herangezogen.

2.3 Aufbau der Arbeit

Das Thema Alkoholkonsum und dessen Folgen wurde aus dem Blickwinkel der Kunstgeschichte bis jetzt nur sporadisch behandelt. Die meisten Forschungen widmeten sich hauptsächlich den niederländischen Darstellungen von Alkoholkonsum, da diese durch die zahlreichen Bauern- und Bauernfestdarstellungen Bruegels bekannt und populär wurden. Dabei ist es wichtig, in den Fokus zu rücken, welche große Rolle das Thema auch für die Künstler in Deutschland spielte. Die Stadt Nürnberg war im 16. Jahrhundert ein Zentrum des Humanismus und der Kunst und Luxusgüter, in dem sich etliche namhafte Künstler wie Albrecht Dürer (1471-1528), Peter Flötner (1490-1546), Georg Pencz (1500-1550), Virgil Solis (1514-1562), die Brüder Hans Sebald (1500-1550) und Barthel Beham (1502-1540) oder Erhard Schön (1491-1542) aufhielten, deren Darstellungen und Bilderfindungen die Kunst in ganz Europa beeinflussten. Aus diesem Grund ist es notwendig, im Rahmen der Untersuchungen auch die Beziehungen der Künstler untereinander aufzuzeigen und zu untersuchen welchen Einfluss die Nürnberger Kunst im Hinblick auf das Thema Alkohol hatte.

In der Arbeit sollen die verschiedenen Aspekte des Alkoholkonsums der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts, die Niederschlag in der Kunst fanden, sowohl in positiver als auch in negativer Hinsicht quer durch die Bevölkerungsschichten, herausgearbeitet werden. Der Fokus wird dabei auf die Kunst Nürnbergs gelegt.

Dafür werden für die Kunstgeschichte zentrale Werke Nürnberger Künstler zum Thema Alkohol, allen voran von Peter Flötner und den Nürnberger

Kleinmeistern ohne Anspruch auf Vollständigkeit beispielhaft herausgegriffen, detailliert beschrieben und deren jeweilige Aussage, Ikonographie und Verwendung genau untersucht. Der Schwerpunkt wird deshalb auf Flötner und die Kleinmeister gelegt, weil sie sich in überdurchschnittlichem Maße in ihrer Kunst mit dem Thema Alkohol beschäftigt haben und ihre Bilderfindungen einen weitreichenden Einfluss auf andere Kunstwerke, die in Zusammenhang mit dem Thema Alkohol stehen, hatten. Zur Betrachtung sollen einzelne Objekte aus verschiedenen Gattungen herangezogen werden, die den Alkoholkonsum zum Thema haben oder mit ihm in direkter Verbindung stehen. Von diesen Gattungen ausgehend werden die Ikonographie der Bildprogramme dieser Objekte untersucht und einzelne spezifische Aspekte herausgearbeitet, die für die Ikonographie in Zusammenhang mit den Trunkenheitsdarstellungen von besonderer Bedeutung waren.

Nachdem das Einleitungskapitel ein Bild Nürnbergs in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts zeichnete, soll das zweite Kapitel an das Thema Alkohol im 16. Jahrhundert heranführen und aufzeigen, wo das Thema im öffentlichen Raum relevant war. Dabei sollen neben der Geschichte der Herstellung von Wein und Bier und des Alkoholkonsums in Franken die Gesetzgebungen, Trinksitten und Rituale, mit besonderem Schwerpunkt auf der Stadt Nürnberg, erläutert werden.

Das dritte Kapitel widmet sich der Gattung der Pokale. Dabei wird der erste antikenbezogene Aspekt des Themas Alkohol behandelt, der Niederschlag in der Kunst des 16. Jahrhunderts fand, der Triumph des Bacchus. Als herausragendes Werk dazu wird der Holzschuher-Pokal (um 1540) von Peter Flötner betrachtet werden, dessen Bildprogramm bacchantisches Treiben zeigt. Im Zuge dessen wird sowohl auf das Bacchusthema in der italienischen Renaissance als auch auf direkte Vorbilder und Nachfolger der Darstellungen eingegangen. Dabei werden auch literarische Werke von Philosophen und antiken Gelehrten herangezogen. Beispielhaft für einen weiteren, traditionellen Aspekt der Darstellung des Alkohols in der Kunst, der Rolle des Weins in der Bibel, wird ein weiteres Trinkgefäß aus Kokosnuss (1535/40) von Peter Flötner untersucht, ein Becher, der verschiedene Szenen aus der Bibel zeigt, die den Alkoholkonsum zum Thema haben. Sowohl beim Holzschuher-Pokal als auch beim Kokosnussbecher mit biblischen Szenen von Flötner handelt es sich um prunkvolle Trinkgefäße. Das beliebteste Prunkgefäß, aus dem im 16. Jahrhundert getrunken wurde, war der Pokal. Pokale sind aufgrund ihrer Funktion als Trinkgeräte eine wichtige Gattung, wenn man sich dem Thema Alkohol in der Kunst nähert. Ihre kostbare Verarbeitung und die äußerst einfallsreiche Art ihrer Gestalt und Verzierung sowie deren Vielfalt an Verwendungsmöglichkeiten spiegeln die große

Beliebtheit des Alkohols und die Tragweite des rituellen Alkoholkonsums wider. Daher werden auch die wichtigsten Arten von Trinkgeräten im 16. Jahrhundert genannt und die jeweiligen Trinkrituale und Trinkspiele betrachtet.

Kapitel vier behandelt die Gattung der Plakette und ihre Visualisierungen der Trunksucht. Anhand von zwei Plakettenserien Peter Flötners (um 1535) werden die Folgen der Trunksucht aus medizinhistorischer und biblischer Sicht untersucht. Sowohl die Lastertradition der Sieben Todsünden als auch die Tierdeutung und die Temperamentenlehre spielen in die Deutung der Darstellungen der Folgen des übermäßigen Alkoholkonsums mit hinein. Die für das 16. Jahrhundert innovative Herstellung von Plaketten beeinflusste die Verbreitung der Bilder zu diesem Thema stark und prägte die Darstellungstraditionen maßgeblich. Da die Plaketten Flötners, der als „Hauptmeister der Plakette in Deutschland“ galt, als Vorlagen für die Verzierung verschiedenster Goldschmiedeobjekte, auch von Trinkgeräten, dienten, waren dessen Bildschöpfungen auch außerhalb Nürnbergs bekannt.

Eine weitere Gattung, in der das Thema Alkohol in der Frühen Neuzeit besonders häufig vertreten war, waren die Druckmedien. In Kapitel fünf wird die Trunkenheit in graphischen Darstellungen von Erhard Schön und den Beham Brüdern untersucht. Das Thema Trunkenheit hielt auch in die Literatur jener Zeit Einzug. In Nürnberg befasste sich damit vor allem der Dichter Hans Sachs. Neben seinen Meisterliedern und Fastnachtspielen, die die Bildkunst Anfang des 16. Jahrhunderts beeinflussten, verfasste er Traktate und Flugschriften zum Thema Alkoholkonsum. Zu seinem 1528 erschienenen Gedicht „Die vier wunderberlichen Eygenschaft vnd würckung des Weins“ schuf der Nürnberger Zeichner und Holzschneider Erhard Schön einen Holzschnitt zu den Folgen des Alkohols, die Sachs in seinem Werk aufzählt. Auf weitere illustrierte Traktate und Schriften gegen den Alkoholkonsum soll an dieser Stelle in der Arbeit ebenfalls eingegangen werden. Zudem wird das Thema Alkoholkonsum im Bauerngenre untersucht. Einige Graphikserien der Nürnberger Kleinmeister wie das „Bauernfest“ (1546) von Hans Sebald Beham oder die „Mögeldorf Kirchweih“ (1527) von Barthel Beham zeigen das ausgelassene Treiben anlässlich eines dörflichen Kirchweihfestes. Da bei einer Kirchweih auch immer viel Alkohol fließt, verbildlichen diese Darstellungen die Folgen des Trinkens in all ihren Facetten. Der Konsum von Alkohol ist in den Darstellungen jedoch nicht nur ein geselliger Nebeneffekt, sondern spielt in ihnen eine zentrale Rolle. Die Bauerntanz- und Bauernfestdarstellungen wurden oft als Vorlage für die Verzierung von bäuerlichem Trinkgeschirr, auf das ebenfalls eingegangen werden soll, verwendet.

Das sechste Kapitel widmet sich der Rezeption der Nürnberger Bilderfindungen bis in das 17. Jahrhundert. Dabei werden Illustrationen zu Flugblättern, Textwerken und Graphikserien untersucht, die die zuvor behandelten Darstellungen der Nürnberger Künstler aufgreifen und rezipieren. Auch auf die Verwendung der Plaketten und Nürnberger Bilderfindungen zum Thema Alkohol im Kunsthandwerk wird eingegangen.

Im abschließenden Kapitel sieben wird übergreifend das Phänomen der Trunkenheit und Zügellosigkeit im öffentlichen Diskurs des 16. Jahrhunderts betrachtet. Wie bereits erwähnt fand das Thema Alkohol auch Einzug in die Literatur dieser Zeit. So entstand die Literaturgattung des „Grobianismus“, die in der satirischen Überzeichnung der angeblichen Sitten und Verhaltensweisen der Zeitgenossen einen Gegenpol zu den aufkommenden strengen Tischvorschriften in Form von Tischzuchten bildete. Namensgebend für den „Grobianismus“ war die 1549 verfasste Schrift „Grobianus“ des Theologen und Schriftstellers Friedrich Dedekind (1525-1598), in der in satirischer Form Anweisungen für schlechtes Benehmen bei Tisch gegeben werden. Es werden die Gründe für die Beliebtheit von Obszönität und Fäkalkomik bildkünstlerischer und literarischer Diskussion der damaligen Zeit untersucht und die Rolle der vermehrt aufkommenden Tischzuchten und sittlichen Unterweisungen, auch der Gegenform des Grobianismus, betrachtet. Dabei wird auch die Frage behandelt, ob es im 16. Jahrhundert tatsächlich zu einem Anstieg von Trunkenheit und zügellosem Verhalten kam und ob die mit einer regelrechten Regulierungswut antwortende Obrigkeit mit ihren Maßnahmen, dem Laster der Trunksucht Herr zu werden, Erfolg hatte.

II Die Trinkgewohnheiten im Nürnberg des 16. Jahrhunderts

*„Amate, da ihr noch jung seid,
Kantate, da ihr traget Leid,
Doch ob ihr habt Lust oder Weh,
Ob jung, ob alt seid - bibite!“¹⁰⁰*

Max Bauer, Der deutsche Durst

In der Geschichte der Menschheit spielt der Alkohol seit jeher eine zentrale Rolle. Um zu verstehen, warum Darstellungen von Weinreben, biblischen Geschichten, die den Alkoholkonsum zum Thema haben, antiken Bacchanalien, dickbauchigen Trinkern und ausgelassenen Trinkgelagen in allen Epochen der Kunst und in besonderem Maße der Kunst des 16. Jahrhunderts so zahlreich vertreten sind, ist es notwendig, die Geschichte des Alkohols und der mit ihm verbundenen Rituale und Zeremonien aufzuzeigen.

Schon die Germanen pflegten eine Zeremonie, genannt Minnetrunk, mit der man sich das Wohlwollen und die Anwesenheit der Götter und Ahnen sichern wollte. Dabei wurde der Becher in einem bestimmten Ritual auf das Wohl der anderen Teilnehmer geleert.¹⁰¹ An den Trinkgelagen durften nur waffenfähige Männer teilnehmen. Kinder, Unfreie und Frauen waren ausgeschlossen.¹⁰² Wie schon bei den archaischen Gelagen der Germanen erfolgte das Zutrinken auch im 16. Jahrhundert nach feststehenden Formen.

„Trinke bis zum Punkt des Entrücktseins, lehne nie einen angebotenen Trunk ab, trinke immer so viel wie die anderen, sei stark und beachte die zeremoniellen Formen solange als möglich!“¹⁰³

waren wichtige Verhaltensregeln.

Im frühen und hohen Mittelalter gab es drei Grundformen des kollektiven Trinkens. Eine Form war die an das germanische Ritual anschließende „caritas“, das Minnetrinken, das zum Gedenken an Lebende und Tote galt. Die „potatio“, ein ritualisiertes, regelmäßiges kollektives Trinken, war als konstitutiver Teil der Gilde auf einen engeren örtlichen beziehungsweise sozialen Bereich, ein Dorf oder eine Stadt oder eine Kaufmanns- oder Handwerkervereinigung, beschränkt.

¹⁰⁰ Bauer 1903: S. 97.

¹⁰¹ Vgl. Spode 1993: S. 22.

¹⁰² Vgl. Spode 1993: S. 20.

¹⁰³ Spode 1993: S. 17.

Zur Herbeiführung und Besiegelung einer politischen Entscheidung oder sozialen Bindung wurde das „convivium“ abgehalten.¹⁰⁴

Im 16. Jahrhundert, dem typischen Zeitalter der Völlerei, war der ausufernde Alkoholkonsum an der Tagesordnung. Das Trinken von verunreinigtem Brunnenwasser war gefährlich und die Höhe des Bier- und Weinkonsums zeigte die Höhe des sozialen Ranges an.¹⁰⁵ Mit dem Wohlstand stieg auch die Produktion alkoholischer Getränke.¹⁰⁶ Alkohol wurde in Herbergen, Rats-, Dom- und Meßkellern, Gilden-, Kloster- und sonstigen Wirtsstuben, Klubs, Zunfthäusern, Krügen, Tavernen, Schenken und Brauhäusern ausgeschenkt.¹⁰⁷ Besonders in den rasant wachsenden Städten, wo die Wasserqualität schlecht war, florierte der Ausschank von Alkohol.¹⁰⁸ Wein wurde zu allen Mahlzeiten und als Schlaftrunk getrunken. Man trank ihn auch gerne als Medizin gegen alle erdenklichen Krankheiten. Alkohol spielte auch bei Vertragsschlüssen aller Art eine wichtige Rolle. Bei Verträgen und Kaufabschlüssen tranken Richter und Zeugen zur Besiegelung Wein. Im städtischen Rat wurde bei Wein verhandelt.¹⁰⁹ Das Trinken von Alkohol war ein wesentlicher Bestandteil von Ritualen und Zeremonien.¹¹⁰ Trunk und Zutrunke waren rechtliche und sakrale Weihehandlungen.¹¹¹

Unmäßigkeit im Essen und Trinken war im 16. Jahrhundert keine Seltenheit. Das kollektive „Vollsaufen“ war an der Tagesordnung.¹¹² Über die Trinkmengen geben Hofordnungen, Haushaltsbücher, klösterliche Buchführungen und Deputate Aufschluss. Der hypothetische Durchschnittsverbrauch eines Erwachsenen an Wein lag in den oberdeutschen Städten etwa bei einem Liter pro Tag. Der Bierkonsum war noch höher. Er lag im Schnitt jährlich zwischen 250 und 400 Liter pro Kopf der deutschen Gesamtbevölkerung. Doch auch ein Konsum von 1000, in Einzelfällen bis zu 7000 Litern Bier pro Jahr war keine Seltenheit. Jeder erwachsene Einwohner Hamburgs trank pro Jahr ungefähr 900 Liter Bier, also circa zweieinhalb Liter Bier täglich. Dabei muss angemerkt

¹⁰⁴ Vgl. Kaiser, Reinhold, *Trunkenheit und Gewalt im Mittelalter*, Köln 2002, S. 136, 137.

¹⁰⁵ Vgl. Spode 1993: S. 73.

¹⁰⁶ Vgl. Spode 1993: S. 50.

¹⁰⁷ Vgl. Bauer 1903: S. 165, 192, 196.

¹⁰⁸ Vgl. Spode 1993: S. 50.

¹⁰⁹ Vgl. Schreyll, K.H., *Das Leben in der Stadt*, in: *Stadtgeschichtliche Museen der Stadt Nürnberg* (Hg.), *Die Welt des Hans Sachs. 400 Holzschnitte des 16. Jahrhunderts*, Kat. Ausst. Kemenatenbau der Kaiserburg Nürnberg, 30.7.-3.10.1976, Nürnberg 1976, S. VIII-XVII, hier S. XIII.

¹¹⁰ Vgl. Bauer 1903: S. 193, 206.

¹¹¹ Vgl. Spode 1993: S. 52.

¹¹² Vgl. Schreyll 1976: S. XIII.

werden, dass neben Bier zusätzlich noch Wein und Met getrunken wurde. Die Mengen, in denen Alkohol konsumiert wurde, waren natürlich auch einkommens-, geschlechts-, und altersabhängig, und von örtlichen Gegebenheiten und Traditionen bestimmt.¹¹³

„Unmäßigkeit galt bei den Germanen als Zeichen von Stärke, bei der ständig vom Hunger bedrohten Bevölkerung als Zeichen von Klugheit, bei der im Überfluss lebenden Aristokratie und im Großbürgertum als Zeichen von Rang.“¹¹⁴

1 Anbau von Wein und Hopfen: Der Wein- und Bierkonsum in Franken

Durch die Christianisierung Frankens begannen die Klöster im achten Jahrhundert Weinbau zu betreiben. Der Messwein musste nun nicht mehr importiert werden. Im elften Jahrhundert nahm die Zahl der Klostergründungen zu. Es gab zahlreiche Weinbergschenkungen an die Kirche, was dem Seelenheil zuträglich war.¹¹⁵ Wein galt auch als vielfältiges Heilmittel in der Medizin.¹¹⁶ Nicht nur aus diesem Grund war er in den Klöstern eine gern gesehene Gabe. Der Bürger Hermann Kandelgießer stiftete 1403 dem Nürnberger Heilig-Geist-Spital für 30 Seelenmessen einen Weingarten.¹¹⁷ Auch die Adligen förderten als Grundherren den Weinanbau.¹¹⁸ Die Nürnberger Patrizierfamilie Holzschuher hatte schon 1234 Weinberge bei Würzburg.¹¹⁹ Proportional zur bebauten Fläche stiegen die Einnahmen des Weinzehnten. Auch bürgerliche Stiftungen traten als Grundherren auf. Um 1400 begann man auch in den klimatisch eher benachteiligten Zonen Frankens wie im Nürnberger Land Wein anzubauen. 1387 wurde vor dem „Neuen Tor“ in Nürnberg ein Weingarten genannt, 1394 einer vor dem Tiergärtnerort.¹²⁰ Im 15. Jahrhundert, der Hochzeit des Weinanbaus in Franken, gab es auch entlang der Pegnitz im heutigen Stadtgebiet Weingärten.¹²¹ Von Schniegling über St. Johannis, in Wöhrd, am

¹¹³ Vgl. Spode 1993: S. 74.

¹¹⁴ Schulze, Gerhard, Die Sünde. Das schöne Leben und seine Feinde, München/Wien 2006, S. 25.

¹¹⁵ Vgl. Gebhardt 2002: S. 9.

¹¹⁶ Vgl. Gebhardt 2002: S. 15.

¹¹⁷ Vgl. Gebhardt 2002: S. 17,18.

¹¹⁸ Vgl. Gebhardt 2002: S. 9.

¹¹⁹ Vgl. Gebhardt 2002: S. 71.

¹²⁰ Vgl. Gebhardt 2002: S. 9.

¹²¹ Vgl. Gebhardt 2002: S. 9; vgl. Trautwein, Renate, Fürther WeinWanderWeg, Nürnberg 2006, S. 23.

Rechenberg und am Platnersberg wuchs Wein. Links des Laufer Tores und unterhalb der Burg befanden sich ebenfalls Rebkulturen. Man baute frühe, späte, weiße und rote Sorten zusammen in einem Weingarten an. In Nürnberg überwog der Anbau von weißen Trauben.¹²²

Von 1560 bis 1650 ging der Weinbau in Franken drastisch zurück. Die Anbaufläche reduzierte sich von ca. 40000 ha auf 6000 ha, was in etwa der heutigen Anbaufläche entspricht. In Nürnberg wurde kein Wein mehr angebaut, nur noch im sogenannten „Weinfranken“ entlang des Mains. Die Gründe dafür waren die Verwüstungen der Kriege wie des Bauernkriegs (1525) und der Markgrafenkriege (1449/50 und 1552-54). Die klimatischen Bedingungen verschlechterten sich. Um 1570 setzte die kleine Eiszeit ein. Auch der Dreißigjährige Krieg (1618-1648) hinterließ seine Spuren.¹²³ Ein weiterer Grund für den Rückgang des fränkischen Weinbaus war die Reformation. Mit der Aufhebung der Klöster verschwanden auch viele Weingärten.¹²⁴

Wein war in der Frühen Neuzeit nicht nur ein Hauptnahrungsmittel. Auch der gesellschaftliche Stellenwert des Weines war hoch. Wein hatte eine große Bedeutung in der christlichen Eucharistie und bei Festen war er unverzichtbar. Beim Adel war er ein beliebtes Geschenk. Bei Rechtsgeschäften, Verträgen und wichtigen Vereinbarungen, zum Beispiel im Nürnberger Rat, diente der abschließende gemeinsame Trunk, genannt „Weinkauf“, zur Besiegelung.¹²⁵ Auch die Verhängung von „Weinstrafen“ an Stelle von Geldbußen zeigt den Stellenwert des Weines. Bei Handwerkern wurden Belohnungen und Bestrafungen oft in Form von „Weinschoppen“ abgegolten.¹²⁶ Auch Tagelöhner bekamen zusätzlich zum Lohn zweimal täglich Wein, Arbeiter erhielten ihn als Belohnung.¹²⁷ 1448/49 bekam ein Orgelbauer fünf Liter Wein pro Arbeitstag zum Lohn dazu.¹²⁸ Wandergesellen wurden bei ihrer Ankunft mit einem Viertel Wein willkommen geheißen und mit der gleichen Menge auch wieder verabschiedet. Ab 1650 gab es dann auch eine Maß Bier, wie aus den Gesellenordnungen hervorgeht.¹²⁹

¹²² Vgl. Gebhardt 2002: S. 22; vgl. Trautwein 2006: S. 23.

¹²³ Vgl. Gebhardt 2002: S. 11.

¹²⁴ Vgl. Trautwein 2006: S. 58.

¹²⁵ Vgl. Schreyl 1976: S. XIII.

¹²⁶ Vgl. Homolka, Anita, Die Tischzuchten von Sebastian Brandt, Thomas Murner und Hans Sachs und ihr realer Hintergrund in Basel, Straßburg und Nürnberg, Diss. Ludwig-Maximilians-Universität München, München 1983, München 1983, S. 297.

¹²⁷ Vgl. Schreyl 1976: S. XIII.

¹²⁸ Vgl. Trautwein 2006: S. 51.

¹²⁹ Vgl. Gebhardt 2002: S. 26.

Süße Südweine trank man als Aperitiv, edle teure Weine verschenkte man gerne.¹³⁰ Auch Birnenmost und Apfelwein waren verbreitet.¹³¹ Auch der Met, der aus Wasser und Honig hergestellt und durch Zugabe von Hopfen und Salbei haltbar gemacht wurde, aber seit dem zwölften Jahrhundert im Allgemeinen an Beliebtheit verloren hatte, wurde durch den Honigreichtum des Reichswaldes in Nürnberg noch häufig getrunken, aber mehr und mehr vom Bier verdrängt.¹³² Saure Weine wurden mit Honig, Kräutern und Gewürzen verbessert. Im 14. und 15. Jahrhundert war der Würzwein sehr beliebt. Pfeffer, Zimt, Kardamom, Gewürznelken und Ingwer wurden in Pulverform in Säckchen gegeben und in den Wein gehängt, der oft mit Honig gesüßt und mit Safran gefärbt war. Für Kranke und im Winter wurde der Würzwein erhitzt.¹³³ Dies war der Vorläufer des heutigen Glühweins.¹³⁴ Mainfränkische Weine trank man aufgrund ihrer hohen Qualität ungemischt.¹³⁵

Im spätmittelalterlichen Nürnberg trank man hauptsächlich Bier und Wein. Milch wurde meist zur Zubereitung von Brei verwendet, Sauermilch war ein Erfrischungsgetränk, das jedoch keinen allzu hohen Stellenwert einnahm. Das Trinken von Wasser wurde im 16. Jahrhundert vermieden, da es besonders in den Städten schmutzig und hygienisch bedenklich war.¹³⁶ Hans Sachs schreibt in seinem „Kampfgespräch zwischen Wasser und Wein“ über das Wasser: „Du must aller reynigkeyt darbn [...]“. ¹³⁷ In Nürnberg trank man Frankenwein, Weine von Main, Neckar und Rhein, dem Elsass, von der Nahe und der Tauber und aus anderen Ländern.¹³⁸ Die Oberschicht importierte auch italienische Weine, insbesondere Rotwein aus Rivoglio, Bozen, Ancona, Tarent, Muskateller und Malvasier aus Ungarn und griechischen Wein, besonders den Cyperer.¹³⁹ Griechischer Wein war das Maß aller Dinge. In der Weltchronik des Nürnberger Arztes Hartmann Schedel, die 1493 erschien, heißt es:

¹³⁰ Vgl. Brandl, Rainer, Essen und Trinken im spätmittelalterlichen Nürnberg, in: Kahsnitz, Rainer/Brandl, Rainer, Aus dem Wirtshaus zum Wilden Mann. Funde aus dem mittelalterlichen Nürnberg, Kat. Ausst. Germanisches Nationalmuseum Nürnberg, 5.7.-16.9.1984, Nürnberg 1984, S. 11-31, hier S. 15.

¹³¹ Vgl. Schreyll 1976: S. XII.

¹³² Vgl. Spode 1993: S. 47; vgl. Brandl S. 11-31 in Kahsnitz/Brandl 1984: S. 14.

¹³³ Vgl. Brandl S. 11-31 in Kahsnitz/Brandl 1984: S. 15.

¹³⁴ Vgl. Gebhardt 2002: S. 117.

¹³⁵ Vgl. Schreyll 1976: S. XIII.

¹³⁶ Vgl. Brandl S. 11-31 in Kahsnitz/Brandl 1984: S. 15.

¹³⁷ Sachs 1553: ohne Pag.

¹³⁸ Vgl. Gebhardt 2002: S. 17.

¹³⁹ Vgl. Schreyll 1976: S. XIII.

„Bachus fand zu erst den Wein in kriecken land, vnd ward für eynen got gehalten. Er gab auch andern gegenten den wein vnd leret die teutschen auß gersten getranck machen.“¹⁴⁰

Man trank verschiedene Sorten Bier, oft aus eigener Produktion unter Benützung öffentlicher Brauhäuser.¹⁴¹ Für die ärmeren Bevölkerungsschichten muß davon ausgegangen werden, dass Wein eine Art Festtagsgetränk war, das an Werktagen meist durch Bier ersetzt wurde.¹⁴² Im 17. Jahrhundert nach dem Dreißigjährigen Krieg gab es ein Umschwenken von Wein auf Bier. Dies war durch die Zerstörung der Weinhänge und Handelswege sowie die Armut der Bevölkerung bedingt.¹⁴³ Bier wurde seit gallo-römischer Zeit durch Hopfen haltbarer gemacht und seit dem zehnten Jahrhundert auch in größerem Stil gewerbsmäßig produziert. Es wurde zum Teil mit Honig gesüßt und warm getrunken. Viele Brauer stellten für die Armen aus dem Nachguß den sogenannten Confent her, ein Dünnbier, das nur wenig Alkohol enthielt.¹⁴⁴ Bier wurde in Franken nach dem Dreißigjährigen Krieg besonders bei den einkommensschwächeren Schichten vermehrt getrunken, da die meisten süddeutschen Weinberge zerstört worden waren. In den ehemaligen Weingegenden wie Spalt und auch in Altdorf wurde Hopfen angebaut.¹⁴⁵ Bier wurde in Klöstern und von Privatleuten gebraut. Bier war das Hauptgetränk im Nürnberger Heilig Geist Spital, in dem auch gebraut wurde.¹⁴⁶ Nach der Reformation lösten die Stadtbrauereien die Klosterbrauereien in Nürnberg weitgehend ab.¹⁴⁷ Jeder Brauer musste sich an die von der Stadt vorgegebenen Vorschriften beim Brauen halten. Zum Brauen durfte nur Gerste verwendet werden, was auch in den Nürnberger Polizeiordnungen vermerkt wurde:

„Man sol kain ander korn prewen denne gersten alaine. Swelch preuwe daz brichet oder swelch mülner ander korn dar zû müle, der sol jar und tac

¹⁴⁰ Schedel, Hartmann, Weltchronik, Faksimile-Druck nach dem Original von 1493, Lindau 1988, S. XXVIIIv, zit. nach Gebhardt 2002: S. 90.

¹⁴¹ Vgl. Brandl S. 11-31 in Kahsnitz/Brandl 1984: S. 15.

¹⁴² Vgl. Homolka 1983: S. 296.

¹⁴³ Vgl. Gebhardt 2002: S. 58.

¹⁴⁴ Vgl. Spode 1993: S. 47.

¹⁴⁵ Vgl. Gebhardt 2002: S. 14; vgl. Brandl S. 11-31 in Kahsnitz/Brandl 1984: S. 15.

¹⁴⁶ Vgl. Gebhardt 2002: S. 18.

¹⁴⁷ Vgl. Ruschel, Adalbert, Brauer, Mälzer, Kieser und Genießer. Spuren Nürnberger Braukunst auf den Epitaphien der Friedhöfe Sankt Johannis und Sankt Rochus zu Nürnberg, Norderstedt 2016, S. 28.

von der stat sein; und swa auch die daz verswigen, die dar über gesworn habent und dez niht rûgten, die suln auch jar und tac von der stat varn [...].¹⁴⁸

Um Haltbarkeit und Geschmack zu verbessern, setzte man Hopfen und Malz sowie Salbei, Wermut, Nelken, Schlehen oder Himbeeren zu, die gleichzeitig auch eine medizinische Wirkung haben sollten.¹⁴⁹

2 Menge, Maße und Preise: Die Ökonomie des Wein- und Bierkonsums

Aus der Auswertung verschiedenster Quellen geht hervor, dass der geschätzte Weinkonsum im Spätmittelalter in oberdeutschen Städten bei 356 Litern pro Erwachsenen pro Jahr lag. Umgerechnet auf die Gesamtbevölkerung wäre das ein Pro-Kopf-Verbrauch von 250 Litern jährlich.¹⁵⁰ In Nürnberg wurde die Schankmaß mit ca 1,084 Litern angesetzt.¹⁵¹ Aus den spätmittelalterlichen Spitalordnungen kann man auch einiges über die Mengen erfahren, die zur damaligen Zeit getrunken wurden. Im Nürnberger Heilig-Geist-Spital waren jedem Insassen jährlich 390 l Bier zugemessen, etwa eine Maß Bier am Tag. Bei guter Finanzlage war die halbe Bierration täglich mit Wein zu ersetzen.¹⁵² Im Berner Seilerinspital bekam jeder Insasse 1462 eine halbe Maß Wein pro Tag und 306 Liter im Jahr.¹⁵³ In der Nürnberger Zwölfbrüderhausstiftung waren es eine Maß Bier pro Tag. An den Feiertagen wurde die Ration halbiert.¹⁵⁴ In der Augsburger Stiftung Egen wurden die Insassen inklusive der halben Rationen an Feiertagen mit 370 l Bier und 13 l Wein im Jahr gepflegt.¹⁵⁵ Im Würzburger Bürgerspital erhielt jeder Pfründner 1598 sogar 445 l Wein. Aus den Abrechnungen geht hervor, dass ein Nürnberger Orgelbauer 1448/49 im Zeitraum eines Jahres über 140-193,5 l Wein erhielt. Die Ration für Köche und Küchenmeister der Stadtküche 1449/50 lag bei 283-390 l. Gemessen an diesen Mengen war ein Tagesquantum von zwei Maß Wein offenbar keine Seltenheit. Allerdings muss man auch bedenken, dass diese hohen Pro-Kopf-Mengen in Städten und in Weinregionen getrunken wurden und nicht als

¹⁴⁸ Baader 1861: S. 210.

¹⁴⁹ Vgl. Brandl S. 11-31 in Kahsnitz/Brandl 1984: S. 15.

¹⁵⁰ Vgl. Dirlmeier 1978, S. 326, 327.

¹⁵¹ Vgl. Trautwein 2006, S. 51.

¹⁵² Vgl. Dirlmeier 1978: S. 369.

¹⁵³ Vgl. Dirlmeier 1978: S. 366.

¹⁵⁴ Vgl. Dirlmeier 1978: S. 369.

¹⁵⁵ Vgl. Dirlmeier 1978: S. 372.

Durchschnittsmengen der Gesamtbevölkerung gelten können. Wasser in Städten war oft verseucht und dort lebten die Vermögenden, die sich Wein leisten konnten.¹⁵⁶ Der Genuss von Wein war ein Unterscheidungskriterium zwischen Arm und Reich. Auch die Haushaltbücher vermögender Nürnberger Bürger um 1500 geben Aufschluss über den Alkoholkonsum jener Zeit. Bei einer neugängigen Festtafel, die der Nürnberger Ratskonsulent Dr. Christoph Scheurl (1481-1552) 1525 zu Ehren seines Gastes Philipp Melanchthon, dem Gründer der Nürnberger Lateinschule ausrichtete, tranken die zwölf Teilnehmer der Tischgesellschaft insgesamt 23 Maß Wein.¹⁵⁷ Eine weitere Quelle sind die Haushaltbücher des Nürnbergers Michael Behaim d.Ä. (1459-1511).¹⁵⁸ Die Behaims waren eine patrizische Handelsfamilie, die einen Großhandel betrieb, der auf dem In- und Export von Roherzeugnissen und verarbeiteten Stoffen innerhalb Europas beruhte. Michael Behaim war 1489 Bürgermeister und städtischer Baumeister. Er hatte einen durchschnittlichen Jahresverbrauch von 410 Litern Wein, dieser kann für ihn allein gewesen sein. In den Haushaltbüchern des Enkels von Michael Behaim, Paulus Behaim I. (1519-1568), der Teilhaber der Imhoffschen Handelsgesellschaft war, steht für 1548-68, dass 1 Eimer einfacher Wein 25-31 lb kostete.¹⁵⁹ Der „Eimer“ war das im Verkauf übliche Hohlmaß. Ein Eimer entsprach circa 73,7 Litern.¹⁶⁰ 1555/56 gab Behaim 109 fl 3 lb 5 dn für Wein, 28 fl 6 lb 13 dn für Bier aus.¹⁶¹ Insgesamt lagen seine Haushaltsausgaben in diesem Zeitraum bei 600 fl 5 lb 7 dn.

Die Rechnungen aus den Haushaltbüchern des Nürnberger Kaufmannes und Losungers Anton Tucher (um 1457-1524) zwischen 1507 und 1517 zeigen, dass sein umfangreiches Weinsortiment neben Frankenwein, Tauber- und Rheinweine, Wertheimer-, Neckar- und Elsässerwein, Veltliner, Muskateller und Malvasier umfasste.¹⁶² Bei seinen jährlichen Gesamtausgaben von 926 fl machte Wein im Durchschnitt 97 fl aus.¹⁶³ Die Kosten für Essen lagen dabei bei

¹⁵⁶ Vgl. Gebhardt 2002: S. 17.

¹⁵⁷ Vgl. Gebhardt 2002: S. 17

¹⁵⁸ Vgl. Dirlmeier 1978: S. 418.

¹⁵⁹ Vgl. Gebhardt 2002: S. 18, 19.

¹⁶⁰ Vgl. Gebhardt 2002: S. 52; in fl umgerechnete Werte aus StAN, Reichsstadt Nürnberg, Stadtrechnungen, Nr. 20-22, 24-26 bzw. Rep. 54 Nr. 207-208; siehe Gebhardt 2002: FN 82, S. 141; Vereinfachung und Vereinheitlichung des Rechnungsgeldes in Nürnberg: 1 Gulden (fl) sind 8 Pfund (lb), sind 60 Kreuzer (x), und 240 Pfennige (dn) vgl. dazu: Ruschel 2016: S. 87.

¹⁶¹ Vgl. Gebhardt 2002: S. 18,19.

¹⁶² Vgl. Loose, W., Anton Tuchers Haushaltsbuch 1507-1517, Litterarischer Verein Stuttgart, Nr. 134, Tübingen 1877, S. 9-12, 37-40.

¹⁶³ Vgl. Gebhardt 2002: S. 109.

149,6 fl. Der Jahreskonsum des gesamten Haushaltes Tucher lag bei 3772 l Wein und 4400 l Bier.¹⁶⁴ Für das Jahr 1627, in dem eine Volkszählung die Bevölkerungszahl Nürnbergs erfasste, ergibt sich eine Berechnung des Pro-Kopf-Verbrauches von 307 Litern, aufgeteilt in 84,3 Liter Wein und 223,3 Liter Bier.¹⁶⁵ Aus den Verbrauchsnachweisen von 0,5-1 Maß Wein täglich und dem Mittel aus dem höchsten und niedrigsten Literinhalt (1 Maß zu 1,3 Litern) lässt sich ein hypothetischer Durchschnittsverbrauch von täglich 0,76 Maß a 1,3 Liter pro Kopf Anfang des 16. Jahrhunderts in Süddeutschland errechnen, also 356 Liter im Jahr und bezogen auf die Gesamtbevölkerung einschließlich 30 Prozent Kinder rund 250 Liter pro Jahr.¹⁶⁶ Schätzungen, in denen ein Weinkonsum von ca. 250 Litern pro Erwachsenen pro Jahr im Spätmittelalter angenommen wurde, werden durch die Aufzeichnungen und Rechnungsbücher untermauert. Das ist ein zehnmal höherer Verbrauch als heute, aber es handelte sich um die privilegierten Kreise.¹⁶⁷

Im Jahr 2017 lag der Weinkonsum pro Kopf zum Vergleich bei 20,9 Litern, Bier bei 101,2 Litern, 296,2 Liter alkoholfrei, Heißgetränke 322,2 Liter, Schaumwein 3,5 Liter, Spirituosen bei 5,4 Litern, insgesamt 131,0 Liter Alkohol pro Kopf pro Jahr.¹⁶⁸ In Gegenden ohne eigenen Weinanbau wurde in der Regel mehr Bier getrunken als in Gegenden, in denen Wein angebaut wurde.

Im Gegensatz zu Wein gibt es für die konsumierten Biermengen im 16. Jahrhundert wesentlich weniger genaue Aufzeichnungen. Das liegt daran, dass Weinrationen genau festgelegt waren wie auch die Fleischrationen, weil Wein und Fleisch im Gegensatz zu Bier und Brot zur besseren Verpflegung zählten.¹⁶⁹ Bei diesen Zahlen muss man jedoch beachten, dass es sich dabei um einen hypothetischen Durchschnittswert handelt. Viele ausgewertete Statistiken erfassen nur die Menge der Zuteilung des Weines oder Bieres an das Gesinde, die Spitäler, die Handwerker usw. Man weiß jedoch nicht, wie viel Alkohol diese Gruppen in ihrer Freizeit, unabhängig von den ihnen zugeteilten Rationen während ihrer Arbeit, konsumierten. Auch die Rechnungsbücher der Patrizier lassen offen, wie viele Angehörige des Haushalts oder bewirtete Gäste von den jeweiligen Wein- und Biermengen versorgt wurden.¹⁷⁰ Zudem gab es sozial

¹⁶⁴ Vgl. Gebhardt 2002: S. 19.

¹⁶⁵ Vgl. Trautwein 2006: S. 52.

¹⁶⁶ Vgl. Dirlmeier 1978: S. 326,327.

¹⁶⁷ Vgl. Gebhardt 2002: S. 20.

¹⁶⁸ Vgl. Deutsches Weininstitut GmbH (Hg.), Deutscher Wein Statistik '18 '19, Bodenheim 2018, S. 32.

¹⁶⁹ Vgl. Dirlmeier 1978: S. 327.

¹⁷⁰ Vgl. Dirlmeier 1978: S. 325.

bedingte Differenzierungen. In privilegierten Kreisen wurde bei Festen und der Ausübung des Zutrinkens wohl deutlich mehr getrunken.¹⁷¹

Der Preis für Wein war unterschiedlich, in Anbaugebieten war der Wein billiger, Bier kostete grundsätzlich weniger.¹⁷² Die Schwankungen der Getränkepreise waren durch klimatische, wirtschaftliche und politische Faktoren bedingt. Große Seuchen im Spätmittelalter und der Anstieg der Bevölkerung im 16. Jahrhundert wirkten sich auf die Preisentwicklung aus.¹⁷³ 1573 kostete eine Maß Wein in Nürnberg (1,084l) 18 Pfennige. 1594 kostete ein Seidlein (ungefähr eine halbe Maß) Wein 25 Pfennige.

Im Vergleich ist zu nennen dass ein Bauhandwerksgeselle 1435-1464 18 dn, 1495 27,6 Pfennige pro Arbeitstag verdiente. Die Meisterlöhne waren etwa 10% höher.¹⁷⁴ 1615 kostete eine Schankmaß Frankenwein 36 Pfennige.¹⁷⁵ Trank ein Tagelöhner 1470 täglich eine Maß Wein musste er 59% seines durchschnittlichen Einkommens dafür aufwenden. Im Jahr 1500 kostete die Maß Wein 8 dn, die Maß Bier lag bei 2 dn, ein Pfund Fleisch bei 4-5 dn. 1600 kostete eine Maß Wein 30 dn, eine Maß Bier 5-6,5 dn, ein Pfund Fleisch 10-16 dn.¹⁷⁶ Für ein Nürnberger Ratsmahl zu Ehren zweier Straßburger Gäste für 20 Personen 1527, an dem auch Albrecht Dürer teilnahm, ist die Rechnung erhalten. Der Wein kostete insgesamt 2 fl 24 dn, 12 ½ Pfund Forellen kosteten 2 fl 21 dn. 1523 hatte der Hauswirt im Nürnberger Bürgermeisteramt eine Weinrechnung von 360 Kandeln Rheinwein für 204 fl 1 lb, 339 Kandeln Elsässer für 70 fl 12 lb 8 dn und 182 Kandeln Malvasier für 115 fl 5 lb 4 dn.¹⁷⁷

3 Die Weinbesteuerungspraxis in Nürnberg: Ungeld

Der im 16. Jahrhundert in zahlreichen Weinschenken in Nürnberg ausgeschenkte Wein war bis zum Dreißigjährigen Krieg die wichtigste „Ungeld“-Quelle des Nürnberger Rates.¹⁷⁸ Auf Wein wurde schon seit der Mitte des 13. Jahrhunderts Ungeld erhoben. Damals diente es zur Finanzierung der Stadtbefestigung, die gerade im Bau war. Beim Ungeld handelt es sich um eine

¹⁷¹ Vgl. Dirlmeier 1978: S. 327.

¹⁷² Vgl. Gebhardt 2002: S. 15.

¹⁷³ Vgl. Brandl S. 11-31 in Kahsnitz/Brandl 1984: S. 15.

¹⁷⁴ Vgl. Gebhardt 2002: S. 106.

¹⁷⁵ Vgl. Trautwein 2006: S. 51.

¹⁷⁶ Vgl. Gebhardt 2002: S. 106.

¹⁷⁷ Vgl. Gebhardt 2002: S. 107, 108; Staatsarchiv Nürnberg, Reichsstadt Nürnberg, Stadtrechnungsbelege, Rep. 54a/I, Nr. 1522.

¹⁷⁸ Vgl. Homolka 1983: S. 296.

Art Verbrauchssteuer, die auf bestimmte Nahrungsmittel erhoben wird und vom Endverbraucher zu zahlen ist. Erst wurde sie nur auf Wein erhoben, ab 1386 auch auf Bier. Für in Nürnberg versteuerte und exportierte Weine bekamen die Händler das Ungeld abzüglich einer Verwaltungsgebühr zurück.¹⁷⁹ Um die Steuer zu umgehen wurde Wein zum Teil in Milchkrügen verborgen in die Stadt eingeführt. In den Gärten vor der Stadt gab es heimliche Zechgelage mit unversteuerem Wein und Bier. Der Nürnberger Rat erließ das Verbot, neue Schenkstätten in der Nähe der Stadt zu errichten.

„Unnsere herren vom rate setzen und gebieten, das nü fürbass mer nyemands in einer meil wegs gerings umb diese stat einicherley neue schenckstete aufrichten, setzen oder machen, oder wein, met oder bier darauff schencken oder schencken lassen sollen annderst dann auff den rechten erbschencksteten, die von alter herkumen und gewesen sein.“¹⁸⁰

„[...] und er sol auch nieman wein kaufen denne innerhalb der rincaure ze Nuremberg [...]. Ez sol auch nieman kain trinken vail haben vor kain tor. [...] Und swer auch vor dehainem tor zu dehainem trinken get oder ez da holt, der gibt ie von dem gange sehtzig haller; hat er der haller niht, man setzt in zû dem stocke [...].“¹⁸¹

„Dessgeleychen gebietten auch unnsere heren vom rate, das nun hinfüro kayn burger, burgerin, inwoner unnd inwonerin dieser statt und des marckts Werde weder zum Gostenhof noch sunst ausserhalb der statt inn eyner meyl wegs gerynnngss darumb nyt zechen oder dryncken, noch eynichen weyn, medt oder pier do holen oder holen lassen soll [...].“¹⁸²

Wegen dem Missbrauch wurde sogar der Brauch untersagt, dass Wöchnerinnen die Taufe mit steuerfreiem Wein begießen dürfen.¹⁸³ Anreisenden Weinhändlern wurde die Ware vor Erreichen des städtischen Einflussbereichs abgekauft, um den Fiskus zu umgehen und auf dem Land eingelagert.¹⁸⁴ Das Ungeld war die bedeutendste Einnahmequelle der Reichsstadt und hatte eine immense Bedeutung für den städtischen Gesamthaushalt.¹⁸⁵ Die Getränkeabgabe lag zwischen 1386 und 1551 zwischen 30-40% der laufenden Einnahmen.¹⁸⁶ Die

¹⁷⁹ Vgl. Gebhardt 2002: S. 50.

¹⁸⁰ Baader 1861: S. 189.

¹⁸¹ Baader 1861: S. 204.

¹⁸² Baader 1861: S. 249.

¹⁸³ Vgl. Gebhardt 2002: S. 51.

¹⁸⁴ Vgl. Gebhardt 2002: S. 47.

¹⁸⁵ Vgl. Gebhardt 2002: S. 51.

¹⁸⁶ Vgl. Gebhardt 2002: S. 52.

jährlichen Ungeldeinnahmen lassen Rückschlüsse auf die Höhe des jährlichen Wein- und Bierkonsums ziehen.¹⁸⁷ Bis 1460 waren Wein- und Bierungeld immer zusammen als Eines aufgeführt. Wein machte 1460 nahezu drei Viertel des steuerlichen Aufkommens aus, bis 1568 pendelte sich ein Verhältnis von ca. 2:1 zwischen Wein und Bier ein. 1490/92 sind sehr niedrige Ungeldeinnahmen verzeichnet was auf Wetterunbilden und eine Dekade unfruchtbarer Jahre mit strengen Wintern, Frühlingsfrösten und nassen verhagelten Sommern zurückgeht. Ab 1570 wurde immer weniger Bier- und Weinungeld eingenommen. Ein Grund war wohl der sinkende Wohlstand, 1580 erholten sich die Einnahmen etwas.¹⁸⁸ In den Stadtrechnungen von 1611-34 ist das Ungeld wieder überliefert. 1619 gingen die Ungeldeinnahmen aufgrund von behinderten Handelsrouten durch den Dreißigjährigen Krieg zurück. 1624 zogen Truppen durch Nürnberg, die mit Wein versorgt wurden, die Einnahmen stiegen. 1632, als das schwedische Heer Gustav Adolfs mit den Truppen des kaiserlichen Feldherren Albrecht von Wallenstein vor Nürnberg zu einem zweimonatigen Stellungskrieg vor der Alten Veste in Zirndorf aufeinandertraf, stiegen der Weinkonsum des sogenannten „Schwedenweins“ und damit einhergehend die Einnahmen aus dem Weinungeld immens an.¹⁸⁹ Aufgrund der Kriegsfolgen brachen die Ungeldeinnahmen dramatisch ein, was die Obrigkeit dazu veranlasste, ab 1636 einen Kriegsaufschlag auf Bier und Wein zu erheben. Franken wurde seit 1640 durch das Vordringen der Schweden im Norden und der Franzosen von Westen zunehmend wieder zum Kriegsgebiet. Die Herkunftsgebiete des Nürnberger Weins waren damit abgeschnitten. Während der Weinkonsum drastisch sank, stieg der Bierkonsum an. Detailstudien zum Weinungeld aus anderen Städten sind leider nicht überliefert.¹⁹⁰ Bei der Nürnberger Bevölkerung stießen die Abgaben auf Bier und Wein auf Ablehnung. 1524 forderten der Wöhrder Wirt Ulrich Aberhan und der Tuchgeselle Hans von Nürnberg öffentlich die Abschaffung des Ungelds und wurden wegen Aufwiegelei vom Rat zum Tode verurteilt.¹⁹¹

Durch die Umdeutung der Zahlen des Ungeldes ergibt sich folgende Übersicht zum geschätzten Konsum von Bier und Wein in Nürnberg.¹⁹² 1460 liegen der Wein- und Bierkonsum fast gleichauf. Zwischen 1470 und 1551 verläuft die Entwicklung des Bier- und Weinkonsums etwa parallel und

¹⁸⁷ Vgl. Gebhardt 2002: S. 51.

¹⁸⁸ Vgl. Gebhardt 2002: S. 54.

¹⁸⁹ Vgl. Gebhardt 2002: S. 55, siehe hierzu ebda.: Abb. S. 55.

¹⁹⁰ Vgl. Gebhardt 2002: S. 133, siehe hierzu ebda.: Abb. S. 56.

¹⁹¹ Vgl. Gebhardt 2002: S. 53.

¹⁹² Vgl. Gebhardt 2002: S. 58, siehe hierzu ebda.: Abb. S. 59.

entspricht der Bevölkerungsentwicklung. 1490/92 herrschte eine Hungersnot. Schlechte Weinjahrgänge bewirkten mehr Bierkonsum. Danach gehen die Weinungeldeinnahmen langsam zurück. 1552 wurden die Steuern drastisch erhöht. Nach dem zweiten Markgrafenkrieg von 1552-54, war das Nürnberger Landgebiet stark verwüstet. Ab 1570 setzte dann die „Kleine Eiszeit“ ein, es gab weniger Wein.¹⁹³ Die nächste Periode, zu der es Aufzeichnungen gibt, ist die Zeit von 1611-1634. Die durchschnittlichen Ungeldeinnahmen aus Wein betragen 83.082 fl und die aus Bier 87.534 fl. Die Weinquote lag bei 27%. Ab 1636 gab es einen Kriegsaufschlag. 1640 betrug das Weinungeld 25.051 fl für 24.000 Eimer Wein (17.688 hl). Im selben Jahr wurden 80.000 Eimer Bier (58.960 hl) konsumiert, deutlich weniger als in Vorkriegszeiten. Der Weinanteil lag 1640 nur noch bei 23%. Ab 1650 nahm der Weinkonsum immer mehr ab, der Bierkonsum stieg.¹⁹⁴ Die Bevölkerungszahl Nürnbergs stieg bis zum Dreißigjährigen Krieg an und ging danach zurück.¹⁹⁵ 1627 lag der Pro-Kopf Verbrauch in Nürnberg bei 84,3 Litern Wein und 223,3 Litern Bier, insgesamt 307,6 Litern Alkoholika bei 39.129 Einwohnern. Dadurch ergibt sich ein durchschnittlicher Tageskonsum von 0,84 Liter Wein oder Bier pro Einwohner. Dabei ist zu berücksichtigen, dass die Kinder in der Volkszählung mit eingeschlossen waren. Vom Ungeld ausgehend berechnet hatte Nürnberg 1470 etwa 20.400 Einwohner, 1551 38.000, und 1560 44.200 Einwohner.¹⁹⁶ Im Jahr 2000 betrug der durchschnittliche Pro-Kopf-Verbrauch in Deutschland zum Vergleich 123 Liter Bier, 240 Liter Alkoholfrei und 23 Liter Wein pro Jahr.¹⁹⁷ Im Jahr 2020 lag der durchschnittliche Weinkonsum in Deutschland nach Informationen des Deutschen Weininstituts pro Kopf bei 20,7 l.¹⁹⁸ Der durchschnittliche Bierkonsum betrug 2020 laut Statistischem Bundesamt 86,9 Liter. Zudem wurden noch durchschnittlich 2,1 l Spirituosen und 3,3 l Schaumwein getrunken.¹⁹⁹

¹⁹³ Vgl. Gebhardt 2002: S. 59.

¹⁹⁴ Vgl. Gebhardt 2002: S. 60, siehe hierzu ebda.: Abb. S. 61.

¹⁹⁵ Vgl. Gebhardt 2002: S. 61.

¹⁹⁶ Vgl. Gebhardt 2002: S. 62.

¹⁹⁷ Vgl. Trautwein 2006: S. 52.

¹⁹⁸ Vgl. https://www.wuv.de/marketing/berauschende_zahlen_fuer_2020_weinkonsum_im_plus, abgerufen am 25.10.2021.

¹⁹⁹ Vgl. https://www.destatis.de/DE/Presse/Pressemitteilungen/2021/03/PD21_148_799.html, abgerufen am 25.10.2021.

4 Die Distribution des Trinkens: Orte und Berufe in Zusammenhang mit Bier und Wein

In der Frühen Neuzeit wurde in den auf Alkoholausschank beschränkten Schenken oder Pinten, in den Tavernen, Krügen oder Herbergen, die auch Mahlzeiten und Beherbergung anboten, Alkohol ausgeschenkt.²⁰⁰ Die verbreitetste Wirtshausform im spätmittelalterlichen Nürnberg war die Weinschenke. 1302 hatte der Nürnberger Rat eine Weinschenkenordnung erlassen.²⁰¹ Um 1401 existierten mindestens 128 Weinschenken in Nürnberg, 1621 waren es 150.²⁰² Die Zeiten des Ausschanks waren mit Weinstangen oder Buschen gekennzeichnet.²⁰³ Der Preis für einfache Weine von Main und Neckar war vom Rat festgesetzt, galt aber nur für Nürnberger Bürger.²⁰⁴ Den Schankwirten war es nicht erlaubt, Mahlzeiten zu verkaufen, nur nachmittags Käse und Brot. Die Gäste konnten sich aber ein selbst mitgebrachtes Essen beim Wirt aufwärmen lassen. Kleinere Mahlzeiten bekam man in Garküchen.²⁰⁵ Bier durfte vor 1540 nur von den Brauereien im eigenen Haus gezapft werden, danach durfte jede Brauerei auch an drei Schenken liefern.²⁰⁶ Im Jahr 1559 wurde in Nürnberg erstmals ein eigenes Bierwirtshaus erwähnt.²⁰⁷

Der Rat der Stadt Nürnberg beobachtete das Treiben in den Wirtshäusern scharf. Als Treffpunkte und wichtige Orte der Meinungsbildung stellten sie aus Sicht des Rates eine potentielle Gefahr für das friedliche Miteinander dar. Aufwieglerisches Verhalten wurde angeblich durch Alkohol befeuert. 1546 wurden beispielsweise in Genf alle Weinhäuser geschlossen. Als Ersatz boten die Pastoren den Bürgern Bibelstuben mit konstanter Psalmenbeschallung, was sich aus ersichtlichen Gründen jedoch als weniger populär erwies.²⁰⁸ Die Autoritäten ließen den Konsum von Wein aber bald wieder zu. In Tirol hatten

²⁰⁰ Vgl. Kümin, Beat, *In vino res publica?*. Politische Soziabilität im Wirtshaus der Frühen Neuzeit, in: Schwerhoff, Gerd (Hg.), *Stadt und Öffentlichkeit in der Frühen Neuzeit*, Freitag, Werner (Hg.), *Städteforschung. Veröffentlichungen des Instituts für vergleichende Städtegeschichte in Münster, Reihe A. Darstellungen*, Bd. 83, Köln/Weimar/Wien 2011, S. 65-80, hier S. 67.

²⁰¹ Vgl. Gebhardt 2002: S. 22.

²⁰² Vgl. Gebhardt 2002: S. 27.

²⁰³ Vgl. Gebhardt 2002: S. 22.

²⁰⁴ Vgl. Gebhardt 2002: S. 23.

²⁰⁵ Vgl. Brandl S. 11-31 in Kahsnitz/Brandl 1984: S. 15.

²⁰⁶ Vgl. Koch, Christian, *Rot und Weiß. Nürnberger Brautradition*, in: Koch, Christian/Täubrich, Hans-Christian (Hgg.), *Bier in Nürnberg-Fürth. Brauereigeschichte in Franken*, München 1987, S. 8-15, hier S. 8.

²⁰⁷ Vgl. Ruschel 2016: S. 28.

²⁰⁸ Vgl. Kümin in Schwerhoff 2011: S. 77.

die Obrigkeiten den Eindruck erhalten, dass der Bauernkrieg von Trinkgenossen beim Wein initiiert wurde. Daraufhin verboten die Tiroler Landesordnungen nach 1525 Winkelschenken und der Abt von Ottobeuren belegte alle Rädelsführer des Bauernkriegs mit einem Wirtshausverbot.²⁰⁹

Es gab auch zahlreiche Berufe, die nach der Weinlese mit der Herstellung und dem Ausschank von Wein zu tun hatten. „Weinkieser“ prüften ab 1320 durch Verkosten den Wein auf seine Qualität, dass er nicht „[...] überstreckt, überzuckert, unterzogen, geschwefelt oder sonst gefälscht sei.“²¹⁰ Die Blindprobe aller neu angezapften Fässer wurde erst im alten Rathaus und später im „Weinkieserstüblein“ an der Moritzkapelle durchgeführt.²¹¹ Der Meistersinger Kunz Haß (um 1540-ca.1527) hat den Ablauf des „Weinkiesens“ in seinem Lobgedicht auf Nürnberg aus dem Jahr 1540 wie folgt beschrieben:

„[...] Auch sein dir zwen alle morgen,
tragen kies wein mit der laden,
Auf das rathaus in ein gaden,
Ist in gemacht in sunderheit;
Ein feiner tisch darzu bereit,
Gewürfelt als das spil im schach;
Da setzen sy die kandel nach,
Ein yeden wein nach seinem gelt,
Stet kand vnd glas in irem velt.
Die kieser müssen draussen sein,
Bis das die zwen schencken ein;
Darnach ruffen sy in wider,
Kysen da nach farb und schmagk,
welche wein den selben tagk
Mit dem weisen furgangk haben.
Die weil warten meid und knaben
Herundn bei dem almus haus,
Bis man die weisen rüffet aus,
Sicht man dann den hauffen stiben,
Die weisen werden angeschriben

²⁰⁹ Vgl. Kumin in Schwerhoff 2011: S. 77.

²¹⁰ Jegel, August, Ernährungsfürsorge des Altnürnberger Rates, in: Mitteilungen des Vereins für Geschichte der Stadt Nürnberg, 37 (1940), S. 73-199, hier S. 144, zit. nach: Gebhardt 2002: S. 44, siehe hierzu Gebhardt 2002: Abb. S. 10.

²¹¹ Vgl. Gebhardt 2002: S. 44.

Mit einer kreiden an ein pret,
Ob yemand nit verstanden het [...].²¹²

„Visierer“ oder „Weinmesser“ maßen die Fässer mit der Visierrute, einem hölzernen Maßstab mit Markierungen aus, da es keine geeichten Fässer gab.²¹³ Sie kontrollierten auch die Eichung der in den Weinschenken verwendeten Gefäße und erhielten dafür eine Visiergebühr. Ein visiertes Fass wurde sofort versiegelt und auf dem Boden des Fasses wurden das Messergebnis, die Bezeichnung des Fasses und dessen Eigentümer vermerkt. Die Visierer gaben die Angaben über die gekaufte Weinmenge auf Zetteln an den Ungelter weiter. Die „Ungelter“ trieben die städtische Getränkesteuer, das „Ungeld“ ein. Das Öffnen der Fässer war den „Weinstechern“ bzw. „Anstechern“ vorbehalten. Am Weinmarkt gewährleisteten sie, dass für jedes Fass Ungeld entrichtet wurde.²¹⁴ Nürnberger Käufer zahlten die Hälfte wie Auswärtige.²¹⁵ Die Anstecher hatten zudem die Aufgabe, Käufer und Verkäufer des Weines als „Unterkäufel“ zusammenzubringen.²¹⁶

Der Handwerkerdichter Hans Rosenplüt schrieb schon 1447 in seinem Huldigungsgedicht an Nürnberg beeindruckt über den Nürnberger Weinmarkt:

„Noch fint man dor inen auf karren und auf wegen
Auf truckem land ein solchen marck mit wein
Der alle wochen kumpt auf den Freitag hinein
Vnd sucht ein man in hunderdt kunikreichen
Noch fint er des wein marcks nyndert gleichen.“²¹⁷

Ein weiterer Berufszweig waren die „Schröter“ oder „Ablader“. Nur sie durften die Fässer innerhalb der Stadt bewegen und in die Keller bringen. Der Transport geschah unter Zuhilfenahme von Seilen, Winden und schlittenartigen

²¹² Barack, Karl August, Ein Lobgedicht auf Nürnberg aus dem Jahre 1490 von dem Meistersänger Kuntz Hass. Ein Beitrag zur deutschen Kulturgeschichte, Nürnberg 1858, Vers 252-274, zit. nach: Gebhardt 2002: S. 44, 45.

²¹³ Siehe hierzu Gebhardt 2002: Abb. S. 46.

²¹⁴ Vgl. Gebhardt 2002: S. 45.

²¹⁵ Vgl. Stadtrat/Stadtarchiv Nürnberg (Hgg.), Satzungsbücher und Satzungen der Reichsstadt Nürnberg aus dem 14. Jahrhundert. 1. Lieferung. Einleitung (1. Teil), Abdruck der Texte, Personen- und Ortsregister, bearbeitet von Werner Schultheiß, Quellen zur Geschichte und Kultur der Stadt Nürnberg, Bd. 3, Nürnberg 1965, S. 113, 114.

²¹⁶ Vgl. Gebhardt 2002: S. 45.

²¹⁷ Lochner, Georg Wolfgang Karl (Hg.), Der Spruch von Nürnberg. Beschreibendes Gedicht des Hans Rosenplüt, genannt Schnepperer, Nürnberg 1854, Z. 293-296, zit. nach: Gebhardt 2002: S. 64.

Schrotleitern.²¹⁸ Die Öffnung der Fässer in den Weinschenken durften nur die sogenannten „Angießer“ vornehmen, die sozusagen eine Schlusskontrolle ausübten. Dieses „Angießen“ musste zur Vorbeugung von Mauseheilen öffentlich stattfinden. Die Angießer durften:

„[...] in kainen kelr gen und auch kein gedinge haben mit den, die trinken schenket, haimelich noch offenleich; und si suln ir maze mit in tragen in ainem sacke und si suln angiezen vor dem kelr oder in den strazen, swa in daz trinken begegnet; unde si suln auch pfant und kain gelt niht nehmen unangegossen...“²¹⁹

Wie auch beim Wein gab es eine Vielzahl von Berufen im Nürnberg der Frühen Neuzeit, die mit der Bierherstellung zu tun hatten. Vereidigte städtische Braumeister waren für die Bierproduktion, das Sieden, Verkosten und Überwachen des Brauvorganges verantwortlich. Sie wurden von den Brauherren beauftragt.²²⁰ Ihnen gingen die Brauereiknechte zur Hand.²²¹ Der Beruf des Bierbrauers ist in dem Werk mit dem Titel „Eygentliche beschreibung aller Stände auff Erden“ in einem Holzschnitt von Jost Amman abgebildet. Der erklärende Text darunter stammt von Hans Sachs.²²² Seit 1535 gab es die Funktion der „Anschicker“, die die städtischen Braumeister im Wechsel in den Brauereien einsetzten, um Bestechungsversuche zu umgehen.²²³ Die Hefner versorgten die Brauer mit Hefe, Getreidewender wendeten das Getreide zum trocknen im Kornlagerhaus.²²⁴ Die „Mälzer“ wandelten das Getreide in Malz um.²²⁵ Städtische „Malzmesser“ kontrollierten Qualität und Menge des Malzes und überwachten die Zuteilung an die Brauer.²²⁶ Die „Malzschreiber“ notierten die Menge der gedarrten Gerste für das Ungeldamt.²²⁷ Auf dem Kornmarkt, wo die Brauherren das Getreide einkauften, überwachte ein „Getreidemesser“ den Verkauf und die Zuteilung, ein „Getreideschreiber“ listete die verkauften

²¹⁸ Vgl. Gebhardt 2002: S. 47, siehe hierzu Treue, Wilhelm/Goldmann, Karlheinz/Kellermann, Rudolf et al. (Hgg.), Das Hausbuch der Mendelschen Zwölfbrüderstiftung zu Nürnberg. Deutsche Handwerkerbilder des 15. und 16. Jahrhunderts, Bildband, München 1965, Abb. S. 150.

²¹⁹ Stadtrat/Stadtarchiv Nürnberg 1965: S. 112.

²²⁰ Vgl. Ruschel 2016: S. 56, 57.

²²¹ Vgl. Ruschel 2016: S. 59.

²²² Siehe hierzu Ruschel 2016: Abb. S. 35.

²²³ Vgl. Koch in Koch/Täubrich 1987: S. 8.

²²⁴ Vgl. Ruschel 2016: S. 54, 61.

²²⁵ Vgl. Ruschel 2016: S. 55.

²²⁶ Vgl. Ruschel 2016: S. 64.

²²⁷ Vgl. Koch in Koch/Täubrich 1987: S. 8.

Mengen auf. „Biermesser“ waren Beamte, die zur Festsetzung des Ungeldes die Biermenge ermittelten. „Säckler“ verpackten das Getreide, „Ballenbinder“ den Hopfen. „Ablader“ luden das Bier ab und überwachten die Lagerung des Bieres, das erst nach vier Tagen im Fass ausgeschenkt werden durfte.²²⁸ „Schröter“ halfen beim Einlagern. Die meisten „Lader“ und „Ballenbinder“ waren „nebenamtlich“ als Leichenträger tätig.²²⁹ Die „Visierer“ überwachten das Abfüllen des Bieres in Fässer, maßen den Inhalt der Fässer aus, schrieben diesen auf die Dauben, und versiegelten sie.²³⁰ Das Mendelsche Zwölfbrüderhaus in Nürnberg nahm alte Handwerker auf, die ihr Handwerk nicht mehr ausüben und sich dadurch nicht mehr selbst ernähren konnten. Ab 1425 wurde jeder Bruder bei der Ausübung seiner früheren Tätigkeit in diesem Hausbuch porträtiert. In einer Abbildung ist der Bierbrauer Hertel dargestellt, der über dem offenen Feuer die Würze einkocht, die darauf in den daneben abgebildeten Gärbottich aus Holz abgefüllt wird. Links oben im Bild hängt der Braustern, der den Bierausschank anzeigt, was heute noch in der nördlichen Oberpfalz beim „Zoigl“ üblich ist.²³¹ Eine Deutung des Sternes ist, dass er die sechs Elemente des Bieres darstellt. Die drei nach oben zeigenden Zacken stehen für die flüchtigen Elemente Feuer, Geist (Alkohol) und Gärung (Kohlensäure) und die drei nach unten weisenden Zacken für die erdigen Elemente Wasser, Malz und Hopfen.²³²

5 Obrigkeitliche Regulierung und literarischer Diskurs: „Reinheitsgebote“

Da insbesondere Wein ein kostbares Lebensmittel war, gab es viele Regularien, die dessen Verkauf und Herstellung betrafen. Die meisten Regelungen wurden schon Anfang des 15. Jahrhunderts verfasst und über die Jahrhunderte hinweg oft nur minimal verändert. Nürnberg hatte einen besonderen Umgang mit Wein im Stadtrecht. Es gab zahlreiche Verordnungen und Verbote, die die Weinherstellung, den Verkauf des Weines und dessen Ausschank oder Konsum betrafen. Hier griff die „Nürnberger Regelungswut“ gepaart mit fränkischer

²²⁸ Vgl. Ruschel 2016: S. 51-53.

²²⁹ Vgl. Ruschel 2016: S. 72, 73.

²³⁰ Vgl. Ruschel 2016: S. 63.

²³¹ Vgl. Ruschel 2016: S. 33; siehe hierzu Treue/Goldmann/Kellermann et al., Bildband, 1965.: Abb. S. 38.

²³² Vgl. Schieber, Martin/Windsheimer, Bernd, Rotes Bier und Blaue Zipfel. Zur Geschichte der Ernährung in Nürnberg, Geschichte Für Alle e.V. - Institut für Regionalgeschichte, Historische Spaziergänge 1, Nürnberg 2004, S. 51.

Hartnäckigkeit.“²³³ Die Regelungen des Nürnberger Rates fingen schon beim Anbau des Weines an. Ende des 14. Jahrhunderts begann der Rat der Stadt um seinen Wald zu fürchten. 1392 wurde die Verwendung von Eichen, Föhren, Fichten und Tannen als Weinbergpfähle untersagt. Aus der gleichen Zeit existiert eine Verordnung über den Schutz der Weingärten der Stadt, die das Betreten zu Pferde und zu Fuß unter Strafe stellt.²³⁴ Die Stadt Nürnberg verbot bereits im Jahre 1485 die Verlobungsfeste in den Klöstern, da beim Zug in die Kirche die Glocken geläutet wurden, wofür das Brautpaar dem Glöckner mindestens ein Viertel Wein spendete.²³⁵ Eine weitere Regelung, die den Ausschank betraf, besagte, dass immer nur ein Wein aus einem Fass, das angestochen war, ausgeschenkt werden durfte. Damit sollte verhindert werden, dass der Wirt einen guten Wein angestochen hatte, aber einen minderwertigen ausschenkte. Als Ausnahme erlaubte die Satzung:

„Ez sol auch nieman zwairlai wein mit ainander zu male in ainem kelre schenken ane Welschen wein mit anderm weine, oder met mit weine, oder pier mit weine, daz mac man wol mit ain ander vaile haben.“²³⁶

Die Trinkgefäße wurden „Hafen“ genannt. Der Gefäßrand sollte die Füllhöhe um zwei Finger übersteigen. Außerdem sollte jeder Hafen das Zeichen des Meisters tragen, der ihn hergestellt hat.²³⁷ Mitte des 16. Jahrhunderts legte die Obrigkeit fest, dass die Holzbecher zum Abzapfen vom Fass im Gastbetrieb durch geschworene Amtsleute durch Setzen eines Nagels geeicht werden mussten.²³⁸ „Ungerechte“ Gefäße wurden zerschlagen und dem Wirt wurde eine Geldbuße auferlegt.²³⁹ Die Polizeiordnung setzte eine Sperrstunde fest, die etwa eineinhalb Stunden nach Sonnenuntergang begann. Seit Ende des 15. Jahrhunderts war sie allgemein um neun Uhr abends. Seit 1542 war sie immer um 22 Uhr. Der Beginn der Sperrstunde wurde durch die Feuerglocke angezeigt, die auch als „Weinglocke“, „Bierglocke“ oder Trinkglocke“ bezeichnet wurde. Gastwirte hatten dann den Getränkeausschank einzustellen, sonst drohte ihnen ein Bußgeld. Was sich bereits im Glas befand, durfte noch ausgetrunken

²³³ Gebhardt 2002: S. 133.

²³⁴ Vgl. Stadtrat/Stadtarchiv Nürnberg 1965: S. 304, 305.

²³⁵ Vgl. Bauer 1903: S. 210.

²³⁶ Stadtrat/Stadtarchiv Nürnberg 1965: S. 111, 112.

²³⁷ Vgl. Stadtrat/Stadtarchiv Nürnberg 1965: S. 157.

²³⁸ Vgl. Gebhardt 2002: S. 23.

²³⁹ Vgl. Gebhardt 2002: S. 24; Stadtarchiv Nürnberg B 31, Nr. q, fol. 323f. Ordnung vom 8. Dezember 1551.

werden.²⁴⁰ In den Polizeiordnungen Nürnbergs heißt es dazu unter dem Punkt „Spielen und luder nach der feierglocke“²⁴¹:

„Ez ist auch gesetzet, swer der ist, der luder oder spil hat nahtes nach feurgloggen, er habe wein vaile, oder welherlai trinken daz ist, in sainem hause vaile, oder der trinken gibt nach fur gloggen in sinem hause oder vor seiner tür, oder der lieht dar zû gibt, so gibt der wirt zu bûze ain pfunt haller, und der weinschenke der gibt auch sehtzic pfennig, und der auftrager sol ein ganzes jar unaufgetragen sein [...]“²⁴²

Unsere herren vom rate gepieten, das fürbass keyn schenncke, wyrdt oder gastgebe, noch ymant von iren wegen, nachta nach verleütung der feürglocken ymants inn iren hewsern eynichen gedranck geben sollen, und soll auch nymandt zu demselben drynncken setzen oder enthalten. [...] Unnd welliche person auch über die bemelten zeyt oder lewtung der feürglocken bey eynichem schenncken, gastgeben oder wyrdt von zechens, drynnckens oder spils wegen betretten, darumb gerügt oder fürbracht wurden und sich myt irem rechten davon nit benemen möchten, der yder solle [...] geben [...] zway phundt newer haller.“²⁴³

Schon um 1450 gab es einen Ratsverlass zum Schutz vor gepanschem Wein. Der Wein wurde von städtischen Weinprüfern geprüft. Besonders reine und unverfälschte Weine unterlagen geringerer Besteuerung und durften gleichzeitig teurer ausgeschenkt werden. Bei guter Weinqualität wurde der „geweiste“ Wein auf einer mit dem Stadtwappen autorisierten Tafel vermerkt, die an der Weinstange vor der Weinschänke ausgehängt wurde.²⁴⁴ Es existierte auch eine Reihe von Heckenwirtschaften, die Weine aus eigenem Anbau und häufig wohl auch gepanschten Wein ausschenkten. Um dies einzudämmen erließ der Rat ein Wirtshausverbot innerhalb einer Bannmeile um die Stadtmauer und verhinderte so den Abfluss von Steuereinnahmen.²⁴⁵ Wurde gepanschter Wein bei den Heckenwirtschaften entdeckt, wurden diese geschlossen „[...] biss auff eins erbern rats widererlawben und eröffnen.“²⁴⁶

Die Ratsherren begründeten das Vorgehen gegen Weinpanscher auch mit der Fürsorgepflicht gegenüber der Gesundheit der Bürger. Der Passus wurde 1439

²⁴⁰ Vgl. Gebhardt 2002: S. 24.

²⁴¹ Baader 1861: S. 63.

²⁴² Ebda.

²⁴³ Baader 1861: S. 254.

²⁴⁴ Vgl. Gebhardt 2002: S. 24.

²⁴⁵ Vgl. Gebhardt 2002: S. 25.

²⁴⁶ Baader 1861: S. 257, 258.

in der Reichs-Weinordnung übernommen. So lautete es noch in der „Verneuerten Ordnung“ am Weinmarkt von 1612:

„Dieweil auch ein Ehrvester Rath auß klärlicher unterrichtung gelehrter und bewerther Ertzt und Doctorn, wie auch in täglicher erfahrung befinden, was für schwere seuchten und kranckheiten die geferliche gemecht, vermischung und verenderung der Wein, menschlicher natur, auch eins theils derselben verkürtzung des lebens, abgang und verhinderung leiblicher früchte mit sich bringen...“²⁴⁷

Wie man an der Ordnung von 1612 sehen kann, zog der Rat zur Bekräftigung seiner Bedenken hinsichtlich der Gesundheit der Bürger durch das Trinken von gepanschem Wein Ärzte und Doktoren zu Rate.

In den Nürnberger Polizeiordnungen von 1497 heißt es im Absatz „Von den schädlichen und bösen Weingemächten“:

„Wir die burgermayster und rate der statt Nüremberg thun kunth allermeniglich, wiewol vormalen von unns umb gemeyns nutz und notturfft willen und zu fürkommen die mannigfaltigen, schedlichen und gefärlichen gemechte, vermischung unnd verenderung der weyn, so geprawcht werden, stattliche gesetz und ordnung, wie es deshalb gehalten sollt werden, [...] nycht alleyn unnsern burgern dieser statt, sonnder auch von ettlichen ausswertigen und gesten, den weynmarckt dieser statt besuchennde, vil und manigerley auffstze und gefarlikayt frembder und schedlicher gemechte, und zusetze, auch vermennung, vermischung und verenderung der weyne, entpfyndtlich und scheinparlich eingeprochen, gesucht und geübt werden, unnd, als zu besorgen ist, von tag zu tag, wo dem mit bequemen myttel nyt begegnet wurde, ye mer und mere geübt und überhandt nehmen möchte, so haben wir als lieb- und hanndthaber gemeyns nutz inn betrachtung, das nach clarlicher unndterrichtung gelerter und bewerter artzet und doctor solliche gefarliche gemechte, verleppeung, verenderung unnd vermischung der weyn menschlicher natur nyt alleyn vil schwerer seuchen und kranckheyt, sonnder auch eynstayls derselben kürtzerung des lebens, auch abgang und verhynderung leyplicher früchte bringen, im besten undinn krafft unnsere freyhet fürgenommen, gesatz und geordnet, ernstlich und vestiglich gepietende, das hynfür nymants, er sey burger oder gast, durch sich selbs noch ymant anndern eynichen weyn, der auff der biet oder geleger genötet, oder myt eynichen gefarlichen oder schedlichen sachen oder gemechten, als mit geprandtem weyn, waydaschen, senff, senffkorner, speck oder dergleychen bereydt, gemacht oder zugericht, oder auch mit milch, wasser oder anndern gefarlichen

²⁴⁷ Hartmann, Bernhard, Konrad Celtis in Nürnberg, in: Mitteilungen des Vereins für Geschichte der Stadt Nürnberg 8 (1889), S. 41, zit. nach: Gebhardt 2002: S. 102.

dingen gefüllt, gemengt, gemyscht oder verzogen sey, inn diese statt nyt füren, bringen feylhaben, verkawffen noch in keler legen solle.“²⁴⁸

Zu den Ärzten, die der Rat konsultiert hatte, gehörte auch der Arzt Hieronymus Münzer, der 1478 vom Rat beauftragt wurde, ein Gutachten über die gesundheitsschädlichen Wirkungen von Weinverfälschungen zu erstellen. Dem Werk Münzers liegt die Säftelehre zugrunde.²⁴⁹ Auch Hans Sachs schrieb 1536 über gepanschten Wein:

„Milch. Tahen, schwefel und prantwein,
Wayd-daschen, holler und todtenbeyn,
Scharlach-kraut, schmir und ander gfer.
Dadurch kommen viel kranckheyt her
Den Menschen und den schwangern weibn.
Deine gmecht thund ir frucht ab-treybn.“²⁵⁰

Auch der Nürnberger Humanist Konrad Celtis, der als Sohn eines Winzers im nahe bei Volkach in Weinfranken gelegenen Wipfeld geboren wurde, forderte vom Nürnberger Rat gar die Todesstrafe für Weinpanscher:

„Wahrlich die ewigen Höllenstrafen verdiente jener, welcher den sogar zu heiligen Handlungen verwendeten Wein, die Labung des menschlichen Körpers, vergiftet und verderbt [...] Wenn Ihr, weiseste Herren des Rats, die Waren- und Münzfälscher mit dem Tode bestraft, welche Strafe müßte nach diesem Maßstabe jener erleiden, welcher so vielen, die gefälschten Wein trinken, Tod und tödliche Seuchen bringt! [...] Darum, weiseste Väter der Stadt, die Ihr doch gegen den Giftmord denselben Schutz gewähren wollt, wie gegen den Straßenraub, müßt Ihr nicht nur die das verheerende Gift bergenden Fässer in die Fluten des Flusses versenken, sondern auch jene, welche solches bereiten und verbreiten, lebendig den lodernen Flammen übergeben.“²⁵¹

Seit 1497/98 existierte in Nürnberg eine „Herrentrinkstube“ im ersten Stock des alten Waaggebäudes in der Winklerstraße 22. Darin waren nur die ehrbaren ratsfähigen Geschlechter und deren Verwandte und Kaufleute zugelassen. Durch die Lage oberhalb der Stadtwaage war die Trinkstube auch eine Kontaktbörse für auswärtige Kaufleute, die in Nürnberg zu Gast waren. In den oberdeutschen

²⁴⁸ Baader 1861: S. 258, 259.

²⁴⁹ Vgl. Gebhardt 2002: S. 103.

²⁵⁰ Keller, Adelbert von (Hg.), Hans Sachs, Bd. 4, Tübingen 1870, Nachdr. Hildesheim 1964, S. 249, zit. nach: Gebhardt 2002: S. 103.

²⁵¹ Hartmann, Bernhard, Konrad Celtis in Nürnberg, in: Mitteilungen des Vereins für Geschichte der Stadt Nürnberg 8 (1889), S.41, zit. nach: Gebhardt 2002: S. 103.

Reichsstädten hatten sich auch Trinkstuben für die einzelnen Handwerke etabliert. In Nürnberg wurde dies von der Obrigkeit jedoch abgelehnt. Ein zentraler Treffpunkt der Zünfte war nicht erlaubt, da dies als eine potentielle Brutstätte der Auflehnung gegen die oligarchische Herrschaftsform angesehen wurde. Erst gegen Ende des 15. Jahrhunderts wurden Trinkstuben für Handwerke vereinzelt erlaubt, die meist mit Herbergen verbunden waren, die wandernde Gesellen aufnahmen.²⁵² Auch das heimliche Strecken von Wein mit Wasser war verboten:

„Es gebietten auch unnsere herren vom rate, das hynfür nyemandts, er sey burger oder gast, eynichen wein den sie her zu marcktt füren oder in die keler legen, mit wasser nyt füllen noch vermischen sollen.“²⁵³

„Und wiewol auch vormalen gesetze sein aussgangen und verrufft, das nyemant, er sey burger oder gast, einichen wein, den sy her in diese stat zu marckt füren oder in die keler legen, mit wasser füllen oder vermischen, auch von den weinen auff der strassen nit trinckenvesslein, die man kelber nennet, oder annder gefess dovon nit füllen, [...] so wurdet doch ein erber rath dieser stat glaublich bericht, das solichs manigfaltiglich, auch graobe und geverlich überfaren wurd [...].“²⁵⁴

Anfang des 14. Jahrhunderts bestrafte man die Wirte, die die Maß nicht richtig füllten oder schlechten Wein und schlechtes Bier ausschenkten und dabei dreimal ertappt wurden mit einem einjährigen Schankverbot.²⁵⁵

Korrupten Visierern wurden 1576 wegen Meineides die vorderen Glieder an den beiden Schwurfingern abgeschlagen und sie wurden mitsamt ihren Familien auf Lebenszeit aus der Stadt verbannt.²⁵⁶ Der Geschmack der oft sauren fränkischen Weine wurde gerne mit erlaubten und unerlaubten Mitteln verbessert.²⁵⁷ 1560 erschien in Nürnberg Paul Schneiders Buch „Kellermeisterey“, ein Ratgeber zum Ausbügeln von „Weinfehlern“. Zur Weinverbesserung und Konservierung des Weines wird darin die Zugabe von Salz, Speck, Mehl, Wachs, Asche, Sand, Branntwein, Eiern, gebranntem Glas, Grieß, Kieselsteinen, Leim, Ton und Weintraubenstielen empfohlen. Diese

²⁵² Vgl. Gebhardt 2002: S. 26.

²⁵³ Baader 1861: S. 244.

²⁵⁴ Baader 1861: S. 256.

²⁵⁵ Vgl. Schreyll 1976: S. XIII.

²⁵⁶ Vgl. Gebhardt 2002: S. 49.

²⁵⁷ Vgl. Gebhardt 2002: S. 96.

Stoffe tauchten daraufhin prompt in den Verbotslisten der Weinordnungen auf.²⁵⁸ In den Nürnberger Polizeiordnungen heißt es dazu:

„Ez schol auch nieman kainen wein machen mit alaun noch mit glaze denne mit aiern und mit sande. Swer daz bricht, ist der ain gast, der müz ewiglich sein von der stat, ist er aber ain burger, so sol ain jar von der stat sein der selbe burger.“²⁵⁹

Weiter heißt es:

„Ez sol auch nieman kainen wein machen mit [...] kalcke, mit gebrantem wein, mit flugsinter noch mit keinerlay sachen, daz ieman an dem leibe geschaden müge.“²⁶⁰

Das Vergehen, verunreinigten Wein auszuschenken, hatte die besonders harte Strafe der Ausweisung aus der Stadt, für Auswärtige „ewiglich“ und für Nürnberger Bürger ein Jahr zur Folge. Diese besonders strenge Bestrafung war der Angst um die Gesundheit der Bürger geschuldet. 1542 wurden in Nürnberg etliche Fässer „geschmierten“ Weines in die Pegnitz geschüttet.²⁶¹ Es war eine gängige Vorgehensweise und Bestrafung, dass Fässer mit „geschmiertem“ Wein unter Paukenschlägen auf einem Wagen mit roter und weißer Fahne mit der Aufschrift „Weinschmier“ zur Fleischbrücke gefahren wurden, wo der Inhalt in die Pegnitz geschüttet wurde. Durch das öffentliche Aufsehen, das dabei erregt wurde sollten andere vor Panscherei gewarnt und abgeschreckt werden.²⁶²

Auch Bier war ein beliebtes Getränk im Nürnberg des 16. Jahrhunderts. Die älteste schriftliche Erwähnung von Bier in Nürnberg findet sich im Satzungsbuch des Nürnberger Rates im Jahr 1305. Das Satzungsbuch enthält eine Bierbrauordnung, die neben der Festsetzung von Biersteuer und Bierpreis und Bestimmungen über Malz- und Bierimport auch vorschreibt, nur Gerste zum Brauen zu verwenden.²⁶³ „Man schol auch kein ander chorn prewen denne gersten alein [...]“²⁶⁴ Diese Bestimmung ist somit älter als das Reinheitsgebot von 1516, das vom bayerischen Herzog Wilhelm IV. (1508-1550) erlassen wurde.²⁶⁵ Sie hat den Hintergrund, dass nach einer Hungersnot das Brotgetreide

²⁵⁸ Vgl. Gebhardt 2002: S. 97.

²⁵⁹ Baader 1861: S. 203.

²⁶⁰ Baader 1861: S. 204.

²⁶¹ Vgl. Gebhardt 2002: S. 101.

²⁶² Vgl. Gebhardt 2002: S. 104, siehe hierzu ebda.: Abb. S. 101.

²⁶³ Vgl. Stadtrat/Stadtarchiv Nürnberg 1965: S. 55, 57, 152, 153, 154.

²⁶⁴ Stadtrat/Stadtarchiv Nürnberg 1965: S. 57.

²⁶⁵ Vgl. Ruschel 2016: S. 29.

zum Backen gesichert werden sollte.²⁶⁶ In Nürnberg braute man vorwiegend untergäriges Rotbier. Seit 1530 auch das obergärige „weiße“ Bier. Im 15.-18. Jahrhundert wurden pro Einwohner weit über 200 Liter Bier im Jahr getrunken. 1579 gab es in Nürnberg 42 Brauereien, 35 für Rotbier und sieben für Weißbier, das aus hellem Malz gebraut und weniger gehopft wurde.²⁶⁷ Herstellung und Vertrieb des Bieres wurden vom Rat streng überwacht. Die Bierherstellung unterlag aber keiner Handwerksordnung, da Bier brauen nicht als Handwerk, sondern als freie Kunst galt. Wie auf den Wein wurde auf Bier eine städtische Biersteuer, das Ungeld, erhoben.²⁶⁸ Die vom Rat erlassenen Bierordnungen wurden immer wieder erneuert und präzisiert. Bei Übertreten der Gesetze wurden die Brauer aus der Stadt ausgewiesen.²⁶⁹ Die Gesetze und Verordnungen, die das Bier betreffen sind gegenüber der Fülle an Weinordnungen jedoch vergleichsweise wenige und betreffen hauptsächlich den Ausschank und das unerlaubte Mischen.

„Unnser herren vom rath gebieten, das nyeman eynich hiegeprawen bier hoher schenncken oder geben solle dann wie die ye zu zeiten durch einen rat gesetzt und erlawbt werden [...].“²⁷⁰

„Unnser herren vom rate gebieten, das hinfür nyemand einich frembde oder ausswendig dieser stst geprawen bier hie zuverschenncken mit hieigem bier verziehen, vermengen oder füllen sol.“²⁷¹

„Ein erber rate hat [...] geordent und gesetzt, [...] das hinfür nyemands einich bier, so in dieser stst geprawen wirdt, verschenncken sol, dann allein ein yeder bierprow sol und mag sein selbs hie geprawen bier durch sich selbs, sein weib, kinder [...] und nyemant anders ausschencken [...].“²⁷²

Auch Bier wurde gepanscht. Neben Weizen und Gerste mischte man Zwiebeln, Hopfenreben und Weiden unter den Hopfen.²⁷³ Bierkieser kontrollierten die Qualität und den Preis des Bieres vor dem Ausschank.²⁷⁴ Bei der Qualitätskontrolle ging man hauptsächlich nach Geruch, Geschmack, Farbe und

²⁶⁶ Vgl. Ruschel 2016: S. 28.

²⁶⁷ Vgl. Koch in Täubrich 1987: S. 10.

²⁶⁸ Vgl. Ruschel 2016: S. 29.

²⁶⁹ Vgl. Koch in Täubrich 1987: S. 8.

²⁷⁰ Baader 1861: S. 265.

²⁷¹ Baader 1861: S. 266.

²⁷² Baader 1861: S. 267.

²⁷³ Vgl. Ruschel 2016: S. 46.

²⁷⁴ Vgl. Koch in Täubrich 1987: S. 8.

Aussehen des Bieres. Für das 15. und 16. Jahrhundert ist noch eine andere originelle Untersuchungsmethode überliefert.

„Die Prüfer erschienen in gelben Lederhosen im Haus des Brauherrn, dessen Bier überprüft werden sollte. Dort wurde eine Bank aufgestellt, über deren Sitzfläche der Brauer eine Kanne Bier ausgießen musste. Darauf nahmen die Prüfer Platz und blieben mindestens zwei Stunden sitzen. Wenn sie dann auf Kommando gleichzeitig aufsprangen und die Bank hängen blieb, hatte der Brauer genügend gutes Malz eingesetzt und damit die Prüfung bestanden. Manche Städte sollen bescheidener gewesen sein und sich mit einem Prüfer und einem Hocker begnügt haben.“²⁷⁵

Die Anstecher durften das Fass nur anstechen, wenn dies vorher von den Visierern ausgemessen und der Inhalt von den Kiesern begutachtet und versiegelt worden war.²⁷⁶ Ungenießbares Bier wurde in die Pegnitz geschüttet.²⁷⁷ Die allerschlimmste Strafe hatte aber die Stadt Regensburg, die beschloss „in Fällen von ganz fürchterlichem Bier“²⁷⁸ „den pierbrauern und pierschencken ihr eigenes elendes Pier selber zu trincken“²⁷⁹ zu geben.

6 Gesetzgebung und Polemik gegen Trinkexzesse

Das 16. Jahrhundert gilt als das deutsche „Saufzeitalter“. Ausgedehnte Gastereien, bei denen das Vollsaufen geradezu angestrebt wurde, waren an der Tagesordnung.

Auch Frauen tranken Alkohol. Wirtshäuser besuchten sie in der Regel nur in Begleitung ihres Mannes, weil ihnen sonst leicht Unkeuschheit und Ehebruch unterstellt wurde.²⁸⁰ Es war den Frauen gestattet, den Männern beim Trunk zu helfen, man sollte ihnen aber „ein starckes Söffchen“²⁸¹ verwehren. Tranken die Frauen aus eigenen Gefäßen, waren diese meist kleiner als die der Männer.²⁸²

²⁷⁵ Ruschel 2016: S. 66.

²⁷⁶ Vgl. Ruschel 2016: S. 67.

²⁷⁷ Vgl. Koch in Täubrich 1987: S. 8.

²⁷⁸ Ruschel 2016: S. 45.

²⁷⁹ <http://www.bier-lexikon.lauftext.de/reinheitsgebot-3.htm>, abgerufen am 1.8.2016, zit. nach: Ruschel 2016: S. 45.

²⁸⁰ Vgl. Tlusty 2005: S. 165.

²⁸¹ Multibibus, Blasius, Jus Potandi oder Zech-Recht, s.l. 1615, ohne Pag.

²⁸² Vgl. Scherner, Antje, „Gestern bin ich voll gewest“. Alkohol und Trinkspiele in der Frühen Neuzeit, in: Syndram, Dirk/Weinhold, Ulrike, Die Faszination des Sammelns. Meisterwerke der Goldschmiedekunst aus der Sammlung Rudolf-August Oetker, Kat. Ausst. Grünes

Anders als bei Männern, bei denen der Konsum von Alkohol als „männlich“ angesehen wurde, galt es für eine Frau jedoch im Allgemeinen als unehrenhaft, Alkohol zu trinken.²⁸³ Eine trinkende Frau wolle sein wie ein Mann und verkehre, wenn sie sich männlich verhielte, die natürliche Ordnung.²⁸⁴ Außerdem verschwende eine trinkende Frau nur das Geld des Mannes und vernachlässige ihre häuslichen Pflichten.²⁸⁵ Auch die sexuell enthemmende Wirkung des Alkohols sei bei Frauen gänzlich unangemessen. Der Theologe und Anhänger der Reformation Sebastian Franck schreibt in seinem Traktat „Von dem grewlichen laster der Trunckenhait“ „Wivil huren machet der weyn“²⁸⁶. Auch die Kirche warnte davor, dass der Wein der größte Feind der Keuschheit und der Schweigsamkeit sei, deshalb sollten sich Frauen seiner ganz enthalten oder ihn mit Wasser mischen.²⁸⁷ Die Nonne Katharina Tucher, Frau eines Neumarkter Tuchhändlers, die erst mit sechzig Jahren als Witwe in Nürnberg ins Kloster eintrat, befand sich offenbar in einem Gewissenskonflikt, was den Alkoholkonsum anging. Sie schreibt um 1430 in einer dialogisch erlebten Vision, in der Christus sie rügt:

„So trinck kain wein mer!
 ,Lieber her, so muz ich sterben.'
 ,Eia nvn hastv kain getrawen, daz dvs mvgst laszen, vnd dv mainst doch
 kain dot svnd wieder mich zu dvn. So wiz, daz trvnckenhait ain havbt fraw
 aller svnd ist.“²⁸⁸

Dass im Mittelalter und der Frühen Neuzeit auch Frauen gerne Wein tranken, zeigt auch die Tatsache, dass Frauen in den polizeilichen Verordnungen der Stadt Nürnberg, die den Konsum von Alkohol angingen, oft explizit erwähnt wurden:

„Dessgeleychen gebietten auch unnsere heren vom rate, das nun hinfüro
 kayn burger, burgerin, inwoner unnd inwonerin dieser statt [...] ausserhalb

Gewölbe Dresden/Bayerisches Nationalmuseum München, März-Juni 2012, München 2011, S. 91-120, hier S. 96.

²⁸³ Vgl. Tlusty 2005: S. 156.

²⁸⁴ Vgl. Tlusty 2005: S. 157.

²⁸⁵ Vgl. Tlusty 2005: S. 160.

²⁸⁶ Franck 1534: ohne Pag.

²⁸⁷ Vgl. Gebhardt 2002: S. 39.

²⁸⁸ Williams, Ulla et al. (Hg.), Die „Offenbarungen“ der Katharina Tucher, Tübingen 1988, S. 12, zit. nach: Gebhardt 2002: S. 39.

der statt inn eyner meyl wegs gerynnngss darumb nyt zechen oder dryncken
[...] soll [...].²⁸⁹

Auch vor der Stadt Nürnberg machte das Laster der Trunksucht nicht halt. Der Rat klagt 1557 über „Ungeschicklichkeiten, die von vollen Manns- und Weibspersonen begangen werden.“²⁹⁰ Ein englischer Reisender schrieb 1617 über die Stadt:

„Wenn die Stadttore geschlossen werden, und die Leute, die in den Vorstädten wohnen, hinausgehen, taumeln sie von einer Seite zur anderen, stolpern, fallen in den Kot und spreizen die Beine, als sollte zwischen diesen ein Wagen hindurchfahren. Kommen sie wieder auf die Füße, so rennen sie an jeden Pfosten, Pfeiler und des Weges kommenden an...Jeder am Tisch begrüßt ihn (den Fremden) mit einem Becher, die er alle bis auf die Neige leeren muss, bevor er zu ihrer Gesellschaft zugelassen wird, so dass einem ist, unter seine Feinde als unter seine Freunde mit Trinken zu geraten.“²⁹¹

Der Nürnberger Rat sah sich gezwungen, dem Laster durch vielerlei Verbote Einhalt zu gebieten. In Weinschenken durften keine Schwerter und spitzen Messer getragen werden. Außerdem durfte niemand mehr als sechzig Heller verspielen.²⁹² Wegen des ausufernden Alkoholkonsums wurde vom Nürnberger Rat sogar ein Leiterwagen angeschafft, der jeden Morgen Betrunkene von der Straße auflas und nach Hause brachte.²⁹³ In der Chronik des Nürnberger Weinwirtes Wolf Neubauer d.J. wird über ein tragisches Ereignis berichtet, das sich im Jahr 1586 zugetragen hat. Ein Ehepaar soll nachts nach dem Weingenuss bei der Barfüßerbrücke, der heutigen Museumsbrücke, in die Pegnitz gefallen sein. Am Morgen fand man sie ertrunken am Rechen der Pfannenmühle, die sich wenige hundert Meter flussabwärts beim Trödelmarkt befand.²⁹⁴ Es wurde eine Sperrstunde eingerichtet, die vor allem der Einschränkung des Alkoholkonsums diene.

Die allorts überhand nehmende Unsitte des „Zutrinkens“ beschäftigte sogar die Reichstage zwischen 1495 und 1518.²⁹⁵ Das Zutrinken hatte schon bei den

²⁸⁹ Baader 1861: S. 249.

²⁹⁰ Gebhardt 2002: S. 39.

²⁹¹ Trautwein 2006: S. 53.

²⁹² Vgl. Baader 1861: S. 51-54.

²⁹³ Vgl. Gebhardt 2002: S. 39.

²⁹⁴ Vgl. Gebhardt 2002: S. 39, 40; Stadtarchiv Nürnberg F 1, Nr. 42 (Neubauersche Chronik) Bl. 120v, siehe hierzu Gebhardt 2002: Abb. S. 40.

²⁹⁵ Vgl. Gebhardt 2002: S. 40.

Germanen eine besondere Bedeutung, wenn ein Fremder am Gelage teilnahm. Wer dem Fremden zutrank, erklärte seine Friedfertigkeit. Erwiderte der Gast den Zutrink, machte er damit deutlich, dass er in friedlicher Absicht gekommen war.²⁹⁶

„Reihum wurde auf das Wohl einzelner Zecher der Becher geleert, und es gehörte sich für einen rechten Mann, daß man dem Zutrinkenden ‚Bescheid‘ gab, das heißt man schluckte zur Erwidrung ebenfalls das gleiche Quantum. Eine Weigerung barg die Gefahr von Racheakten in sich, da der Zutrinkende es als Ehrverletzung empfand, wenn der Trunk nicht erwidert wurde.“²⁹⁷

„Die Verweigerung des Zutranks galt als größte Beleidigung, die der Beleidigte unverzüglich dadurch wettmachte, daß er dem, der den Zutrink abgelehnt hatte den Wein oder das Bier ins Gesicht schüttete, wenn er nicht den Schimpf mit Blut abwusch.“²⁹⁸

Aus dem Zutrinken entwickelte sich bald ein Wetttrinken.²⁹⁹ In diesen Trinkkämpfen mussten die Kontrahenten abwechselnd den Becher leeren, oft bis zur Bewusstlosigkeit.³⁰⁰ Das Zutrinken nahm bald immer absurdere Züge an. In Hessen nahmen die Bauern die Bierkrüge sogar mit in die Kirche und tranken sich während der Predigt zu.³⁰¹ Die Unsitte des Zutrinkens scheint in Nürnberg besonders grassiert zu haben. Schon im Jahr 1496 wurde sie dort verboten, offenbar erstmals in Deutschland.³⁰²

Auch die Nürnberger Polizeiordnungen widmen sich ausführlich dem „Verbot des zutrinkens“:

„Nachdem an eynem erbern rate gar stattlich hat gelanggt, das strafflich unordenlich zudrincken hie inn der statt mercklich eynbreche, als das offenbar am tag ist, darauss doch vil sündtlicher ding und zuvoran gotzlesterung, auch haderey, zoren, verwundung und manschlacht folgte, zu dem es eyn unlöblicher myssbrauch leyb, sele, ere und gut schedlich ist, darumb got dem almechtigen zu lobe, auch sollichen myssbrauch, dem vil leychtfertigkeit anhenngkt, zu fürkommen und abzustellen, ist eyn erber rate umb gemeynes nutzes und notturfft willen daran komen, ernstlich und vestiglich gepietennde, das hynfür eynicher burger,

²⁹⁶ Vgl. Spode 1993: S. 22.

²⁹⁷ Gebhardt 2002: S. 41.

²⁹⁸ Bauer 1903: S. 297.

²⁹⁹ Vgl. Bauer 1903: S. 299.

³⁰⁰ Vgl. Spode 1993: S. 23.

³⁰¹ Vgl. Bauer 1903: S. 344.

³⁰² Vgl. Gebhardt 2002: S. 42.

burgerin, noch eyniche annder rats verwante personen hie inn dieser stat, zu Werde, zum Gostenhove, und in allen anndern eins erbern rats gepieten selbs unndter eynannder, noch ymandt anndern oder frembden keynerley gedranck nycht zudrincken oder eynannder pringen sollen, in keynerley wyse, bey puss von eyner yeden überfaren fart funff phundt newer haller.“³⁰³

Das Volk begab sich an den Sonn- und Feiertagen in die umliegenden Dörfer „des Zechens und Jubilirens wegen“. „Füllerey und Trunckenheit“ lösten die allseits bekannten und gefürchteten Enthemmungen aus:

„Wann man also mit wein überschütt und gefüllet, wieder die Gebott Gottes und [...] Rathslöbliche gute Gesetz und Ordnung allerley Unzucht, Hurerey und Schlägerey auch viel gräulicher Gottslästerungen, Verwundungen, Lähmung, Todtschlag und anderer unmenschlicher Unrath [...] erfolgen thut.“³⁰⁴

1502 warf man fünf „schöne junge Meister des Bäckerhandwerks“ ins Nürnberger Lochgefängnis, weil sie nach einem Abend beim Wein in Mögeldorf, der in fröhlicher Runde beim Met forgesetzt wurde, eine Rauferei mit dem Sohn des Patriziers Jörg Holzschuher angefangen hatten.³⁰⁵

„Item darnach am eritag da leget man ins loch schöner junger maister des pekenhantwerks. Die warn in dem wald auf der nordischen walstat ümbgangen und die gesehen und warn doch zum Megeldorf zum wein lang gesessen, und warn der peken acht und die drei pliben unterwegs und giengen in der stat in ire herberg und die andern fünf giengen mit ainander zum met zum Pucken und wurden erst reht vol und trunken und giengen doch haim. Und da sie auf den Weinmarkt komen, da sprach der ain, saß bei dem Newen tor: lieben gesellen geet all haim, ich darf nu eurs gelaitz niemer. Und gieng von in. Und sie, die vier, giengen mitainander und auf dem Weinmarkt vor dem...da komen sie an des Jorgen Holtzschuhers sun und mit im ein goldschmid genant Kraus. Da slug in der ain pek, genant Meichsner, pei Kuntzen Weissen, er het ein gespantz armbrust, das slug er im auß, da er ims pot: da slug in der Meichsner mit dem armprust, das er unter einen weinwagen viel und kom hinten darvon. Und ward seim gesell auch ein slag, der floh auch pald darvon.“³⁰⁶

³⁰³ Baader 1861: S. 115.

³⁰⁴ Stadtarchiv Nürnberg A 6, 1645 Juni 14, zit. nach: Gebhardt 2002: S. 43.

³⁰⁵ Vgl. Brandl S. 11-31 in Kahsnitz/Brandl 1984: S. 14.

³⁰⁶ Historische Commission bei der königlichen Academie der Wissenschaften (Hg.), Die Chroniken der fränkischen Städte. Nürnberg, Bd. 5, Leipzig 1874, S. 655.

Auch bei privaten Festlichkeiten der Patrizier wurde dem Alkohol kräftig zugesprochen. Am Fastnachtsabend des Jahres 1516, als Anton Tucher 45 Frauen zu sich geladen hatte, wurden 38 Maß Wein konsumiert.³⁰⁷

All diese Verordnungen und Berichte geben einen lebendigen Einblick in die Trinkrituale Anfang des 16. Jahrhunderts.

7 Die Sachkultur des Wein- und Bierkonsums: Nürnberger Alltagstrinkgefäße des 15. und 16. Jahrhunderts

Woraus man im 16. Jahrhundert trank, ist durch zeitgenössische Darstellungen und erhaltene Gefäße belegt. Das Gebrauchsgeschirr des Alltags der Mittel- und Unterschicht ging jedoch weitgehend verloren.³⁰⁸ In den Jahren 1982 und 1983 wurden in Nürnberg zwei mittelalterliche Abfall- und Abortgruben entdeckt. Die eine lag in einem Haus in der Oberen Krämersgasse 12 und die andere auf der Baustelle eines Grundstücks am Weinmarkt 11. Bei den Grabungen, die daraufhin unternommen wurden, fand man die größte Anzahl an mittelalterlichen Trinkgefäßen aus Keramik, Glas und Holz, die bis dahin je in Nürnberg gefunden wurde. Die meisten Ausgrabungsgegenstände stammen aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts.³⁰⁹ Das Haus in der oberen Krämersgasse 12 wurde Ende des 14. Jahrhundert gebaut.³¹⁰ Bis zum 17. Jahrhundert hatte es wechselnde Besitzer, darunter Verleger, Losunger, Patrizier und Kaufmänner.³¹¹ Das Grundstück am Weinmarkt 11 wurde erst Ende des 15. Jahrhundert schriftlich erwähnt. Auf dem Grundstück am Weinmarkt finden sich seit dieser Zeit Hinweise auf Wirtshäuser. Ab Ende des 15. bis ins 16. Jahrhundert befand sich dort das Wirtshaus „Zum wilden Mann“. Anhand der Scherben, die man fand, kann man nachvollziehen, woraus man zur damaligen Zeit trank.

³⁰⁷ Vgl. Loose 1877: S. 43.

³⁰⁸ Vgl. Bott, Gerhard, Vorwort, in: Kahsnitz, Rainer/Brandl, Rainer, Aus dem Wirtshaus zum Wilden Mann. Funde aus dem mittelalterlichen Nürnberg, Kat. Ausst. Germanisches Nationalmuseum Nürnberg, 5.7.-16.9.1984, Nürnberg 1984, S. 7.

³⁰⁹ Vgl. Kahsnitz, Rainer, Zur Einführung, in: Kahsnitz, Rainer/Brandl, Rainer, Aus dem Wirtshaus zum Wilden Mann. Funde aus dem mittelalterlichen Nürnberg, Kat. Ausst. Germanisches Nationalmuseum Nürnberg, 5.7.-16.9.1984, Nürnberg 1984, S. 8-10, hier S. 8, 9.

³¹⁰ Vgl. Kohn, Karl, Die Funde vom Haus Obere Krämersgasse 12. Das Haus und seine Besitzer. Georg Keyper zum 500. Todestag am 31. August 1984, in: Kahsnitz, Rainer/Brandl, Rainer, Aus dem Wirtshaus zum Wilden Mann. Funde aus dem mittelalterlichen Nürnberg, Kat. Ausst. Germanisches Nationalmuseum Nürnberg, 5.7.-16.9.1984, Nürnberg 1984, S. 144-150, hier S. 144.

³¹¹ Vgl. Kohn S. 144-150 in Kahsnitz/Brandl 1984: S. 146, 147.

Sowohl am Weinmarkt als auch in der Oberen Krämersgasse wurden Becher aus weißem oder gelblich weißem, fein geschlemmtem, gebranntem Ton gefunden.³¹² Die Becher haben einen hohlen, mehr oder weniger geschweiften Standfuß, auf dem eine gebauchte, schalenartige Cuppa sitzt. Nach mäßiger Halseinziehung laufen die Becher in einer vierpaßförmigen Mündung aus. Die Becherschalen sind mit Riefen verziert. Diese sogenannten „Vierpaßbecher“ haben ein durchschnittliches Fassungsvermögen von einem Liter. Aus ihnen wurde Bier getrunken.³¹³

Die Vierpaßbecher waren eine fränkische Sonderentwicklung des Spätmittelalters und in Nürnberg weit verbreitet.³¹⁴ Die kelchförmigen Trinkgefäße waren meist aus weißem Ton. Über einem flachen, leicht ausgestellten Standboden, und einem dicken, ganz leicht geschweiften, innen hohlen, kurzen Standfuß befindet sich die gebauchte Cuppa mit einem in der typischen Vierpaßform gefalteten Rand. Die Lippe ist abgerundet. Zwischen Fuß und Cuppa befindet sich eine Tonstufe. Die Schale zieren bis zur Halskehlung ausgeprägte Rillen mit abgeflachtem Profil, die auch zur besseren Griffigkeit der Trinkgefäße beitragen.³¹⁵ Bei vielen Vierpaßbechern findet sich an der Basis des Standfußes ein vor dem Brand aufgetragener Kringel in rötlicher Engobe. Dabei handelt es sich wahrscheinlich um ein Zeichen des Töpfers.³¹⁶ In den Nürnberger Polizeiordnungen gibt es auch einen Absatz über die „Weinhäfen“. Darin heißt es:

„Ez habent auch gesetzet min herren die burger, daz man die hefene, die man macht, da man wein inne auftregt, die schülñ groz sein zwaier vinger hoh denne ain topf weines ob dem weine. Man sol si auch wol aiten; swer

³¹² Vgl. Kohn, Karl, Die Funde vom Weinmarkt 11, dem Wirtshaus „Zum Wilden Mann“. Die Häuser und ihre Besitzer, in: Kahsnitz, Rainer/Brandl, Rainer, Aus dem Wirtshaus zum Wilden Mann. Funde aus dem mittelalterlichen Nürnberg, Kat. Ausst. Germanisches Nationalmuseum Nürnberg, 5.7.-16.9.1984, Nürnberg 1984, S. 58-64, hier S. 58, 59.

³¹³ Vgl. Gebhardt 2002: S. 24

³¹⁴ Vgl. Brandl, Rainer, Formen spätmittelalterlicher Keramik, in: Kahsnitz, Rainer/Brandl, Rainer, Aus dem Wirtshaus zum Wilden Mann. Funde aus dem mittelalterlichen Nürnberg, Kat. Ausst. Germanisches Nationalmuseum Nürnberg, 5.7.-16.9.1984, Nürnberg 1984, S. 33-37, hier S. 34.

³¹⁵ Vgl. Brandl, Rainer, Die Funde vom Weinmarkt 11, dem Wirtshaus „Zum Wilden Mann“. Zeugnisse aus der Geschichte des Hauses. Keramik, in: Kahsnitz, Rainer/Brandl, Rainer, Aus dem Wirtshaus zum Wilden Mann. Funde aus dem mittelalterlichen Nürnberg, Kat. Ausst. Germanisches Nationalmuseum Nürnberg, 5.7.-16.9.1984, Nürnberg 1984, S. 67-105, hier S. 87, siehe hierzu ebda.: Abb. S. 86.

³¹⁶ Vgl. Brandl S. 67-105 in Kahsnitz/Brandl 1984: S. 86, siehe hierzu Brandl S. 33-37 in Kahsnitz/Brandl 1984: Abb. S. 35.

das bricht, der müz als ofte geben ix haller, und ie der hafen sol heben
sines maisters zaichen bei der selben püze; dar umbe so suln die hafner
sweren.“³¹⁷

Das Meisterzeichen auf den Gefäßen war also eine Art Qualitätssiegel, dass die Einhaltung der geeichten Größe der Gefäße garantierte. Aus Keramik gab es auch Kannen und Krüge und andere mit Handhabe versehene Gefäße. Die sogenannten „Bludser“ waren Henkelflaschen mit röhrenförmiger Ausgießvorrichtung und einem Griff.³¹⁸

Die Funde vom Weinmarkt und der Oberen Krämergasse belegen außerdem, dass man schon im 15. Jahrhundert in Nürnberg Wein aus Gläsern trank. Eine große Anzahl an Glasscherben untermauert die These, dass die sogenannten Nuppengläser die üblichen Weingläser im gehobenen städtischen Milieu der Zeit waren.³¹⁹ Im Wirtshaus „Zum wilden Mann“ benutzte man diese Gläser zum Weintrinken.³²⁰ Der „Süddeutsche Nuppenbecher“ ist aus hellem, leicht grünlichem, bläulichem oder gräulichem Glas gefertigt. Er hat einen deutlich abgesetzten Kragen und einen Nuppenbesatz auf der Wandung. Es gab ihn in unterschiedlichen Größen und Formen.³²¹ Vorbild für die Nuppengläser waren die syrischen Gläser des 11. und 12. Jahrhunderts, die eine ähnliche Form haben.³²² Ende des 13. und 14. Jahrhunderts waren Nürnberger Kaufleute in Venedig tätig und brachten die venezianischen Gläser mit nach Franken.³²³ Ab dem 14. Jahrhundert wurden auch in Deutschland Gläser hergestellt.³²⁴ Seit 1340 gab es in Nürnberg Glashütten im Reichswald und im Bayerischen Wald wurde Glas hergestellt.³²⁵ Am Weinmarkt wurden auch kostbare venezianische

³¹⁷ Baader 1861: S. 209, 210.

³¹⁸ Vgl. Brandl S. 33-37 in Kahsnitz/Brandl 1984: S. 34, siehe hierzu Brandl S. 67-105 in Kahsnitz/Brandl 1984: Abb. S. 92.

³¹⁹ Vgl. Brandl S. 11-31 in Kahsnitz/Brandl 1984: S. 23.

³²⁰ Vgl. Kahsnitz, Rainer, Formen mittelalterlicher Gläser, in: Kahsnitz, Rainer/Brandl, Rainer, Aus dem Wirtshaus zum Wilden Mann. Funde aus dem mittelalterlichen Nürnberg, Kat. Ausst. Germanisches Nationalmuseum Nürnberg, 5.7.-16.9.1984, Nürnberg 1984, S. 38-55, hier S. 45.

³²¹ Vgl. Kahsnitz S. 38-55 in Kahsnitz/Brandl 1984: S. 49, siehe hierzu Brandl S. 11-31 in Kahsnitz/Brandl 1984: Abb. S. 29.

³²² Vgl. Kahsnitz S. 38-55 in Kahsnitz/Brandl 1984: S. 44.

³²³ Vgl. Kahsnitz S. 38-55 in Kahsnitz/Brandl 1984: S. 40.

³²⁴ Vgl. Gebhardt 2002: S. 24.

³²⁵ Vgl. Blau, Josef, Die Glasmacher im Böhmer- und Bayerwald in Volkskunde und Kulturgeschichte, Bd.1, Bayerische Landesstelle für Volkskunde in München (Hg.), Beiträge zur Volkstumsforschung, Bd. VIII, Kallmünz/Regensburg 1954, S. 6; im Bayerischen Wald wurden vereinzelte Orte mit Glasproduktion schon im 11. und 12. Jahrhundert erwähnt, im

Gläser mit Emaillebemalung gefunden. Sie waren der Oberschicht vorbehalten.³²⁶ Von den venezianischen Gläsern des 15. bis 16. Jahrhunderts sind allerdings nur sehr wenige Exemplare erhalten geblieben.³²⁷ Dass man in Nürnberg im 16. Jahrhundert in den Wirtshäusern aus Gläsern trank, belegen auch die Polizeiordnungen. Darin heißt es: „Swer auch dem wirte ain glaz bricht, der wein schenket, mit var, der gibt sehtzic pfennig ie von dem glaz.“³²⁸ In der Darstellung des Wirtes Josef Startz († 1470) im Hausbuch der Mendelschen Zwölfbrüderstiftung serviert der Wirt seinen Gästen Wein aus einer zinnernen Schenkkanne. In der linken Hand hält er ein Nuppenglas. Vor ihm auf dem Boden steht ein mit Wasser gefülltes Schaff, in dem eine mit einem roten Halteband befestigte Kanne gekühlt wird. Im 16. Jahrhundert war es nicht üblich, die Schenkkannen mit auf den Tisch zu stellen. Sie befanden sich in einem Kühlbecken neben dem Tisch.³²⁹ Auch Handwerker tranken aus Nuppengläsern wie die Abbildung eines Kettenhemdmachers zeigt. Dieser hat auf seinem Arbeitstisch als Erfrischungstrunk während der Arbeit ein Nuppenglas stehen.³³⁰ Wein wurde auch aus Stangengläsern getrunken. Diese waren hoch, schlank, hatten eine sich nur mäßig erweiternde zylindrische Form und einen breiten scheibenförmigen Fuß. Sie waren bis zu 46 cm hoch.³³¹ Zu den häufigsten mittelalterlichen Glasgefäßen gehören auch große dickbauchige Flaschen aus grünem Glas mit gedrehten Hälsen und trichterförmig erweiterten Mündungen. Auch in der Oberen Krämersgasse fand man Teile des sogenannten „Kuttrolfes“.³³² Nach Art der vom 15.-17. Jahrhundert beliebten Scherzgefäße besteht der untere Teil des Flaschenhalses aus zwei gedrehten Röhren, sie

14. Jahrhundert verbreitete sich die Glasproduktion im Bayerischen Wald. 1421 gab es die Paternosterhütte bei Rabenstein, 1450 eine in Zwieselau, 1492 eine in Frauenau, und 1487 eine in Waidhaus in der Oberpfalz. In anderen Teilen Deutschlands wie auch in Nürnberg gab es schon früher Glashütten, wie 1350 in Suhl im Thüringerwald, 1406 im Spessart, 1410 in Lothringen, 1430 in Hessen und im Fichtelgebirge, 1436 in Schleswig Holstein, 1442 in Daubitz in Nordböhmen; vgl. Blau 1954: S. 6.

³²⁶ Vgl. Kahsnitz S. 38-55 in Kahsnitz/Brandl 1984: S. 49.

³²⁷ Vgl. Brandl S. 11-31 in Kahsnitz/Brandl 1984: S. 23, siehe hierzu Brandl S. 11-31 in Kahsnitz/Brandl 1984: Abb. S. 28.

³²⁸ Baader 1861: S. 203.

³²⁹ Vgl. Zelck, Agnes, Bei Tisch. Essen und Trinken in der Frühen Neuzeit, Kat. Ausst. Museen Burg Altena/Deutsches Drahtmuseum, 6.11.2016-14.5.2017, Düsseldorf 2016, S. 31, siehe hierzu Treue/Goldmann/Kellermann et al., Bildband, 1965: Abb. S. 135.

³³⁰ Vgl. Kahsnitz S. 38-55 in Kahsnitz/Brandl 1984: S. 43, siehe hierzu Treue/Goldmann/Kellermann et al., Bildband, 1965: Abb. S. 159.

³³¹ Vgl. Kahsnitz S. 38-55 in Kahsnitz/Brandl 1984: S. 42.

³³² Vgl. Kahsnitz S. 38-55 in Kahsnitz/Brandl 1984: S. 50, siehe hierzu Kämpfer, Fritz, Becher, Humpen, Pokale, Leipzig 1977: S. 69, Abb. 45.

verringern sich nach oben hin zu einer einheitlichen Röhre. Unten setzt der bauchige Flaschenkörper an. Die Hälse konnten auch in bis zu vier Röhren gespalten sein. Auch in Venedig gab es diese Art von Gefäßen. Manchmal waren die Hälse zusätzlich als ganze noch einmal zur Seite gedreht, wodurch der Charakter des Scherzgefäßes verstärkt wurde.³³³ In Deutschland und den Niederlanden erfreute sich auch das sogenannte „Passglas-Trinken“ zwischen dem 16. und dem 18. Jahrhundert großer Beliebtheit. Für dieses Trinkspiel wurden Stangengläser verwendet, deren Wandung in gleichen Abständen voneinander angebrachte waagrechte Glasfäden aufwies, die das Glas in „Pässe“ einteilte.³³⁴

Auf einem Exemplar erläutert die Inschrift das Trinkspiel:

„Vivat. In gesundheit unser Aller Insgemein/
Sollen die Päss ausgetrunken sein/
Wär aber Seinen Pass nicht treffen kann/
Der soll den andern gleich auch hahn./
Nun So will Ich Sehen zu/
Dass Ich den Pass bescheidt auch thu‘/
Wie es mein nachbar hadt gemacht./
Da, hien will Ich auch Sein bedacht. Vievat.“³³⁵

Wer seinen Pass nicht traf musste so lange bis zum nächsten weitertrinken, bis es ihm gelang.³³⁶ Eine Variante des Passglases war der Ringbecher, an dessen Wandung drei Ösen angebracht waren, in denen bewegliche Ringe hingen, die beim Trinken klingelten.³³⁷

Die Grabungen brachten neben Keramik und Glas auch Holzgefäße zutage. Man fand einige hölzerne, geböttcherte sogenannte „Daubenbecher“, die als einfache Trinkgeräte für die unteren Bevölkerungsschichten dienten.³³⁸ Die geböttcherten Daubenbecher haben eine runde Bodenfläche, die an der Kante geschärft ist. In die Nut wird der trapezförmige Dauben eingepasst. Die um den Gefäßboden gestellten Dauben wurden oberhalb des Bodenniveaus durch einen

³³³ Vgl. Kahsnitz, Rainer, Die Funde vom Weinmarkt 11, dem Wirtshaus „Zum Wilden Mann“. Zeugnisse aus der Geschichte des Hauses. Glas, in: Kahsnitz, Rainer/Brandl, Rainer, Aus dem Wirtshaus zum Wilden Mann. Funde aus dem mittelalterlichen Nürnberg, Kat. Ausst. Germanisches Nationalmuseum Nürnberg, 5.7.-16.9.1984, Nürnberg 1984, S. 202-207, hier: S. 206.

³³⁴ Vgl. Zelck 2016: S. 82.

³³⁵ Zelck 2016: S. 82.

³³⁶ Vgl. Zelck 2016: S. 82.

³³⁷ Vgl. Zelck 2016: S. 81, siehe hierzu ebda.: Abb. S. 81.

³³⁸ Vgl. Brandl S. 11-31 in Kahsnitz/Brandl 1984: S. 23.

Reifen aus Weidenästen fixiert, der in einer geschnitzten Führung lag und mit Kienteerpech abgedichtet wurde.³³⁹ Die meisten Becher hatten eine Höhe zwischen 4-7 cm, oben an der breitesten Stelle einen Durchmesser von 15-18 cm und waren aus Kiefern- oder Fichtenholz gefertigt.³⁴⁰

Im 16. Jahrhundert kamen vermehrt Gefäße aus dem neuen Werkstoff Zinn auf. Zinn war während der gesamten Frühen Neuzeit als Tafelinstrumentarium, insbesondere beim Bürgertum in Gebrauch.³⁴¹ Auf zahlreichen Darstellungen aus dieser Zeit sind Schenkkannen und Feldflaschen aus diesem Material abgebildet.³⁴²

Anhand der Bodenfunde kann man Rückschlüsse auf die verwendeten Trinkgeräte im 15. und 16. Jahrhundert ziehen. Einfache bäuerliche Haushalte verwendeten auch in der Frühen Neuzeit hauptsächlich Gebrauchsgeschirr aus Holz und glasierter Irdeware, der Hafnerkeramik. Im 16. Jahrhundert kamen dann auch Zinn und Kupfer dazu. Betuchte Nürnberger und auch die obere Mittelschicht tranken Wein aus Gläsern. Bei festlichen Anlässen wurden bei Fürsten und wohlhabenden Bürgern auch Pokale aus Edelmetall und kostbaren exotischen Materialien gereicht.³⁴³

³³⁹ Vgl. Kliemann, Thomas, Mittelalterliches Holzgerät und das Nürnberger Holzhandwerk, in: Kahsnitz, Rainer/Brandl, Rainer, Aus dem Wirtshaus zum Wilden Mann. Funde aus dem mittelalterlichen Nürnberg, Kat. Ausst. Germanisches Nationalmuseum Nürnberg, 5.7.-16.9.1984, Nürnberg 1984, S. 131-140, hier S. 131.

³⁴⁰ Vgl. Kliemann in Kahsnitz 1984: S. 134.

³⁴¹ Vgl. Zelck 2016, S. 24.

³⁴² Siehe hierzu Dexel, Walter, Holzgerät und Holzform. Über die Bedeutung der Holzformen für die deutsche Gerätekultur des Mittelalters und der Neuzeit, Forschungs- und Lehrgemeinschaft „Das Ahnenerbe“ (Hg.), Deutsches Ahnenerbe, Reihe B: Fachwissenschaftliche Untersuchungen, Abteilung: Arbeiten zur indogermanischen Bau- und Kunstforschung, Bd. 2, Berlin 1943, Abbildungen: Abb. 167.

³⁴³ Vgl. Brandl S. 11-31 in Kahsnitz/Brandl 1984: S. 23.

III Pokale: Der Holzschuher-Pokal und der Kokosnussbecher mit biblischen Szenen von Peter Flötner

„Für Sorgen sorgt das liebe Leben, und Sorgenbrecher sind die Reben.“³⁴⁴

Goethe, Divan 9,4.

1 Trinkpokale und Trinkspiele

Woraus die Oberschicht im 16. Jahrhundert trank, ist uns durch zahlreiche Beispiele von erhaltenen Prunkgefäßen bekannt. Man trank aus Humpen, Bechern und Pokalen. Diese waren aus Edelmetall und oft kombiniert mit kostbaren, seltenen und exotischen Materialien.³⁴⁵ Das meistgefertigte Objekt der Nürnberger Goldschmiede im 16. Jahrhundert war der Pokal.³⁴⁶ Die Grundform des Pokals ist ein Becher, der auf einen mehr oder weniger hohen Schaft gesetzt ist und häufig eine gedeckelte Cuppa hat.³⁴⁷

Er diene zur Ehrenbezeugung und als Zeichen der Anerkennung.³⁴⁸ Er war ein traditionelles Geschenk bei allen möglichen Anlässen und Festen. Pokale wurden bei Einzügen fürstlicher Persönlichkeiten, Geburten, Einladungen zu Kindstaufen oder Hochzeiten, Besuchen, Geschäftsabschlüssen, Jubiläen oder zum Dank für erwiesene Hilfe oder herrschaftliche Gnade überreicht. Es gab Zunftpokale und Schützenpokale. Der Nürnberger Rat verehrte Pokale als sogenannte „Willkomm“-Pokale hochgestellten Besuchern.³⁴⁹ Eine große Rolle spielte für diese Tradition wie bereits erwähnt der gemeinschaftsstiftende Charakter des ritualisierten Umtrinkens, Zutrinkens und Willkommenstrinkens. Der Trunk galt als verbindende Geste.³⁵⁰ Außerdem hatten Pokale auch eine

³⁴⁴ Goethe, Divan 9, 4., zit. nach: Bauer 1903: S. 106.

³⁴⁵ Vgl. Ruschel 2016: S. 125.

³⁴⁶ Vgl. Hernmarck, Karl, Die Kunst der europäischen Gold- und Silberschmiede von 1450 bis 1830, München 1978: S. 88.

³⁴⁷ Vgl. Hernmarck 1978: S. 104.

³⁴⁸ Vgl. Schürer, Ralf, Nürnbergs Goldschmiede und ihre Auftraggeber, in: Tebbe, Karin, Nürnberger Goldschmiedekunst 1541-1868, Bd. 2, Goldglanz und Silberstrahl, Kat. Ausst. Germanisches Nationalmuseum Nürnberg, 20.9.-13.1.2008, Nürnberg 2007, S. 70-119, hier S. 92.

³⁴⁹ Vgl. Schürer in Tebbe 2007: S. 92.

³⁵⁰ Vgl. Schürer in Tebbe 2007: S. 97.

denkmalhafte, memoriale und repräsentative Funktion, indem sie dem Gedenken an ein Familienmitglied dienten.³⁵¹

War der Pokal zunächst nur Statussymbol für fürstliche Höfe und Familien des hohen Adels, besaßen spätestens seit der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts auch Patrizier, reiche Kaufleute und wohlhabende Korporationen wie Zünfte und Ämter Pokale aus hochwertigen Materialien. Repräsentative Pokale gehörten zur formalisierten Repräsentation der bürgerlichen Gesellschaft der Frühen Neuzeit.³⁵² Der Pokal entwickelte sich im 16. Jahrhundert zu einem der wichtigsten Objekte der deutschen Goldschmiedekunst. Die Reichsstadt Nürnberg dominierte seit Beginn des 16. Jahrhunderts weite Teile der Luxusgüterproduktion und des Kunsthandwerks in Oberdeutschland.³⁵³ Die Nürnberger Handwerker, Zinn-, Kupfer-, Silber- und Goldschmiede waren Meister ihres Faches. In der patrizischen Stadtkultur Nürnbergs waren die kostbaren Pokale begehrt. Viele dieser Prunkstücke werden heute in Museen zur Schau gestellt.³⁵⁴ Der Höhepunkt der Pokalherstellung in Nürnberg war in den vier Jahrzehnten um 1600.³⁵⁵

In der Renaissance gab es eine wahre Fülle an Scherzgefäßen, die zur Erheiterung einer jeden Tischgesellschaft beitrugen. Trinkgefäße in Form von Tieren, Schiffen, Gebäuden oder Alltagsgegenständen waren im 16. Jahrhundert beliebt. Ein Zeitgenosse klagte:

„Heutigen Tages trinken die Weltkinder und Trinkhelden aus Schiffen, Windmühlen, Laternen, Sackpfeifen, Schreibzeugen, Büchsen, Stiefeln, Krummhörnern, Weintrauben, Gockelhähnen, Affen, Pfauen, Mönchen, Pfaffen, Nonnen, Bären, Löwen, Bauern, Hirschen, Schweinen, Käuzen, Schwänen Straußen [...] und anderen ungewöhnlichen Trinkgeschirren, die der Teufel erdacht hat mit großem Mißfallen Gottes im Himmel.“³⁵⁶

³⁵¹ Vgl. Hernmarck 1978: S. 88.

³⁵² Vgl. Syndram, Dirk, Zwischen *imitatio* und *inventio* - der Pokal um 1600, in: Syndram, Dirk/Weinhold, Ulrike, Die Faszination des Sammelns. Meisterwerke der Goldschmiedekunst aus der Sammlung Rudolf-August Oetker, Kat. Ausst. Grünes Gewölbe Dresden/Bayerisches Nationalmuseum München, März - Juni 2012, München 2011, S. 223-231, hier S. 223.

³⁵³ Vgl. Syndram in Syndram/Weinhold: S. 224.

³⁵⁴ Vgl. Ruschel 2016. S. 125.

³⁵⁵ Vgl. Syndram in Syndram/Weinhold: S. 223.

³⁵⁶ Pechstein, Klaus, Von Trinkgeräten und Trinksitten. Von der Kindstaufe zum Kaufvertrag: Pokale als Protokolle des Ereignisses, in: Pörtner, Rudolf (Hg.), Das Schatzhaus der Deutschen Geschichte. Das Germanische Nationalmuseum. Unser Kulturerbe in Bildern und Beispielen, Düsseldorf/Wien 1982, S. 385-411, hier S. 402,404.

2 Kokosnusspokale

Da den Trinkritualen und Zeremonien seit jeher so große Bedeutung beigemessen wurde, legte man viel Wert auf die Anfertigung und Verwendung von prunkvollen Trinkgeräten, die aus Gold und Silber oder sogar aus exotischen Materialien gefertigt waren. Feste, die vor allem der patrizischen oder fürstlichen Repräsentation dienten und vor zahlreichen Zuschauern stattfanden, wurden zum Anlass genommen, herausragende Werke aus den jeweiligen Schatz- oder Kunstkammern zur Schau zu stellen. Häufig waren die Prunkstücke kostbar verzierte Pokale oder Humpen, die aus wundersamen Materialien wie Straußenei, Nautilus oder Kokosnuss geschaffen waren, und denen man magische Kräfte nachsagte. Durch die Seltenheit des verwendeten Materials boten sie einen faszinierenden Anblick. Diverse Scherzgefäße, die das Trinken erschwerten oder sogar unmöglich machten und zur allgemeinen Erheiterung bei Tisch beitrugen, repräsentierten die rauschhafte Seite der Festgelage. Überfluss und Sinnenfreude als Wirkung des Weins wurden häufig in bacchantischen Szenen, die die Gefäße zierten, zum Ausdruck gebracht.

Im späten 15. und im 16. Jahrhundert war Nürnberg eine Metropole für Kunsthandwerker.³⁵⁷ Die Fürsten und der nachgeordnete Adel gehörten zur wichtigsten Kundschaft des Luxushandwerks in Nürnberg. Die Goldschmiedewerke dienten dazu, sich sichtbar von den nachrangigen Ständen abzusetzen.³⁵⁸ Das beliebteste Trinkgerät, das zur patrizischen Repräsentation diente, war der Pokal. Exotische Materialien, die sich durch ihre von der Natur gegebene Form zur Verwendung als Cuppa eignen, wie das Straußenei oder die Kokosnuss, waren für Pokale mit exklusivem Anspruch besonders beliebt.³⁵⁹ Bei der Verzierung und Bearbeitung der Cuppa musste sich der Goldschmied an die natürliche Form der Kokosnuss anpassen. Die Beschaffenheit der Spangen, Beschläge oder Aufsätze auf dem Deckel konnte er frei wählen. In der Gestaltung von Fuß und Schaft entwickelte sich daher die ganze Fülle ornamentalen Reichtums und technischer Meisterschaft der Goldschmiede.³⁶⁰ Für die Deckel verwendete man die Kopfabschnitte der Nuss. Diese wurden oft

³⁵⁷ Vgl. Dienst 2002: S. 420.

³⁵⁸ Vgl. Schürer in Tebbe 2007: S. 71, 104.

³⁵⁹ Vgl. Hernmarck 1978: S. 104, vgl. Rauch, Margot, Gesammelte Wunder: die Naturobjekte in den Kunstkammern und Naturalienkabinetten des 16. und 17. Jahrhunderts in: Seipel, Wilfried (Hg.), Die Entdeckung der Natur. Naturalien in den Kunstkammern des 16. und 17. Jahrhunderts, Kat. Ausst. Kunsthistorisches Museum Wien, 12.2.-20.7.2007/22.6.-31.10.2006 Schloss Ambras Innsbruck, Wien 2006, S. 11-15.

³⁶⁰ Vgl. Fritz, Rolf, Die Gefäße aus Kokosnuss in Mitteleuropa 1250-1800, Mainz am Rhein 1983, S. 42.

von kostbaren, phantasievollen Gruppen bekrönt, die plastisch aus Silber gearbeitet und vergoldet waren. Der obere Teil der Nuss mit den Keimlöchern wurde meist abgesägt. Lippenrand und Schaft der Gefäße wurden durch schmale Spangen, die viel von der Nuss sehen lassen, verbunden. Sie gaben Festigkeit und schützten die Nuss. Bis zum Beginn der Renaissance waren es meist drei einfach geformte und ornamentierte Spangen. Sie wurden durch Scharniere mit Splinten oben und unten mit der Fassung verbunden, sodass die Nuss zum Reinigen herausgenommen werden konnte. Die Anzahl der Spangen hing auch von der Anzahl der Schnitzereien und der Bildfelder auf der Nuss ab.³⁶¹ Besonders prunkvolle Pokale besaßen Einsätze aus vergoldetem Silber, die beim Gebrauch als Trinkgefäß die unmittelbare Berührung des Weins mit der Nuss verhinderten. Bei weniger wertvollen Kokosnusspokalen wurde das Innere der Nuss auch häufig mit einem stark kolophoniumhaltigen Lack ausgekleidet.³⁶² Die kostbaren Silberfassungen, Füße, Schäfte, Spangen, Beschläge oder Aufsätze auf dem Deckel, mit denen die Goldschmiede das Naturprodukt veredelten, verdeutlichen die Wertschätzung, die dem exotischen Material entgegengebracht wurde.³⁶³

Mitte des 16. Jahrhunderts wurden immer mehr Gefäße aus Kokosnuss nach Mitteleuropa importiert. Kokosnussgefäße befanden sich damals hauptsächlich in Kunst- und Schatzkammern hochgestellter Persönlichkeiten, des Adels oder in bedeutenden Kirchen als Trinkgefäße und Reliquiare. In zunehmendem Maß wollten nun aber auch reiche Bürger und die Weltgeistlichen Gefäße aus Kokosnuss besitzen.³⁶⁴ Durch das gesteigerte Interesse nahm die Anzahl der Kokosnussgefäße vor allem in den großen Handelsstädten Augsburg und Nürnberg zu.³⁶⁵

Heute sind noch viele hundert Pokale aus Kokosnuss erhalten.³⁶⁶ Geschnitzte Szenen auf Kokosnusspokalen werden urkundlich zum ersten Mal 1417 genannt. Erhaltene geschnitzte Szenen auf Kokosnusspokalen gibt es erst ab 1500. Die harte, glatte, spröde, kugelförmige Schale der Kokosnuss ist für Schnitzereien ein schwieriger Untergrund. Im Laufe des 16. Jahrhunderts kamen immer mehr Schnitzereien auf Kokosnusspokalen in Deutschland und den Niederlanden

³⁶¹ Vgl. Fritz 1983: S. 44.

³⁶² Vgl. Fritz 1983: S. 28.

³⁶³ Vgl. Hernmarck 1978: S. 104.

³⁶⁴ Vgl. Fritz 1983: S. 16.

³⁶⁵ Vgl. Fritz 1983: S. 33.

³⁶⁶ Vgl. Fritz 1983: S. 42.

auf.³⁶⁷ Über die Künstler, die die Reliefs in die Kokosnüsse schnitten, ist leider so gut wie nichts bekannt. Ihre Arbeiten wurden meist nicht signiert.³⁶⁸

Wie man aus Inventaren und Testamenten des späten Mittelalters entnehmen kann, wurde die Frucht der Kokospalme auch „nux“ oder „meernuß“ genannt. Weitere Bezeichnungen, die man der Kokosnuss gab, waren „muguets“ (1224), „muscades“ (1302), „ultramarina“ (1342), „auermertsch“ (1435), „muscatnusz“ (1596) oder „grosze muscatnuszschale“ (1737). Auf einem um 1600 entstandenen Kokosnusspokal steht die Inschrift: „EIN MERNOS SCHON BIN ICH GENANT.“³⁶⁹ Den Namen „meernuss“ „[...] umgibt das schier unglaubliche Geheimnis des auf dem Meeresgrund wachsenden Baumes“³⁷⁰, von dem man dachte, dass die Kokosnuss an ihm wachsen würde. Der deutsche Naturforscher Adam Lonitzer (1528-1586) nannte die Kokosnuss 1557 in seinem „Kreutterbuch“ noch „meernuss“, fügte jedoch den Zusatz hinzu „Man sagt, sie sey die Frucht einer indianischen Palme.“³⁷¹ Seit Mitte des 13. Jahrhunderts verbindet man den Namen der Kokosnuss mit der Herkunft aus Indien. Aus diesem Grund wurde sie auch oft „indianische Wassernuss“ genannt, was die beiden Mythen ihrer Herkunft vereint. Die Portugiesen bezeichneten die „Noix d’ Inde“ seit 1575 auch als „cocos de Maldivia“. Davon wurde die heutige Bezeichnung „Kokosnuss“ abgeleitet.³⁷² Seitdem hat sich der Name Kokosnuss durchgesetzt.³⁷³

Durch den Handel gelangten schon in vorgeschichtlicher Zeit die „wunderbaren und rätselhaften Dinge einer fernen Welt“³⁷⁴ wie die Kokosnuss, die damals höchst selten und kostbar war, über das Mittelmeer nach Norden. Zum einen wurden sie aus Afrika und später den portugiesischen Kolonien in Indien oder von den Seychellen nach Lissabon und Europa gebracht.³⁷⁵ Zum anderen beförderten arabische Händler die Nüsse von der Malabarküste über Kairo nach Alexandria oder Tripolis, wo sie von Venezianern oder Genuesen übernommen und nach Europa transportiert wurden.³⁷⁶

³⁶⁷ Vgl. Fritz 1983: S. 28.

³⁶⁸ Vgl. Fritz 1983: S. 36.

³⁶⁹ Fritz 1983, S. 8, siehe hierzu ebda.: Abb. Taf. 91.

³⁷⁰ Fritz 1983: S. 8.

³⁷¹ Lonicerus, Adam, Kreutterbuch, Frankfurt 1557, Neuausgabe von Balthasar Erhart, Augsburg 1783, S. 150f, zit. nach: Fritz 1983: S. 8, siehe hierzu ebda.: Abb. S. 32.

³⁷² Vgl. Fritz 1983: S. 8, siehe hierzu ebda.: Abb. S. 46.

³⁷³ Vgl. Fritz 1983: S. 9.

³⁷⁴ Fritz 1983: S. 13.

³⁷⁵ Vgl. Fritz 1983: S. 13.

³⁷⁶ Vgl. Fritz 1983: S. 10.

Seitdem die Kokosnuss in Europa bekannt war, wurde sie auch als Medizin verwendet. Sie galt als Allheilmittel gegen Bandwurm, Fieber, Nierenleiden, Magenleiden, Hüftprobleme, Blasenleiden, Husten und viele andere Krankheiten. In Arabien wurde die Kokosnuss seit dem 14. Jahrhundert als Aphrodisiakum verwendet. Auch der deutsche Botaniker Conrad Dinckmut (15. Jh.) schreibt in seinem „Hortus Sanitatis“, der 1487 in der Erstausgabe erschien, dass die Kokosnuss eine potenzsteigernde Wirkung habe.³⁷⁷

Eine weitere wichtige Eigenschaft, die der Kokosnuss zugeschrieben wurde, ist die angeblich giftanzeigende Wirkung ihrer Schale.³⁷⁸ In päpstlichen und fürstlichen Schätzen und Kunstkammern befanden sich zahlreiche Kokosnussgefäße, weil sie ihre Besitzer vor Giftmördern schützen sollten.³⁷⁹ Ein Ende des 14. Jahrhunderts gefertigter Kelch aus Kokosnuss, der sich in der Dominikanerkirche in Regensburg befindet, diente laut Inschrift zum Trinken der Johannesminne. Nach der Legende vom Heiligen Johannes des Evangelisten, in der er von Aristodemus gezwungen wurde, einen Kelch voller Gift zu trinken, als er im Artemistempel in Ephesos kein Opfer bringen wollte, entwich das Gift, nachdem Johannes über ihm das Kreuzzeichen machte, in Gestalt einer Schlange. Vor diesem Hintergrund ist es wahrscheinlich kein Zufall, dass der Kelch für die Johannesminne aus Kokosnuss gefertigt ist, dem Material, dem man eine giftanzeigende Wirkung nachsagte.³⁸⁰

Ein Kokosnusspokal, der als einer der kunstvollsten und prächtigsten erhaltenen Pokale aus diesem Material gilt, ist der sogenannte Holzschuher-Pokal, der um 1535/40 von Peter Flötner und Melchior Baier geschaffen wurde.

3 Peter Flötner und Melchior Baier

Peter Flötner wurde ca. 1485/90 geboren, es ist nicht sicher wo, über seine Familie ist nichts bekannt. 1520 hielt er sich in Ansbach bei Nürnberg auf, wo er das Epitaph für den Ritter des Schwanenordens Sebastian von Lüchau († 1523) in der Stiftskirche St. Gumbertus fertigte. 1523 erhielt er das Bürgerrecht in Nürnberg, 1546 ist er in Nürnberg gestorben.³⁸¹ Flötner gilt als einer der

³⁷⁷ Vgl. Fritz 1983: S. 20, siehe hierzu ebda.: Abb. S. 19.

³⁷⁸ Vgl. Fritz 1983: S. 21.

³⁷⁹ Vgl. Fritz 1983: S. 20.

³⁸⁰ Siehe hierzu Fritz 1983: Abb. Taf. 6.

³⁸¹ Vgl. Fajit, Jiří/Hörsch, Markus (Hg.), Künstler der Jagellionen-Ära in Mitteleuropa, Kompass Ostmitteleuropa, Kritische Beiträge zur Kulturgeschichte, Bd. 2, Ostfildern 2013, S. 151, siehe hierzu Baumbauer, Benno, Katalogteil, Nr. 2, in: Schauerte, Thomas/Teget-Welz, Manuel (Hg.), Peter Flötner. Renaissance in Nürnberg, Kat. Ausst. Museen der Stadt

bedeutendsten Bahnbrecher der Renaissance in Deutschland und als wahres „Multimediatalent“.³⁸² Er fertigte Holzschnitte an, illustrierte Flugblätter und Bücher, zeichnete Entwürfe für Goldschmiedeobjekte und Möbel. Weiter stellte er Plaketten und Medaillen aus diversen Materialien her und schuf Skulpturen, Plastiken, Kleinreliefs und Mikroskulpturen. Für Goldschmiedewerke fertigte er plastische Modelle in Holz und Stein und entwarf graphische Ornamentvorlagen.³⁸³ Aus Berichten des Nürnberger Schreib- und Rechenmeisters Johann Neudörffer (1497-1563) kann man schließen, dass Flötner als Bildschnitzer tätig war. In seinen „Nachrichten von den vornehmsten Künstlern und Werkleuten“ aus dem Jahr 1547 schreibt Neudörffer über Flötner „was für klein Ding“³⁸⁴ er gemacht hat, darunter einen Kirsch kern mit 113 Gesichtern darauf, bei dem es sich möglicherweise um den geschnitzten Kirsch kern im Grünen Gewölbe in Dresden handelt.³⁸⁵ Neudörffer schreibt weiter, dass Flötner „[...] an die Corallenzinklein Thierlein und Müschlein [geschnitten hat] als wären sie daran gewachsen.“³⁸⁶ In den archivalischen Quellen über Flötner liest man verschiedene Berufsbezeichnungen: „Bildschnitzer“ (1532/39), „Bildhauer“ (1532), „Schnitzer“ (1523), und „Kunstner“ (1530).³⁸⁷ Flötner bezeichnete sich selbst als Bildschnitzer und wählte Klöpfel und Balleisen als Insignien.³⁸⁸ Aus diesen Gründen ist es sehr wahrscheinlich, dass er die Reliefs auf dem Holzschuher-Pokal nicht nur entwarf, sondern auch selbst schnitzte.³⁸⁹

Melchior Baier, der um 1495 geboren wurde und 1577 in Nürnberg gestorben ist, wurde 1525 Nürnberger Bürger. Im selben Jahr erhielt er auch die Meistergerechtigkeit der Goldschmiede. Von 1534 bis 1537 war er

Nürnberg, 24.10.-18.1.2015, Petersberg 2014, Schriftenreihe der Museen der Stadt Nürnberg, Bd. 7, Petersberg 2014, S. 76-78, Abb. S. 77.

³⁸² Vgl. Dienst 2002: S. 10.

³⁸³ Vgl. Dienst 2002: S. 48, 49.

³⁸⁴ Campe, Friedrich (Hg.), Johann Neudörffers Nachrichten von den vornehmsten Künstlern und Werkleuten so innerhalb hundert Jahren in Nürnberg gelebt haben, 1546 [1547], nebst der Fortsetzung von Andreas Gulden 1660, Nürnberg 1882, Abschrift im Germanischen Nationalmuseum Nürnberg, Ms. 4355, Ende 17. Jahrhundert, zit. nach: Dienst 2002: S. 549.

³⁸⁵ Siehe hierzu Dienst 2002: Abb. S. 549.

³⁸⁶ Campe 1882: S. 26, zit. nach Dienst 2002: S. 550.

³⁸⁷ Vgl. Angerer, Martin, Studien zu Peter Flötner. Peter Flötners Entwürfe. Beiträge zum Ornament und Kunsthandwerk in Nürnberg in der 1. Hälfte des 16. Jahrhunderts, Diss. Ludwig-Maximilians Universität München 1983, München 1984, S. 11.

³⁸⁸ Siehe hierzu Dienst 2002: Abb. S. 40.

³⁸⁹ Vgl. Dienst 2002: S. 550.

Geschworener seines Handwerks.³⁹⁰ In den 30er Jahren des 16. Jahrhunderts war Melchior Baier einer der meistbeschäftigten Goldschmiede in Nürnberg.³⁹¹ Zusammen mit Wenzel Jamnitzer und Hans Petzold (1550-1632) war er einer der führenden Renaissance-Goldschmiede der Stadt.³⁹² Der Rat der Stadt gehörte zu seinen Stammkunden.³⁹³ Baier führte unter anderem Werke für den Trienter Fürstbischof Bernhard von Cles (1485-1539) und König Sigismund I. von Polen (1467-1548) aus. Eines der Werke für König Sigismund war der Silberaltar mit zwölf Silberreliefs in der Sigismundkapelle in Krakau, bei dem Flötner die Silberrelief-Szenen entwarf und in Holzmodelle schnitt.³⁹⁴ Neudörffer schreibt über Melchior Baier:

„Dieser Bayr ist mit Treiben, Reissen und grossen Werken von Silber zu machen berühmt. Er machet dem König in Polen eine ganze silberne Altartafel, die weg viel Mark. Zu solcher Tafel machet Peter Flötner die Patron...“³⁹⁵

Peter Flötner und Melchior Baier waren zusammen ein eingespieltes Künstlergespann. Aus ihrer Zusammenarbeit gingen vor allem in den 1530er Jahren einige der bemerkenswertesten deutschen Kunstschmiedearbeiten hervor.³⁹⁶ Neben dem Silberaltar in der Sigismundkapelle in Krakau schufen Baier und Flötner in Zusammenarbeit unter anderem ein Schwert für König Sigismund I., eine von Markgraf Georg von Brandenburg-Ansbach in Auftrag gegebene goldemaillierte Achatschale, die sich heute in der Schatzkammer in

³⁹⁰ Vgl. Fajt/Hörsch 2013: S. 19.

³⁹¹ Vgl. Teget-Welz, Manuel, Krakauer Silberaltar und Holzschuherpokal. Peter Flötners Zusammenarbeit mit Melchior Baier, in: Schauerte, Thomas/Teget-Welz, Manuel (Hg.), Peter Flötner. Renaissance in Nürnberg, Kat. Ausst. Museen der Stadt Nürnberg, 24.10.-18.1.2015, Petersberg 2014, Schriftenreihe der Museen der Stadt Nürnberg, Bd. 7, Petersberg 2014, S. 45-53, hier S. 45.

³⁹² Vgl. Fajt/Hörsch 2013: S. 19.

³⁹³ Vgl. Teget-Welz in Schauerte/Teget-Welz 2014: S. 45.

³⁹⁴ Vgl. Schürer in Tebbe 2007: S. 78; vgl. Kohlhaussen 1968: S. 439, 440, siehe hierzu Diemer, Dorothea, Katalogteil, Nr. 23, in: Schauerte, Thomas/Teget-Welz, Manuel (Hg.), Peter Flötner. Renaissance in Nürnberg, Kat. Ausst. Museen der Stadt Nürnberg, 24.10.-18.1.2015, Petersberg 2014, Schriftenreihe der Museen der Stadt Nürnberg, Bd. 7, Petersberg 2014, S. 106-10, Abb. S. 106.

³⁹⁵ Lochner, Georg Wolfgang Karl (Hg.), Des Johann Neudörfer Schreib- und Rechenmeisters zu Nürnberg Nachrichten von Künstlern und Werkleuten daselbst aus dem Jahre 1547. Nebst der Fortsetzung des Adreas Gulden, Wien 1875, S. 125.

³⁹⁶ Vgl. Hernmarck 1978: S. 21, 22.

München befindet und ein Reliquiar zu Ehren des Heiligen Sigismund, das in denselben Stiftungskontext wie der Krakauer Silberaltar gehört.³⁹⁷

4 Der Triumph des Bacchus: Der Holzschuher-Pokal

Der Holzschuher-Pokal (Abb. 1-3) ist um 1535/1540 in Nürnberg entstanden. Auf der Fußunterseite befindet sich das Nürnberger Beschauzeichen, ein Antiqua-N in einem Kreis.³⁹⁸ Die Fassung ist aus Silber gegossen, getrieben, ziseliert und vergoldet. Das Material der Cuppa ist Kokosnuss, die Kokosnuss ist geschnitzt. Auf dem Pokal befindet sich kein Meisterzeichen.³⁹⁹ Da die Angabe von Meisterzeichen in Nürnberg erst seit 1541 obligatorisch war, kann man daraus schließen, dass die Entstehungszeit des Pokals vor 1541 liegen muss.⁴⁰⁰ Die gesamte Höhe des Pokals beträgt 44,1 cm, ohne Deckel hat er eine Höhe von 31,3 cm, der Durchmesser der Cuppa beträgt 14,0 cm, der Durchmesser des Sockels 14,2 cm, und das Gewicht des Pokals 1939 g. Das Innere der Nuss ist roh belassen. Die Nuss hatte höchstwahrscheinlich ursprünglich einen Einsatz aus vergoldetem Silber, der das Trinken aus dem Pokal ermöglichte. Dieser Einsatz ist im Laufe der Zeit verloren gegangen. Der Pokal befindet sich unter der Inventarnummer HG8601_1 in der ständigen Sammlung des Germanischen Nationalmuseums, als Leihgabe der Stadt Nürnberg.⁴⁰¹

Zu dem Pokal gehört ein Futteral, das von einem unbekanntem Künstler ebenfalls um 1540 in Nürnberg hergestellt wurde. Das Futteral hat einen Holzkern, der mit Leder verkleidet und in Blind- und Goldprägung mit diversen Ornamenten verziert ist. Die Schließen sind aus graviertem Messing gestaltet. Der Innenbezug des Futterals besteht ebenfalls aus Leder.⁴⁰² Die Nuss wird von

³⁹⁷ Vgl. Kohlhaussen 1968: S. 439, 440; vgl. Dienst 2002: S. 432, siehe hierzu Kohlhaussen 1968: Abb. S. 547; Siehe hierzu Teget-Weltz in Schauerte/Teget-Weltz 2014: Abb. S. 49, 48.

³⁹⁸ Vgl. Kohlhaussen 1968: S. 477, siehe hierzu Rosenberg, Marc, Der Goldschmiede Merkzeichen, 3. Aufl., Frankfurt am Main, 1925: Abb. S. 24.

³⁹⁹ Vgl. Dienst, Barbara, Peter Flötner - Bildschnitzer. Auf neuen Wegen in die Renaissance, in: Schauerte, Thomas/Teget-Weltz, Manuel (Hg.), Peter Flötner. Renaissance in Nürnberg, Kat. Ausst. Museen der Stadt Nürnberg, 24.10.-18.1.2015, Petersberg 2014, Schriftenreihe der Museen der Stadt Nürnberg, Bd. 7, Petersberg 2014, S. 11-23, hier S. 18.

⁴⁰⁰ Vgl. Lange 1897: S. 234.

⁴⁰¹ Vgl. Tebbe, Karin, Natur und Kunst. Fassungen von exotischen und kostbaren Materialien, in: Tebbe, Karin, Nürnberger Goldschmiedekunst 1541-1868, Bd. 2, Goldglanz und Silberstrahl, Kat. Ausst. Germanisches Nationalmuseum Nürnberg, 20.9.-13.1.2008, Nürnberg 2007, S. 154-164, hier S. 154 u. Nr. 15, S. 268.

⁴⁰² Vgl. ebda.

drei Spangen gehalten und hat drei große, von den Spangen unterteilte Bildfelder. Auf dem Deckel befinden sich in Fortsetzung der Spangen drei kleinere Bildfelder. Silberarbeiten und Vergoldung stammen wahrscheinlich von Melchior Baier.⁴⁰³ Peter Flötner fertigte die Modelle für die vollplastischen Figuren auf Fuß und Deckel und entwarf und schnitzte die Reliefs.⁴⁰⁴ Im Deckelinneren wurde später ein 1593 datiertes, gedoppeltes Holzschuher-Wappen in einem Églomisé-Medaillon in farbiger Hinterglasmalerei eingelassen.

Die Holzschuher waren eines der ältesten und angesehensten ratsfähigen Geschlechter der Reichsstadt Nürnberg.⁴⁰⁵ Die Nürnberger Patrizierfamilie verdankt ihren Reichtum vor allem dem Tuchhandel mit flandrischen Stoffen.⁴⁰⁶ Der Pokal wurde höchstwahrscheinlich von Berthold VIII. Holzschuher († 1546) in Auftrag gegeben, der Erzbergwerke besaß.

Auf einem runden Fußrand, der aus einem glatten Wulst und einer Hohlkehle besteht und mit gebundenem Lorbeer umkränzt ist, wölbt sich der Sockel als naturalistisch ausgeführter steiniger Erdboden mit Rasenstücken und Wurzeln, auf denen zwei in Silber gegossene, vergoldete Gruppen und zwei Einzelfiguren aufgeschraubt sind (Abb. 4-6).

Eine junge Frau mit nacktem Oberkörper, die ihr Haar nach antikischer Manier im Nacken drapiert hat, hält auf ihrem Schoß mit dem linken Arm eine Vase umschlossen. Neben ihr sitzt ein nackter Mann auf dem Boden, der, den Oberkörper an einen Baumstumpf gelehnt, schläft. Den Kopf hat er auf seine über einen anderen Baumstumpf gekreuzten Arme gelegt. Die junge Frau fasst dem Mann neben ihr mit zudringlicher Geste zwischen die Beine (Abb. 5).

Rechts daneben hält ein nackter Putto Helmzier und Wappenschild der Holzschuher auf einem Baumstumpf fest. Auf dem Stammwappen der Holzschuher ist ein rot gefütterter und silbern verzierter schwarzer Holzschuh auf goldenem Grund zu sehen. Darüber befindet sich ein Helm mit einer Mohrenhalbf figur als Helmzier, die mit einem roten Mantel mit goldenem Futter

⁴⁰³ Vgl. Bott, Gerhard (Hg.), Wenzel Jamnitzer und die Nürnberger Goldschmiedekunst 1500-1700. Goldschmiedearbeiten - Entwürfe, Modelle, Medaillen, Ornamentstiche, Schmuck, Porträts, Kat. Ausst. Germanisches Nationalmuseum Nürnberg, 28.6.-15.9.1985, München 1985, S. 9.

⁴⁰⁴ Vgl. Dienst S. 11-23 in Schauerte, Thomas/Teget-Welz, Manuel 2014: S. 18.

⁴⁰⁵ Vgl. Hirschmann, Gerhard, Das Nürnberger Patriziat im Königreich Bayern 1806-1918, Verein für Geschichte der Stadt Nürnberg (Hg.), Nürnberger Forschungen, Einzelarbeiten zur Nürnberger Geschichte, Bd. 16, Nürnberg 1971, S. 97.

⁴⁰⁶ Vgl. Hirschmann 1971: S. 125.

und silbernem Kragen und Knöpfen bekleidet ist. Auf dem Kopf trägt sie einen gold-gestulpten roten Spitzhut.

Neben dem Putto steht ein geflochtenes Körbchen mit Trauben auf dem steinigen Boden, zu dem er hinabblickt. Darauf folgt rechts die Begattung einer Ziege durch einen Bock (Abb. 6).

Daneben befindet sich eine nur mit einem Tuch bekleidete Frau, die mit aufgerichtetem Oberkörper und übereinandergeschlagenen Beinen neben einem umgestürzten Weingefäß auf dem Boden sitzt. Sie verbirgt sich etwas schamhaft hinter einem erhobenen Zipfel ihres Tuches, lugt aber von rechts zu der Begattungsszene.

Inmitten des Fußes wächst ein knorriger Weinstock empor, der sich mit einem kräftigen unteren und einem dünneren oberen Ast um die eigene Achse dreht und den Schaft des Pokals bildet. Der Weinstock wird von Weintrauben und Laub überwuchert.

Darüber folgt der Nodus in Form einer flachgedrückten, durchbrochenen Kugel aus einem Kranz von umgebogenen Akanthusblättern, Rispen und aufgeplatzten Erbsenschoten. Über dem Nodus schließt ein Perlband an. Oberhalb des Perlbands befindet sich ein kapitellartiges Verbindungsglied zur Nuss. Je drei senkrecht nebeneinander angeordnete Birnbuckel werden von diagonalen Knitterbändern umspannt. Der frei gebliebene Grund ist waagrecht gerieft. Das Kapitell dient als Aufleger der Nuss. Über dem Kapitell folgt ein hohlkehlenartig geschwungenes und mit Früchten verziertes Glied.

Die Nuss scheint als mächtige Frucht aus dem stammförmigen Schaft hervorzugehen. Sie wird durch drei senkrechte Spangen aus vergoldetem Silber umfassen, die vom Fuß aus bis zum Rand emporlaufen, und sich am Deckel fortsetzen. Sie sind mit gegossenem Flachreliefdekor in Form von Vasen, Trophäen, Laubwerk, tuchbehangenen Stierschädeln und bärtigen Masken verziert.⁴⁰⁷

Die Cuppa ist in zwei Teile unterteilt, die durch ein horizontales Flechtband getrennt werden. Der untere Teil ist vertikal in drei Bildfelder gegliedert, die einen schreienden, doppelt geflügelten Putto mit Locken, eine zähnefletschende Laubmaske und einen Satyrkopf mit langen Bockshörnern inmitten von Früchten, Laub- und Rankenwerk zeigen.⁴⁰⁸

An den Stellen, wo die die Nuss umfassenden, hochklappbaren Spangen und das Band an der Mündung zusammenstoßen, sind geflügelte Puttenköpfe in

⁴⁰⁷ Vgl. Kohlhaussen 1968: S. 477.

⁴⁰⁸ Vgl. Dienst 2002: S. 142, 143.

Hochrelief angebracht, die auf Akanthusblättern sitzen.⁴⁰⁹ Den Mündungsrand schmückt eine Wellenranke, die in gravierte stilisierte Blüten und Blattornamente aufgelöst wird.⁴¹⁰

Den oberen Teil der Kokosnuss zieren drei Bildreliefs im Breitformat. Neben den Spangen werden die drei Reliefs seitlich durch in die Reliefs geschnitzte Arkadenpfeiler begrenzt, sind aber untereinander szenisch zu einer fortlaufenden Komposition verknüpft.⁴¹¹

In der ersten Szene sitzt der efeubekränzte, mit einer Stoffdraperie bekleidete und fettleibige Bacchus mit überkreuzten Beinen auf einem Prunkwagen, den ein angeschirrter Ziegenbock nach links zieht und lässt sich in eine von ihm mit der Rechten erhobenen Schale von einem nebenhereilenden Diener Wein kredenzen (Abb. 7). Vor dem Gefährt laufen drei Personen. Ein Mann in der Nürnberger Tracht des 16. Jahrhunderts, der die linke Hand am Schwert hat und mit der Rechten ein hohes Nuppenglas balanciert, ein aus einem Henkelkrug trinkender Nackter sowie eine langhaarige nackte Frau, die einen Früchtekorb auf ihrem Kopf trägt.⁴¹² Zwei weitere einander zugewandte unbedeckte Männer schieben den Wagen von hinten. Im Hintergrund sieht man hohe Weiden und ein turmartiges Gebäude mit Zinnen. Den Schluss macht ein Bacchant, der einen bocksbeinigen Satyr auf den Schultern trägt. Der Satyr hält sich an den Haaren des Mannes fest und erbricht sich über dessen Vordermann, einen der beiden Wagenschieber. Der Bacchant, der den Satyr auf den Schultern trägt, tritt aus einer Arkade am rechten Bildrand heraus, die eine Abgrenzung und gleichzeitig einen Übergang zum Relief daneben darstellt.

Ein offenbar betrunkenen bärtiger älterer Mann, der in der linken Hand einen Krug hält, wird in der zweiten Szene von zwei jungen Frauen, die in antikisierender Gewandung aus dünnem Stoff bekleidet sind, der ihre Figur betont, in die Mitte genommen und gestützt (Abb. 8). Die Frau links von ihm hat ein Tuch um ihren Kopf geschlungen und stützt sich auf einen Stock, den sie mit ihrer rechten Hand umfasst. Ihr Kleid ist am Bein hoch geschlitzt. Der bärtige ältere Mann und die junge Frau rechts von ihm, die schräg von hinten dargestellt ist und deren langes gelöstes Haar im Wind zu flattern scheint, haben den Blick

⁴⁰⁹ Vgl. Lange 1897: S. 95, 96.

⁴¹⁰ Vgl. Krause, Katharina, Spätgotik und Renaissance, Geschichte der bildenden Kunst in Deutschland Bd. 4, München 2007, S. 504.

⁴¹¹ Vgl. Dienst 2002: S. 144.

⁴¹² Der Mann in der Tracht des 16. Jahrhunderts hat einen Pagenkopf und ist mit einem Rüschenhemd unter einem gefältelten Wams bekleidet. An den Füßen trägt er Kuhmaulschuhe. Vor dem Bauch trägt er einen offenen Lederbeutel; vgl. Dienst 2002: S. 139, Fußnote 408.

auf seinen Schritt gerichtet. Seine Bauch- und Schampartie und die höchstwahrscheinlich ursprünglich einmal nach seinem Geschlechtsteil fassende Hand der Frau rechts wurden später abgeschlagen.

Rechts neben der Dreifigurengruppe ist eine nackte, wohl betrunkene Frau, deren lange Haare ihr ins Gesicht fallen, auf alle Viere gegangen. Hinter ihr befinden sich ein aus einer Arkade am rechten Bildrand heraustretender, bebrillter Faun mit einem Blasebalg und ein kleines Kind, das ihr eine Pfauenfeder ins Rektum steckt. Ein nackter Mann mit Bart, der neben ihrer rechten Schulter steht, stößt das Kind mit der linken Hand weg, mit der Rechten schwingt er eine Geißel über die Kniende. Im Hintergrund der Szenerie thront in der Mitte ein burgartiges Gebäude, in der oberen rechten Bildecke hat sich vor einer Pyramide inmitten von Hermen in einem Wäldchen ein Liebespaar niedergelassen.

Die letzte Szene zeigt sieben „Weinselige“ vor einem Weinberg (Abb. 9).⁴¹³ Ganz links stützt sich ein betrunkenener Bartloser mit kurzem gelocktem Haar umarmend auf eine Frau und uriniert in eine von ihr gehaltene Schale. Beide sind in dünne Gewänder gehüllt. Daneben hält eine zu Boden gestürzte, sich erbrechende nackte Frau mit abgespreiztem kleinem Finger das Geschlechtsteil des hinter ihr stehenden jungen, ebenfalls völlig nackten Mannes umfasst, der sie mit beiden Händen am linken Arm festhält. Auf dem Boden neben ihr liegt ein Krug, der ihr entglitten ist.

Eine unbekleidete, wohlbeleibte Frau in Rückenansicht steht leicht nach vorne gebeugt mit dem linken Fuß auf dem Krug, aus dem Flüssigkeit rinnt. Sie stützt sich mit dem rechten Arm auf einen rechts von ihr in die Knie gegangenen, muskulösen nackten Mann, der ihr mit der linken Hand zwischen die Beine fasst und mit dem Zeigefinger zwischen ihre Schamlippen eingedrungen ist. Ein von hinten Kommender, der in der Linken eine Schenkkanne trägt und in der erhobenen Rechten eine Schale balanciert, erbricht sich auf seinen Rücken.

Am rechten Bildrand bläst ein Knabe ein Horn. Er ist der Vorausläufer des Bacchuszuges. Hinter ihm springt der Ziegenbock, der den Wagen zieht, mit Kopf und Vorderläufen durch eine Arkade. In der oberen linken Bildecke kann man ein schlossartiges Gebäude erkennen.

Der Deckel, der aus dem oberen Viertel der Nussschale besteht, ist unten durch ein profiliertes Mündungsband mit einem Mittelfries aus gelochten Scheibchen gefasst.⁴¹⁴ Er wird seitlich durch drei Spangen in Fortsetzung der unteren gegliedert. Auf den drei kleineren Reliefs, die von der Qualität her von

⁴¹³ Kohlhaussen 1968: S. 478.

⁴¹⁴ Vgl. Kohlhaussen 1968: S. 478.

den drei großen abfallen und wahrscheinlich nicht von Flötner geschnitzt wurden, sind die Arbeiten von Bergleuten unter und über Tage dargestellt. Auf dem ersten Bild ist links eine Saigerhütte mit Nebengebäuden und ein Bergmann, der aus dem Gefäß im Saigerofen flüssiges Metall entnimmt, zu sehen. Das zweite Bild zeigt einen Bergwerkseingang, umgeben von Felsen. Ein Mann schiebt eine gefüllte Schubkarre nach links, rechts vorne auf dem Boden liegt eine Feldflasche mit einer Kette. Im dritten Relief trägt ein Bergmann in der Erzmulde einen Weinkrug auf der Schulter nach links hin heim. Seine rechte Hand ist auf eine Hacke gestützt, hinten im Berg sieht man einen weiteren Bergarbeiter bei der Arbeit.⁴¹⁵

In der Deckelmitte beginnen Knauf und Krönung mit einem breiten Schuppenrand. Darüber folgen ein mit hängenden Reliefblättern modellierter Baluster, ein glattes Treppenprofil, ein vorspringender Kranz und eine Rolle. Das runde Postament, auf dem durch die Modellierung von Erde, Rasenstücken und einer Schlange ein naturähnlicher Untergrund suggeriert wird, wird von einer Gruppe bekrönt.

Über einem nackten Betrunkenen, der sich aus der Rückenlage hochstützt, steht ein Satyr, der ihm aus einem Schlauch Wein einflößt. Der auf den Boden Gestützte umklammert mit den Beinen die Beine des über ihm Stehenden. Neben ihm liegt ein geleertes Gefäß (Abb. 10).⁴¹⁶

4.1 Forschungsüberblick

Obwohl der Holzschuher-Pokal eines der Meisterwerke Flötners ist, wurde er in der Literatur bisher nur oberflächlich behandelt.

Die erste genaue Untersuchung und Beschreibung des Holzschuher-Pokals findet sich in einem Artikel von Konrad Lange, der 1896 unter dem Titel „Peter Flötner als Bildschnitzer“ im „Jahrbuch der Königlich Preußischen Kunstsammlungen“ erschien.⁴¹⁷ Lange erkennt den Holzschuher-Pokal als erster als Werk Flötners. „Um so mehr freue ich mich, Flötners Werk um ein ganz hervorragendes Stück bereichern zu können [...]“⁴¹⁸ Bei dem Artikel von 1896

⁴¹⁵ Vgl. Dienst 2002: S. 147, siehe hierzu Slotta, Rainer, „... Trinken muß man haben!“ Bemerkungen zu Pokalen des 15. und 16. Jahrhunderts mit bergbaulichem Hintergrund, in: Der Anschnitt. Zeitschrift für Kunst und Kultur im Bergbau, 37 (1985), Abb. S. 206-229, S. 221.

⁴¹⁶ Vgl. Kohlhaussen 1968: S. 478.

⁴¹⁷ Vgl. Lange, Konrad, Peter Flötner als Bildschnitzer, in: Jahrbuch der Königlich Preußischen Kunstsammlungen, 17 (1896), S. 221-235.

⁴¹⁸ Lange 1896: S. 226.

handelt es sich um Auszüge der ersten Flötner-Biographie von Konrad Lange, die 1897 erschien. Lange stellt umfassende Recherchen zur Herkunft des Holzschuher-Pokals an, der sich damals noch im Besitz des Freiherrn August von Holzschuher befand. Die Beschreibung des Pokals geschieht bei ihm jedoch noch etwas schamhaft und unter den Attributen „obscön“ und „anstössig“.⁴¹⁹ Gerade in der älteren Literatur über den Pokal wurde sein Bildprogramm sehr häufig mit Attributen wie „bedenklich“, „obscön“, „anstößig“ oder „schentlich“ versehen.⁴²⁰ Dieser Meinung über seine Darstellungen ist es wahrscheinlich auch geschuldet, dass man Abstand davon nahm, diese eingehender zu untersuchen. Heinrich Kohlhaussen gibt in seinem Buch über die Hauptwerke der Nürnberger Goldschmiedekunst vom 13.-16. Jahrhundert unter der Nummer 469 eine genaue Beschreibung des Holzschuher-Pokals, in der er erstmalig detailliert die Verzierungen, Formen und Finessen der Goldschmiedefassung benennt und beschreibt.⁴²¹ Eine Deutung der Szenen nimmt er jedoch nicht vor. Das Hauptwerk über die Kokosnuss als Gegenstand der Goldschmiedekunst ist Rolf Fritz' Buch mit dem Titel „Die Gefäße aus Kokosnuss in Mitteleuropa“.⁴²² Fritz gibt dort beispielhaft Einblick in die Anfänge des Handels mit dem Material Kokosnuss und dessen Botanik und Pharmakognosie. Das Buch enthält eine einmalige, reich illustrierte Zusammenstellung der noch erhaltenen Gefäße aus Kokosnuss, die von Goldschmieden veredelt wurden. Nach Typen sortiert beschreibt Fritz die einzelnen Kokosnussgefäße und geht auf deren stilistische Besonderheiten und durch die Mode bedingten Veränderungen ihrer Gestaltung ein. Auch die Schnitzereien auf Kokosnusspokalen werden von ihm berücksichtigt und ikonographisch eingeordnet. Im Katalog der Gefäße aus Kokosnuss ist unter der Nummer 46 mit einer knappen Beschreibung der Holzschuherpokal aufgeführt.⁴²³ Die erste umfassende ikonologische Untersuchung der Darstellungen des Holzschuherpokals unternahm Barbara Dienst in ihrer 2002 erschienenen Monographie über Peter Flötner. Dienst bemerkt, dass die bisherigen Interpretationen des Pokals nicht über die Aspekte des Erotischen oder der Nacktheit hinausgehen. Dazu ist anzumerken, dass obwohl die Szenen in der Forschung von Anfang an als bacchisch oder mit der Trunkenheit in Verbindung stehend erkannt worden sind, auch in diese Richtung keine tieferen Forschungen angestrengt wurden. Dienst nennt die bisherigen

⁴¹⁹ Vgl. Lange 1897: S. 93-103.

⁴²⁰ Vgl. Dienst 2002: S. 20.

⁴²¹ Vgl. Kohlhaussen 1968, S. 477-479, Nr. 469.

⁴²² Fritz 1983.

⁴²³ Vgl. Fritz 1983: S. 38, 97.

Beschreibungen des Pokals in der Literatur zu Recht „oberflächlich“ und „lieblos“. Dienst führt an, dass eine Zusammenarbeit von Baier und Flötner am Holzschuher-Pokal zwar nicht erwiesen aber durchaus wahrscheinlich ist. Sie gibt eine genaue Beschreibung der Szenen und der Verarbeitung des Pokals, in der auch die bisher in der Literatur aus Schamhaftigkeit umschifften Details benannt werden. Dienst geht auf die Bezüge zu Bacchus als Gott des Weines und der Fruchtbarkeit und der mit ihm verbundenen Gelöstheit und Sinnenfreude ein. Sie erwähnt auch das Zusammenspiel der, wie sie es nennt, „volkstümlichen“ Anklänge der Fastnachtskultur, wie in der Szene mit dem Lufteinpumpen ins Gedärm, mit einer humanistisch-intellektuellen Antikenrezeption und philosophischen Naturbegrifflichkeit. Dienst stellt auch als erste einen möglichen Zusammenhang zwischen der Pyramide auf Kugeln im Hintergrund des Reliefs auf dem Holzschuher-Pokal und der Pyramide aus der „Hypnerotomachia Poliphili“ her.⁴²⁴ Im Jahr 2013 erschien in dem Buch „Von der Freiheit der Bilder. Spott, Kritik und Subversion in der Kunst der Dürerzeit“ ein Beitrag von Jeffrey Chipps Smith mit dem Titel „Peter Flötner and the theatre of the world“. Smith stellt darin einige Werke aus dem Oeuvre Flötners vor, gibt jedoch hauptsächlich das bereits Bekannte wieder. In einem Absatz wirft er die Frage auf, ob sich die Aussagen und die Adressaten von Flötners Werken abhängig vom Medium verändern. Diese interessante Frage wird aber nicht beantwortet. Unter der Nummer 7 wird bei ihm unter diesem Absatz der Holzschuher-Pokal erwähnt, der laut Smith den Kontrollverlust durch zu viel Alkohol zeigt.⁴²⁵ 2014 erschien anlässlich einer Ausstellung über Peter Flötner im Albrecht-Dürer-Haus, dem Stadtmuseum und dem Tucherschloss in Nürnberg ein Ausstellungskatalog, der noch einmal einen Überblick über die wichtigsten Werke Flötners nach der Monographie von Barbara Dienst gibt und in mehreren Kapiteln auch den Holzschuher-Pokal anführt.⁴²⁶ 2018 erschien in einem Sammelband ein Beitrag mit dem Titel „Die Kraft der Libido. Peter Flötners Holzschuher-Pokal und der Fortschritt in der Kunst“ von Ulrich Pfisterer. Der Beitrag konzentriert sich auf die sexuell aufgeladenen Bildinhalte der Reliefs des Holzschuher-Pokals. Der Blick auf die Reliefs des Pokals ist

⁴²⁴ Vgl. Dienst 2002: S. 138-158.

⁴²⁵ Vgl. Chipps Smith, Jeffrey, Peter Flötner and the theater of the world, in: Schauerte, Thomas/Müller, Jürgen/Kaschek, Bertram (Hgg.), Von der Freiheit der Bilder. Spott, Kritik und Subversion in der Kunst der Dürerzeit, S. 175-195.

⁴²⁶ Schauerte/Teget-Welz 2014.

äußerst eindimensional und reduziert sie auf die reine Sexualität, zumal der Autor nicht einmal vor dem Begriff „Pornographie“ zurückschreckt.⁴²⁷

4.2 Die Patrizierfamilie Holzschuher

Beim Auftraggeber des Holzschuher-Pokals handelt es sich, wie der Name schon sagt, um ein Mitglied der gleichnamigen Nürnberger Patrizierfamilie. Die Holzschuher waren eines der ältesten und angesehensten ratsfähigen Geschlechter der Reichsstadt Nürnberg.⁴²⁸ Die Familie verdankte ihren Reichtum vor allem dem Tuchhandel, insbesondere mit flandrischen Stoffen.⁴²⁹

Am Fuß des Holzschuher-Pokals trägt der Putto das alte Holzschuher-Wappen. Im Inneren des Deckels in Hinterglasmalerei vor Silberfolie ist das vermehrte Wappen der Holzschuher mit der Jahreszahl 1593 angebracht.⁴³⁰ Wolf Holzschuher wurde 1503 von König Emanuel von Portugal für seine Verdienste im Kampf gegen die Mauren zum Ritter des Ordens Jesu Christi geschlagen. Der Holzschuh wurde auf dem neuen Wappen verdoppelt und das Ordenszeichen in Form eines roten Kreuzes sowie zwei Orientalenköpfe hinzugefügt. 1547 wurde nach dem Tod von Wolf Holzschuher die Wappenmehrung von Kaiser Karl V. (1500-1558) der ganzen Familie bestätigt.⁴³¹ Die Jahreszahl 1593 ist also nicht das Jahr der Entstehung des Pokals, sondern verweist auf ein späteres Ereignis, bei dem der Pokal höchstwahrscheinlich seinen Besitzer wechselte.⁴³² Weil das Anbringen von Meisterzeichen auf Gold- und Silberschmiedearbeiten in Nürnberg erst seit 1541 obligatorisch ist, wurde der Pokal wahrscheinlich vor dem Jahr 1541 ausgeführt und ging erst 1593 an die Hauptlinie mit dem vermehrten Wappen über.⁴³³

Einen Hinweis auf den Auftraggeber und damit auch auf die Entstehungszeit geben die Darstellungen mit Bezug zum Bergbau. Aus der Erde wächst ein Weinstock als Zeichen von Wohlstand heraus und den Deckel zieren Reliefs mit

⁴²⁷ Vgl. Pfisterer, Ulrich, Die Kraft der Libido. Peter Flötner's Holzschuher-Pokal und der Fortschritt der Kunst, in: Fehrenbach, Frank/Felfe, Robert/Leonhard, Karin (Hgg.), Kraft, Intensität, Energie. Zur Dynamik der Kunst, Fehrenbach, Frank/Felfe, Robert/Wenderholm, Iris (Hgg.), Naturbilder, Bd. 2, Berlin/Boston 2018, S. 123-146.

⁴²⁸ Vgl. Ulshöfer, Kuno (Hg.), Aus sieben Jahrhunderten Nürnberger Stadtgeschichte. Ausgewählte Aufsätze von Gerhard Hirschmann. Festgabe zu seinem 70. Geburtstag, Nürnberger Forschungen, Bd. 25, Nürnberg 1988, S. 97.

⁴²⁹ Vgl. Ulshöfer 1988: S. 124.

⁴³⁰ Vgl. Lange 1896: S. 230.

⁴³¹ Vgl. Ulshöfer 1988: S. 104.

⁴³² Vgl. Lange 1896: S. 230.

⁴³³ Vgl. Lange 1896: S. 234.

Bergbau-Szenen. Dies könnte darauf hindeuten, dass der Besteller des Pokals durch Bergbau reich wurde und Bergwerke besaß. In der Zeit der Entstehung des Pokals war nur der Zweig der ungarischen Linie, deren Stammvater Friedrich IX. Holzschuher (1442-1534) ist, mit dem Bergbau beschäftigt.⁴³⁴ Konrad Lange, der umfassende Nachforschungen zur Entstehungsgeschichte des Holzschuher-Pokals betrieben hat, hält es für wahrscheinlich, dass Friedrichs Sohn Berthold VIII. Holzschuher der Auftraggeber des Holzschuher-Pokals war. Berthold VIII. Holzschuher besaß Erzbergwerke. Er siedelte zu einem unbekanntem Zeitpunkt nach Kislavitz in der Niederlausitz über und starb 1546. Berthold war zweimal verheiratet. Seine erste Frau war eine geborene Bertin (Bart) von Prag, seine zweite Frau, die er 1520 heiratete, war Dorothea Imhof aus Rothenburg ob der Tauber. Mit Bertin hatte er zwei Söhne, Stanislaus, der 1521 starb und Alexander, der sich in Letovitz in Mähren niederließ und sich ebenfalls mit dem Bergbau beschäftigte. Bei Johann Christoph Gatterer, dem Verfasser des Holzschuherschen Stammbuchs aus dem Jahre 1577, heißt es in einer Notiz über Alexander:

„Alexander Holzschuher vvohnet vnnnd bavvet das bergvverckh zum Gottesberg, auch auf dem Kupfferberg Jn der Cron Behaim, vvard ein sehr reicher Mann, also das er Stettlein vnnnd Dorfflein het vvelchs er aber nochmals alles vvider in das Bergvverckh verbavvet, vnnnd hat sein Wohnung teglich im lanndt zu Mehren gehabt, lebet seinens einkommens, vnnnd zeuget drey Sun [...].“⁴³⁵

Alexander starb 1564.⁴³⁶ Mit seiner zweiten Frau, Dorothea Imhof, hatte Berthold vier Söhne und zwei Töchter. Der älteste Sohn, der überlebte, war Erasmus. Erasmus wurde 1522 geboren und starb 1593, in dem Jahr, das auf dem Wappen im Deckel des Pokals vermerkt ist. Erasmus ließ sich in Rosenau (Rudawania) nieder und heiratete 1565 Katharina Kyraly von Radeneck. Im Holzschuherschen Stammbuch fol. 183 heißt es über ihn: “Erasmus Holzschuher [...] vvonet A. 1570 vf der Rudavvania das ist ein Ertz Berckvvergk [...] alda paut er Bergkvvergkb Ackerlanndt Wismat vnnnd Weingarten [...].“⁴³⁷ Erasmus,

⁴³⁴ Vgl. Lange 1897: S. 98.

⁴³⁵ Gatterer, Johann Christoph, *Historia Genealogica Dominorum Holzschuherorum. Ab Aspach Et Harlach In Thalheim Cet. Patriciae Gentis Tum Apud Norimbergenses Tum In Exteris Etiam Regionibus Toga Sagoque Illustris Ex Incorruptis Rerum Gestarum Monumentis Conquisita. Accedunt Multae Tabulae In Aes Incisae Itemque Codex Omnis Generis Diplomata Atque Documenta Nondum Publicata Complexus, Norimbergae 1755*, S. 146, Anmerkung 13.

⁴³⁶ Vgl. Lange 1897: S. 99.

⁴³⁷ Gatterer 1755: S. 150, Anmerkung 10.

der als Einziger der ungarischen Linie den Kontakt mit der in Nürnberg lebenden Hauptlinie aufrechterhielt, hatte den Pokal wahrscheinlich von seinem Vater oder von seinem 29 Jahre vor Erasmus verstorbenen Halbbruder Alexander geerbt. So ging der Pokal nach seinem Tode in den Besitz der Hauptlinie über. Der älteste Sohn von Erasmus, (der Erstgeborene, David (1521-1590), war schon 1590 gestorben) Martin IV. Holzschuher (1575-1645), reiste 1593 im Todesjahr seines Vaters nach Nürnberg und nahm Zahlungen aus der Familienstiftung entgegen; vielleicht hat Martin den Holzschuher-Pokal an die Nürnberger Linie verkauft.⁴³⁸

Für seine Flötner-Monographie stellte Konrad Lange Recherchen über den späteren Verbleib des Holzschuher-Pokals an. Dabei fand er unter anderem heraus, dass der Pokal wahrscheinlich zu einem späteren Zeitpunkt wieder verkauft wurde. Es existieren Aufzeichnungen über den Holzschuher-Pokal, in denen vermerkt ist, dass er im Jahre 1783 von dem Nürnberger Hauptzweig für 300 fl „von denen von Schwabschen Relikten zu Bislohe (bei Fürth)“⁴³⁹ wieder zurückgekauft wurde. Die Familie Schwab stammte aus Windsheim im Aischgrund. Katharina Holzschuher heiratete 1573 einen Heinrich Schwab. Der Holzschuher-Pokal muss also bei irgendeinem Anlass nach 1593 in den Besitz der Familie Schwab übergegangen sein. In den Aufzeichnungen aus dem Jahr 1783 heißt es weiter, dass das Kunstwerk

„[...] seit 1593 in einer adlichen Familie conserviret worden [sei] und zu ewigen Zeiten als ein fidei commiss dieser Familie beibehalten werden soll. Seitdem aber itzo der männliche Stamm ausgestorben, so ist gegenwärtig dieses kostbare Stück seit kurzer Zeit zu verkaufen und glaube, dass es um 30000 Fl. kann verhandelt werden.“⁴⁴⁰

Zu diesem weiteren Verkauf kam es aber damals nicht.⁴⁴¹ Wie man einer Bildunterschrift unter einer Abbildung des Pokals in Langes Monographie entnehmen kann, befand sich der Pokal zur Entstehungszeit von Langes Buch 1897 im Besitz der Familie Holzschuher und wurde „[...] an dem Aufenthaltsort des Familienseniors, des Herrn Oberregierungsrats a.D. Freiherrn August von Holzschuher in Augsburg [...]“⁴⁴² aufbewahrt. Lange schrieb außerdem als letzten Satz zu seinen Ausführungen über den Pokal: „Es wäre wünschenswert,

⁴³⁸ Vgl. Lange 1897: S. 99, 100; vgl. Gatterer 1755: S. 145-148.

⁴³⁹ Lange 1896: S. 235.

⁴⁴⁰ Lange 1896: S. 235.

⁴⁴¹ Vgl. Lange 1896: S. 235.

⁴⁴² Lange 1897: S. 93.

dass das Stück [...] durch Ausstellung in einem Museum in weiteren Kreisen bekannt gemacht würde.“⁴⁴³

Laut der Auskunft des Sammlungsleiters der Abteilung „Kunsthandwerk vor 1800“ des Germanischen Nationalmuseums, Herrn Dr. Ralf Schürer, wurde der Holzschuher-Pokal 1905 von der „Stiftung zur Erhaltung Nürnberger Kunstwerke“ angekauft. Diese Stiftung wurde auf Betreiben des Germanischen Nationalmuseums gegründet, um die Abwanderung von bedeutenden Zeugnissen Nürnberger Kunst und Kultur zu verhindern. Mit Mitteln der Stiftung erworbene Gegenstände waren Eigentum der Stadt Nürnberg, aber zur dauerhaften Präsentation im Germanischen Nationalmuseum bestimmt. Aus diesem Grund befindet sich der Holzschuher-Pokal heute als Leihgabe der Stadt im Germanischen Nationalmuseum. Als Vorbesitzer ist die Holzschuhersche Familienstiftung angegeben. Man kann also davon ausgehen, dass sich der Holzschuher-Pokal seit den letzten Nachforschungen Langes 1897, als der Pokal noch der Familie in Augsburg gehörte, bis zum Verkauf an die Stadt Nürnberg im Jahre 1905 im Besitz der Familie Holzschuher, höchstwahrscheinlich der Nachkommen des Freiherrn August Holzschuher in Augsburg befunden hat. Die Holzschuhersche Familienstiftung veräußerte zu dieser Zeit erhebliche Teile des Inventars nicht nur an öffentliche, sondern auch an private Interessenten. Über die familieninterne Geschichte des Pokals, vor allem hinsichtlich der Auftraggeberschaft, liegen keine neuen Erkenntnisse vor.⁴⁴⁴

Inwieweit das Programm des Holzschuher-Pokals vom Auftraggeber Berthold VIII. Holzschuher vorgegeben war bleibt mangels Quellen, die darüber Auskunft geben könnten, offen. Man kann aber sagen, dass es sehr gut möglich ist, dass Berthold VIII. lediglich einen Kokosnusspokal bei Peter Flötner und Melchior Baier in Auftrag gab und das Programm der Erfindungskraft Flötners überließ. In Anbetracht der sehr freizügigen, erotisch und fäkalisch geprägten Themenwahl, die Flötners Werk durchzieht, ist es Flötner durchaus zuzutrauen und scheint sogar wahrscheinlich, dass er das Programm des Holzschuher-Pokals alleine entwarf. Mit den derben bacchischen Motiven traf er vermutlich sowohl den Geschmack Bertholds VIII. als auch den Zeitgeschmack.

4.3 Ikonographie: Bacchus in der Renaissance

Das Programm des Holzschuher-Pokals zeigt Darstellungen, die Szenen aus dem mythologischen Kreis des Bacchus zum Thema haben oder aus ihnen entlehnt

⁴⁴³ Lange 1897: S. 103.

⁴⁴⁴ Auskunft von Dr. Ralf Schürer am 27.6. und 18.7.2016.

sind. Themen wie der Triumph des Bacchus waren vor allem in der Renaissance ein wichtiger Bestandteil der Kunst. Seit der Antike stehen Darstellungen des Bacchuskultes für ausschweifendes Feiern und eine exzessive und lustbetonte Lebensweise.

Schon in der Jungsteinzeit vor etwa 9000 Jahren stellte der Mensch Alkohol her. Der alkoholische Rausch war schon damals Teil religiöser Zeremonien.⁴⁴⁵ Ziel davon waren die Rückkehr zum Ursprünglichen mit den Mitteln der Ekstase und später die Befreiung von den starren Regeln der Zivilisation. Schon bei den Mykenern im zweiten Jahrtausend vor Christus war der bei den späteren Griechen Dionysos genannte Weingott eine religiös-mythische Gestalt, die von ihnen schon von früheren Völkern übernommen wurde.⁴⁴⁶ Seit dem frühen zweiten Jahrhundert wurden in Mittel- und Süditalien von den Anhängern des Bacchuskultes, der aus Griechenland importiert worden war, wilde Bacchanalien gefeiert.⁴⁴⁷ Ein Beschluss des römischen Senats von 186 nach Christus verbot die Trinkgelage, da sie Orgien und rituelle Handlungen im Bereich bestimmter religiöser Kulte der Antike vereinten, die nicht Teil der offiziellen Staatsreligion und daher nicht gern gesehen waren. Bei den Griechen hatte der Gott des Weins den Namen Dionysos, die Römer nannten ihn Bacchus.⁴⁴⁸ Der Name Bacchus wurde von „bacchatio“ abgeleitet, einem „frenetischen, exzessiven Treiben“⁴⁴⁹. Ein weiterer lateinischer Name des Gottes war Liber.⁴⁵⁰ Unteritalienische Göttervorstellungen wie der Gott Liber verschmolzen mit dem griechischen Dionysos.⁴⁵¹ Das lateinische Wort für „frei“ wurde auf Bacchus bezogen, da dieser den Geist frei macht, von Sorgen befreit und „[...] sogar die Sklaven denken lässt, dass sie frei seien.“⁴⁵²

Die Darstellung von Triumphzügen war während der Renaissance in Italien, aber auch nördlich der Alpen beliebt.⁴⁵³ Der triumphale Festzug, der aus der

⁴⁴⁵ Vgl. Hartz, Cornelius, Orgien, wir wollen Orgien! So feierten die alten Römer, Darmstadt 2015, S. 45.

⁴⁴⁶ Vgl. Hartz 2015: S. 42.

⁴⁴⁷ Vgl. Hartz 2015: S. 41, 45.

⁴⁴⁸ Vgl. Hartz 2015: S. 41.

⁴⁴⁹ Emmerling-Skala, Andreas, Bacchus in der Renaissance, Bd. 1, Studien zur Kunstgeschichte, Bd. 83, Hildesheim 1994, S. 211.

⁴⁵⁰ Vgl. Emmerling-Skala 1994, Bd. 1: S. 211.

⁴⁵¹ Vgl. Harndorf, Friedrich Wilhelm, Dionysos - Bacchus. Kult und Wandlungen des Weingottes, München 1986, S. 35.

⁴⁵² Emmerling-Skala 1994, Bd. 1: S. 213.

⁴⁵³ Vgl. Jacob-Friesen, Holger, Von der Psychomachie zum Psychothriller - Die Sieben Todsünden in der Kunst, in: Salmen, Brigitte, Alfred Kubin. Die 7 Todsünden. Tradition und

römischen Kultur übernommen wurde, war der höchste politische Ruhmestitel und eine symbolische Machtdarstellung hellenistischer und römischer Herrscher.⁴⁵⁴ Als höchste militärische Ehrung paradierte der römische Feldherr nach einem siegreichen Feldzug in einem großen Volksfest mit seinen Truppen durch die Straßen Roms und dankte den Göttern für seinen Sieg.⁴⁵⁵

In verschiedenen historischen Quellen über Bacchus, den Gott des Weins, des Rausches und der Fruchtbarkeit, wird in Zusammenhang mit seinem Triumph berichtet. Dabei wird besonders der militärische Aspekt des Bacchustriumphs unterstrichen.⁴⁵⁶

Moderne, Kat. Ausst. Schlossmuseum Murnau, 26.7.-4.11.2007, Bonn 2007, S. 36-51, Abb. S. 43.

⁴⁵⁴ Vgl. Emmerling-Skala 1994, Bd. 1: S. 21, 96.

⁴⁵⁵ Vgl. Hartz 2015: S. 55.

⁴⁵⁶ Der römische Gelehrte Plinius der Ältere, (ca. 23-79 n. Chr.) erwähnt in seiner um 77 nach Christus entstandenen „*Historia naturalis*“ den Triumph als Kulturleistung des Bacchus, vgl. hierzu Plinius, *Natural History*. With an English Translation by H. Rackham, The Loeb Classical Library. 10 vols. London 1956, 71, 7, 191; vgl. Gesing, Martin, *Triumph des Bacchus. Triumphidee und bacchische Darstellungen in der italienischen Renaissance im Spiegel der Antikenrezeption*, Europäische Hochschulschriften, Reihe XXVIII, Kunstgeschichte, Bd. 84, Frankfurt am Main 1988, zugl. Diss. Westfälische Wilhelms-Universität Münster 1988, S. 91.

Der römische Gelehrte Plinius der Ältere, (ca. 23-79 n. Chr.) erwähnt in seiner um 77 nach Christus entstandenen „*Historia naturalis*“ den Triumph als Kulturleistung des Bacchus. Bei den Beschreibungen des Alexanderfeldzugs von Arrian, dem römischen Politiker und Geschichtsschreiber (ca. 85-145 n. Chr.) und dem römischen Historiker Quintus Curtius Rufus (1. Jh. n. Chr.), wird Bacchus als „*Triumphator par excellence*“ dargestellt; vgl. hierzu Arrian, *Anabasis Alexandru*, Venedig 1535, 6, 28, 2; vgl. Quintus Curtius Rufus, *Historia Alexandri Magni Regis Macedonum*, Rom 1470, 3, 12, 18; vgl. Gesing 1988: S. 91.

Der spätantike römische Philosoph und Grammatiker Macrobius (um 400 n. Chr.) nennt ihn, in seinen im ersten Drittel des fünften Jahrhunderts verfassten „*Saturnalia*“ als Herr n des Krieges und ersten Urheber des Triumphs; vgl. hierzu Ambrosii Theodosii Macrobii, *Saturnalia*, Jacobus Willis (ed.), Leipzig 1970, (C), I 19,1-4; vgl. Emmerling-Skala 1994, Bd. 1: S. 20.

Der lateinische Kirchenvater Augustinus (354-430 n. Chr.) beschreibt in seiner 413-426 verfassten Schrift „*De Civitate Dei*“ den Indienfeldzug des Bacchus in der griechischen Frühzeit; vgl. hierzu Augustinus Aurelius, *Der Gottesstaat - De civitate Dei*, lat. u. dt. v. Carl Johann Perl, 2 Bde., Paderborn/München/Wien/Zürich 1979, XVIII, 13; vgl. Emmerling-Skala 1994, Bd. 1: S. 40.

In den von dem lateinischen Grammatiker Solinus (Mitte des 4. Jahrhunderts) verfassten „*Collectanea rerum memorabilium*“ wird ebenfalls erwähnt, dass Bacchus als erster in Indien einmarschierte und einen Triumph gefeiert habe; vgl. hierzu Solinus, *Gaius Julius, C. Julius Solini Collectanea rerum memorabilium*, Thomas Mommsen (ed.), Berlin 1985, 52, 5; vgl. Emmerling-Skala 1994, Bd. 1: S. 33.

Die wichtigste Quelle in der Renaissance für den historisch gedeuteten Bacchus war der antike griechische Geschichtsschreiber Diodor (erste Hälfte des 1. Jh. v. Chr.).⁴⁵⁷ In seinem Werk „Bibliotheka Historika“ schildert Diodor anschaulich das Leben und die Taten des Bacchus und geht darin auch auf dessen Triumph ein.

„Da Hera aus Eifersucht auf Semele sie dazu verführt hatte, von Zeus zu erbitten, zu ihr in der Gestalt zu kommen, in der er zu Hera komme, verbrannte sie im Blitzstrahl des Zeus und gebar [...] Dionysos zu früh.“⁴⁵⁸

„Das Kind verschloß Zeus schnell in seiner Hüfte, bis zum Verfluß der Zeit, in welcher es dem Lauf der Natur vollends zur Geburt reif wurde. Sodann brachte er es nach Nysa in Arabien, wo es von Nymphen erzogen wurde...Es wurde ein Jüngling ausgezeichneter Schönheit. Seine früheren Jahre brachte er bei Reigen und Weiberfesten zu, unter Vergnügungen und Spielen aller Art [...].“⁴⁵⁹ „Er hatte einen zarten Körper und war äußerst weichlich; durch seine Schönheit zeichnete er sich vor allen Andern aus, und zur Wollust hatte er einen starken Hang [...].“⁴⁶⁰ „Später aber brachte er ein ganzes Heer aus Weibern zusammen, das er mit Thyrsusstäben bewaffnete, und zog mit denselben durch die ganze Welt [...].“⁴⁶¹ „Auch jene vorzüglich gebildeten Frauen, die Musen, machten die Wanderung mit. Sie mußten den Gott durch Gesang und Tanz und durch andere schöne Künste unterhalten. Es begleitete ihn ferner auf seinen Zügen sein Jugendlehrer und Erzieher, Silenus, durch dessen Unterricht er zu den edelsten Bestrebungen angeleitet worden war, und dem er einen großen Teil seiner Vorzüge und seines Ruhmes verdankte [...].“⁴⁶² „Er führte Satyrn mit sich, die ihm durch Tänze und durch Tragödien Unterhaltung und viel Vergnügen gewährten. Wie die Musen durch manchen edleren

Der Theologe und Kirchenvater Hieronymus (345-419/420 n. Chr.) beschreibt in seinen „Chronicorum canones“, der Bearbeitung eines chronologischen Werkes von Bischof Eusebius von Caesarea (ca. 265-339 n. Chr.), verschiedene Bacchus-Gestalten, darunter auch einen Feldherrn Bacchus, der die Inder besiegte und 1329 v. Chr. die Stadt Nysa gründete; vgl. hierzu Eusebius Werke, Bd. 7, Die Chronik des Hieronymus, Rudolf Helm (ed.), Die christlichen Schriftsteller der ersten Jahrhunderte, 47/7, Berlin 1956; vgl. Emmerling-Skala 1994, Bd. 1: S. 40.

⁴⁵⁷ Vgl. Emmerling-Skala 1994, Bd. 1: S. 72.

⁴⁵⁸ Emmerling-Skala 1994, Bd. 1: S. 76.

⁴⁵⁹ Diodorus Siculus, Diodor's von Sicilien historische Bibliothek, 4 Bde., übersetzt von Julius Friedrich Wurm, Stuttgart 1827-1839, III 64,3-6; zit. nach: Emmerling-Skala 1994, Bd. 1: S. 76.

⁴⁶⁰ Diodorus 1827-1839: IV 4,2, zit. nach: Emmerling-Skala 1994, Bd. 1: S. 76.

⁴⁶¹ Diodorus 1827-1839: III 64,7, zit. nach: Emmerling-Skala 1994, Bd. 1: S. 76.

⁴⁶² Diodorus 1827-1839: IV 4,3, zit. nach: Emmerling-Skala 1994, Bd. 1: S. 77.

Genuß, welchen Dionysos ihrer herrlichen Kunst verdankte, so trugen die Satyrn durch belustigende Spiele zur Erheiterung und Verschönerung seines Lebens bei. Er war es auch, der die Bühnenspiele einführte, Theater errichtete, und eine Gesellschaft von Tonkünstlern stiftete [...].⁴⁶³ „Die Streitigkeiten zwischen Völkern und Staaten wurden von ihm beseitigt und an die Stelle der Unruhen und Kriege trat durch seine Bemühungen Eintracht und allgemeiner Friede. Da sich nun die Nachricht von der Erscheinung des Gottes überall verbreitete, und man zugleich hörte, welchen wohltätigen Einfluss sein huldvolles Betragen gegen Jedermann auf die Milderung der Sitten des geselligen Lebens hätte, so kam man ihm scharenweise entgegen und empfing ihn mit großer Freude. Nur wenige waren es die aus Stolz und Frechheit ihn verachteten, und ihm Schuld gaben, er führe die Bacchantinnen nur zur Befriedigung seiner Lüste mit sich, und die Weihen und Mysterien dienten ihm als Mittel die Weiber zum Ehebruch zu verführen. Allein solche Menschen mußten auf der Stelle büßen (Pentheus, Myrrhanus, Lykurg) [...].“⁴⁶⁴ „Nachdem Dionysos die Frevler bestraft hatte, während er andere Menschen freundlich behandelte, hielt er bei seiner Rückkehr aus Indien auf einem Elefanten seinen Triumph in Theben. Der Zug hatte im Ganzen drei Jahre gedauert [...]. Aus einem so glänzenden Feldzug brachte Dionysos auch reiche Beute mit, und er ist der Allererste, der im Triumph in seine Vaterstadt einzog [...].“⁴⁶⁵

Bei Diodor wird neben dem militärischen Triumphcharakter der Aspekt des allegorischen Weintriumpfs unterstrichen. Der Triumphzug des Bacchus demonstriert die ekstatische Wirkung des Gottes auf sein Gefolge, das sich dem exzessiven Weingenuss und dem wilden, triebhaften Tanz hingibt. Da in der Renaissance die Antike wiederbelebt wurde, wurde auch das Thema des antiken römischen Triumphs wieder populär.⁴⁶⁶

Was mögliche Vorbilder für die Reliefs auf dem Holzschuher-Pokal angeht, liegt es nahe, die Graphiken der Nürnberger Kleinmeister (Hans Sebald (1500-1550) und Barthel (1502-1540) Beham, Georg Pencz (1500-1550), Heinrich Aldegrever (1502-1555/61), Jost Amman (1539-1591), und Virgil Solis (1514-1562)) heranzuziehen, da diese für die Kunst Nürnbergs zur damaligen Zeit vorbildhaft waren, sicherlich auch für Peter Flötner.⁴⁶⁷

Zu Georg Pencz (um 1500-1550) hatte Flötner wohl eine recht enge Beziehung. Pencz, der wahrscheinlich aus Bad Windsheim stammte, wurde zur

⁴⁶³ Diodorus 1827-1839: IV 5,3-4, zit. nach: Emmerling-Skala 1994, Bd. 1: S. 77.

⁴⁶⁴ Diodorus 1827-1839: III 64,7-65,2, zit. nach: Emmerling-Skala 1994, Bd. 1: S. 78.

⁴⁶⁵ Diodorus 1827-1839: III 65,7-8, zit. nach: Emmerling-Skala 1994, Bd. 1: S. 78.

⁴⁶⁶ Vgl. Emmerling-Skala 1994, Bd. 1: S. 98.

⁴⁶⁷ Vgl. Dienst 2002: S. 427.

gleichen Zeit wie Flötner in Nürnberg eingebürgert und trat 1532 als Ratsmaler in den Dienst der Nürnberger Ratsherren. Nach Neudörffer war Pencz an der Renovierung des Nürnberger Rathaussaals beteiligt. 1525 musste Pencz als einer der „gottlosen Maler von Nürnberg“ ins Windsbacher Exil.⁴⁶⁸ 1534 hatte Flötner im Kontext des Krakauer Silberaltars mit ihm zu tun und auch bei der Ausgestaltung des Hirsvogelsaals in Nürnberg, bei dem Pencz die Deckenmalerei schuf, standen sie in Kontakt.

Vergleicht man die Darstellung des Bacchustriumphs auf dem Holzschuher-Pokal mit anderen Bacchuszügen aus dem 16. Jahrhundert, lassen sich abgesehen von den üblichen am Bacchustriumph beteiligten Gestalten und dem Grundschema des Triumphs, das alle gemeinsam haben, in den meisten Fällen keine besonderen Ähnlichkeiten erkennen.

Umso auffallender sind deshalb die Gemeinsamkeiten in der Darstellung des Triumphzugs des Bacchus vom Meister I.B. (Abb. 11) mit dem Triumphzug des Holzschuher-Pokals. Die Darstellung aus dem Jahr 1528 trägt die Initialen des Meisters I.B. Dieser wird in der Forschung im Allgemeinen mit Georg Pencz gleichgesetzt. Begründer dieser nicht ganz unumstrittenen These ist Max Friedländer, der die Initialen I.B. mit der ebenfalls üblichen Schreibweise von Pencz' Namen „Jörg Benz“ begründet.⁴⁶⁹ Auch die Kunsthistorikerin Katrin Dyballa vertritt in ihrer 2014 erschienenen Monographie über Georg Pencz die Ansicht, dass es sich bei dem Meister IB um Georg Pencz handelt.⁴⁷⁰

In der Darstellung des Bacchustriumphs des Meisters I.B. sieht man einen von Pferden nach links gezogenen, für die Triumphdarstellungen des Quattrocento typischen Triumphwagen, der von hinten von zwei Satyrn angeschoben wird. Auf dem Wagen thront Bacchus. Sein Haupt ist von Weinlaub bekrönt und in seiner rechten Hand hält er ein Thyrsusszepter. An der Spitze des Wagens präsentiert ein mit einer Lorica bekleideter Siegesgenius eine lorbeerbekränzte Büste. Vor dem Zug laufen zwei Männer her, die Trompeten blasen. Neben ihnen läuft eine Gestalt, von der nur die Arme sichtbar sind, mit einem Korb voller Weinreben. Der Dreiergruppe folgen zwei Bacchantinnen mit Beutestücken und zwei Bacchanten, die die beiden Pferde führen, die den Wagen ziehen. Rechts neben dem Wagen, auf Höhe der Schweife der Pferde, läuft ein weiterer Bacchant, der einen mit Efeublättern und Weinreben gefüllten

⁴⁶⁸ Vgl. Dienst 2002: S. 427; vgl. Dyballa, Katrin, Georg Pencz. Künstler zu Nürnberg, Berlin 2014, S. 55.

⁴⁶⁹ Vgl. Friedländer, Max J., Georg Pentz, Jörg Bentz, der Meister „J B“, in: Repertorium für Kunstwissenschaft, 20 (1897), S. 130-132.

⁴⁷⁰ Siehe dazu: Dyballa 2014, S. 55-74.

Korb auf dem Kopf trägt. Hinter dem Wagen laufen zwei Satyrn, die Weingefäße mit sich tragen. Am Ende des Zugs flößt ein Satyr einem auf dem Boden sitzenden Bacchanten Wein aus einem Weinschlauch ein. Die Textgrundlage des Stiches ist unbekannt. Vielleicht dienten dem Künstler Beschreibungen des Triumphs Alexanders des Großen bei Quintus Curtius Rufus oder in der Alexandervita als Inspirationsquelle.⁴⁷¹ Der Stich wurde wahrscheinlich als Vorlage für dekorative Arbeiten verwendet. Für den Bildtypus des Triumphzugs und den Triumphwagen diente möglicherweise auch Albrecht Dürers Triumphzug des Kaisers Maximilian (1459-1519) als Vorbild, der 1526 in der Erstaussgabe erschien.⁴⁷² Die feierlichen und pompösen Triumphzüge der römischen Feldherren waren auch vorbildhaft für Kaiser Maximilian I., der sich als Herrscher des Heiligen Römischen Reiches ganz in der Nachfolge der antiken Imperatoren verstand.⁴⁷³ Die Kleidung der beiden Männer, die die Pferde führen und der Trompetenbläser erinnert an die Kleidung der römischen Soldaten, ebenso die Beutestücke Lorica, Schwert und Schild.

Der Vergleich der Darstellung des Bacchustriumphs auf dem Holzschuher-Pokal mit dem Stich vom Meister I.B. ergab einige auffällige Ähnlichkeiten. Der auf dem Wagen thronende Bacchus ist dem auf dem Triumphwagen thronenden Bacchus auf dem Holzschuher-Pokal in seiner Gestalt ähnlich (Abb. 12, 13). Er hat ebenfalls feiste Backen und sein Haupt wird von einem buschigen Kranz aus Efeublättern und Weinranken gekrönt. Auch die beiden Wagenschieber auf dem Stich weisen eine gewisse Ähnlichkeit zu denen bei Flötner auf (Abb. 14, 15). Beide Wagen werden von je zwei Wagenschiebern angeschoben. Beim Meister I.B. handelt es sich um Satyrn, bei Flötner schieben zwei Bacchanten den Wagen. Der linke, dem Betrachter zugewandte Wagenschieber hat bei Flötner mit den im Schieben nach vorne ausgestreckten Armen und den Beinen in Schrittstellung eine ähnliche Körperhaltung wie der auf dem Stich. Auch die Präsentation des Geschlechtsteils des linken Wagenschiebers durch die weite Schrittstellung ist beiden gemein. Dadurch, dass Flötner den linken Bacchanten den Wagen in einer Körperhaltung schieben lässt, die etwas gebückter und nach vorne gestreckter ist als bei Pencz, wirkt es so, als würde sich der Wagenschieber bei Flötner etwas mehr anstrengen als der auf der anderen

⁴⁷¹ Vgl. Emmerling-Skala 1994, Bd. 1: S. 152.

⁴⁷² Vgl. Grewenig, Meinrad Maria (Hg.), *Mysterium Wein. Die Götter, der Wein und die Kunst*, Kat. Ausst. Historisches Museum der Pfalz Speyer, 1996, Ostfildern 1996, S. 106.

⁴⁷³ Vgl. Haag, Sabine (Hg.), *Begleitheft zur Ausstellung „Feste Feiern“ im Kunsthistorischen Museum Wien, 8.3.-11.9.2016, Wien 2016, Texte auf Basis des Ausstellungskataloges: Haag, Sabine/Swoboda, Gudrun (Hg.), Feste Feiern. 125 Jahre - Jubiläumsausstellung, Kat. Ausst. Kunsthistorisches Museum Wien, 8.3.-11.9.2016, Wien 2016, zu Obj. Nr. 47.*

Darstellung. Auch die auf Flötners Darstellung vor dem Wagen herlaufende Person, die den Früchtekorb auf dem Kopf trägt, taucht in Pencz' Stich auf (Abb. 16, 17). In Pencz' Darstellung laufen zwei Personen vor dem Wagen her, die ebenfalls je einen prall gefüllten Korb auf dem Kopf tragen. Eine befindet sich ganz links an der Spitze des Zuges, die andere läuft wie bei Flötner auf Höhe des Hinterteils des Zugtiers rechts neben dem Triumphwagen her. Flötner hat statt des neben den Pferden herlaufenden Korbträgers, der den Korb mit einem Arm hält, eine unbedeckte junge Frau abgebildet, die den Korb, ähnlich dem Korbträger an der Spitze des Zugs bei Pencz, mit beiden Armen auf ihrem Kopf festhält.

Sehr auffällig ist bei Pencz auch die Szene am Ende des Zuges, in der ein Satyr einem auf dem Boden sitzenden Mann Wein einflößt (Abb. 18). Genau diese Szene findet sich in der Gruppe auf dem Deckel des Holzschuher-Pokals wieder (Abb. 19). Auch hier flößt ein Satyr einem unter ihm sitzenden Bacchanten Wein aus einem Weinschlauch ein.

Aufgrund dieser Ähnlichkeiten ist es vorstellbar, dass die Darstellung des Bacchustriumphs vom Meister I.B., die im Jahr 1528, also vor dem Holzschuher-Pokal entstanden ist, Flötner als Vorbild gedient hat. Geht man davon aus, dass es sich beim Schöpfer der Darstellung tatsächlich um Georg Pencz handelt, ist es aufgrund von Flötners enger Beziehung zu Pencz gut möglich, dass er dessen Bacchustriumph kannte und ihn als Vorlage verwendete. Doch auch wenn es sich bei dem Meister I.B. nicht um Georg Pencz, sondern um einen anderen Nürnberger Künstler handeln sollte, der in der Zeit um 1530 im Umkreis der Nürnberger Kleinmeister tätig war, ist es sehr wahrscheinlich, dass Flötner Kenntnis von dessen Bacchusstich hatte.

Seit dem 15. Jahrhundert waren Bacchuszüge ein fester Bildtypus in der bildenden Kunst.⁴⁷⁴ Die Darstellung vom Triumph des Weingottes erfreute sich großer Beliebtheit. Humanistisch beeinflusste Kreise arbeiteten die antiken Autoren in der Renaissance wieder auf. Mit der Rezeption durch Literaten und Künstler erhielten die antiken Themen wie das Bacchusthema neuen Aufschwung.⁴⁷⁵ Anders als bei der Darstellung des Bacchuszuges vom Meister I.B., auf der noch einige Beutestücke zu sehen sind, die auf den militärischen Triumph des Bacchus hindeuten, liegt die Kernaussage der Darstellung auf dem Holzschuher-Pokal im weinallegorischen Triumph.⁴⁷⁶

⁴⁷⁴ Vgl. Harndorf 1986: S. 40.

⁴⁷⁵ Vgl. Emmerling-Skala 1994, Bd. 1: S. 181.

⁴⁷⁶ Vgl. Emmerling-Skala 1994, Bd. 1: S. 148.

Betrachtet man den links und rechts von zwei Frauen gestützten älteren Mann auf dem „Geißelungs“-Relief des Holzschuher-Pokals (Abb. 20) im Kontext des Bacchuszuges mit anderen Darstellungen, fällt die Ähnlichkeit zum Motiv des gestützten Silen ins Auge. Silen, der greise Lehrer des Bacchus, der zu dessen Gefolge gehört, wird in der Darstellungstradition häufig links und rechts von zwei anderen Bacchanten gestützt abgebildet, da er dem Wein schon über die Maßen zugesprochen hat und sich nicht mehr alleine auf den Beinen halten kann.

Dieses Stützmotiv, das schon in der Antike vorkommt, ist auf einem Stich des italienischen Künstlers Marcantonio Raimondi (1475-1534) dargestellt (Abb. 21).⁴⁷⁷ Auch ein Doppelhumpen aus Elfenbein mit einem Bacchanal von 1650, der sich im Kunsthistorischen Museum in Wien befindet, zeigt den gestützten Silen.⁴⁷⁸ Prachtvolle Trinkgefäße aus Elfenbein waren in der Zeit des Barock beliebt. Sie dienten meist nicht als Trinkgeräte, sondern waren funktionsfreie Schauobjekte. Passend zu ihrer Präsentation bei Festen zeigt ihr Bildprogramm oft Bacchanalien in überbordenden Kompositionen.⁴⁷⁹ Wie bereits erwähnt waren gerade auch auf Kokosnusspokalen biblische Darstellungen, die in Zusammenhang mit dem Missbrauch des Weins stehen, sehr beliebt. Man könnte also auch eine andere Vermutung anstellen. Da es sich bei dem Gestützten um einen alten Mann handelt, der von zwei jungen Frauen gestützt wird, von denen ihm die eine ursprünglich einmal zudringlich zwischen die Beine gefasst hat, könnte man in dieser Dreiergruppe auch Lot und seine Töchter sehen. Nach der Zerstörung von Sodom und Gomorrha zog sich Lot mit seinen beiden Töchtern in eine Höhle zurück. Da es in der Umgebung keine Männer mehr gab, beschlossen seine beiden Töchter, ihren Vater an zwei aufeinanderfolgenden Tagen betrunken zu machen und sich von ihm schwängern zu lassen, ohne dass er es merkt. Die beiden verführten ihren Vater, nachdem sie ihn betrunken gemacht hatten und jede der beiden Frauen gebar darauf einen Sohn. Der eine wurde der Stammvater der Ammoniter, der andere der der Moabiter (Genesis 19,39-38).⁴⁸⁰

Flötner hat das Thema „Lot und seine Töchter“ auch auf einem Plakettenmodell abgebildet.⁴⁸¹ Diese Art der Darstellung der Inzucht Lots, in der

⁴⁷⁷ Vgl. Dienst 2002: S. 148.

⁴⁷⁸ Vgl. Grewenig 1996: S. 26, 27, siehe hierzu ebda.: Abb. S. 27.

⁴⁷⁹ Vgl. Haag 2016: zu Obj. Nr. 35.

⁴⁸⁰ Vgl. Genesis 19,39-38, König 2015: S. 50.

⁴⁸¹ Vgl. Dienst 2002: S. 137, siehe hierzu Dienst; Barbara, Katalogteil, Nr. 3 in: Schauerte, Thomas/Teget-Welz, Manuel (Hg.), Peter Flötner. Renaissance in Nürnberg, Kat. Ausst.

sich Lot mit seinen beiden Töchtern inmitten der Natur in der Höhle befindet und eine der beiden Töchter gerade dabei ist, ihm aus einem Krug Wein einzuschenken, um ihn betrunken zu machen, ist die gängige Art der Darstellung dieses Themas. Flötner modifizierte das Thema vielleicht bewusst, indem er es mit dem Motiv des trunkenen und gestützten Silen verschmolz. Wie auch der trunkene Silen ist Lot durch den Einfluss des Alkohols nicht mehr Herr seiner Sinne und den Stützenden, bei denen es sich in Lots Fall um seine Töchter handelt, die etwas im Schilde führen, willenlos ausgeliefert.

Die Ziege, die auf dem Holzschuher-Pokal den Wagen zieht kommt in Bacchusdarstellungen häufig vor. Laut der Legende über Bacchus verwandelte Zeus Bacchus, als er ein Kind war, in ein Zicklein und ließ es dann heimlich von Hermes auf den Berg Nysa zu den Nymphen bringen, die das Ziegenkind in einer Höhle großzogen. Später nahm es wieder menschliche Gestalt an und Silen wurde sein Erzieher.⁴⁸² In der mittelalterlichen Lastertiersymbolik kann der Ziegenbock auch für die Wollust stehen. In einem Holzschnitt aus dem Jahr 1450, der sich in der Albertina in Wien befindet, reitet als Verkörperung der Luxuria ein Liebespaar auf einem Ziegenbock.⁴⁸³ Bei Flötner steht die Ziege also zum einen als Attribut des Gottes Bacchus, zum anderen symbolisiert sie die durch den Wein entfachte Wollust.

4.4 Motive aus der „Hypnerotomachia Poliphili“

Ein wichtiges literarisches Werk, das in der Renaissance großen Einfluss hatte, war die 1499 in Italien in der Erstausgabe erschienene „Hypnerotomachia Poliphili“ des italienischen Schriftstellers Francesco Colonna (1433/34-1527). Die „Hypnerotomachia“ ist mit Holzschnitten eines unbekanntenen Künstlers illustriert. Im humanistisch geprägten Nürnberg des 16. Jahrhunderts hatte man mit Sicherheit Kenntnis von diesem Werk. So ist beispielsweise ein Exemplar der Hypnerotomachia in der Bayerischen Staatsbibliothek erhalten, das sich im

Museen der Stadt Nürnberg, 24.10.-18.1.2015, Petersberg 2014, Schriftenreihe der Museen der Stadt Nürnberg, Bd. 7, Petersberg 2014, Abb. S. 79.

⁴⁸² Vgl. Krauss, Heinrich/Uthemann, Eva, Was Bilder erzählen. Die klassischen Geschichten aus Antike und Christentum in der abendländischen Malerei, München 1987, S. 32.

⁴⁸³ Vgl. Kimminich, Eva, Des Teufels Werber. Mittelalterliche Lasterdarstellung und Gestaltungsformen der Fastnacht, Artes Populares, Studia Ethnographica et Folkloristica, Bd. 11, Frankfurt am Main 1986, zugl. Diss. Universität Freiburg 1985, S. 194, siehe hierzu Jacob-Friesen in Salmen 2007: Abb. S. 41.

Besitz Albrecht Dürers befand.⁴⁸⁴ Daher ist es auch wahrscheinlich, dass Flötner die Holzschritte der „Hypnerotomachia“ kannte.

Auf dem Relief des Holzschuh-Pokals, das die auf allen Vieren kniende Frau und den von den beiden jungen Frauen gestützten älteren Mann zeigt, sind in der rechten oberen Bildecke im Hintergrund zwei Hermen abgebildet (Abb. 22). Zwischen ihnen ist ein eng umschlungenes nacktes Liebespaar dargestellt. Bei den Statuen handelt es sich um ithyphallische Priapushermen. In der antiken Mythologie gilt Priapus als Sohn des Bacchus und der Venus. Er ist der Gott der Fruchtbarkeit, der Geschlechtskraft und des Sexualtriebes und wurde als Beschützer von Gärten und Weinbergen verehrt.⁴⁸⁵ In dem Werk des Gelehrten und Theologen Erasmus von Rotterdam (1466/69-1536) mit dem Titel „Lob der Torheit“ sind die Bacchustochter Methe (Trunkenheit) und die Tochter des Pan, Apaedia (Beschränktheit) die Ammen der Torheit. Die Söhne von Bacchus und Venus sind Priapus und Hymenaios, der Gott der Festfreude.⁴⁸⁶

Auch in der „Hypnerotomachia Poliphili“ ist der Kult des Priapus auf einem Holzschnitt dargestellt (Abb. 23). Dem auf einem altarähnlichen Aufbau unter einer Laube thronenden Gott werden von seinen Anhängern Opfer dargebracht.

Auch auf einem Kupferstich von Jacopo de' Barbari (1460/70-1516) von 1499/1501 ist ein Opfer für Priapus abgebildet. Die Kleidung der Beteiligten weist deutlich antike Züge auf. Barbari ließ sich im Frühjahr 1500 als Hofkünstler des designierten Kaisers Maximilian I. in Nürnberg nieder.⁴⁸⁷

Große Ähnlichkeit hat die Szene mit dem Liebespaar mit einem Stich von Agostino Veneziano, bei dem es sich um einen Nachstich von Marcantonio Raimondi handelt. Auch dieser Stich zeigt ein unbekleidetes, eng umschlungenes Liebespaar, das sich auf dem Boden niedergelassen hat. Auch sie befinden sich zwischen zwei Priapusstatuen. Die Rückenansicht der Frau entspricht der auf dem Relief des Holzschuh-Pokals. Diese Darstellung stammt aus dem 1524 erstmals gestochenen „Stellungskatalog“ Marcantonio Raimondis. In diesem sind in einzelnen Szenen mehrere Sexstellungen

⁴⁸⁴ Vgl. Leidinger, Georg, „Albrecht Dürer und die Hypnerotomachia Poliphili“, Sitzungsberichte der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-historische Abteilung, 3 (1929).

⁴⁸⁵ Vgl. Dienst 2002: S. 120, 121.

⁴⁸⁶ Vgl. Emmerling-Skala 1994, Bd. 1: S. 162.

⁴⁸⁷ Vgl. Böckem, Beate, Der frühe Dürer und Italien. Italienerfahrung und Mobilitätsprozesse um 1500, in: Hess, Daniel/Eser, Thomas (Hg.), Der frühe Dürer, Kat. Ausst. Germanisches Nationalmuseum Nürnberg, 24.6.-2.9.2012, Nürnberg 2012, S. 52-64, hier S. 62, siehe hierzu Emmerling-Skala, Andreas, Bacchus in der Renaissance, Bd. 2, Studien zur Kunstgeschichte, Bd. 83, Hildesheim 1994, Abb. S. 1350.

dargestellt, die von einem Paar ausgeübt werden. Bei der Darstellung mit den Hermen handelt es sich um die erste dieser Szenen, der Position I der „Modi“ (Abb. 24, Abb. 25). Dieser „Stellungskatalog“ wurde um die Mitte der 1530er Jahre auch im Holzschnitt und in Buchform verlegt und zirkulierte nördlich der Alpen.⁴⁸⁸ Dass die Darstellungen auch in Nürnberg zu finden waren, belegt folgender Passus aus der Korrespondenz des Nürnberger Rates mit dem Rat der Stadt Augsburg. Am 18. Juni 1535 erstattete der Nürnberger Rat Anzeige gegen den Nürnberger Formschneider und Briefmaler Hans Guldenmund da er „[...] ein ganz schenndtlich und lesterlich püechlein, darynnen vyl unzüchtiger gemeel von unordentlicher lieb [...]“⁴⁸⁹ bei sich gehabt haben und auch in Nürnberg vertrieben haben soll, und zwar gleich in neun Exemplaren. Vom Rat daraufhin zur Rede gestellt, erklärte Guldenmund, er habe diese „püechlein“ vom Augsburger Formschneider Hans Schwarzenberger erhalten, um sie auf der Messe in Frankfurt am Main zu verkaufen. Bei diesen „unzüchtigen gemellden“, aus denen „[...] allain grosse ergernus ervolgt unnd der jugenndt zu sündtlichen lastern ain anraytzung geben mag [...]“⁴⁹⁰, handelte es sich wahrscheinlich um Kopien nach Raimondis Stichen.⁴⁹¹ Ironischerweise bat der Rat der Stadt Nürnberg den Rat der Stadt Augsburg daraufhin um folgendes:

„Und ist hierauff an euer w. unnsere ganz freuntlich bitt, die wöllen durch fugkliche mittel, dardurch euer w. zu ainem grundt zu komen getrauen, in sollichem ir erkundigung thun, und so sich erfynnden sollte, das diß püechlein in irer stat gedruckt werde, in demselben gepürlich unnd nottürfftig einsehens haben; unnd konnten unns e.w. derselben ains zuschicken, nit darumb, das wir dess zu sehen begirig, dieweyl wir doch des innhalts gnugsam bericht, sonnder unnsers bürgers halben, der hierynn mit verkauffung dasselben wider unnsere bevelch unnd ordnung gehandelt, und damit wir seinthalben zu ainer dester statlichem straff kumen [...].“⁴⁹²

⁴⁸⁸ Vgl. Pfisterer in Fehrenbach/Felfe/Leonhard 2018: S. 138.

⁴⁸⁹ Kreisarchiv Nürnberg, Briefbuch CXXII (27. Januar bis 7. Juli 1535) Bl. 190a, zit. nach: Hampe, Theodor, Der Augsburger Formschneider Hans Schwarzenberger und seine Modelbücher aus den Jahren 1534 und 1535, in: Germanisches Nationalmuseum Nürnberg (Hg.), Mitteilungen aus dem Germanischen Nationalmuseum (1909), Nürnberg 1909, S. 59-86, hier S. 84.

⁴⁹⁰ Ebda, S. 85.

⁴⁹¹ Vgl. Pfisterer in Fehrenbach/Felfe/Leonhard 2018: S. 138, 139.

⁴⁹² Kreisarchiv Nürnberg, Briefbuch CXXII (27. Januar bis 7. Juli 1535) Bl. 190a, zit. nach: Hampe, in: Germanisches Nationalmuseum Nürnberg 1909, S. 59-86, hier S. 85.

Dies zeigt die damalige Aktualität der erotisch-pornographischen Darstellungen und auch das Interesse an ihnen zu dieser Zeit in Nürnberg und lässt darauf schließen, dass Flötner sowohl diese Darstellungen als auch die Priapushermen von Jacopo de' Barbari bekannt gewesen sein könnten.

In der Literatur wird die Überlegung angestellt, ob die Pyramide auf Kugeln, die sich im Hintergrund des Reliefs auf dem Holzschuher-Pokal neben den Priapushermen befindet, vielleicht die in der „Hypnerotomachia Poliphili“ beschriebene Pyramide ist, die den Zugang zum Reich des freien Willens verwehrt.⁴⁹³ Die dargestellten Szenen würden sich dann vielleicht im Reich des freien Willens abspielen. Dieser Bezug wäre naheliegend, da an diesem Ort „[...] aller Traurigkeit die Schwelle gewiesen [wird]. [...] allhier ist jedwedes, das Ergötzen verheißt, und Zuflucht der Götter, mit glücklichster Sorglosigkeit des Gemüts.“⁴⁹⁴ Diese Beschreibung trifft auf das auf dem Relief dargestellte Treiben mit Pfauenfeder, Geißel und Blasebalg und den Mann mit den zwei Frauen durchaus zu. Doch auch die anderen Darstellungen des Holzschuher-Pokals könnten sehr gut im Reich des freien Willens spielen. Durch den Alkohol angeregt würde dann der freie Wille des Menschen ausgelebt werden. Die in der „Hypnerotomachia“ beschriebene Pyramide weist allerdings so gut wie keine Ähnlichkeit zu der auf dem Holzschuher-Pokal auf. Bei dem in Francesco Colonnas Werk beschriebenen Bauwerk handelt es sich nicht um eine dreieckige Pyramide, sondern um ein phantastisches Konglomerat von Tempel, Mausoleum, Pyramide, Obelisk und Warte und sie steht auch nicht auf Kugeln, sondern auf einem treppenartigen Aufbau. Anhand der Verbildlichung der Pyramide aus der „Hypnerotomachia“, bei der sich der Illustrator sehr genau an die Beschreibung des Textes hielt, lassen sich im Vergleich mit der Pyramide auf dem Relief des Holzschuher-Pokals die Unterschiede erkennen (Abb. 26, 27).⁴⁹⁵

Die Durchsicht der mit Abbildungen versehenen Ausgabe der „Hypnerotomachia Poliphili“ aus dem Jahre 1499 ergab aber, dass darin zwei andere Abbildungen große Ähnlichkeit mit den Reliefs auf dem Holzschuher-Pokal haben. Es handelt sich dabei um zwei Darstellungen des Bacchus.

In der „Hypnerotomachia“ ist die Rede von einem viereckigen Altar aus Marmor, der sich inmitten einer Blumenwiese befindet und der auf allen vier

⁴⁹³ Vgl. Dienst 2002: S. 145.

⁴⁹⁴ Reiser, Thomas, Francesco Colonna, Hypnerotomachia Poliphili, Quellen zu Architektur und Geist der Antike und Renaissance, Breitenbrunn 2014, S. 117.

⁴⁹⁵ Vgl. Reiser 2014: S. 35-47.

Seiten mit Reliefs verziert ist.⁴⁹⁶ Auf einer Seite ist laut des Textes der mit Traubenreben bekrönte Bacchus dargestellt.⁴⁹⁷ In der zugehörigen Illustration der „Hypnerotomachia“ ist Bacchus wie auf der Darstellung des Holzschuher-Pokals ein mit Laub bekränzter dicklicher Knabe, dessen pausbäckige Gesichtszüge dem auf dem Triumphwagen sitzenden Bacchus auf dem Holzschuher-Pokal ähneln (Abb. 28, 29).

An einer anderen Stelle des Textes wird Poliphil Zeuge der Züge von vier Triumphwagen zu Ehren des Jupiter. Auf dem vierten Wagen befindet sich ein großes Gefäß. Das Gefäß zierte laut dem Text ein Relief, das eine in einer von Weinreben umrankten Pergola sitzende Gottheit zeigt, die von Knaben umgeben ist. Diese sind damit beschäftigt, von den umherstehenden Weinstöcken die reifen Trauben zu pflücken. „Sie verrichte[te]n andächtig das Werk des mostreichen Herbstes.“⁴⁹⁸ Die Illustration zu dieser Szene, in der die Arbeit der Knaben abgebildet wird, zeigt einen dicklichen Bacchus, der ebenfalls eine starke Ähnlichkeit mit dem auf dem Holzschuher-Pokal dargestellten Bacchus auf dem Triumphwagen hat. In der zur Textstelle gehörenden Abbildung der „Hypnerotomachia“ weist er sogar eine ähnliche Sitzhaltung auf wie auf dem Relief des Holzschuher-Pokals (Abb. 28, 30). Vielleicht kannte Flötner die illustrierte Ausgabe des Textes und hat sich davon inspirieren lassen.

4.5 Einflüsse aus der Nürnberger Fastnachtskultur

In Flötners Werk tauchen immer wieder auch Motive aus dem Nürnberger Faschingstreiben auf. Die Stadt Nürnberg hat eine lange Faschingstradition, die im 16. Jahrhundert ihren Höhepunkt erreichte.

In der Fastnachtskultur des 16. Jahrhunderts gab es das Motiv des „Blasens“, das auch in zahlreichen Bilddokumenten überliefert ist. Diese Purifikation war der Versuch, durch Lufteinpumpen ins Gedärm dem Menschen die Narrheit auszublasen, beziehungsweise zu ersticken.⁴⁹⁹ Gelehrte sahen im 16. Jahrhundert in der Narrheit ein Signum der Epoche, die von tiefgreifenden sozialen, ökonomischen und geistigen Umwälzungen gekennzeichnet war. Zur Wende vom 15. zum 16. Jahrhundert hatte die Narrenthematik Hochkonjunktur.⁵⁰⁰ In

⁴⁹⁶ Vgl. Reiser 2014: S. 276-278.

⁴⁹⁷ Vgl. Reiser 2014: S. 278.

⁴⁹⁸ Reiser 2014: S. 249.

⁴⁹⁹ Vgl. Dienst 2002: S. 144.

⁵⁰⁰ Vgl. Metzger, Werner, Ein Bildprogramm zur Narrenidee. Der Ambraser Zierteller von 1528, in: Sund, Horst, Fas(t)nacht in Geschichte, Kunst und Literatur, Konstanz 1984, S. 81-113, S. 83.

Literaturwerken des ausgehenden 15. und frühen 16. Jahrhunderts tauchen viele Narrengestalten auf. Die Verfasser sahen in ihnen eine ernste Gefahr für den Fortbestand der Welt und waren der Meinung, dass die Göttliche Ordnung von der menschlichen Narrheit ausgehöhlt werde. In dem unsinnigen Verhalten der Narren sollten die Zeitgenossen ihre eigenen Fehler wiedererkennen.⁵⁰¹ Schon seit Ende des 15. Jahrhunderts wurde der Narr immer mehr zum Symbol für die menschliche Sündhaftigkeit. Die Illustration des 103. Kapitels des Narrenschiffs zeigt das Erscheinen des Antichristen in der Welt. Der Antichrist lockt die verblendeten Toren, die in ihrem Narrenschiff übers Wasser fahren, ins Verderben. Die Narren erleiden Schiffbruch und müssen untergehen.⁵⁰² Die Narrenthematik war auch bei Fastnachtsumzügen sehr beliebt.

Auf dem sogenannten „Narrenteller“ in Schloss Ambras in Innsbruck aus dem Jahr 1528 sind auf dem Tellerrand verschiedene Bekämpfungsmethoden der Narrheit abgebildet. Eine Methode zeigt auch das Lufteinpumpen durch einen „Narrenarzt“.⁵⁰³ Die Darstellung zeigt den „Patienten“, der auf allen Vieren mit entblößtem Hinterteil auf dem Boden kniet. Er trägt Narrenkleidung und eine Narrenkappe. Seine Augen sind mit einem Tuch verbunden, was die Blindheit des Toren symbolisiert. Neben ihm auf dem Boden kniet ein Mann, den die Beschriftung der Szene als „Knecht Heinz“ ausweist und der den Narren an einem Eselsohr seiner Kappe festhält und ihm gut zuredet. Rechts neben dem knienden Narren steht der „Narrenarzt“, der dem Patienten einen Blasebalg in den After gesteckt hat und Luft in den Darm des „Kranken“ pumpt. Ein dabeistehender Mann am linken Bildrand sagt mit belehrender Handbewegung, was in dem Schriftfeld über der Szene geschrieben steht: „Knecht hayntz bethor jn woll, der nar bey jm erstickenn soll.“⁵⁰⁴

Auch eine Zeichnung des italienischen Renaissancekünstlers Marco Zoppo (1433-1478) zeigt die Methode des „Lufteinpumpens“ (Abb. 31).⁵⁰⁵ Bei Flötner hat dieses Motiv natürlich auch eine sexuelle Konnotation (Abb. 32).

⁵⁰¹ Vgl. Metzger, Werner, Bemerkungen zum mittelalterlichen Narrentum, in: Bausinger, Hermann/Jeggle, Utz/Scharfe, Martin/Warnecken, Bernd Jürgen (Hg.), Narrenfreiheit. Beiträge zur Fastnachtsforschung, Untersuchungen des Ludwig-Uhland-Instituts der Universität Tübingen im Auftrag der Tübinger Vereinigung für Volkskunde, Bd. 51, Tübingen 1980, S. 43-88, hier S. 46, 47.

⁵⁰² Vgl. Metzger 1980: S. 55, siehe hierzu Bausinger/Jeggle et al. 1980: Abb. 15.

⁵⁰³ Vgl. Metzger 1984: S. 98, siehe hierzu Sund, Horst, Fas(t)nacht in Geschichte, Kunst und Literatur, Konstanz 1984: Abb. S. 82, 98.

⁵⁰⁴ Vgl. Metzger 1984: S. 98.

⁵⁰⁵ Vgl. Dienst 2002: S. 146, 147.

Die bebrillte Gestalt mit langer Nase und Ziegenbart, die auf dem Holzschuher-Pokal in der Szene mit dem Blasebalg in Form eines Satyrn auftaucht, kommt bei Flötner in mehreren Darstellungen vor. In Flötners Plakette der „Versuchung des Glaubens“ schaut eine ähnliche Kreatur mit Brille, Kutte und Kapuze aus einem Baum heraus.⁵⁰⁶ Vielleicht handelt es sich bei der Gestalt um die möglicherweise von der *Commedia dell'Arte* und dem venezianischen Karneval abgeleitete Typisierung eines Narren. Auf einem Kupferstich von Virgil Solis mit dem Titel „Zwei Narren“ ist ebenfalls eine in Narrenkleidung gekleidete Gestalt mit Kutte und spitzem Kinn abgebildet, die eine Brille trägt.⁵⁰⁷

In der Zeit der Renaissance und des Humanismus kamen auch die zur Faschingszeit speziell für Nürnberg typischen Traditionen des Meistergesanges und des Fastnachtspieles zu ihrer höchsten Blüte. Beim Meistergesang handelt es sich um eine spätmittelalterliche städtische Fortsetzung des hochmittelalterlichen Minnesangs der Fürstenhöfe, deren Anfänge im beginnenden 14. Jahrhundert liegen. Auf Basis antiker, mittelalterlicher und zeitgenössischer literarischer Quellen wurden historische Ereignisse und heitere oder ernste Begebenheiten dargestellt. Auch Fabeln und Schwänke dienten als Vorbilder und vermittelten moralische Botschaften.⁵⁰⁸

Eine noch bedeutendere Stellung als im Meistergesang hatte Nürnberg im Fastnachtspiel. Die Mehrzahl aller überlieferten Fastnachtspiele ist Nürnberger Herkunft. Erste Fastnachtspiele sind um 1430 entstanden. Deren Verfasser und Akteure waren überwiegend Handwerker. Während der Faschingszeit zogen Gruppen von Aufführenden, meist Handwerksgesellen, von Wirtshaus zu Wirtshaus und trugen, gewöhnlich vor einem bürgerlichen Publikum, derb-komische, zotige Vorträge und Dialoge vor. Bis 1500 wurden diese Beiträge nur während der Fastnacht zur Unterhaltung aufgeführt. Ab 1500 entstanden durch Hans Sachs auch eigenständige Spiele mit lehrhaftem Inhalt.⁵⁰⁹ Auch durch die Fastnachtspiele der beiden Nürnberger Handwerkerdichter Hans Rosenplüt und Hans Folz erlangte dieses Genre große Beliebtheit. Die Spiele beinhalteten oft antibürgerliche Tendenzen und waren an die bürgerliche oder adelige Oberschicht Nürnbergs adressiert, an deren Normen und Wertvorstellungen sie

⁵⁰⁶ Siehe hierzu Hirsch, Martin Katalogteil, Nr. 12 in: Schauerte, Thomas/Teget-Welz, Manuel (Hg.), Peter Flötner. Renaissance in Nürnberg, Kat. Ausst. Museen der Stadt Nürnberg, 24.10.-18.1.2015, Petersberg 2014, Schriftenreihe der Museen der Stadt Nürnberg, Bd. 7, Petersberg 2014, S. 90-92, Abb. S. 91.

⁵⁰⁷ Siehe hierzu Dienst 2002: Abb. S. 289.

⁵⁰⁸ Vgl. Stadtarchiv Nürnberg 2016: S. 57.

⁵⁰⁹ Vgl. ebda.: S. 58.

sich orientierten.⁵¹⁰ Die Fastnachtspiele dienten nicht nur der derben, zotigen Unterhaltung sondern enthielten immer auch eine moralische Botschaft und Belehrung. Falsches Verhalten sollte den Mitmenschen warnend oder satirisch in Form von Negativbeispielen vor Augen geführt werden. Das Böse wurde häufig in Gestalt der Sieben Todsünden vorgeführt, um das Bewusstsein der Menschen für das Gute und das richtige Verhalten zu schärfen.⁵¹¹ Dabei ist die Vernunft die Richtschnur dafür, ob ein Verhalten richtig oder falsch ist. Wenn diese allein nicht ausreicht, soll sich der Mensch nach den Lehren weiser Leute richten.⁵¹²

Im Dialog des Fastnachtspiels „Das Narrenschneiden“ von Hans Sachs aus dem Jahr 1557 klagt ein Kranker dem Arzt sein Leid. Der Arzt findet heraus, dass der Kranke am „Narren der Völlerei“ leidet.⁵¹³

Im Epilog belehrt der Arzt den Kranken, indem er ihn zur Mäßigkeit ermahnt und ihm nahelegt, sich ein Beispiel an weisen Leuten zu nehmen.⁵¹⁴

In den Fastnachtspielen des ausgehenden Mittelalters, die Alltagssituationen oder Probleme meist mit derber Sprache und Öbszönitäten schilderten, sollte durch die überzeichnete Darstellung der Triebhaftigkeit beim Publikum der Widerwille geweckt werden. Über den Weg des Lachens sollte die Erkenntnis der Moral folgen.⁵¹⁵

Die Fastnachtsumzüge, die im Nürnberg des 16. Jahrhunderts sehr populär waren, gehen auf antike Bacchanalien zurück.⁵¹⁶ Der humanistische Terminus für Karneval war „bacchanalia“, dabei waren sexuelle Ausschweifungen,

⁵¹⁰ Vgl. Holtorf, Arne, Tanz - Gelage - Maskierung. Elemente von Festlichkeit und ihre Darstellung im Frühen Nürnberger Fastnachtsspiel, in: Bausinger, Hermann/Jeggle, Utz/Scharfe, Martin/Warnecken, Bernd Jürgen (Hg.), Narrenfreiheit. Beiträge zur Fastnachtssforschung, Untersuchungen des Ludwig-Uhland-Instituts der Universität Tübingen im Auftrag der Tübinger Vereinigung für Volkskunde, Bd. 51, Tübingen 1980, S. 177-202, hier S. 179, 180.

⁵¹¹ Vgl. Moser, Dietz-Rüdiger, Fastnacht und Fastnachtspiel. Zur Säkularisierung geistlicher Volksschauspiele bei Hans Sachs und ihrer Vorgeschichte, in: Brunner, Horst/Hirschmann, Gerhard/Schnelbögl, Fritz (Hg.), Hans Sachs und Nürnberg. Bedingungen und Probleme reichsstädtischer Literatur. Hans Sachs zum 400. Todestag am 19. Januar 1976, Nürnberg 1976, S. 182-218, hier S. 188.

⁵¹² Vgl. Brunner 1976: S. 8.

⁵¹³ Vgl. Sachs, Hans, Ein Hans Sachs-Abend. 3 Fastnachtspiele von Hans Sachs: Der Krämerskorb. Das Narrenschneiden. Der Roßdieb zu Fünfling, bearbeitet von August Schnitzlein, Rothenburg o. Tbr. 1905, S. 41.

⁵¹⁴ Vgl. Sachs, Hans 1905: S. 46, 47.

⁵¹⁵ Vgl. Moser 1976: S. 188.

⁵¹⁶ Vgl. Dienst 2002: S. 356.

Ausgelassenheit und hemmungsloses Trinken und Essen vor der Fastenzeit an der Tagesordnung.⁵¹⁷

Der Hintergedanke der Fastnachtsumzüge war es,

„[...] die Menschen für kurze Zeit real durch die Sünde hindurch gehen zu lassen, damit sie sich in der anschließenden Fastenzeit von der weltlichen Widerwärtigkeit abwenden und dem Reich Gottes zuwenden konnten.“⁵¹⁸

Ein wichtiger Teil der Nürnberger Faschingstradition war der Schembartlauf. 1348 war der alte Rat der Stadt Nürnberg von den Nürnberger Zünften verjagt worden. 1349 wurde er von Kaiser Karl IV. wieder eingesetzt. Kaiser Karl IV. oder der Rat der Stadt sollen dann den Metzgern und Messerern, die treu zum alten Rat gestanden hatten, das Recht erteilt haben, zur Fastnachtszeit einen freien Tanz zu halten, den sogenannten Schembartlauf. Vielleicht liegen die Ursprünge aber auch im vorchristlichen Kult zur Vertreibung des Winters. Seit 1350 bildeten die Metzger in Weiß gekleidet, in einer Hand einen grünen Buschen, in der anderen einen Knebelspieß, die Rotte der Schembartläufer. Der Name Schembart geht auf die Begriffe Maske mit Bart und Läufer zurück. Seit 1459 übernahmen junge Patriziersöhne gegen Geld den Lauf. Bei den Zügen wurden sogenannte „Höllern“ mitgeführt. Dabei handelte es sich um Schlitten mit Aufbauten, die die Fastnachtssymbole, das Böse, die Liebe und die Torheit darstellten. Der Höhepunkt des Festzuges war die Verkündigung der Verjüngung des Lebens, die in der Hölle, die die Quelle der Jugend darstellt, abgehalten wird. Die Schembartläufer wurden von Narren begleitet, die zum Teil volkstümliche Verkleidungen (wilde Männer, Ablasskrämer usw.) oder Kostüme in Tiergestalt trugen. Das Ende des Zuges bildete ein Schlitten mit Närrinnen, Narren und Musikanten. Die Höllern wurden auf dem Hauptmarkt oder im Hof des Rathauses von den Schembartläufern gestürmt und verbrannt. Nachdem die Höllern verbrannt wurden, ließen die Schembartläufer den Tag feuchtfröhlich in der Herrentrinkstube ausklingen. Aufgrund der dem Alkohol geschuldeten Ausschreitungen bei den Umzügen gerieten die Schembartläufe ins Visier der Geistlichkeit und der Obrigkeit. 1539 wurden sie vom Rat der Stadt verboten.⁵¹⁹

⁵¹⁷ Vgl. Emmerling-Skala 1994, Bd. 1: S. 408.

⁵¹⁸ Pfrunder, Peter, Pfaffen, Ketzer, Totenfresser. Fastnachtskultur der Reformationszeit - Die Berner Spiele von Niklaus Manuel, Diss. Universität Zürich 1988, Zürich 1989, S. 59.

⁵¹⁹ Vgl. Stadtbibliothek Nürnberg, Mittelalterliches Nürnberger Fastnachtsbrauchtum. Die Schembartbücher, Kat. Ausst. anlässlich der Wiederkehr des Gründungstages des 1. Nürnberger Karnevalsvereins vor 100 Jahren, Stadtbibliothek Nürnberg Januar 1960, bearbeitet von Karlheinz Goldmann, Nürnberg 1960, ohne Pag.

Die Zeit der Fastnacht war im Gegensatz zur strengen Fastenzeit eine Gegenwelt, in der soziale Erwartungen und soziale Pflichten aufgehoben waren und keine Alltagszwänge herrschten.⁵²⁰ Rollenwechsel und Maskierung ermöglichten eine gewisse Narrenfreiheit. Goethe schreibt in seiner 1789 erschienenen Reisebeschreibung über den „Römischen Carneval“, dass Freiheit und Gleichheit nur in dem Taumel des Wahnsinns genossen werden können.⁵²¹ Auch beim Schembartlauf spielte die Tierallegorese wie auch im römischen Karneval eine wichtige Rolle.⁵²² Während der Fastnacht wurde dem Bürger ein „Rückfall in eine berauschte Animalität“⁵²³ ermöglicht. Fressen, Saufen, Völlerei und Unzucht während der Fastnacht waren die Demonstration eines sündhaften, von Unzucht und Begierden durchsetzten Lebens.⁵²⁴ Die Karnevalszeit konnte als eine Art „zeitliches Gehege“ angesehen werden, „[...] in dem die Menagerie der sieben Hauptsünden zur kontemplativen Betrachtung freigegeben [war].“⁵²⁵ Die Kirche hatte die Hoffnung, dass die Sünder im frivolen, übersteigerten Treiben während der Fastnacht ihre Sünden wie in einem Zerrspiegel erkennen und sich danach wieder einem gottgefälligen Leben widmen würden.⁵²⁶

Im Gegensatz zur Fastnacht dient das 40-tägige Fasten als Befreiung vom Körper und Abkehr vom Fleisch. Mit dem Aschekreuz stirbt der Sünder, dann folgt der Büsser und der Leib wird zugunsten der gnadensuchenden Seele überwunden.⁵²⁷ Der Gegensatz von Karneval und Fasten war auch in der niederländischen Malerei des 16. Jahrhunderts ein beliebtes Thema.⁵²⁸ Die personifizierte Fastnacht wurde oft in Gestalt eines dicken Mannes abgebildet,

⁵²⁰ Vgl. Bausinger, Hermann, Hintergründe der Fastnacht, in: Bausinger, Hermann/Jeggle, Utz/Scharfe, Martin/Warnecken, Bernd Jürgen (Hg.), Narrenfreiheit. Beiträge zur Fastnachtforschung, Untersuchungen des Ludwig-Uhland-Instituts der Universität Tübingen im Auftrag der Tübinger Vereinigung für Volkskunde, Bd. 51, Tübingen 1980, S. 13-42, hier S. 22.

⁵²¹ Vgl. Bausinger in Bausinger/Jeggle et al. 1980: S. 24.

⁵²² Vgl. Kimminich 1986, S. 11.

⁵²³ Holtorf in Bausinger/Jeggle et al. 1980: S. 192.

⁵²⁴ Vgl. Kimminich 1986: S. 9.

⁵²⁵ Wagner, Siegfried, Der Kampf des Fastens gegen die Fastnacht. Zur Geschichte des Mäßigung, Moser, Dietz-Rüdiger (Hg.), Kulturgeschichtliche Forschungen, Bd. 5, München 1985, S. 15.

⁵²⁶ Vgl. ebda.

⁵²⁷ Vgl. Wagner 1985: S. 22, 32.

⁵²⁸ Vgl. Renger, Konrad, Lehrhafte Laster. Aufsätze zur Ikonographie der niederländischen Kunst des 16. und 17. Jahrhunderts, München 2006, S. 71.

der sehr stark an Bacchus erinnert.⁵²⁹ Im Bild „Karneval und Fasten“ aus dem Jahr 1559 von Pieter Bruegel d. Ä. reitet der Karneval in Gestalt eines beleibten Mannes auf einem Fass und streckt der mageren, blassen Frau Fasten einen Fleischspieß entgegen. Sie hält nur einen Ofenschieber mit zwei dünnen Fischen in der Hand.⁵³⁰

Ausschreitungen, Sittenverstöße, Gewalttätigkeiten und Obszönitäten während der Fastnacht wurden zunehmend als Gefahrenherd für die öffentliche Ordnung angesehen. Es gab anhaltende Bestrebungen der weltlichen vor allem städtischen Machthaber, die Auswüchse während der Fastnacht zu begrenzen.⁵³¹ In Nürnberg wurde während der Zeit vom fetten Donnerstag bis zum Aschermittwoch vom Rat der Stadt sogar ein abgeschiedenes wenig einsehbares Gelände für den Geschlechtsverkehr freigegeben. Hintergrund war, dass Handwerksgelesen, Knechte und Mägde, denen die legitime Ehe lange versagt blieb, hemmungslos sexuelle Handlungen auf offener Straße vorgenommen hatten.⁵³²

4.6 Italienische Einflüsse und der Humanismus im Nürnberg des 16. Jahrhunderts

Die Vermittlung antiker Themen wurde durch den Humanismus in Nürnberg stark gefördert. Texte wie die „Dionysiaka“ des Nonnos oder auch die „Hypnerotomachia Poliphili“ wurden rezipiert und die Popularität der antiken Themen, wie zum Beispiel des Bacchusthemas, spiegelte sich auch in der Kunst wider.

Im Laufe des 14. und 15. Jahrhunderts wurde Nürnberg zu einer der einflussreichsten und wohlhabendsten Städte im Alten Reich. Die Stadt war nicht nur ein Zentrum handwerklicher Produktion, sondern auch einer der wichtigsten deutschen Handelsplätze.⁵³³ „Die freie Reichsstadt unterhielt ein europaweites Netz von Zollprivilegien mit wichtigen europäischen Regionen, darunter Norditalien, Burgund und Westfrankreich.“⁵³⁴ Den Nürnberger

⁵²⁹ Vgl. Moser, Dietz-Rüdiger, Fastnacht - Fasching - Karneval. Das Fest der „Verkehrten Welt“, Graz/Wien/Köln 1986, S. 15.

⁵³⁰ Vgl. Renger 2006: S. 72, siehe hierzu Marijnissen, Roger H., Bruegel. Das vollständige Werk, Köln 2003, Abb. S. 146.

⁵³¹ Vgl. Wagner 1985: S. 124, 126.

⁵³² Vgl. Rosenfeld, Hans Friedrich/Rosenfeld, Helmut, Deutsche Kultur im Spätmittelalter 1250-1500, Handbuch der Kulturgeschichte, Bd. 1, Wiesbaden 1978, S. 135.

⁵³³ Vgl. Böckem S. 52-64 in Hess/Eser 2012: S. 58.

⁵³⁴ Ebda.

Patriziern lag im 15. Jahrhundert viel daran, ihre Söhne an den Universitäten in Bologna, Padua oder Pavia studieren zu lassen. Die Söhne der Nürnberger Kaufleute absolvierten ihre Ausbildung teilweise in den angestammten italienischen Stützpunkten. Im Rahmen dieses kulturellen Austauschs reisten italienische Kaufleute als Handelspartner oder als Gesandte nach Nürnberg.⁵³⁵ Die stabile oligarchische Stadtregierung Nürnbergs benötigte juristisch ausgebildete Fachgelehrte als Konsulenten. Die Stadt zog deshalb auch Gelehrte an, die fast alle in Italien studiert hatten.

Durch die Söhne der Nürnberger Familien, die ihre kaufmännisch-juristische Ausbildung in Italien absolvierten und die italienischen Gelehrten und Kaufleute, die sich in Nürnberg niederließen, wurde die Geistesbewegung des Humanismus nach Nürnberg getragen.⁵³⁶ Wichtige Persönlichkeiten des Humanismus in Nürnberg waren der Jurist Willibald Pirckheimer (1470-1530) und der Dichter und Humanist Conrad Celtis (1459-1508). Das Übersetzen der griechischen Klassiker war eine der Hauptaufgaben von Willibald Pirckheimer, da die meisten der Gebildeten Lateinisch, aber nicht Griechisch konnten.⁵³⁷ Durch den Erwerb der Kenntnis der Griechischen Sprache im Verlauf der Renaissance konnten griechische Quellen neu erschlossen werden.⁵³⁸ Conrad Celtis war gebürtiger Mainfranke und wurde während des Reichstags von 1487 in Nürnberg auf der Kaiserburg von Kaiser Friedrich III. (1415-1493) als erster Deutscher zum „poeta laureatus“, zum lorbeerbekränzten Dichter gekrönt. Die Ehrung folgte einer antiken Tradition, die im italienischen Humanismus des 14.

⁵³⁵ Vgl. Böckem S. 52-64 in Hess/Eser 2012: S. 59, 60.

⁵³⁶ Ende des 15. Jahrhunderts gehörten in Nürnberg der Arzt und Historiker Hartmann Schedel (1440-1514), der Jurist Willibald Pirckheimer (1470-1530), der Dichter und Humanist Conrad Celtis (1459-1508), der Arzt und Geograph Hieronymus Münzer (1447-1508), Johann Löffelholz (1448-1509), Peter Danhauser (1478-1512), der Mediziner, Herausgeber und Buchdrucker Ulrich Pinder († 1519), Dietrich Ulsenius, der Arzt und Dichter war (1460-1508), der Mathematiker, Astronom, Astrologe, Geograph und Kartograph Johann Werner (1468-1522), der Buchdrucker und Verleger Heinrich Griening (1455-1532), der Kirchenrechtsgelehrte Sixtus Tucher (1459-1507) und der junge Albrecht Dürer (1471-1528) zum Humanistenkreis. Die nächste Generation bildeten der Nürnberger Ratsherr Lazarus Spengler (1479-1534), der Jurist und Diplomat Christoph II. Scheurl (1481-1542) und Anton Kress († 1513); vgl. hierzu Landonis, Antonia, Gelehrtentum und Patrizierstand. Wirkungskreise des Nürnberger Humanisten Sixtus Tucher (1459-1507), Tübingen 2014, S. 260, 261.

⁵³⁷ Vgl. Pfeiffer, Gerhard (Hg.), Nürnberg - Geschichte einer europäischen Stadt, Nördlingen 1971, S. 133.

⁵³⁸ Vgl. Emmerling-Skala 1994, Bd. 1: S. 180.

Jahrhunderts wiederbelebt wurde.⁵³⁹ Vier Jahre später wurde Celtis bei einem längeren Aufenthalt in Nürnberg geistiger Mittelpunkt des Humanistenzirkels.⁵⁴⁰ Sogar im Frauenkloster in Nürnberg hielt der Humanismus Einzug. Die Schwester Willibald Pirckheimers, Caritas Pirckheimer, die dort seit 1503 Äbtissin war, und auch seine andere Schwester Klara, die Nonne im Kloster St. Klara war, hatten Kenntnisse der lateinischen Sprache.⁵⁴¹

Es gibt keine Quellen, die Aufschluss darüber geben, ob Flötner wie einige seiner Künstlerkollegen selbst in Italien war.⁵⁴² Sowohl Dürer als auch später Flötner kamen aber auch in Nürnberg mit der italienischen Kultur in Kontakt.⁵⁴³ Wie Rechnungsbücher und Inventare aus dem 15. und 16. Jahrhundert zeigen, importierten die Nürnberger Patrizier italienische Luxusgüter wie Goldschmiedewerke, Textilien, Gläser, Majoliken und Möbel aus Venedig, Urbino, Gubbio und Faenza.⁵⁴⁴ Die Kunstwerke aus Italien waren oft mit mythologischen oder antiken Szenen verziert und spielten eine wichtige Rolle bei der Vermittlung der antiken Bildwelt in den Norden.⁵⁴⁵

Auch das neue Medium der Druckgraphik lieferte mobile Bilder, die sich rasch verbreiteten und künstlerische Neuerungen und Motive in Umlauf brachten.⁵⁴⁶

Peter Flötner wurde mit Sicherheit auch von der Kunst des Nürnberger Großmeisters Albrecht Dürer, der für den Übergang vom späten Mittelalter zur Renaissance in Deutschland steht, beeinflusst. Flötner und Dürer könnten sich persönlich gekannt haben. Sechs Jahre, bis zu Dürers Tod im Jahre 1528, lebten der zwanzig Jahre jüngere Flötner und Dürer in Nürnberg, das damals circa 50.000 Einwohner hatte.⁵⁴⁷ Dürer brachte antikische Motive, die er in seinen Werken übernahm, von seinen Italienreisen mit nach Nürnberg, wo sie sich mit Hilfe der Druckgraphik schnell verbreiteten.

Ein Werk Dürers, das er von einem italienischen Vorbild kopierte, ist seine Federzeichnung „Bacchanal mit Silen“ (Abb. 33) in Wien. Auf der Darstellung,

⁵³⁹ Vgl. Schauerte, Thomas, Dürer und Celtis. Die Nürnberger Poetenschule im Aufbruch, München 2015, S. 9.

⁵⁴⁰ Vgl. Pfeiffer 1971: S. 128.

⁵⁴¹ Vgl. Pfeiffer 1971: S. 131.

⁵⁴² Vgl. Dienst 2002: S. 18.

⁵⁴³ Vgl. Böckem S. 52-64 in Hess/Eser 2012: S. 64.

⁵⁴⁴ Vgl. Böckem S. 52-64 in Hess/Eser 2012: S. 59, 60.

⁵⁴⁵ Vgl. Böckem S. 52-64 in Hess/Eser 2012: S. 60.

⁵⁴⁶ Vgl. Böckem, Beate, Italien als Richtschnur? Mantegna und Barbari, in: Hess, Daniel/Eser, Thomas (Hg.), Der frühe Dürer, Kat. Ausst. Germanisches Nationalmuseum Nürnberg, 24.6.-2.9.2012, Nürnberg 2012, S. 325, 326, Kat. 46-52, hier S. 325.

⁵⁴⁷ Vgl. Dienst 2002: S. 429, 430.

die im Original von Andrea Mantegna (1431-1506) stammt, lassen sich einige Ähnlichkeiten mit den Darstellungen auf den Reliefs des Holzschuher-Pokals erkennen. Auf seiner ersten Italienreise (Herbst 1494 - Frühjahr 1495) kam Dürer mit den Werken von Andrea Mantegna in Kontakt.⁵⁴⁸ 1494 kopierte er Mantegnas Kupferstiche „Kampf der Meergötter“ und auch dessen „Bacchanal mit Silen“ die beide 1475 entstanden und wie auch Dürers Zeichnung in der Albertina in Wien ausgestellt sind.⁵⁴⁹ Zu dem „Bacchanal mit Silen“ gehört noch ein weiterer Stich Mantegnas, der den Titel „Bacchanal vor der Weinkufe“ trägt, von dem aber keine Kopie durch Dürer bekannt ist.⁵⁵⁰ Dürer übernahm die Konturen des „Bacchanals mit Silen“ von Mantegna. Die Binnenzeichnung der Figuren und der Vegetation schuf Dürer eigenständig.⁵⁵¹ Er verschmolz seine Verwendung der Kreuzschraffur mit Mantegnas Formen und versah das Werk mit Monogramm und Jahreszahl, leugnete aber nicht die Tatsache, dass es sich um eine Kopie handelte. Bei der Gegenüberstellung der eigenen Kopie mit dem berühmten Vorbild ging es hauptsächlich darum, die eigene Fähigkeit herauszustellen, solche Kopien herzustellen und sie in einen eigenen zeichnerischen Stil zu übersetzen.⁵⁵²

Auf Dürers Zeichnung befindet sich der bartlose, glatzköpfige Silen in der Bildmitte. Er wird von zwei Bacchanten auf einem Widderfell getragen. Der übergewichtige, nackte Körper des Silen ist dem Betrachter zugewandt. Sein Blick geht in Richtung des Trägers zu seiner Rechten. In seiner rechten Hand hält er einen Krug. Ein Satyr, der sich vom Bildbetrachter aus gesehen rechts des Silen befindet, hilft den beiden Bacchanten beim Tragen und hält mit der rechten Hand ein Bündel Weinlaub mit Beeren über den Kopf des Alten. Rechts im Bild laufen zwei musizierende Bacchanten mit Syrinx und Doppelflöte nach rechts hin, vor den anderen Personen her, und verleihen der Gruppe den Charakter eines Bacchuszuges. Ganz links im Bild wadet ein Bacchant in einer Weinlache, die kurz vor ihm endet, in Richtung des Silen. Er trägt eine beleibte Frau auf dem Rücken, die mit Hilfe eines Baumstumpfes, den sie mit der linken Zehenspitze noch berührt, auf den Rücken des Bacchanten

⁵⁴⁸ Vgl. Simon, Erika, Dürer und Mantegna 1494, in: Schönberger, Arno (Hg.), Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums Nürnberg, (1971/72), S. 21-40, hier S. 21, siehe hierzu ebda.: Abb. S. 27.

⁵⁴⁹ Vgl. Böckem S. 325, 326 in Hess/Eser 2012: S. 326.

⁵⁵⁰ Vgl. Simon in Schönberger 1972: S. 21, siehe hierzu ebda.: Abb. S. 27.

⁵⁵¹ Vgl. Böckem S. 325, 326 in Hess/Eser 2012: S. 326.

⁵⁵² Vgl. Porras, Stephanie, „eine freie hant“: Autonomie, Zeichnen und der junge Dürer, in: Hess, Daniel/Eser, Thomas (Hg.), Der frühe Dürer, Kat. Ausst. Germanisches Nationalmuseum Nürnberg, 24.6.-2.9.2012, Nürnberg 2012, S.245-259, hier S. 249.

gestiegen ist. Ihr Gesicht ist dem Betrachter zugewandt. Neben den beiden steht rechts ein weiterer Bacchant, der einen anderen Huckepack trägt. Die Szene spielt vor einer Reihe von Weinstöcken, die sich im Bildhintergrund an drei nebeneinander stehenden, stützenden Pfählen emporranken.⁵⁵³ Die Figuren sind in friesartiger Reihung nebeneinander angeordnet. Die Motive und Figurentypen Mantegnas sind wahrscheinlich von römischen Sarkophagen inspiriert.⁵⁵⁴

In der Renaissance waren zahlreiche Antikennachzeichnungen und Studien nach Sarkophagen in Skizzenbüchern bekannt. Antike Schätze aus Sammlungen der Fürsten wurden von Künstlern kopiert. Auf diese Weise wurden Motive aus der antiken Mythologie verbreitet.⁵⁵⁵ Mantegna ließ sich bei den antiken bacchischen Motiven vielleicht von Antikenstudien aus den Skizzenbüchern Jacopo Bellinis (1396-1470) inspirieren, von denen noch zwei existierten.⁵⁵⁶ Mantegna hatte höchstwahrscheinlich Zugang zu den Büchern, da seine Frau eine Tochter Jacopo Bellinis war.⁵⁵⁷ Auffallend in Mantegnas beziehungsweise Dürers Stich ist das Tragemotiv.

Dieses Huckepackmotiv taucht im Zusammenhang mit einer bacchischen Szene auch auf einem Sarkophag aus dem 2. Jahrhundert nach Christus auf, der sich heute im British Museum in London befindet. Dieser Sarkophag war um 1420-30 in Santa Maria Maggiore in Rom aufgestellt und wurde von italienischen Künstlern seit dem frühen Quattrocento häufig gezeichnet. Sowohl seine Hauptseite als auch die beiden Schmalseiten zeigen unter anderem Männer, die einen anderen auf dem Rücken tragen.⁵⁵⁸

Auf der rechten Schmalseite des Sarkophags ist die Züchtigung des Pan dargestellt.⁵⁵⁹ Auf der Darstellung ist auch ein Bacchant abgebildet, der einen Satyrn auf dem Rücken trägt.⁵⁶⁰ Die Darstellung weist eine große Ähnlichkeit zu dem am linken Bildrand abgebildeten Bacchanten bei Mantegna und Dürer auf, der die beleibte Frau über die Weinlache trägt. Beide Träger sind nach rechts hin gewandt. Die Beinhaltung des tragenden Bacchanten auf dem Sarkophag und des Bacchanten bei Mantegna und Dürer ist gleich. Die Gestalt des Satyrn auf

⁵⁵³ Vgl. Emmerling-Skala 1994, Bd. 1: S. 342.

⁵⁵⁴ Vgl. Philipp, Michael, Dionysos. Rausch und Ekstase, Kat. Ausst. Bucerius Kunst Forum Hamburg, 3.10. 2013-12.1.2014, München 2013, S. 197.

⁵⁵⁵ Vgl. Gesing 1988: S. 54, 56.

⁵⁵⁶ Vgl. Gesing 1988: S. 61.

⁵⁵⁷ Vgl. Gesing 1988: S. 68.

⁵⁵⁸ Vgl. Simon in Schönberger 1972: S. 26, 28, siehe hierzu Emmerling-Skala 1994, Bd. 2: Abb. S. 1275.

⁵⁵⁹ Vgl. Simon in Schönberger 1972: S. 28.

⁵⁶⁰ Siehe hierzu Simon in Schönberger 1972: Abb. S. 28.

dem Sarkophag und der getragenen Bacchantin auf Mantegnas Stich und Dürers Nachzeichnung ist sowohl in der Beinhaltung als auch in der Abbildung des massigen Rückens sowie dem Hinwenden des Gesichts zum Bildbetrachter nahezu identisch. Auch der neben dieser Szene abgebildete Mann aus dem Bacchusgefolge in Dürers Zeichnung trägt einen weiteren Bacchanten auf dem Rücken (Abb. 34). Vielleicht hat Flötner das Tragemotiv von Mantegnas Stich für seinen den Satyr huckepack tragenden Bacchanten auf dem Holzschuher-Pokal übernommen, und hat die beiden im Stich vorkommenden „Huckepack-Darstellungen“ zu einer verschmolzen (Abb. 35).

Sehr auffallend ist auch die Ähnlichkeit des Hintergrunds bei Mantegna und Dürer mit den Weinreben, die sich um die Stöcke winden, mit dem Hintergrund auf der Szene mit den „Weinseligen“ auf dem Holzschuher-Pokal. Bei Dürer, Mantegna und bei Flötner ranken sich im Bildhintergrund die Äste der Weinstöcke um Stangen, die über die ganze Breite des Bildes nebeneinander angeordnet sind und den Pflanzen Halt geben.

Flötner hat den Hintergrund vielleicht von Dürers Zeichnung oder von Mantegnas Stich übernommen und die Szene die davor spielt neu interpretiert.

Auch der die Flöte Blasende rechts im Bild kommt in beiden Darstellungen vor (Abb. 36, 37). Bei Mantegna und Dürer ist er ein Musikant, der sich in einer tanzenden Bewegung nach links hin zurückwendet. Sein Gewand flattert ihm in der Bewegung um die Oberschenkel. Mit prall aufgeblasenen Backen bläst er in eine Doppelflöte. Auf dem Holzschuher-Pokal ist der Flötenspieler ein unbekleideter kleiner Junge, der in seiner Funktion als Vorläufer des Bacchuszuges ebenfalls nach links gewandt ist und mit prallen Backen die Flöte bläst. Auch auf dem Sarkophag aus dem British Museum ist in dem Relief mit dem reitenden Silen rechts ein Bacchant abgebildet, der den Doppelaulos bläst. Er ähnelt dem von Mantegna bzw. Dürer und ist ebenfalls nach links gewandt. Möglicherweise diente er Mantegna auch als Vorbild.⁵⁶¹

In seinem Buch mit dem Titel „Der Triumph des Bacchus“ stellt Martin Gesing die Mutmaßung an, dass die „Dionysiaka“ des Nonnos (ca. 390 - ca. 450 n. Chr.) Mantegna bei seinem Stich mit dem trunkenen Silen vielleicht als Inspiration dienten. In den „Dionysiaka“ heißt es, dass Bacchus mit „traubigem Efeu“⁵⁶² bekränzt wird, da er als Erfinder des Weins gilt. Sowohl bei Mantegna als auch bei Dürer ist diese Bekränzung durch den Satyrn rechts von Silen beziehungsweise Bacchus abgebildet, der dem Weingott den Kranz über den

⁵⁶¹ Siehe hierzu Emmerling-Skala 1994, Bd. 2: Abb. S. 1275.

⁵⁶² Nonnos, Dionysiaka, verdeutscht von Thassilo von Scheffer, Sammlung Dieterich, Bd. 98, Wiesbaden 1953, S. 19, 262.

Kopf hält und dabei ist, ihn zu krönen. Die Erfindung des Weins geschieht bei Nonnos in einer Grube, die „das Abbild der schwellenden Kelter“⁵⁶³ ist. Nonnos schildert weiter, dass an dem Ort, an dem Bacchus den Wein erfand, in einem Dickicht „wildverwachsen[e]“ und „vielverschlungen[e]“ Weinreben emporwachsen „wie ein Rebenwald von weingebärenden Pflanzen.“⁵⁶⁴ Mantegna und Dürer haben im Hintergrund diesen „Rebenwald“ dargestellt und ihm noch Stangen hinzugefügt, die die Ranken ebenfalls stützen. Auch bei Flötner kann man auf dem Relief mit den „Weinseligen“ diesen Hintergrund erkennen. In Mantegnas Stich mit dem Titel „Bacchanal vor der Weinkufe“ ist ein Kelterbottich dargestellt, aus dem aus einem Hahn Wein rinnt, der sich am rechten Bildrand schon zu einer Lache ausgebreitet hat. Der kleine „See“ aus Wein, der sich auch in Mantegnas „Bacchanal mit Silen“ fortsetzt, bildet das Verbindungsglied zwischen den beiden Stichen. Während in den beiden anderen Darstellungen die „Pfüte“ aus Wein in der linken Bildhälfte dargestellt ist, ist der Boden bei Flötner durchgängig von Gras bewachsen und nicht überflutet. Bei Nonnos ist auch von einer „übersprudelnden Weinflut“⁵⁶⁵ die Rede, in der die Trauben stampfenden Satyrn stehen. „Unter den Füßen weiß der Schaum des rötlichen Saftes.“⁵⁶⁶ Das Keltern der Trauben durch die Satyrn wurde von Mantegna im „Bacchanal mit Silen“ nicht dargestellt.⁵⁶⁷

Interessant ist, dass in Nonnos' Beschreibung der Erfindung des Weins eine Stelle beschrieben ist, die bei Dürer und Mantegna nicht vorkommt. An dieser Stelle schildert Nonnos das lüsterne Treiben der Satyrn als Wirkung des Weins, das Flötner in seiner Darstellung der „Weinseligen“ vor dem „Rebenwald“ jedoch fast eins zu eins ins Bild übertragen hat. An dieser Stelle heißt es bei Nonnos:

„Viele der hörnigen Satyrn mit wilden Scherzen und Sprüngen
 Zogen aufgereizt zum Reigen; und einer von ihnen
 Spürte neue, heiße Begierde, der Liebe Geleiter.
 Eine Bakchantin umschlang er mitten mit zottigen Armen;
 Einer, geschüttelt vom Stachel des sinnverwirrenden Rausches,
 Packte beim züchtigen Gürtel ein ehelos Mädchen und suchte

⁵⁶³ Nonnos 1953: S. 12, 334.

⁵⁶⁴ Nonnos 1953: S. 12, 298-318.

⁵⁶⁵ Nonnos 1953: S. 12, 357.

⁵⁶⁶ Nonnos 1953: S. 12, 359.

⁵⁶⁷ Vgl. Nonnos 1953: S. 12, 348-357.

Keck zur Liebe die Kleider der trotzigen Jungfrau zu lüpfen,
Und seine Hand berührte von hinten die rosigen Schenkel.“⁵⁶⁸

Bei Flötner ist derjenige, der die Frau mit dem einen Arm um die Mitte fasst, und ihr mit der Hand zwischen die Schenkel langt kein Satyr, sondern ein Bacchant, und die Frau ist nicht bekleidet, sondern nackt. Die in den „Dionysiaka“ beschriebene Stelle weist jedoch so große Ähnlichkeit mit Flötners Darstellung auf, dass man annehmen kann, dass Flötner nicht nur die Darstellung Dürers kannte, sondern auch den zugehörigen Originaltext des Nonnos, der möglicherweise schon Mantegna als Textgrundlage für seine Darstellung diente. Es liegt am nächsten, dass Flötner von Dürers „Bacchanal mit Silen“ Anregungen für die Reliefs des Holzshuherpokals bekam. Vielleicht kannte er auch Kopien des Sarkophags in Santa Maria Maggiore und zog diese als Vorbilder heran.

5 Biblische Weinikonographie: Der Kokosnussbecher mit biblischen Szenen

Themen aus dem Alten Testament, die die Folgen von übermäßigem Weingenuss aufzeigen, sind auch auf einem zweiten Gefäß aus Kokosnuss dargestellt, das sich unter der Inventar-Nummer 912 im Kunsthistorischen Museum in Wien befindet und dessen Schnitzereien Peter Flötner zugeschrieben werden (Abb. 38-40). Es handelt sich dabei um einen 14,3 cm hohen Becher aus Kokosnuss auf einem niedrigen Fuß, der in Nürnberg wahrscheinlich um 1538 entstanden sein muss. Die getriebene Fassung des Fußes trägt das Nürnberger Beschauzeichen, eine Meistermarke ist nicht vorhanden.⁵⁶⁹ Die Kokosnuss ist in vergoldetem Silber gefasst. Wahrscheinlich handelt es sich bei dem Goldschmied des Bechers wie auch beim Holzshuher-Pokal um Melchior Baier.⁵⁷⁰

Der Fuß des Kokosnussbechers ist mit floralem Rankenwerk und Akanthusblättern verziert. Er hat keinen vollplastischen Schmuck und auch sonst ist der Becher lange nicht so prunkvoll gestaltet wie der Holzshuher-Pokal. Der Schaft ist spiralförmig gedreht. Darüber befindet sich ein flach gewölbter Nodus. Die Nuss wird von drei ornamentierten Spangen gehalten. Wie beim Holzshuher-Pokal sind an den Stellen, wo die Spangen, welche die

⁵⁶⁸ Nonnos 1953: S. 12, 382-389.

⁵⁶⁹ Vgl. Kris, Ernst, Zum Werke Peter Flötners und zur Geschichte der Nürnberger Goldschmiedekunst. I. Ein Kokosnussbecher, in: Pantheon. Monatsschrift für Freunde und Sammler der Kunst, 8 (1931), S. 496-499, hier S. 496.

⁵⁷⁰ Vgl. Kris 1931: S. 498.

Nuss umfassen und das Band an der Mündung zusammenstoßen, geflügelte Engelsköpfe in Hochrelief angebracht.

Die Nuss zieren drei gleich große Bildfelder mit Schnitzereien, deren unterer Abschnitt jeweils durch eine breite Leiste abgesetzt ist und Bukranien und Rankenenden zeigt. Im oberen Teil der Bildfelder befindet sich je ein großes, seitlich von Ranken eingefasstes Medaillon. Die Darstellungen in den Medaillons haben biblische Geschichten, die in Verbindung mit Alkoholkonsum und Sexualität stehen, zum Thema.⁵⁷¹ Die erste Schnitzerei zeigt die Beschaffung von Wein durch die Heimkehr der Kundschafter aus Kanaan (4. Mose 13,17ff), die zweite die sexuelle Enthemmung in Folge von starkem Alkoholkonsum in der Geschichte von Lot und seinen Töchtern (1. Mose 19,30-38), und die dritte das durch Wein angeregte exhibitionistische Verhalten in der Trunkenheit Noahs (1. Mose 9,20-27). Die einzelnen Bildfelder sind wie auch der Fuß mit reichem Ranken- und Blattwerk verziert. Das Innere der Nuss wurde roh belassen.⁵⁷² Es ist wahrscheinlich, dass der Becher ursprünglich wie der Holzschuher-Pokal einen Deckel hatte, dieser aber verlorenging.⁵⁷³

5.1 Forschungsüberblick

Dieser Kokosnussbecher Flötners ist in der Forschung nahezu unbehandelt. 1931 erschien in der Zeitschrift PANTHEON ein Beitrag von Ernst Kris, in dem er erstmalig den Kokosnussbecher im Kunsthistorischen Museum Wien behandelt. Er schreibt die Schnitzereien Peter Flötner zu und ordnet den Pokal als Nürnberger Goldschmiedearbeit in die 40er Jahre des 16. Jahrhunderts ein.⁵⁷⁴ Heinrich Kohlhaussen hat den Kokosnussbecher unter der Nummer 470 in seinem Werk über die Nürnberger Goldschmiedekunst als eine gemeinsame Arbeit Flötners und Baiers aufgeführt. Laut Kohlhaussen stammen auch die Schnitzereien aus Flötners Hand. Kohlhaussen ist der Meinung, dass der Becher ursprünglich einen Deckel hatte.⁵⁷⁵ Rolf Fritz hat den „Becher auf niedrigem Fuß“ 1983 unter der Katalognummer 45 aufgelistet und kurz beschrieben. Er erwähnt, dass er Peter Flötner zugeschrieben wird.⁵⁷⁶ Barbara Dienst betont in

⁵⁷¹ Vgl. Kris 1931: S. 496.

⁵⁷² Vgl. Kris 1931: S. 97.

⁵⁷³ Vgl. Kohlhaussen 1968: S. 480.

⁵⁷⁴ Vgl. Kris, Ernst, Zum Werke Peter Flötners und zur Geschichte der Nürnberger Goldschmiedekunst. I. Ein Kokosnussbecher, in: Pantheon. Monatsschrift für Freunde und Sammler der Kunst, 8 (1931), S. 496-499.

⁵⁷⁵ Vgl. Kohlhaussen 1968: S. 479-482.

⁵⁷⁶ Vgl. Fritz 1983: S. 97.

ihrer Monographie aus dem Jahr 2002 die formalen Ähnlichkeiten des Bechers mit dem Holzschuher-Pokal. Sie unterstreicht die Qualität der Schnitzereien und deren Komposition, die fülligeren Figuren mit breiteren Gesichtern weichen laut ihr jedoch von den Flötnerschen Typen ab.⁵⁷⁷ Eine neuere Erwähnung des Bechers findet sich auch im Ausstellungskatalog des Kunsthistorischen Museums in Wien über Kaiser Ferdinand I. von 2003. Darin wird erwähnt, dass Dekor und Schnitzereien des Bechers von Kris überzeugend Flötner zugewiesen wurden, für eine Beteiligung Melchior Baiers fehlten allerdings die entscheidenden Argumente, da die vegetabilen Dekormotive damals weit verbreitet waren.⁵⁷⁸ Im Ausstellungskatalog des Dürer-Hauses von 2014 ist der Kokosnussbecher wie auch der Holzschuher-Pokal im Kapitel über die Zusammenarbeit Melchior Baiers mit Peter Flötner von Manuel Teget-Welz erwähnt. Auch hier orientiert man sich wieder an der Zuschreibung von Kris zu Flötner doch die Mitwirkung von Baier wird in Frage gestellt.⁵⁷⁹ Zwar werden die Darstellungen auf dem Becher bei Dienst und Teget-Welz mit dem Thema Alkohol und Sexualität in Verbindung gebracht, auf die Reliefs wird in der Literatur neben der Nennung der Bibelstellen aber nicht weiter eingegangen. Teget-Welz schreibt zu den dargestellten Szenen: „Die Bilder sind erneut dem für derartige Trinkgeräte offenbar beliebten Themenspektrum Alkohol und Sexualität gewidmet.“⁵⁸⁰

Um herauszufinden, warum sich gerade Szenen dieser Bibelstellen auf dem Kokosnussbecher befinden, ist ein Blick auf die geschnitzten Darstellungen auf Kokosnusspokalen und die Rolle des Alkohols in der Bibel nötig.

5.2 Lobpreisung und Mahnung vor Übermaß: Der Alkohol in der Bibel

Das Beispiel dieses zweiten Kokosnusspokals, den von Flötner geschnitzte Reliefs zieren, zeigt, wie beliebt das Thema der Folgen der Trunksucht, ob in Form von bacchischen oder von biblischen Szenen, auf Trinkgefäßen aus dem Material Kokosnuss war.

Es besteht eine enge Verbindung der Kokosnussgefäße zur Thematik der Folgen des Missbrauchs von Wein, wie Inschriften und Darstellungen auf den Gefäßen zeigen. Ein um 1600 entstandener Kokosnusspokal aus dem

⁵⁷⁷ Vgl. Dienst 2002: S. 152-154.

⁵⁷⁸ Vgl. Seipel, Wilfried (Hg.), Kaiser Ferdinand I. 1503-1564. Das Werden der Habsburgermonarchie, Kat. Ausst. Kunsthistorisches Museum Wien, 15.4.-31.8.2003, Wien 2003, S. 544, Kat. Nr. X.34.

⁵⁷⁹ Vgl. Teget-Welz in Schauerte/Teget-Welz 2014: S. 52.

⁵⁸⁰ Teget-Welz in Schauerte/Teget-Welz 2014: S. 52.

Feudalmuseum Wernigerode hat zum Beispiel die Inschrift: „Wer mich oft kracht dem mach ich sein haupt krank.“⁵⁸¹ Auf einem Kokosnusspokal im Historischen Musum Basel, der die Form eines Kopfes mit Narrenkappe hat, und 1556 gefertigt wurde, steht: „Der Lvst zvm starken Tranck vnd win macht das ich nit kan wizig sin.“⁵⁸² Diese Inschriften zeigen, dass die Pokale und Kelche wirklich in Gebrauch waren und dass aus ihnen getrunken wurde.⁵⁸³

Geschnitzte Darstellungen auf Pokalen aus Kokosnuss zeigen auffallend häufig erotische Themen aus dem Alten Testament, die immer auch etwas mit den Folgen des Alkoholkonsums zu tun haben, wie zum Beispiel die Geschichten von Lot und seinen Töchtern, von Judith und Holofernes oder von Noahs Schande.⁵⁸⁴

Geschichten, die vom Alkoholkonsum, meist in Form von Wein, handeln, sind im Alten Testament zahlreich vertreten. Als Gabe Gottes gilt der Wein in der Bibel per se als gut, aber vor Missbrauch und Übermaß wird gewarnt. Die positiven Eigenschaften des Weins, wie seine tröstliche Wirkung oder die Förderung der Gesundheit durch den Weingenuss, werden in der Bibel thematisiert. In Ps 104,15 heißt es: „Gott schuf den Wein, der das Herz des Menschen erfreut.“⁵⁸⁵ Doch auch die negativen Folgen, die der übermäßige Genuss des Weins nach sich zieht, werden genannt.⁵⁸⁶ Im Buch Kohelet steht:

„So geh hin und iss dein Brot mit Freuden, trink deinen Wein mit gutem Mut; denn dies dein Tun hat Gott schon längst gefallen. [...] Genieße das Leben mit deiner Frau, die du lieb hast, solange du das eitle Leben hast, das dir Gott unter der Sonne gegeben hat [...] (Koh 9,7-9).“⁵⁸⁷

Das Buch Sirach preist die Vorzüge des Weins: „Der Mensch bedarf zu seinem Leben vor allem Wasser, Feuer, Eisen, Salz, Mehl, Milch, Honig, Wein, Öl und Kleider (Sir 39,31).“⁵⁸⁸ Bei der Hochzeit zu Kana wird das Ausschänken von Wein zu festlichen Anlässen befürwortet (Joh 2,1-12).⁵⁸⁹

⁵⁸¹ Fritz 1983: S. 22, siehe hierzu ebda. Abb. Taf. 91.

⁵⁸² Fritz 1983: S. 24, siehe hierzu ebda. Abb. Taf. 42.

⁵⁸³ Vgl. Fritz 1983: S. 24.

⁵⁸⁴ Vgl. Fritz 1983: S. 22.

⁵⁸⁵ Ps 104,15, zit. nach: Evangelische Kirche in Deutschland (Hg.), Die Bibel. Nach der Übersetzung Martin Luthers, Stuttgart 1999, S. 602.

⁵⁸⁶ Vgl. König, Helmut/Decker, Heinz (Hg.), Kulturgut Rebe und Wein, Darmstadt 2015, S. 51.

⁵⁸⁷ Koh 9,7-9, zit. nach: Evangelische Kirche 1999: S. 663; vgl. König/Decker 2015: S. 51.

⁵⁸⁸ Sir 39,31, zit. nach: Evangelische Kirche 1999: S. 989; vgl. König/Decker 2015: S. 52.

⁵⁸⁹ Vgl. Joh 2,1-12, Evangelische Kirche 1999: S. 108, 109.

Doch auch seine Gefahren werden dargelegt:

„Sei kein Held beim Weinsaufen; denn der Wein bringt viele Leute um. Das Feuer prüft den Stahl, wenn er in Wasser getaucht ist; so prüft der Wein die Mutwilligen, wenn sie in Streit geraten. Der Wein erquickt die Menschen, wenn man ihn mäßig trinkt. Und was ist das Leben ohne Wein? Denn er ist geschaffen, dass er die Menschen fröhlich machen soll. Der Wein, zu rechter Zeit und in rechtem Maß getrunken, erfreut Herz und Seele. Aber wenn man zu viel davon trinkt, bringt er Herzeleid, weil man sich gegenseitig reizt und miteinander streitet. Die Trunkenheit macht einen Narren noch toller, bis er strauchelt und kraftlos hinfällt und sich verletzt. Schilt deinen Nächsten nicht beim Wein und verachte ihn nicht, wenn er lustig wird. Gib ihm keine bösen Worte und dränge ihn nicht, wenn er dir etwas zurückzuzahlen hat (Sir 31,30-40).“⁵⁹⁰

Timotheus thematisiert, dass der Weinkonsum die Gesundheit fördert: „Trinke nicht mehr nur Wasser, sondern nimm ein wenig Wein dazu um des Magens willen und weil du oft krank bist (1 Tim 5,23).“⁵⁹¹ Das Buch der Sprüche spricht dem Wein eine tröstliche Wirkung zu: „Gebt starkes Getränk denen, die am Umkommen sind, und Wein den betrübten Seelen, dass sie trinken und ihres Elends vergessen und ihres Unglücks nicht mehr gedenken.“⁵⁹² Spr 31,6f missbilligt aber die Folgen des übermäßigen Weingenusses wie Trägheit, Hoffart, Zorn, Habgier und Völlerei. Auch die negativen finanziellen Folgen werden angesprochen. „Wer gern in Freuden lebt, wird Mangel haben; und wer Wein und Salböl liebt, wird nicht reich (Spr 21,17).“⁵⁹³ Das Buch der Sprüche enthält auch eine Warnung vor dem Weingenuss bei denen, die die Geschicke des Landes zu lenken haben:

„Nicht den Königen [...] ziemt es, Wein zu trincken, nicht den Königen, noch den Fürsten starkes Getränk! Sie könnten beim Trinken des Rechts vergessen und verdrehen die Sache aller elenden Leute (Sprüche 31,4f).“⁵⁹⁴

Der Brief an die Epheser enthält eine Mahnung des Paulus vor Übermaß: „Und sauft euch nicht voll Wein, woraus ein unordentlich Wesen folgt [...] (Eph

⁵⁹⁰ Sir 31,30-40, zit. nach: Evangelische Kirche 1999: S. 982; vgl. König/Decker 2015: S. 52.

⁵⁹¹ 1 Timotheus 5,23, zit. nach: Evangelische Kirche 1999: S. 242; vgl. König/Decker 2015: S. 52.

⁵⁹² Spr 31,6f, zit. nach: Evangelische Kirche 1999: S. 656; vgl. König/Decker 2015: S. 51.

⁵⁹³ Spr 21,17, zit. nach: Evangelische Kirche 1999: S. 648; vgl. König/Decker 2015: S. 51.

⁵⁹⁴ Spr 31,4f, zit. nach: Evangelische Kirche 1999: S. 656; vgl. König/Decker 2015: S. 51.

5,18).⁵⁹⁵ Auch beim Propheten Hosea wird vor den Folgen des Trinkens gewarnt: „Hurerei, Wein und Trunk machen toll (Hos 4,11).“⁵⁹⁶ In den Briefen an die Korinther und an die Galater wird den Säufern sogar die Teilhabe am Reich Gottes abgesprochen:

„Oder wisst ihr nicht, dass die Ungerechten das Reich Gottes nicht ererben werden? Weder Unzüchtige noch Götzendiener, Ehebrecher, Lustknaben, Knabenschänder, Diebe, Geizige, Trunkenbolde, Lästlerer oder Räuber werden das Reich Gottes ererben (1 Kor 6,9-10).“⁵⁹⁷

„Neid, Saufen, Fressen und dergleichen [...]. Die solches tun werden das Reich Gottes nicht erben (Gal 5,21).“⁵⁹⁸

Sowohl der Weinberg als auch der Weinstock sind in der Bibel von großer Bedeutung. Die symbolische Bedeutung der Weinrebe hat ihren Ursprung in zahlreichen Textzeugnissen des Alten und Neuen Testaments. Im Gleichnis von den Arbeitern im Weinberg (Mt 20,1-8) aus dem Neuen Testament oder im Gleichnis von den bösen Weingärtnern (Mt 21,33-41/Mk 12,1-9/Lk 20,9-16) spielt der Weinanbau eine Rolle. In Joh 15,1-5 vergleicht sich Christus selbst mit dem Weinstock.⁵⁹⁹

Das Zerstampfen und Zertreten der Trauben ist ein Symbol für den Opfertod Christi. Das Keltern der Trauben und die Einheit der Beeren im Trunk stehen auch für die Einheit in der Liebe.⁶⁰⁰ Beim letzten Abendmahl werden Brot und Wein durch Jesu Wandlungsworte zur sakramentalen Speise des neuen Bundes und zum Zeichen der mystischen Gemeinschaft der Kirche. Eucharistischer Wein wird als Christi Blut von den protestantischen Gläubigen getrunken, sie

⁵⁹⁵ Eph 5,18, zit. nach: Evangelische Kirche 1999: S. 224; vgl. Grewe-Volpp, Christa/Reinhart, Werner (Hg.), Erlesenes Essen. Literatur- und kulturwissenschaftliche Beiträge zu Hunger, Satttheit und Genuss, Mannheimer Beiträge zur Sprach- und Literaturwissenschaft, 55 (2003), S. 315.

⁵⁹⁶ Hosea 4,11, zit. nach: Evangelische Kirche 1999: S.865; vgl. König/Decker 2015: S. 50.

⁵⁹⁷ 1 Kor 6,9-10, zit. nach: Evangelische Kirche 1999: S. 193; vgl. Grewe-Volpp/Reinhart 2003: S. 314.

⁵⁹⁸ Gal 5,21, zit. nach: Evangelische Kirche 1999: S. 219; vgl. Grewe-Volpp/Reinhart 2003: S. 314.

⁵⁹⁹ Vgl. Joh 15,1-5, zit. nach: Evangelische Kirche 1999: S. 127; vgl. Lechner, Gregor Martin, Wasser und Wein. Funktion und Bedeutung in Kunst und Liturgie der Barockzeit, in: Hofmann, Werner (Hg.), Wasser & Wein. Zwei Dinge des Lebens. Aus der Sicht der Kunst von der Antike bis heute, Kat. Ausst. Kunsthalle Krems, 20.5.-29.10.1995, Köln 1995, S. 77-89, hier S. 78.

⁶⁰⁰ Vgl. ebda S. 78.

erhalten durch diese Kommunion Anteil am ewigen Leben.⁶⁰¹ Weinberg, Weinstock, Traube und Kelter symbolisieren die Liebe Gottes, die sich in der Erlösung der Menschheit durch den Opfertod Christi manifestiert.⁶⁰² Die Weinrebe ist das Symbol für Wiedergeburt. So wie aus der Traube der Wein neu entsteht, wird jeder einzelne Christ durch die Erlösung Christi wiedergeboren.

Dieser Gedanke wurde seit dem Frühchristentum bildlich umgesetzt. Weinlaub und Weintrauben waren in der christlichen Kunst seit der Spätantike beliebte Ornamente. Im Hohelied ist der Weinberg ein Ort der Erquickung.⁶⁰³ Auch auf Maria kann das Weinlaub hindeuten.⁶⁰⁴

In der Bibel werden also sowohl die positiven als auch die negativen Seiten des Weins und des Konsums von Alkohol thematisiert. Biblische Darstellungen auf Kokosnussgefäßen zeigen jedoch meist Geschichten aus der Bibel, in denen dem Benutzer des Trinkgefäßes die negativen Folgen der Trunksucht vor Augen geführt werden.

⁶⁰¹ Vgl. Kaiser 2002: S. 44.

⁶⁰² Vgl. vgl. Vavra, Elisabeth, „Ich bin der wahre Weinstock“. Zur Weinsymbolik in der Kunst des Mittelalters, in: Hofmann, Werner (Hg.), Wasser & Wein. Zwei Dinge des Lebens. Aus der Sicht der Kunst von der Antike bis heute, Kat. Ausst. Kunsthalle Krems, 20.5.-29.10.1995, Köln 1995, S. 70-76, hier S. 71.

⁶⁰³ Vgl. Vavra S. 70-76 in Hofmann 1995: S. 70; vgl. Hld 7,13.

⁶⁰⁴ Vgl. ebda S. 75, vgl. Hld 7,9-10.

IV Plaketten: Die Plakettenserie mit den Folgen der Trunksucht und die Plaketten mit Tierallegorien von Peter Flötner

*„Immer werd’ ich von Zechern mit vollem Munde besungen,
Schmeichelnd und lockend bin ich den Toren ein liebwertes
Mädchen.*

*Doch ich verwirre sogleich die Wilden in zornigem Streiten,
Schläferig mach’ ich die Augen, mühsam lallend die Zunge,
Schwankend mach’ ich die Füße und unheilverkündend die
Träume,
Und den ganzen Körper mache ich krank und entkräftet.
Weit in die Ferne entflieht der Gesegneten goldene
Weisheit,
Und zugleich mit mir entschwinden die Lüste der Toren.*

*So liebt mich immer die Üppigkeit als ihre liebliche Mutter.
Nie versiegende Nahrung habe ich in ihrem Schoße,
Grausame Seelen versengend mit schaurig flackernden
Bränden,
Daß des hochragenden Sternenzelts Höhen sie niemals
ersteigen.
Eingehen sollen sie sühnend in des Höllenschlunds
Abgrund.
Möge Gott von dieser Schlange die menschlichen Seelen
erlösen,
Daß solches Scheusal die Menschen auf ewig niemals
verderbe.“⁶⁰⁵*

Bonifatius, De ebrietate

1 Die Plakette - Ein neues Kunstmedium

Bei einer Plakette handelt es sich um ein einseitiges positives oder negatives Metallrelief, das nach einem Modell aus Wachs, Holz, Stein, Ton oder nach einer Treibarbeit in Gold, Silber, Bronze, Zinn, Messing oder Blei gegossen

⁶⁰⁵ Bonifatius, Aenigmata Bonifatii. Collectiones aenigmatum merovingicae aetatis, mit deutscher Übersetzung von K.L. Minst, Fr. Glorie (ed.), Turnhout 1968, Nr. 6, S. 330/331, zit. nach: Kaiser 2002: S. 122, 123.

wird.⁶⁰⁶ Plaketten dienten den verschiedensten Handwerksgruppen (Goldschmieden, Bronze- und Zinngießern, Hafnern, Geschützmachern, Elfenbeinschnitzern, Möbeltischlern, Bildhauern) als Modell oder Vorlage und wurden abgeformt oder nachgebildet. Das Wort „Plakette“ ist in deutschen Wörterbüchern erst zu Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts zu finden. Der Begriff kommt von dem französischen „plaque“ oder „plaque“ und bedeutete ursprünglich „dünne Platte“. In der Renaissance wurden Plaketten „Bleie“, „Kunst“ oder „Patronen“ genannt.⁶⁰⁷ Plaketten dienten jedoch nicht nur als Zwischen- oder Reproduktionsmodelle. Als eigenständige kleine Kunstwerke waren Plaketten auch begehrte Sammelobjekte. Sie erfreuten sich großer Beliebtheit, da sie leicht zu transportieren und aufzubewahren und für ein größeres Publikum erschwinglich waren.⁶⁰⁸ „Mit der Plakette wurde die antike Tradition der Münz- und Steinschneidekunst, der Reliefkunst in Miniatur, neu belebt.“⁶⁰⁹ Auch im Mittelalter gab es Reliefs in Form von Elfenbeintäfelchen, Emails etc., die als Zierrat dienten.⁶¹⁰ Die Plakette entstand in Italien und war dort seit Mitte des 15. Jahrhunderts weit verbreitet. Anfang des 16. Jahrhunderts wurde diese Kunstgattung auch außerhalb Italiens bekannt. Im deutschsprachigen Raum wurden Plaketten ungefähr ab 1520 zunehmend beliebt.⁶¹¹ Im Gegensatz zu Medaillen, die als Schau- oder Denkmünzen für bestimmte Anlässe oder Personen dienten, häufig Inschriften tragen und emblematisch ausgelegt sind, sind Plaketten meist rechteckig, weisen eine einseitige Relieferung auf und haben einen dekorativen oder Modellcharakter. Die Inhalte der Plaketten sollten schnell zu erfassen und möglichst vielseitig verwendbar sein.⁶¹² Themen mit allegorischer oder symbolischer Bedeutung aus der antiken Mythologie, der Bibel oder Heiligenlegenden wurden besonders gerne auf Plaketten dargestellt.⁶¹³

⁶⁰⁶ Vgl. Weber, Ingrid, Deutsche, Niederländische und Französische Renaissanceplaketten 1500-1650. Modelle für Reliefs an Kult-, Prunk- und Gebrauchsgegenständen, Textband, München 1975, S. 9, 10.

⁶⁰⁷ Vgl. Weber, Textband, 1975: S. 9, 10.

⁶⁰⁸ Vgl. Seelig, Lorenz, Modell und Ausführung in der Metallkunst, Kat. Ausst. Bayerisches Nationalmuseum Bildführer 15, München 1989, S. 22.

⁶⁰⁹ Vgl. Dienst 2002: S. 350.

⁶¹⁰ Vgl. Bekker, Gerd, Europäische Plaketten und Medaillen vom 15. bis zum 18. Jahrhundert. Bestands- und Verlustkatalog der Sammlung des Grassimuseums Leipzig/Museum für Kunsthandwerk, Leipzig 1998, S. 13.

⁶¹¹ Vgl. Weber, Textband, 1975: S. 9; vgl. Dienst 2002: S. 349.

⁶¹² Vgl. Dienst 2002: S. 350.

⁶¹³ Vgl. Weber, Textband, 1975: S. 10.

Zur Herstellung einer Plakette wird zunächst von einem Bildschnitzer ein positives Modell, meist in Solnhofener Jurakalk, der auch Stechstein genannt wurde oder Buchsbaumholz, das sich aufgrund seiner Härte besonders für kleinere Arbeiten eignet, geschnitzt.⁶¹⁴ Zur Herstellung der Plakette wird der Sandformguß angewendet. Dazu wird das Modell in Formsand gedrückt. Die ausgehärtete Formsand-Negativform wird zur besseren Trennbarkeit der Materialien leicht mit Graphitpuder eingestäubt. Anschließend gießen Gold- und Rotschmiede das flüssige Metall in die Form.⁶¹⁵ Nach dem Erkalten des Metalls erhält man die positive Plakette. Italienische Plaketten goss man überwiegend in Bronze, deutsche und niederländische hauptsächlich in Blei, das weicher ist als Bronze und einen niederen Schmelzpunkt hat. Aus diesem Grund trugen Plaketten in Deutschland auch den Namen „Bleie“.⁶¹⁶ Bleiplaketten waren gegenüber Modellen aus Holz, die sich schnell abnutzten, dauerhaft und wiederverwendbar.⁶¹⁷

Über die positiven Formen der Plaketten werden dann in Treibtechnik Metalle getrieben. Auf der Plakette wird eine Silber- oder Kupferplatte mit Schrauben oder Nägeln befestigt. Das hohl aufliegende Metall wird dann mit einem Hammer über die positive Form geschlagen. Es existierten auch negative Reliefs, in die der Handwerker das Metallblech hineintrrieb.⁶¹⁸ Zwischen das Metall und die Plakette wird ein Blei gelegt, um eine Beschädigung der Platte oder der Plakette durch zu starke Schläge zu verhindern. Über eine Plakette können bis zu 60 Platten getrieben werden. Bei diesem Vorgang wird nur die Grundstruktur des Reliefs auf die Silber- oder Kupferplatte übertragen. Die Feinheiten werden freihändig nachgetrieben oder ziseliert. Durch das Schlagen über die Plakette erspart sich der Goldschmied auch das Skizzieren der Darstellung durch Punzieren.⁶¹⁹ Die Plaketten ermöglichten eine serielle Herstellung metallener Reliefs.⁶²⁰ Oft waren Plaketten auch Abformungen bereits existierender und als vorbildlich erachteter Kunstwerke. Wie die graphischen Vorlagenblätter dienten die Plaketten zur weiten Verbreitung von Motiven. Die Plaketten waren ein wichtiges Medium für die Übertragung und Vervielfältigung von figürlichen und ornamentalen plastischen Motiven.⁶²¹ Sie

⁶¹⁴ Vgl. Seelig 1989: S. 16.

⁶¹⁵ Vgl. Weber, Textband, 1975: S. 12; vgl. Seelig 1989: S. 22.

⁶¹⁶ Vgl. Weber, Textband, 1975: S. 10.

⁶¹⁷ Vgl. Seelig 1989: S. 18.

⁶¹⁸ Vgl. Seelig 1989: S. 25.

⁶¹⁹ Vgl. Weber, Textband, 1975: S. 10.

⁶²⁰ Vgl. Seelig 1989: S. 25.

⁶²¹ Vgl. Seelig 1989: S. 23.

konnten durch das Sandgussverfahren auch abgegossen werden.⁶²² Die gefertigten Abgüsse ließen sich auf Waffen, Kästchen, Dosen oder vieles mehr applizieren.⁶²³

Peter Flötner gilt als „Hauptmeister“⁶²⁴ der Plakette in Deutschland und als Begründer eines neuen Zweigs des Kunsthandwerks. Keiner nach Flötner schuf Modelle, die so lange, von so vielen Handwerkern, in so vielen verschiedenen Materialien kopiert und verwendet wurden.⁶²⁵ Laut Neudörffer war das Herstellen von Modellen für die Plaketten Flötners hauptsächlich Broterwerb.⁶²⁶ Er schrieb über Flötner:

„Sein Lust und tägliche Arbeit war in weissen Stein zu schneiden, das waren aber nichts anderst dann Historien, den Goldschmidten zum treiben und gießen, damit sie ihre Arbeit bekleideten [...]“⁶²⁷

Mit weißem Stein ist Solnhofener Kalkstein gemeint, in den Flötner die Modelle für die Plaketten vorwiegend schnitt.⁶²⁸

Flötner stellte Plaketten in Serie für den Verkauf und als Auftragsarbeiten her.⁶²⁹ Laut Neudörffer schuf Flötner zahlreiche Plaketten für den Goldschmied Jacob Hofmann, der 1538 in Nürnberg die Meisterwürde erhielt.⁶³⁰ Anders als die meisten Patronenmacher, die ihre Motive hauptsächlich von bereits existierenden Graphiken kopierten, entwarf Flötner seine Darstellungen selbst.⁶³¹ Die Darstellung erhebt sich bei Flötners Plaketten in der Regel über einen leicht nach hinten abgeschrägten Rand.⁶³² Flötner schuf insgesamt ungefähr 115 verschiedene Plaketten, die alle unterschiedlich oft erhalten sind. Die Plaketten sind in diversen Materialien erhalten. Sie wurden meist in Blei oder Bronze, aber auch in Silber gegossen. Von circa 25 Plaketten sind Modelle in Solnhofener Kalkstein und einige wenige Ausnahmen in Buchsbaumholz

⁶²² Vgl. Seelig 1989: S. 18.

⁶²³ Vgl. Seelig 1989: S. 23.

⁶²⁴ Weber, Textband, 1975: S. 16.

⁶²⁵ Vgl. Weber, Textband, 1975: S. 16.

⁶²⁶ Vgl. Dienst 2002: S. 350.

⁶²⁷ Hirsch, Martin, Ein altes Panoptikum aus Erz. Peter Flötners Plaketten und Medaillen, in: Schauerte, Thomas/Teget-Welz, Manuel (Hg.), Peter Flötner. Renaissance in Nürnberg, Kat. Ausst. Museen der Stadt Nürnberg, 24.10.-18.1.2015, Schriftenreihe der Museen der Stadt Nürnberg, Bd. 7, Petersberg 2014, S. 25-33, hier S. 25.

⁶²⁸ Vgl. Seelig 1989: S. 51.

⁶²⁹ Vgl. Weber, Textband, 1975: S. 16.

⁶³⁰ Vgl. Hirsch S. 25-33 in Schauerte/Teget-Weltz 2014: S. 29.

⁶³¹ Vgl. Weber, Textband, 1975: S. 37.

⁶³² Vgl. Seelig 1989: S. 52.

erhalten.⁶³³ Inwieweit Flötner in den Prozess des Gießens der Plaketten und die Nachbearbeitung mit einbezogen war, lassen die Quellen offen. Es ist jedoch anzunehmen, dass Flötner an der Nachbearbeitung der frischen Güsse beteiligt war.⁶³⁴

Da man in der Renaissance mit der Serienproduktion von Gebrauchsgegenständen begann, nahm auch die Herstellung von leicht reproduzierbaren Modellen und Schmuckformen zu. Das Ziel der Patronenmacher war es, Vorlagen für einen möglichst großen Kreis an Handwerkern herzustellen.⁶³⁵

Plaketten wurden in der Regel nicht signiert und datiert, da sie in den meisten Fällen zur Weiterverwendung gedacht und eine Signatur und ein Datum dabei eher hinderlich waren. Nur Flötners Plakette der „Caritas“ im Kunsthistorischen Museum in Wien trägt die Signatur „PF“.⁶³⁶ Eine Datierung der Plaketten von Flötner ist daher schwierig. Bange versuchte, Flötners Plaketten mit Hilfe des kompositorischen Verhältnisses zwischen Figur und Hintergrund zeitlich einzuordnen.⁶³⁷ Laut Bange sind alle Plaketten, in denen die Landschaft dominiert, ab 1515 entstanden. Diejenigen, in denen die Figuren dominieren und die Landschaft in den Hintergrund rückt, wären dann zwischen 1518 und 1521 geschaffen worden. Alle Plaketten, auf denen das Verhältnis zwischen Landschaft und Natur ausgewogen ist, rechnet Bange zu Flötners Spätwerk um 1543.⁶³⁸ Da er sich dabei an Datierungen von Graphiken orientiert, deren zeitliche Einordnung ebenfalls unsicher ist, ist die Einordnung Banges eher eine „unbefriedigende Hilfskonstruktion“.⁶³⁹

Plaketten verbreiteten sich weit. Durch ihre Anonymität war das geistige Eigentum der Entwerfer schwierig zu schützen. Plaketten waren im 16. und frühen 17. Jahrhundert als eigenständige kleine Kunstwerke beliebte Sammelobjekte und wurden auch für Sammler abgegossen.⁶⁴⁰ Ein bekannter Sammler war der Jurist und Kunstsammler Basilius Amerbach (1533-1591). Teile seiner Sammlung befinden sich heute im Historischen Museum in Basel

⁶³³ Vgl. Dienst 2002: S. 56.

⁶³⁴ Vgl. Hirsch S. 25-33 in Schauerte/Teget-Weltz 2014: S. 25.

⁶³⁵ Vgl. Weber, Textband, 1975: S. 13.

⁶³⁶ Vgl. Hirsch S. 25-33 in Schauerte/Teget-Weltz 2014: S. 26.

⁶³⁷ Siehe dazu: Bange, Ernst Friedrich, Zur Datierung von Peter Flötners Plakettenwerk, in: Archiv für Medaillen- und Plaketten-Kunde, Internationale Illustrierte Zeitschrift, 3 (1921/22), S. 43-52.

⁶³⁸ Vgl. Hirsch S. 25-33 in Schauerte/Teget-Weltz 2014: S. 28, 29.

⁶³⁹ Dienst 2002: S. 352.

⁶⁴⁰ Vgl. Hirsch S. 25-33 in Schauerte/Teget-Weltz 2014: S. 27.

und im Amerbachschen Kunstkabinett in Basel.⁶⁴¹ Ein Inventar Basilius Amerbachs von 1586 nennt mehrere „blyn des Flötners“⁶⁴². Im Inventar der Sammlung Paulus III. Behaim, (1592-1637), dem Sohn von Paulus Behaim (1557-1621), das 1618-1625 entstanden ist, steht, dass ein Kasten, der in einundzwanzig Schubladen unterteilt war, 305 Plaketten von Flötner enthielt.⁶⁴³ Der Augsburger Kunstagent Philipp Hainhofer (1578-1647) vermittelte Plaketten von Flötner an Herzog Philipp II. von Pommern-Stettin (1573-1618). Auch in der Prager Sammlung von Kaiser Rudolf II (1576-1612) sind „Bassarilevi von [...] Stain geschnitten“⁶⁴⁴ des „Flettacher von Nürnberg“⁶⁴⁵ vermerkt.

2 Das Laster der Trunkenheit: Die Plakettenserie zu den Folgen der Trunksucht von Peter Flötner

Peter Flötner schuf neben dem Holzschuher-Pokal noch ein weiteres außergewöhnliches Werk, das die Trunksucht und deren Folgen zum Thema hat. In einer Reihe, die aus sieben Plaketten besteht, hat Flötner die negativen Folgen des exzessiven Alkoholkonsums anschaulich dargestellt (Abb. 41-47). Jede Plakette zeigt einen Trinker, der sich einer bestimmten Folge des Alkohols entsprechend verhält.

Die Plakettenserie Flötners, die die Auswirkungen des exzessiven Konsums von Alkohol zum Thema hat, trägt den Titel „Bacchus und die Folgen der Trunkenheit“.⁶⁴⁶ Dieser Titel, der der Reihe nicht von Flötner selbst gegeben wurde, geht auf eine Beschreibung der Serie im Sammlungsverzeichnis des Nürnberger Stadtbaumeisters Paulus III. Behaim (1592-1637) zurück.

Nach Flötners Tod ging ein Teil seiner Goldschmiedewerkstatt in die Sammlung des Nürnberger Patriziers Hieronymus Geuder († 1587) in Heroldsberg über und dann in die Sammlung Paulus III. Behaim in Nürnberg.⁶⁴⁷ Später gelangte die Sammlung Behaims III. in die Ebnersche Bibliothek des Patriziers Hieronymus Wilhelm von Ebner (1673-1752). Der weitere Verbleib der Sammlung ist unbekannt.⁶⁴⁸ Im 1624 verfassten Sammlungsverzeichnis des

⁶⁴¹ Vgl. Weber, Textband, 1975: S. 13.

⁶⁴² Hirsch S. 25-33 in Schauerte/Teget-Weltz 2014: S. 27.

⁶⁴³ Vgl. Hirsch S. 25-33 in Schauerte/Teget-Weltz 2014: S. 27.

⁶⁴⁴ Hirsch S. 25-33 in Schauerte/Teget-Weltz 2014: S. 27.

⁶⁴⁵ Ebda.

⁶⁴⁶ Vgl. Dienst 2002: S. 357.

⁶⁴⁷ Vgl. Dienst 2002: S. 56.

⁶⁴⁸ Vgl. Dienst 2002: S. 61.

Paulus III. Behaim findet sich ein Hinweis auf die Plakettenserie zu den Folgen der Trunksucht. Darin heißt es:

„Wie Bacchus oder das Vollaufen, einen Menschen neidisch, zornig, närrisch, säuisch, krank und zum Bettler machet, endlich auch denselben gar dötet. In 8 stucken [...].“⁶⁴⁹

Die achte Plakette, die laut dem Sammlungsverzeichnis zu der Serie gehörte, ist heute verschollen.⁶⁵⁰ Vielleicht wurde eine stilistisch ähnliche Plakette Flötners mit einem anderen Inhalt, der eigentlich nichts mit dem Thema Trunksucht zu tun hat, der Serie zugeordnet. Es ist an sich schwierig, bei Plaketten, die ja einzeln verbreitet wurden, eine konkrete Serie festzumachen, oder eine bestimmte Anzahl an zusammengehörigen Plaketten festzulegen. Was man aber sagen kann, ist, dass die sieben Plaketten zu den Folgen der Trunksucht thematisch und stilistisch offenbar zusammengehören, jedoch keine konkrete Reihenfolge haben.

Die Trunksuchtfolge lässt sich in Blei und Bronze in rechteckiger Form nachweisen sowie in Blei in runder Form mit und ohne Kartusche im unteren Bilddrittel. Einzelne Exemplare der Folge sind heute über die ganze Welt verteilt.⁶⁵¹ Das Bayerische Nationalmuseum in München besitzt alle sieben Plaketten.⁶⁵² Die Plaketten sind in Blei gegossen und wurden im kleinen Querrechteck ausgeführt. Ihre Maße sind je ca. 5 x 7,2 cm. Man schätzt ihre Entstehung auf den Zeitraum um 1535.⁶⁵³

⁶⁴⁹ Weber, Textband, 1975: S. 60; vgl. Leitschuh 1904: S. 15.

⁶⁵⁰ Vgl. Hirsch, Martin Katalogteil, Nr. 11.1-11.3 in: Schauerte, Thomas/Teget-Welz, Manuel (Hg.), Peter Flötner. Renaissance in Nürnberg, Kat. Ausst. Museen der Stadt Nürnberg, 24.10.-18.1.2015, Schriftenreihe der Museen der Stadt Nürnberg, Bd. 7, Petersberg 2014, S. 89, 90, hier S. 90.

⁶⁵¹ Die Folge lässt sich in Blei und Bronze in rechteckiger Form nachweisen sowie in Blei in runder Form mit und ohne Kartusche im unteren Bilddrittel, Exemplare in Blei: Amsterdam, Rijksmuseum 4, 7; Antwerpen, Museum Mayer van den Bergh 1, 2, 4-7; Basel, Historisches Museum 3,4,5-7 (rund mit Kartusche, 4 und 5 kleine Beschädigungen); Berlin, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, vollständige Serie (verschollen); Budapest, Museum der Bildenden Künste 7; Cambridge, Fitzwilliam Museum 3; Darmstadt, Hessisches Landesmuseum 5, 7 (rund, im Abschnitt Kartusche, Nachgüsse?); Hamburg, Museum für Kunst und Gewerbe 7; Köln, Kunstgewerbemuseum 1-3 (1 Rückseite eingeritztes Zeichen); München, Bayerisches Nationalmuseum vollständige Serie; München, Staatliche Münzsammlung 6; Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum 1, 5, 7; Santa Barbara, Art Gallery of the University 5, 7; Exemplare in Bronze: Köln, Kunstgewerbemuseum 4, 6, 7 (aus Sammlung Clemens); vgl. Weber, Textband, 1975: S. 60.

⁶⁵² Vgl. Weber, Textband, 1975: S. 60.

⁶⁵³ Vgl. Hirsch, Katalogteil, Nr. 11.1-11.3 in Schauerte/Teget-Weltz 2014: S. 89.

Auf allen sieben Plaketten ist je eine männliche Gestalt dargestellt, die sich in einer Landschaft befindet, die im Vordergrund von hoch gewachsenen Bäumen gesäumt wird. Im Hintergrund sind in allen Darstellungen Gebäude abgebildet, die sowohl zeitgenössische fränkische Bauernhäuser oder Kirchtürme als auch antikisch anmutende, ruinenartige Burg- oder Tempelmauern und kuppelbesetzte Rundbauten zeigen. Bei den männlichen Gestalten auf den einzelnen Plaketten handelt es sich um sechs erwachsene Männer und einen Knaben. Alle Sieben sind mit antikisierenden, togenartigen Stoffen bekleidet oder nackt und haben das Haupt mit Weinlaub bekränzt. Als Beigaben stehen verschiedene Arten von Trinkgeräten wie Büten, Krüge, Kannen sowie Fässer neben ihnen.⁶⁵⁴

Die Plaketten Nr. 2-7 zeigen „männliche Personifikationen von Eigenschaften, die der Trunksucht unter dem Patronat von Bacchus zugeschrieben wurden.“⁶⁵⁵ Bei Plakette Nr. 1 handelt es sich vermutlich um den kindlichen Bacchus, den Urheber der Trunkenheit selbst.

Auf der ersten Plakette (Abb. 48) sieht man im Vordergrund einen dicklichen, nackten Knaben, der zu Füßen einer Baumgruppe sitzt. Er stützt sich mit dem rechten Arm auf dem Boden auf, mit dem linken greift er nach einer Weinrebe, die sich um die Bäume rankt. Er blickt zu dem Objekt seiner Begierde hinauf. Zu seinen Füßen ragt ein Baumstumpf empor. Links hinter ihm liegen ein Horn, eine Trommel und Trommelstöcke auf dem Boden. Neben ihm steht eine Kanne. Im Hintergrund kann man eine Gebirgslandschaft erkennen. In der linken Bildhälfte fließt ein Fluss, der den Blick in den Hintergrund zu einer auf einem Berg gebauten Stadt mit einer Brücke leitet und Tiefe suggeriert.⁶⁵⁶

Auf der zweiten Plakette (Abb. 49) streiten sich vor Mauerruinen, einer Art Festungsbau, und einem Kuppelbau ein Mann und ein Hund um einen abgenagten Knochen. In der rechten Bildhälfte kann man hinter einem Baum im Vordergrund einen schilfbewachsenen See erkennen. Der Mann, der auf dem Boden sitzt, stützt sich mit dem linken Arm auf einen umgefallenen Krug, aus dem Flüssigkeit rinnt. Er blickt über seine linke Schulter hinter sich, wo sich der Hund befindet. In der rechten erhobenen Hand hält er einen Stock, mit dem er dem Hund droht. Der Hund bellt den Mann den Knochen verteidigend an. Links schräg hinter dem Mann steht eine mit Trauben gefüllte Bütte.⁶⁵⁷

⁶⁵⁴ Vgl. Dienst 2002: S. 359.

⁶⁵⁵ Dienst 2002: S. 357.

⁶⁵⁶ Vgl. Dienst 2002: S. 359.

⁶⁵⁷ Vgl. Dienst 2002: S. 357; vgl. Weber, Textband, 1975: S. 59.

Die nächste Plakette (Abb. 50) zeigt einen Mann mit Bart, der auf einem auf dem Boden liegenden Löwen sitzt und in der rechten Hand einen Krummsäbel schwingt. In einer Felsgrotte in der linken Bildhälfte sieht man zwei Fässer. Davor stehen eine Trinkschale und eine große Feldflasche. Rechts im Bild steht wieder ein großer Baum im Vordergrund, unter dem Baum eine Schale mit Früchten. Im Hintergrund ist eine Gebirgslandschaft mit einer Siedlung und einem Fluss mit einer Brücke zu erkennen.⁶⁵⁸

Auf der vierten Plakette (Abb. 51) sitzt ein bärtiger, nackter Mann der frontal abgebildet ist und Grimassen schneidet, auf einem Felsen. Auf dem Kopf trägt er eine Art Narrenkappe mit einem schellenbesetzten Eselsohr. Er bleckt die Zunge, die Hände hat er abgespreizt hinter die Ohren gelegt. Sein linker Fuß steht auf einer umgestürzten Kanne. Links von ihm steht eine Bütte voll Trauben, davor eine Trinkschale. Die Szene wird von einer Felsgruppe am linken Bildrand und einem Baum am rechten Bildrand eingerahmt. Im Hintergrund sieht man wieder einen Fluss mit einer Holzbrücke und Ortschaften in einer Gebirgslandschaft.⁶⁵⁹

Ein nackter auf dem Boden sitzender Trunkener, der gleichzeitig Magen und Darm entleert, ist auf der nächsten Plakette (Abb. 52) zu sehen. Der Mann sitzt in der Bildmitte vor einem umzäunten Bauernhof unter knorrigen, alten Bäumen im Gras. Der Baum am rechten Bildrand wird von Wein umrankt. Im Hintergrund ist eine hügelige Landschaft abgebildet. Vor dem Mann steht eine Kanne auf dem Boden. Aus dem Mund des Mannes kommt ein Schwall seines Mageninhalts. Seine leicht gespreizten Beine geben den Blick auf seinen Intimbereich frei. Ein von links kommendes Schwein lauert auf seine Exkreme.⁶⁶⁰

Auf der sechsten Plakette (Abb. 53) liegt ein dicker Mann entspannt unter einer Baumgruppe an ein Schaf gelehnt auf dem Boden. Den Kopf hat er auf seinen rechten Arm gestützt. Vor ihm steht eine Trinkschale, links von ihm eine traubengefüllte Bütte, davor eine Kanne. Links sieht man im Hintergrund ein umzäuntes Feld vor einer Gebäudegruppe in hügeliger Landschaft. Rechts eine Stadt mit einem verfallenen Tor.⁶⁶¹

Auf der letzten Plakette (Abb. 54) schleppt sich ein bärtiger Mann auf einen Stab gestützt nach links hin durch eine bergige Landschaft mit Feldern und Häusern. Er hat den Kopf gesenkt. In der linken Hand hält er eine Schale. Sein

⁶⁵⁸ Vgl. Dienst 2002: S. 358; vgl. Weber, Textband, 1975: S. 59.

⁶⁵⁹ Vgl. Dienst 2002: S. 358; vgl. Weber, Textband, 1975: S. 59.

⁶⁶⁰ Vgl. Dienst 2002: S. 358; vgl. Weber, Textband, 1975: S. 59.

⁶⁶¹ Vgl. Dienst 2002: S. 358; vgl. Weber, Textband, 1975: S. 59.

linker Fuß steckt in einem Fässchen, aus dessen Hahn sich ein Strahl ergießt. Rechts im Bild stehen ein Weinfass und eine Bütte voller Trauben, aus der eine Leiter herausragt, die an eine Mauer gelehnt ist. Die Mauer ist Teil des ruinenartigen Gebäudes in der rechten Bildhälfte. Die Szenerie wird auch hier wieder von zwei seitlich stehenden Bäumen eingerahmt.⁶⁶²

2.1 Forschungsüberblick

Was die Forschungslage zur Plakettenserie Flötners mit den Trunksuchtfolgen betrifft, wurde eine zusammenhängende Betrachtung und Deutung dadurch erschwert, dass die meisten Sammlungen nur einzelne Plaketten der Serie besitzen. In der älteren Literatur wurden einzelne Plaketten, die sich in verschiedenen Sammlungen befanden, Flötner zugeordnet und, insofern bekannt, als Teile einer Serie erwähnt. Aufgrund der Betitelung der Plakettenserie zu den Folgen der Trunkenheit, die man aus dem Behaimschen Sammlungverzeichnis übernahm, wurden ein paar wenig erfolgreiche halbherzige Versuche der Zuordnung zu den Sieben Todsünden unternommen. Eine eingehendere Untersuchung der Plaketten erfolgte nicht. Aufgrund der weit verstreuten Verbreitung der einzelnen Plaketten Flötners wurde eine zusammenhängende Betrachtung lange nicht vorgenommen. 1895 schrieb Karl Domanig einen Beitrag im „Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses“ mit dem Titel „Peter Flötner als Plastiker und Medailleur, vornehmlich nach seinen in den Kunstsammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses befindlichen Werken“, in dem er Plastiken, Reliefs in Stein, Silber und Bronze sowie Medaillen aufführt, die sich in den Kunstsammlungen des Kaiserhauses befanden und angeblich von Flötner stammen.⁶⁶³ Der Beitrag enthält auch eine „Übersicht über die anderswo befindlichen Reliefs“ Flötners. Die Plaketten Flötners, die in Zusammenhang mit der Trunksucht stehen, waren Domanig jedoch unbekannt. Auch die Flötner-Monographie von Konrad Lange enthält ein Kapitel über die Plakette. Darin führt Lange die 42 Plaketten auf, die von Domanig bereits als Werke Flötners eingeordnet wurden sowie 75 weitere, die er Flötner zuschreibt. Unter den Nummern 102-108 sind die Plaketten zu den Folgen der Trunksucht aufgeführt. Lange versucht, die Darstellungen der Trunkenheit mit den Lastern in

⁶⁶² Vgl. Dienst 2002: S. 358; vgl. Weber, Textband, 1975: S. 60.

⁶⁶³ Vgl. Domanig, Karl, Peter Flötner als Plastiker und Medailleur, vornehmlich nach seinen in den Kunstsammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses befindlichen Werken, in: Jahrbuch der Kunstsammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses, 16 (1895), S. 1-80.

Verbindung zu bringen, ihr allegorischer Sinn ist ihm, wie er selbst schreibt, jedoch nicht ganz klar. Er schreibt über die „Sieben Folgen der Trunkenheit in Landschaften“: „So will ich der Bequemlichkeit wegen diese kleinen bacchischen Darstellungen nennen, die, abgesehen von ihrem bacchischen Sinn, auch einen allegorischen zu haben scheinen, wenn ich auch zugeben muss, dass mir derselbe nicht ganz klar geworden ist.“⁶⁶⁴ Seine Zuordnungen zu den Sieben Todsünden erscheinen auch sehr unüberlegt und willkürlich.⁶⁶⁵ Franz Friedrich Leitschuh gab 1904 ein Buch über „das Plakettenwerk in dem Verzeichnis des Nürnberger Patriziers Paulus Behaim“⁶⁶⁶ heraus. Darin sind die sieben Plaketten zu den Folgen der Trunkenheit aufgeführt und in den Fußnoten 1-5 kurz beschrieben. Leitschuh hält sich bei den Bezeichnungen der Plaketten an die Titel, die im Behaimschen Sammlungsverzeichnis aus dem Jahr 1624 zu der Folge mit dem Titel „Wie Bacchus, oder das Vollsaufen, einen Menschen neidig, zornig, närrisch, säuisch, krank, und zum Bettler machet, endlich auch denselben gar dötet. In 8 stucken.“ stehen, welches er in der Flötnerforschung als erster behandelt. Diese sind der „Neidische“, der „Zornige“, der „Närrische“, der „Säuische“, der „Kranke“, der „Bettler“ und der „Tote“.⁶⁶⁷ Leitschuh ordnete den Behaimschen Titeln die abgebildeten Plaketten so zu, wie dies seiner Meinung nach richtig ist. Behaim hatte dem Inventar zufolge der Folge offenbar noch eine achte Plakette zugeordnet, die er aber nicht genauer beschreibt, möglicherweise handelt es sich um eine Darstellung von Bacchus selbst. Im Abbildungsteil von Leitschuhs Werk sind die Plaketten zu den Folgen der Trunkenheit auf Tafel I abgebildet und tragen interessanterweise den Titel „Die Folgen der Laster“. Den dicklichen knabenhaften Bacchus, der nach der

⁶⁶⁴ Lange 1897: S. 129.

⁶⁶⁵ Vgl. Lange 1897: S. 129, 130, Die Hoffart verdeutlicht für Lange die Darstellung des Zechers mit dem Löwen, der den Krummsäbel schwingt. Für den Geiz steht der Trinker mit dem Hund, die Unkeuschheit symbolisiert die Darstellung mit dem Schwein, für den Zorn steht der Grimassen Schneidende, für die Gefräßigkeit der unter dem Baum liegende dickliche Bacchus, der „Bettler“ steht für den Neid und für die Trägheit die Darstellung mit dem sich an das Schaf lehrenden Zecher.

⁶⁶⁶ Leitschuh, Franz Friedrich, Flötner-Studien. I. Das Plakettenwerk in dem Verzeichnis des Nürnberger Patriziers Paulus Behaim, Straßburg 1904.

⁶⁶⁷ Vgl. Leitschuh 1904: S. 15, Fußnote 1; vgl. Lange 1897: S. 129, 130. Der „Neidische“ ist bei Lange der Geiz, der „Zornige“ die Hoffart, der „Närrische“ der Zorn, der „Säuische“ die Unkeuschheit, der „Kranke“ die Gefräßigkeit, der „Bettler“ der Neid und der „Tote“ die Trägheit. Aufgrund der unterschiedlichen fragwürdigen Bezeichnungen wurde die Plakettenserie in dieser Arbeit von 1-7 durchnummeriert. Die Nummerierung erfolgte willkürlich und dient nur zur besseren Übersichtlichkeit. Eine Reihenfolge wird dadurch nicht festgelegt.

Weinrebe greift, ordnet Leitschuh dem „Kranken“ zu. Der an das Schaf Gelehnte ist bei Leitschuh der „Tote“, „[...] ein bekränzter Mann, der an der Trunkenheit starb.“⁶⁶⁸ 1910 erschien im Katalog der Königlichen Museen zu Berlin ein Beitrag von Wilhelm Vöge über „Die deutschen Bildwerke. Und die der anderen cisalpinen Länder.“ Darin schreibt er unter den Nummern 618-624 über die Plakettenserie „Die ‚sieben Folgen der Trunkenheit‘ in Landschaften“, die er in die erste Hälfte des 16. Jahrhunderts einordnet und Peter Flötner zuschreibt. Er übernimmt die Bezeichnungen Behaims: Der Zornige, der Neidische, der Säuische, der Närrische, der Bacchusknabe unter dem Weinstock, der Bettler, der Faule.⁶⁶⁹ Braun erwähnte 1918, dass sich unter den deutschen Renaissanceplaketten der Sammlung Alfred Walcher, Ritter von Moltheim, in Wien der Bettler aus der Plakettenserie zu den sieben Folgen der Trunkenheit von Peter Flötner unter der Nummer 10 befand.⁶⁷⁰ Ernst Friedrich Bange versuchte 1921/22 in einem im Archiv für Medaillen- und Plakettenkunde erschienenen Artikel eine Datierung von Flötners Plakettenwerk vorzunehmen.⁶⁷¹ 1923 beschrieb Bange im Bestandskatalog der „Bildwerke in Bronze und in anderen Metallen“ und der „Arbeiten in Perlmutter und Wachs geschnittene Steine“ im Deutschen Museum in Berlin unter den Nummern 5677-5683 die sieben Plaketten zu den Folgen der Trunkenheit. Auch er hat die Bezeichnungen der Plaketten aus dem Behaim'schen Sammlungsverzeichnis übernommen.⁶⁷² Das zweibändige Werk von Ingrid Weber über die deutschen, niederländischen und französischen Renaissanceplaketten der Jahre 1500-1650, das 1975 erschien, ist das Standardwerk zum Thema Plaketten.⁶⁷³ Weber definiert und erläutert darin die Kunstgattung der Plakette und beschreibt die Technik und Arbeitsweise der Kunstschnitzer und Patronenmacher.⁶⁷⁴ Außerdem erläutert sie die Relevanz der Plaketten für Sammlungen und schreibt auch über Peter Flötner in seiner Funktion als Patronenmacher. Weber hat sämtliche bekannte deutsche, niederländische und französische Renaissanceplaketten katalogisiert und abgebildet. In dem Kapitel über die Plaketten, die sie Peter Flötner zugeordnet hat, ist unter den Nummern 35,1-35,7 auch die Plakettenserie mit den Folgen der Trunkenheit aufgeführt. Weber hat

⁶⁶⁸ Leitschuh 1904: S. 15, Fußnote 1.

⁶⁶⁹ Vgl. Vöge 1910: S. 248,249.

⁶⁷⁰ Vgl. Braun 1918: S. 30.

⁶⁷¹ Vgl. Bange 1921/22, S. 43-52.

⁶⁷² Vgl. Bange 1923: S. 77,78.

⁶⁷³ Weber 1975.

⁶⁷⁴ In der Renaissance nannte man Plaketten „Bleie“, „Kunst“ oder „Patronen“, siehe dazu Kapitel IV, Abschnitt 1.

die Plaketten nach den Titel aus dem Behaimschen Sammlungsverzeichnis benannt. Das Werk enthält auch eine Aufstellung über die Orte, wo sich die Plaketten zu den Folgen der Trunkenheit nachweisen lassen und wofür sie verwendet wurden.⁶⁷⁵ Bislang am ausführlichsten hat sich Barbara Dienst 2002 in ihrer Flötner-Monographie den Plaketten mit den Trunksuchtfolgen gewidmet. Sie übernimmt die Bezeichnungen der Plaketten ebenfalls von Behaim und erwähnt den Bezug zur mittelalterlichen Ikonographie der Gula.⁶⁷⁶

2.2 Die Sieben Todsünden

Betrachtet man die dargestellten Szenen auf der Plakettenserie zu den Folgen der Trunksucht, fallen die Tiere auf, die die einzelnen Personen jeweils begleiten. Bringt man die Handlungen der einzelnen Trinker in Zusammenhang mit den dargestellten Tieren, lassen sich deutliche Bezüge zu der Darstellungstradition der Sieben Todsünden erkennen. Die Plaketten führen dem Betrachter prägnant vor, welches Verhalten auch er bei übermäßigem Alkoholkonsum Gefahr läuft, anzunehmen.

„Wein gibt den natürlichen Gefühlen den Weg frei, auf dem sie sich kundtun können.“⁶⁷⁷ Diese Auswirkung des übermäßigen Alkoholkonsums kann sich sowohl in positiver als auch in negativer Form äußern. In der mittelalterlichen Mythographie heißt es, die Trunkenheit habe vier Sprösslinge: die Trunksucht, die Vergesslichkeit, die Fleischeslust und die Tollheit. Der Ursprung dieser Reihe liegt schon bei dem spätantiken lateinischen Autor Fulgentius (6. Jh.).⁶⁷⁸ Auch die antiken Schriftsteller Platon (428/427 v. Chr.-348/347 v. Chr.) und Plinius (ca. 23-79 n. Chr.) und Kirchenväter wie Basilios († 379) und Augustinus (354-430) hielten in ihren Schriften fest, dass aus unmäßigem Trunk körperliche Leiden (Kopfschmerz, Händezittern, Sehstörungen) und ethische Verfehlungen (Unkeuschheit, Gewalttätigkeit etc.) erfolgen. Die schwersten Strafen für sein Tun hatte der Trinker und Völlerei lange Zeit allerdings erst im Jenseits zu befürchten.⁶⁷⁹ Im Mittelalter wurde das übermäßige Trinken unter das Laster der Völlerei gerechnet und somit zur Todsünde. Aufgrund dieser Zuschreibung wurden auch die Folgen des Trinkens in Zusammenhang mit den Todsünden gebracht.

⁶⁷⁵ Vgl. Weber, Textband, 1975: S. 59, 60.

⁶⁷⁶ Vgl. Dienst 2002: S. 356-360.

⁶⁷⁷ Grewenig 1996: S. 56.

⁶⁷⁸ Vgl. Emmerling-Skala Bd. 1 1994: S. 204.

⁶⁷⁹ Vgl. Spode 1993: S. 116.

Laut dem Mönch und Priester Johannes Cassianus (um 360-435) sind die Laster durch einen Kausalnexus miteinander verbunden. Die Völlerei steht dabei am Anfang. Sie entsteht im Körper und entfacht die Unzucht. Aus dem Zusammenspiel von Völlerei und Unzucht entsteht die Habsucht, die den Menschen den irdischen Gütern anhängen lässt. Daraus entstehen die Rivalitäten, die Streitigkeiten und der Zorn, die wiederum zu Kraftlosigkeit und Trübsal führen, aus denen der Überdruß am ganzen mönchischen Leben und die Trägheit erwachsen. Aus diesem Grund war es Cassian ein besonderes Anliegen, die Laster an ihrer Wurzel zu packen. Die asketische Übung muss laut ihm beim Fasten anfangen, da sie die Völlerei als Beginn der Kausalkette verhindert.⁶⁸⁰

Belehrende Darstellungen in der Kunst, die, wie die Plakettenserie Flötner's zu den Folgen der Trunksucht, als untugendhaft geltende Handlungen oder Einstellungen aufzeigen und die jeweiligen negativen Folgen der Trunkenheit anprangern, haben ihren Ursprung in der Lastertradition der Sieben Todsünden. In der biblischen Schöpfungsgeschichte wird von einem per se vollkommenen Ausgangszustand ausgegangen. „Und Gott sah an alles, was er gemacht hatte, und siehe, es war sehr gut (Gen 1,31).“⁶⁸¹ Nach Gen 1,26-29 und 2,19 soll sich der gottebenbildliche Mensch entsprechend seiner Art frei entfalten können.⁶⁸² Er hat somit auch eine mitschöpferische Verantwortung und Gestaltungshoheit. Genau diese ihm von Gott gegebene Freiheit enthält die Möglichkeit der Sünde. Da die Menschen schon zu allen Zeiten immer auch ein Verhalten an den Tag legten, das nicht der jüdisch-christlichen Vorstellung der wohlgeordneten Balance aller Beziehungen, zu Gott, zu den Mitmenschen, zu der Mitschöpfung und zu sich selbst entsprach, entwickelte man in Tugend- und Lasterkatalogen Auflistungen von erstrebenswerten beziehungsweise negativen Handlungen und Haltungen, die selbst eine Sünde darstellen oder zur Sünde führen.⁶⁸³

Die Lehre der Sieben Todsünden spielte im Mittelalter und in der frühen Neuzeit eine wichtige Rolle im Alltag der Menschen.⁶⁸⁴ Schon in persisch-babylonischer Zeit glaubte man an einen Kampf zwischen guten und bösen Mächten. Mit diesen Vorstellungen mischten sich der Sieben-Dämonen-Glauben semitischer Völker und die Vorstellungen einer vorgeburtlichen Seelenreise des

⁶⁸⁰ Vgl. Aries, Bejin, Die Masken des Begehrens und die Metamorphosen der Sinnlichkeit, Frankfurt am Main 1984, S. 26.

⁶⁸¹ Gen 1,31, zit. nach: Evangelische Kirche 1999: S. 4.

⁶⁸² Gen 1,26-29 und 2,19; vgl. ebda.

⁶⁸³ Vgl. Riedl, Gerda, Todsünden - gibt es das heute noch?, in: Thierbach, Melanie (Hg.), Die Sieben Todsünden, Kat. Ausst. Diözesanmuseum St. Afra in Augsburg, 11.2.-8.5.2016, Petersberg 2016, S. 16-21, hier S. 16, 18.

⁶⁸⁴ Vgl. Blöcker 1993: S. 1.

Gnostizismus, bei der die Seele des Neugeborenen sieben Himmelssphären passieren muss und dabei sieben negative Eigenschaften aufnimmt. Weitere Anregungen erhielt die Lehre der Sieben Todsünden aus dem um 100 v. Chr. entstandenen Testament der zwölf Patriarchen und anderen jüdischen Apokryphen.⁶⁸⁵ In der Spätantike stellte der Eremit Evagrius Ponticus (345-399) für das frühchristliche ägyptische Mönchtum eine Reihe von acht Sünden auf, die Völlerei, die Unkeuschheit, die Habsucht, die Traurigkeit, den Zorn, die (geistige) Lustlosigkeit, die Ruhmsucht und den Hochmut. Die Reihe der Sünden war für die Mönche konzipiert, für die die Askese fest in ihrer Lebensweise und in ihrem Alltag integriert war und ihnen helfen sollte, besondere Ziele zu erreichen.⁶⁸⁶ Johannes Cassianus, der ein Schüler von Evagrius war, trug die Lehre in den Westen, von wo aus sie sich ausbreitete.⁶⁸⁷ Papst Gregor der Große (590-604) entwickelte dann das Siebenerschema der sieben Hauptsünden, die zur Verdammnis und zum ewigen Tod des Sünders führen.⁶⁸⁸ Die Zahl Sieben gilt als magische Zahl, die in der Bibel auch bei den sieben Tagen der Schöpfung, den sieben Bitten des Vaterunsers, den sieben letzten Worten Christi am Kreuz, dem Buch mit den sieben Siegeln oder den sieben Sakramenten eine wichtige Rolle spielt.⁶⁸⁹ Unter die Sieben Todsünden fallen: der Hochmut (Superbia), der Neid (Invidia), der Zorn (Ira), die Trägheit (Acedia), der Geiz (Avaritia), die Völlerei (Gula), und die Wollust (Luxuria).⁶⁹⁰ Bei den genannten Sünden handelt es sich um negative Verhaltensweisen, die in jedem Menschen potentiell angelegt sind und sowohl ins Gute als auch ins Negative gewendet werden können. Das rechte Maß spielt dabei eine entscheidende Rolle.⁶⁹¹

⁶⁸⁵ Vgl. Blöcker 1993: S. 5; vgl. Schulze 2006: S. 115.

⁶⁸⁶ Vgl. Schulze 2006: S. 116,117; vgl. Grabowsky, Ingo, Vom Tabu zur Tagesordnung - Einführung in die Sonderausstellung Die 7 Todsünden, in: Stiftung Kloster Dalheim (Hg.), Die 7 Todsünden. 1.700 Jahre Kulturgeschichte zwischen Tugend und Laster, Kat. Ausst. Kloster Dalheim, 30.5.-1.11.2015, Münster 2015, S. 10-18, hier S. 12.

⁶⁸⁷ Vgl. Blöcker 1993: S. 7; vgl. Grabowsky in Kloster Dalheim 2015: S. 12.

⁶⁸⁸ Vgl. Blöcker 1993: S. 4, 7.

⁶⁸⁹ Vgl. Schulze 2006: S. 116.

⁶⁹⁰ Vgl. Schulze 2006: S. 117.

⁶⁹¹ Vgl. Grabowsky in Kloster Dalheim 2015: S. 18.

Von einer Todsünde spricht man:

„[...] wenn der Mensch sich abwendet von der göttlichen Wirklichkeit und ein geschaffenes Element gleichsam zu einem Absolutum erklärt und sein Handeln von diesem her bestimmen läßt.“⁶⁹²

Lässt der Mensch sich zu diesen falschen Regungen hinreißen, hindert es ihn daran, sein wichtigstes Lebensziel zu erreichen, die Annäherung an Gott.⁶⁹³ Die Sieben Todsünden führen zum Tod der Beziehung des Menschen zu Gott und auch zum Tod der Beziehungen der Menschen untereinander.⁶⁹⁴

Durch eine zunehmende Laienkatechese seit dem 12. Jahrhundert hielten die Sieben Todsünden langsam Einzug in den Alltag der Menschen.⁶⁹⁵ Diese Entwicklung verstärkte sich, als im 13. Jahrhundert durch das IV. Lateranische Konzil (1215-1216) die obligatorische Beichte eingeführt wurde. Im Zuge dessen wurden die Hauptsünden auch zu Todsünden erklärt.⁶⁹⁶ Die Beichtfragen und Beichtspiegel beruhten auf dem Katalog der Todsünden,⁶⁹⁷ die der Geistliche den Vergehen des Beichtenden mit Hilfe von Handbüchern zuordnete.⁶⁹⁸ Zur Entlastung konnte der Sünder die sieben Bußsalmen beten, deren Zusammenstellung auf die um 1260-70 entstandene „Legenda Aurea“ des italienischen Dominikaners Jacobus de Voragine (1228/1229-1298) zurückgeführt wird.⁶⁹⁹ Dem Reulosen drohten nach dem Jüngsten Gericht Höllenqualen und der ewige Tod.⁷⁰⁰

Die Sieben Todsünden waren also ursprünglich ein moraltheologisches Konzept und wurden dann zum gesellschaftlich allgemeingültigen Wertekanon.⁷⁰¹ Im 16. Jahrhundert traten dann zunehmend die langfristigen Folgen des kurzen Genusses ins Bewusstsein. „Es wurde weniger mit außerweltlicher Verdammnis gedroht, sondern die innerweltlichen Kosten des

⁶⁹² Salmen, Brigitte, Vorwort zu: Salmen, Brigitte, Alfred Kubin. Die 7 Todsünden. Tradition und Moderne, Kat. Ausst. Schlossmuseum Murnau, 26.7.-4.11.2007, Bonn 2007, S. 6-7, hier S. 7.

⁶⁹³ Vgl. Schulze 2006: S. 118.

⁶⁹⁴ Vgl. Grabowsky in Kloster Dalheim 2015: S. 18.

⁶⁹⁵ Vgl. Blöcker 1993: S. 8.

⁶⁹⁶ Vgl. Schulze 2006: S. 117.

⁶⁹⁷ Vgl. Blöcker 1993: S. 1.

⁶⁹⁸ Vgl. Blöcker 1993: S. 8.

⁶⁹⁹ Vgl. Jacob-Friesen in Salmen 2007: S. 41.

⁷⁰⁰ Vgl. Blöcker 1993: S. 8.

⁷⁰¹ Vgl. Fabritius, Helga, Die sieben Todsünden - Alltagsleben ins Bild gesetzt, in: Stiftung Kloster Dalheim (Hg.), Die 7 Todsünden. 1.700 Jahre Kulturgeschichte zwischen Tugend und Laster, Kat. Ausst. Kloster Dalheim, 30.5.- 1.11.2015, Münster 2015, S. 20-30, hier S. 20.

Trinkens wurden vorgerechnet.“⁷⁰² Die durch übermäßigen Trunk hervorgerufen körperlichen und materiellen Schäden wurden verstärkt wahrgenommen.⁷⁰³

2.3 Die Ikonographie der Sieben Todsünden

Eine große Anzahl an belehrenden Bildprogrammen machte die Laster- und Todsündenlehre für die Laien allgegenwärtig.⁷⁰⁴

Das Versepos der „Psychomachia“ des spätantiken christlichen Dichters Prudentius (348- nach 405), die um 865 kopiert wurde, schildert allegorisch die Zweikämpfe zwischen Tugenden und Lastern in der Seele des Menschen.⁷⁰⁵ Die in karolingischer Zeit einsetzende Bildtradition illustrierter Psychomachiahandschriften visualisiert diese Kämpfe paarweise.⁷⁰⁶

Ab der Mitte des 12. Jahrhunderts wurde das didaktische Bildkonzept von Tugenden- und Lasterbäumen populärer. Die Wurzel des Stammes der Lasterbäume bildete meistens Superbia. Die übrigen Todsünden hingen in kleinen Medaillons als böse Früchte an den Enden der einzelnen Zweige des Baumes, umgeben von „Untersünden“ in kleinen Blättchen.⁷⁰⁷

Eine weitere verbreitete Darstellungsform der Sieben Todsünden, die im 14. Jahrhundert aufkam, war die Darstellung der „Frau Welt“.⁷⁰⁸ Die Personifizierung der Todsünden in Gestalt eines „menschlichen Mischwesens“ diente als Lernhilfe zur besseren Einprägsamkeit des Sündenkanons. Jeder Körperteil verkörpert eine bestimmte Sünde.⁷⁰⁹

2.4 Die Todsünde der Gula

In den spätmittelalterlichen Bußbüchern tauchte die Trunkenheit meist als Unterkategorie der Völlerei auf.⁷¹⁰ Um die Laien direkt anzusprechen, griff man

⁷⁰² Spode 1993: S. 65.

⁷⁰³ Vgl. Spode 1993: S. 65.

⁷⁰⁴ Vgl. Fabritius in Kloster Dalheim 2015: S. 20.

⁷⁰⁵ Engelmann, Ursmar, Die Psychomachia des Prudentius, Freiburg im Breisgau 1959, siehe hierzu ebda.: Abbildungen; vgl. Blöcker 1993: S. 9.

⁷⁰⁶ Vgl. Jacob-Friesen in Salmen 2007: S. 36.

⁷⁰⁷ Vgl. Blöcker 1993: S. 15, siehe hierzu Mischer, Carolin, Von Hauptlastern zu Todsünden. Vermittlung und Verweltlichung des Lasterkanons, in: Stiftung Kloster Dalheim (Hg.), Die 7 Todsünden. 1.700 Jahre Kulturgeschichte zwischen Tugend und Laster, Kat. Ausst. Kloster Dalheim, 30.5.-1.11.2015, Münster 2015, S. 38-47, Abb. S. 39.

⁷⁰⁸ Vgl. Blöcker 1993: S. 16.

⁷⁰⁹ Vgl. Blöcker 1993: S. 16, siehe hierzu ebda.: Abb. Nr. 3.

⁷¹⁰ Vgl. Tlustý 2005: S. 83.

ab dem 15. Jahrhundert vermehrt auf Alltagsszenen mit aktiv handelnden Sündern zurück.⁷¹¹ Ein großes Thema in diesen Darstellungen war die Todsünde der Gula. Die Personifikation der Gula war der Inbegriff von Völlerei und Trunksucht. Als Todsünde, die den körperlichen Bedürfnissen entspringt, ist sie wie auch die Wollust für jeden gefährlich.⁷¹² Das lateinische Wort „gula“ bezeichnete ursprünglich die menschliche Speiseröhre, die Kehle, den Schlund. Daraus entwickelte sich der negativ besetzte Begriff von Essgier, Fresssucht, Völlerei.⁷¹³ Laut Thomas von Aquin (1225-1274) handelt es sich um Völlerei, wenn jemand einen unangemessenen Appetit beim Essen und Trinken an den Tag legt und das Ess- und Trinkverhalten in einer Maßlosigkeit geschieht, die von der vernünftigen Ordnung des Lebens abweicht, in der das moralisch Gute zu finden ist. Der maßlos essende Mensch fällt auf eine animalische Stufe zurück.⁷¹⁴ Laut Gregor dem Großen macht sich der Sünde der Völlerei schuldig, wer zu früh, zu fein, zu kostspielig, zu gierig oder zu viel isst.⁷¹⁵ Gula-Sünder machen einen Teilaspekt des Lebens zum Mittelpunkt, und den Bauch zu ihrem Gott.⁷¹⁶ Dabei begehen sie mutwilligen Frevel am Körper, den die Völlerei langfristig schädigt. Der Christ soll sich davor hüten, der Völlerei zu verfallen, da er die Pflicht hat gesund zu bleiben, um Gott mit allen Kräften dienen zu können.⁷¹⁷ Außerdem ist übermäßiges Essen und Trinken als Demonstration von Reichtum und Überfluss ein schweres Vergehen, da man dadurch die Gaben Gottes vergeudet.⁷¹⁸

Keine andere Todsünde wurde so oft in den spätmittelalterlichen Traktaten behandelt wie die Gula.⁷¹⁹ In der Literatur des 16. Jahrhunderts gewann die Trunksucht mit der Zeit mehr Berücksichtigung als die Völlerei.⁷²⁰ Übermäßiges Trinken wurde im Zusammenhang mit der Gula auch in der Kunst immer mehr

⁷¹¹ Vgl. Fabritius in Kloster Dalheim 2015: S. 21.

⁷¹² Vgl. Blöcker 1993: S. 107.

⁷¹³ Vgl. Mödl, Ludwig, Die sieben Todsünden. Betrachtung aus dem Blickwinkel der theologischen Ethik, in: Salmen, Brigitte, Alfred Kubin. Die 7 Todsünden. Tradition und Moderne, Kat. Ausst. Schlossmuseum Murnau, 26.7.-4.11.2007, Bonn 2007, S. 8-10, hier S. 9.

⁷¹⁴ Vgl. Ernst, Heiko, Wie uns der Teufel reitet. Von der Aktualität der 7 Todsünden, Herder Spektrum, Bd. 6241, Freiburg im Breisgau 2011, S. 203.

⁷¹⁵ Vgl. Ernst 2011: S. 206.

⁷¹⁶ Vgl. Ernst 2011: S. 205, Blöcker 1993: S. 107.

⁷¹⁷ Vgl. Ernst 2011: S. 204.

⁷¹⁸ Vgl. Ernst 2011: S. 208.

⁷¹⁹ Vgl. Blöcker 1993: S. 107.

⁷²⁰ Vgl. Blöcker 1993: S. 108.

betont.⁷²¹ Wie alle allegorischen Laster wurde die Gula im Mittelalter zunächst als weibliche Personifikation dargestellt, der ein Attribut zugeordnet ist.⁷²² Übergroße Trinkgeräte waren im 16. Jahrhundert häufig die Hauptattribute der personifizierten Gula. Das Trinken wurde dabei bald zum Hauptmerkmal der Völlerei.⁷²³ Den Trinker und Völlner kann man auch an seiner unförmigen Gestalt erkennen. Die personifizierte Gula fällt häufig auch durch ihre Körperfülle auf.⁷²⁴ Die Gula aus der Lasterserie von Georg Pencz ist eine beliebte Frau, die um ihren Bauch einen Weinrankenkranz geschlungen hat, der ihren Leib „krönt“. Im Haar trägt sie einen Ährenkranz und im Arm hält sie eine übergroße Amphora. Zu ihren Füßen frisst ein Schwein Unrat.⁷²⁵ Das Schwein ist seit dem Mittelalter ein geläufiges Gula-Attribut.⁷²⁶ Es taucht in Zusammenhang mit dem Weingenuss schon in der mittelalterlichen Literatur auf. In der „Conix Summe“ aus dem frühen 15. Jahrhundert, einer niederländischen Übersetzung der französischen „Somme le Roi“, die 1279 von dem Dominikanermönch Laurent d’Orleans geschrieben wurde, heißt es von den Trinkern und Völlnern, dass sie „verkens leven leyden“.⁷²⁷ Die Stelle im Text behandelt das Laster der Völlerei, zu dem der Autor auch ausdrücklich die Trunksucht zählt. Er bezieht sich auf die Todsündenlehre von Gregor dem Großen und zählt die negativen Folgen der Trunksucht auf.

Um die Mitte des 14. Jahrhunderts wurden die Todsünden verschiedenen Tieren zugeordnet. In der um 1330 entstandenen „Etymachia“ tauchen erstmals berittene Sünden auf.⁷²⁸ Die weibliche Personifikation der Gula reitet in der „Etymachia“ auf einem springenden, katzenartigen Wesen, das im Begriff ist einen Ochsen zu verschlingen.⁷²⁹ Die „Iconologia“ von Cesare Ripa († 1625) aus

⁷²¹ Vgl. Renger 2006: S. 52.

⁷²² Vgl. Renger, Konrad, Fröhliche Gesellschaft zu Tisch in der niederländischen Malerei, in: Mayr-Oehring, Erika (Hg.), Tischgesellschaften. Malerei des 16.-20. Jahrhunderts, Kat. Ausst. Residenzgalerie Salzburg, 7.6.-7.9.2003, Salzburg 2003, S. 34-46, hier S. 42.

⁷²³ Vgl. Blöcker 1993: S. 111.

⁷²⁴ Vgl. Blöcker 1993: S. 113.

⁷²⁵ Vgl. Renger 1970: S. 72, siehe hierzu Thierbach, Melanie (Hg.), Die Sieben Todsünden, Kat. Ausst. Diözesanmuseum St. Afra in Augsburg, 11.2.-8.5.2016, Katalog, Petersberg 2016: Abb. S. 213.

⁷²⁶ Vgl. Renger 1970: S. 73.

⁷²⁷ Tinbergen, D.C. (Hg.), Des Conix Summe, Verdam, J., Bibliotheek van Middelnederlandsche Letterkunde, Leiden 1907, S. 281.

⁷²⁸ Harris, Nigel, The Latin and German “Etymachia”. Textual history, edition, commentary, Tübingen 1994; vgl. Blöcker 1993: S. 135, siehe hierzu Kloster Dalheim 2015, Katalog: Abb. S. 119.

⁷²⁹ Vgl. Blöcker 1993: S. 136.

dem Jahre 1593 trug in der Zeit des beginnenden Barock zur Vereinheitlichung der Bildsprache auch für die Tugenden und Laster bei.⁷³⁰ In der 1644 erschienenen niederländischen Ausgabe der „Iconologia“, die mit Holzschnitten illustriert wurde, ist die Gula eine dicke Frau in zerschlagenem Gewand mit einem langen, kranichartigen Hals, der ihre Gefräßigkeit verdeutlicht.⁷³¹

Im letzten Viertel des 15. Jahrhunderts wurde das Thema der Sieben Todsünden in der niederländischen großflächigen Tafelmalerei populär. Die Bilder hatten einen religiösen Kontext, indem sie durch Inschriften und Abbildungen vor einem sündigen Leben warnten. Beispielhaft dafür ist die sogenannte um 1510/20 entstandene „Todsündentafel“ von Hieronymus Bosch, in der die Sieben Todsünden als Genreszenen im Kreis um einen inneren Zirkel angeordnet sind, in dem sich die Halbfigur Christi als Schmerzensmann im Auge Gottes befindet. Darunter steht die Inschrift: „Cave, cave deus videt!“ („Hüte dich, Gott sieht!“).⁷³²

In den 60er Jahren des 15. Jahrhunderts kamen in den Niederlanden genremäßige Gemälde ohne eindeutigen religiösen Kontext auf, die Wirtshaus- und Bauerngesellschaften zeigten und darin einzelne Todsünden thematisierten.⁷³³ Immer häufiger wurden auch die Folgen des übermäßigen Trinkens beschrieben.⁷³⁴ Das Erbrechen galt als typische Folge der Gula, beziehungsweise der Ebrietas und war ein Motiv in der Kunst, an dem man die verübte Sünde erkennen konnte.⁷³⁵

Seit den 20er Jahren des 16. Jahrhunderts erfreuten sich solche Bauernszenarien auch in Deutschland zunehmender Beliebtheit.⁷³⁶ Der „dumme“ Bauer wurde in Alltagsszenen gerne als lehrhaftes Beispiel hauptsächlich für die fleischlichen Todsünden abgebildet.⁷³⁷ Die lehrhafte Botschaft dieser Darstellungen wurde mit scheinbar harmlosen alltäglichen

⁷³⁰ Vgl. Salmen in Salmen 2007: S. 6.

⁷³¹ Vgl. Pietersz, Dirck (Hg.), *Iconologia of uytbeeldingen des Verstands van Cesare Ripa*, Amsterdam 1644, S.190; vgl. Hecht, Julia, Alfred Kubins graphischer Zyklus „Die 7 Todsünden“, in: Salmen, Brigitte, Alfred Kubin. *Die 7 Todsünden. Tradition und Moderne*, Kat. Ausst. Schlossmuseum Murnau, 26.7.-4.11.2007, Bonn 2007, S. 11-35, hier S. 21; vgl. Schüßler, Gosbert, *Lasterbilder aus Cesare Ripas „Iconologia“*, in: Salmen, Brigitte, Alfred Kubin. *Die 7 Todsünden. Tradition und Moderne*, Kat. Ausst. Schlossmuseum Murnau, 26.7.-4.11.2007, Bonn 2007, S. 52-57, hier S. 52, siehe hierzu Pietersz 1644: Abb. S. 190.

⁷³² Vgl. Blöcker 1993: S. 24, siehe hierzu Fabritius in Kloster Dalheim 2015: Abb. S. 23.

⁷³³ Vgl. Blöcker 1993: S. 24, 32.

⁷³⁴ Vgl. Blöcker 1993: S. 108.

⁷³⁵ Vgl. Blöcker 1993: S. 114.

⁷³⁶ Vgl. Blöcker 1993: S. 41.

⁷³⁷ Vgl. Blöcker 1993: S. 42.

Szenen verknüpft und war nicht auf den ersten Blick zu erkennen.⁷³⁸ Der Betrachter musste die einzelnen Sünden und die Mahnung in den Darstellungen selbst erkennen. Das war ganz im Sinne des humanistischen Prinzips „Delectare et Instruere“.⁷³⁹ Der Betrachter wird durch die intensive Auseinandersetzung mit dem Bild dazu angeregt, über seine eigenen Sünden nachzudenken.⁷⁴⁰

2.5 Die Tierausslegung: Tiere als Lasterallegorien

Die Zuordnung von Tieren zu bestimmten Lastern hat eine lange Tradition. Die Tierausslegung mit praktisch-moralischer Tendenz war in der Literatur seit jeher beliebt. Schon in den Anfängen christlicher Tierausslegung wurden Tiere auf die einzelnen Tugenden und Laster bezogen.⁷⁴¹ Die Lastertiersymbolik war allerdings verbreiteter als die Tugendtiersymbolik.⁷⁴²

Die früheste Tierausslegung ist der „Physiologus“ (2.-4. Jh. n. Chr.), ein Naturkundebuch das unter anderem Tiere und ihre angeblichen Verhaltensweisen beschreibt, mit denen moralische Werte dargelegt werden sollen.⁷⁴³ Im Physiologus werden zunächst ausgewählte und als typisch geltende Eigenschaften und Verhaltensweisen der Tiere beschrieben und anschließend im religiösen und moralisch-typologischen Sinn ausgelegt.⁷⁴⁴ Die unterschiedlichen Fassungen des Physiologus transportierten dabei Wissen und charakterliche Zuschreibungen über Tiere auch in Regionen, in denen diese gar nicht vorkommen, und prägten das Bild, das man von den Tieren hatte.⁷⁴⁵ Die Tiere fungierten dabei als Symbole. Von einem Symbol spricht man, „wenn ein

⁷³⁸ Vgl. Fabritius in Kloster Dalheim 2015: S. 28.

⁷³⁹ Vgl. Blöcker 1993: S. 55.

⁷⁴⁰ Vgl. Blöcker 1993: S. 55, vgl. auch Kap. V.3 der vorliegenden Arbeit zu Trunkenheitsdarstellungen im Bauerngenre in Deutschland und den Niederlanden.

⁷⁴¹ Vgl. Kimminich 1986: S. 191.

⁷⁴² Vgl. Schmidtke, Dietrich, Geistliche Tierinterpretation in der deutschsprachigen Literatur des Mittelalters (1100-1500), Teil I, Text, Diss. Freie Universität Berlin 1968, S. 106, 107.

⁷⁴³ Seel, Otto, Der Physiologus, München 1970; vgl. Kimminich 1986: S. 191.

⁷⁴⁴ Vgl. Brandt, Rüdiger, Menschen, Tiere, Irritationen. Die doppelte Zunge der Natur. Kontexte und Folgen laikaler Aneignung des *libre naturae*, in: Honegger, Thomas/Rohr W. Günther (Hgg.), Tier und Religion, Huber-Rebenich, Gerlinde, Das Mittelalter. Perspektiven mediävistischer Forschung, Zeitschrift des Mediävistenverbandes, 12 (2007), Heft 2, Berlin 2007, S. 24-45, hier S. 30.

⁷⁴⁵ Vgl. Vgl. Zierling, Clemens, Lexikon der Tiersymbolik. Mythologie Religion Psychologie, Klein Jasedow 2012, S. 13.

Sinnbild über den vordergründigen Bereich hinaus auf hintergründige und verborgene Aspekte weist.⁷⁴⁶

Im 12. und 13. Jahrhundert nahm dann die Reihen- und Serienbildung der Lastertiersymbolik zu. Das früheste heute bekannte literarische Beispiel für eine solche Serie war das englische Erbauungsbuch „The Ancrene Riwe“ aus dem frühen 13. Jahrhundert, in dem den Sieben Todsünden bestimmte Tiere zugeordnet sind.⁷⁴⁷ Im späten Mittelalter war die Verknüpfung von Sünden und Tieren ebenfalls sehr verbreitet.⁷⁴⁸ Im Mittelalter symbolisierten physische Merkmale und Verhaltensweisen von Tieren das Gute und das Böse. Sie wurden auf den Teufel und Christus übertragen und spielten eine zentrale Rolle im Konzept der Tugenden und Laster.⁷⁴⁹ Das Christentum ordnete besonders viele Tiere der Sphäre des Teufels zu und machte sie zu „Repräsentanten sündhafter Begierden.“⁷⁵⁰

Auch die Bestiarien des Spätmittelalters enthalten Tierdeutungen. Die wichtigste tiersymbolische Einzelschrift dieser Zeit im deutschsprachigen Bereich ist die „Etymachia“. Die lateinische Urfassung des Werkes entstand wahrscheinlich im ersten Drittel des 14. Jahrhunderts in Österreich. In 14 Kapiteln werden darin Tugenden und Sünden beschrieben. Dabei werden die Merkmale bestimmter Laster des Menschen auf Tiere übertragen. Tugenden und Laster streiten als weibliche Ritterfiguren mit heraldischer Ausstattung in allegorischen Turnieren gegeneinander. Sie werden in den Illustrationen eines Etymachiatraktates aus dem Jahr 1447 als Reiterfiguren dargestellt, die auf bestimmten Tieren oder Fabeltieren reiten. Jeder Tugend und jedem Laster sind vier Tiere zugeordnet, die sich auf Helm, Schild, Waffenrock oder Banner befinden. Das Wesen der Tugenden oder Laster wird mittels Eigenschaftsdeutung den jeweils zugeordneten Tieren abgewonnen.⁷⁵¹ Die Etymachia war im Mittelalter sehr beliebt, der spätantike Physiologus diente ihr als Vorbild.⁷⁵² Die Lastertiersymbolik war im Mittelalter auch bei Festen und Bräuchen gegenwärtig. Anfang des 13. Jahrhunderts wurden am Ende der

⁷⁴⁶ Zierling 2012: S. 12.

⁷⁴⁷ Vgl. Day, Mabel (Hg.), *The English Text of the Ancrene Riwe*, London 1952.

⁷⁴⁸ Vgl. Schmidtke 1968: S. 107.

⁷⁴⁹ Vgl. Zierling 2012: S. 13.

⁷⁵⁰ Zierling 2012: S. 19.

⁷⁵¹ Vgl. Schmidtke 1968: S. 108, siehe hierzu Thierbach 2016, Katalog: Abb. S. 101, 105.

⁷⁵² Vgl. Prummer, Markus, *Die sieben Todsünden in der Kunst: Genese bis in die Moderne. Ein ikonographischer Überblick zu den sieben Todsünden*, in: Thierbach, Melanie (Hg.), *Die Sieben Todsünden*, Kat. Ausst. Diözesanmuseum St. Afra in Augsburg, 11.2.-8.5.2016, Petersberg 2016, S. 36-61, hier S. 39.

Fastnacht in Rom Tiere als Sinnbilder menschlicher Lust getötet. Die durch die Tiere symbolisierten sündhaften Lüste sollten beim Eintritt in die Fastenzeit abgetötet werden.⁷⁵³

Auf einem um 1480/90 entstandenen Einblattholzschnitt, der in der Albertina in Wien aufbewahrt wird (Abb. 55), reiten die Todsünden in zwei Registern in einer Prozession auf symbolischen Tieren dem Höllenrachen entgegen. In dem Höllenrachen sitzt ein Pauke schlagender und Flöte spielender Teufel. Über ihm steht: „Ick pauck und pfeyff euch allen her ein, Mitten in dye helle meyn.“ Über jeder Reiterdarstellung steht ein ihr zugehöriger Text, in dem die Sünde vorgestellt wird, die sich weigert, ihren Weg direkt in die Hölle zu gehen. Der volkssprachliche Text ist für ein breites Publikum verständlich.⁷⁵⁴ Wie in der *Etymachia* sitzt jede allegorische Figur auf ihrem Reittier. Angeführt wird der Zug vom Hochmut. Dieser wird durch einen Bischof auf einem Pferd symbolisiert, der in einen Spiegel schaut. Im Textfeld über ihm steht: „Hochfart ich will mich pewarten. In dem hell vil ich nicht faren.“ Hinter ihm reitet der Geiz auf einer Kröte, einen Geldsack in der Hand. Über ihr steht: „Geyttigkait pin ich genant. Dem hell sol mir sein unbeckant.“ Der Zorn hat einen Dolch in der Hand und einen Bären als Reittier: „Ich pin der grymmig zorn. Deyn hell hab ich verschworen.“ Der Neid reitet auf einem Hund, der in einen Knochen beisst: „Ich pyn der schnode neyde. Dem helle ich gar verheytt.“ Die Trägheit hat einen Esel als Reittier: „Die trackhayt haiß ich. Dem helle ist gestamntkies wol.“ Dahinter folgt die Völlerei mit Gefäßen auf einem Wildschwein: „Mit fiellerey ist mir wol. Dem helle ist gestamntkies wol.“ Die Wollust wird als ein sich küssendes Paar auf einem Ziegenbock dargestellt. „Unkewsch pin ich geren. Deiner hell mag ich auch wol enperen.“⁷⁵⁵

Um das Jahr 1510 schuf der Augsburger Hans Burgkmair d.Ä. drei Holzschnittfolgen, die je sieben Personifikationen der Laster, Tugenden und Planeten zeigen. Die Holzschnitte, die die Todsünden zeigen, haben jeweils die Maße H 29,5, B 19,1 cm.⁷⁵⁶ Die einzelnen Todsünden sind als ganzfigurige Personifikationen dargestellt, die einzeln vor einem neutralen Hintergrund in Architekturnischen stehen und in deutscher Sprache betitelt sind. Jede Darstellung ist mit den Initialen des Künstlers H.B. auf einem gewölbten Schriftband unterhalb des Rahmens signiert, der jeweils mit Renaissance-motiven nach italienischem Vorbild verziert ist. Die hier

⁷⁵³ Vgl. Moser 1986: S. 143.

⁷⁵⁴ Vgl. Thierbach 2016, Katalog: S. 222.

⁷⁵⁵ Vgl. Prummer in Thierbach 2016: S. 38.

⁷⁵⁶ Vgl. Thierbach 2016, Katalog: S. 206, siehe hierzu ebda.: Abb. S. 206, 209.

besprochenen Exemplare befinden sich in Wien in der Albertina unter der Nummer DG1934/95-99 und im Germanischen Nationalmuseum Nürnberg unter den Nummern H 1989 und H 1687 in Kapsel 31.⁷⁵⁷ Die „Hofart“ in Gestalt einer Frau ist herausgeputzt und trägt ein prächtiges, gerüschtes Gewand. Sie hält als Attribut der Eitelkeit einen Spiegel in der rechten Hand. Links steht ein ein Rad schlagender männlicher Pfau als Symboltier neben ihr. Die beliebte „Fresigkeit“ hält einen großen prächtigen Trinkpokal in ihrer Rechten. Zu ihrer Linken liegt vollgefressen und träge ein dickes Schwein. Die „Trakait“, ebenfalls als Frau dargestellt, hat einen müden Gesichtsausdruck. Rechts neben ihr steht ein Esel. Die „Geitigkeit“ hat die Augen verbunden. Vor dem Körper hält sie einen großen schweren Geldsack. Zu ihren Füßen sitzt eine Kröte. Der Neid ist als männliche Personifikation dargestellt, die eine Rüstung trägt. Hinter ihm steht ein Hund um dessen Beine sich eine Schlange windet. Der ebenfalls männliche und auch eine Rüstung tragende Zorn hält ein großes Schwert in den Händen. Zu seinen Füßen sitzt ein Löwe der zu ihm hinaufblickt. Lediglich der Unkeuschheit ist kein Tier beigegeben. Sie wird durch ein sich liebkosendes Paar verbildlicht. Alle Lasterpersonifikationen stehen im lodernden Höllenfeuer, das um ihre Füße züngelt.⁷⁵⁸

Eine weitere Folge, die die Sieben Todsünden zeigt, schuf Georg Pencz um 1540/50 (Abb. 56-62). Die sieben Kupferstiche haben je die Maße H 8,5 cm, B 5,5 cm und befinden sich unter anderem im Kupferstichkabinett der Staatlichen Kunsthalle Karlsruhe unter der Nummer I 2231-1,4-9. Auch hier sind Personifikationen der sieben Hauptsünden dargestellt, die in diesem Fall alle weiblich und geflügelt sind. Sie befinden sich in freier Landschaft oder sind in Architekturnischen eingepasst. Es handelt sich bei den Personifikationen um Typen, die nicht weiter individualisiert sind und hauptsächlich an ihren Attributen und den seit dem Spätmittelalter üblichen Symboltieren identifiziert werden können. Einzelige Bildunterschriften in lateinischer Sprache erleichtern die Identifikation. Superbia ist prächtig gewandet und trägt eine aufwendige Haube. Sie betrachtet sich in einem Handspiegel und rafft mit der linken Hand ihre Röcke. Sie wird von einem Pferd begleitet, das auch dem Bischof im Holzschnitt aus der Albertina in Wien als Reittier dient, der den Hochmut verkörpert und der ebenfalls einen Spiegel in der Hand hält. Ihre Flügel bestehen bei Pencz aus Pfauenfedern. In der Darstellung des Etymachiatraktates trägt die Hoffart ebenfalls einen Rad schlagenden Pfau auf dem Kopf (Abb. 56).⁷⁵⁹ Gula

⁷⁵⁷ Vgl. Thierbach 2016, Katalog: S. 206.

⁷⁵⁸ Vgl. Thierbach 2016, Katalog: S. 206-209.

⁷⁵⁹ Vgl. Thierbach 2016, Katalog: S. 210.

ist übergewichtig und trägt einen Laubkranz auf dem Kopf. Um den Leib hat sie eine Weinranke geschlungen die ihre Leibesfülle „krönt“. Unter den linken Arm hat sie einen großen bauchigen Trinkkrug geklemmt. Zu ihren Füßen leckt ein Schwein an einem Kothaufen (Abb. 57).⁷⁶⁰ Luxuria hält einen großen brennenden Pfeil in ihrer rechten Hand, in ihrer Linken hält sie ein verwundetes Herz. Sie erinnert an Darstellungen der antiken Liebesgötter Venus und Amor. Zu ihren Füßen liegt ein zu ihr hinaufblickender Stier (Abb. 58).⁷⁶¹ Invidia ist hager und trägt ein zerschlissenes Gewand. Sie beißt in ihr eigenes Herz, das sie in ihrer rechten Hand hält. Diese Art der Darstellung existiert seit dem 15. Jahrhundert und verweist auf die selbstzerstörerische Kraft der Eifersucht. Auch die Beischrift des Kupferstiches „Invidia meipsam tabefacio“ weist darauf hin. Rechts neben Invidia sitzt ein Hund (Abb. 59).⁷⁶² In der Wiener Darstellung hat Invidia einen Hund mit einem Knochen im Maul als Reittier. Ira trägt eine antikisierende Rüstung. In ihrer linken Hand hält sie ein brennendes Bündel Fascien, in ihrer Rechten ein großes Schwert. Neben ihr sitzt ein Bär. Auf diesem reitet auch die Ira aus der Wiener Darstellung (Abb. 60). Acedia ist in ein einfaches, nachlässig um ihren Körper geschlungenes Gewand gehüllt. Sie wird von einem Esel begleitet, der schon bei Boethius als faules Tier beschrieben wird und in der Etymachia und der Wiener Darstellung das Reittier der Acedia ist (Abb. 61). Avaritia trägt Fledermausflügel und eine Augenbinde. Hinter ihr stehen Kisten und Säcke, die randvoll mit Geld gefüllt sind. Das sie begleitende Symboltier ist eine Kröte, auf der sie in der Wiener Lasterdarstellung reitet (Abb. 62).⁷⁶³

Vergleicht man die Darstellungen auf Flötners Plakettenserie der Folgen der Trunkenheit mit den Lasterdarstellungen von Burgkmair und Pencz fällt folgendes ins Auge: Von Flötners Darstellung mit dem sich entleerenden Trinker und dem Schwein, das den Unrat frisst, kann man sagen, dass dieses Motiv in unmittelbarem Zusammenhang mit der ikonographischen Tradition der Darstellung der Gula gebracht werden kann. Sowohl bei Pencz als auch bei Burgkmair ist der personifizierten Völlerei ein Schwein als Symboltier beigegeben (Abb. 52, Abb. 57). Bei Pencz frisst es wie bei Flötner Unrat. Die Plakette mit dem Trinker und dem Schwein steht also für die Trunksucht die unter die Todsünde der Völlerei fällt. Die Todsünde des Neides wird bei Pencz und bei Burgkmair durch einen Hund verdeutlicht (Abb. 49, Abb. 59). Auch bei

⁷⁶⁰ Vgl. Thierbach 2016, Katalog: S. 213.

⁷⁶¹ Vgl. Thierbach 2016, Katalog: S. 212.

⁷⁶² Vgl. Thierbach 2016, Katalog: S. 210.

⁷⁶³ Vgl. Thierbach 2016, Katalog: S. 210, 211.

Flötner's Plakettenserie streiten sich ein Trinker und ein Hund um einen Knochen. Diese Szene kann als Abbildung des Lasters „Neid“ als Folge der Trunkenheit gesehen werden. Bei Burgkmair steht der Löwe für den Zorn. Auch bei Flötner sitzt der Säbel schwingende Trinker auf einem Löwen (Abb. 50). Diese Plakette zeigt also den Zorn als Folge des Trinkens. Pencz' Personifikation des Zornes begleitet hingegen ein Bär (Abb. 60). Die Trägheit wird bei Pencz und Burgkmair durch einen Esel symbolisiert (Abb. 61). Bei Flötner findet sich in der Plakettenserie zu den Folgen der Trunkenheit kein Esel, aber durchaus eine Darstellung, die die Trägheit zeigt. Dabei handelt es sich um den Mann, der müde an ein Schaf gelehnt auf dem Boden sitzt und die Trägheit verkörpern könnte (Abb. 53).

Die Darstellungen der Serie Flötner's stehen also ganz offensichtlich in der Tradition der Todsündendarstellungen und prangern dadurch die Folgen des Trinkens als Todsünden an. Die Todsünde der Wollust, die immer wieder als aus der Trunkenheit folgendes Laster beschrieben wird, hat Flötner in seiner Plakettenserie jedoch nicht thematisiert. Auch der Hochmut und der Geiz kommen in der Serie nicht vor. Flötner hat vielleicht die für ihn wichtigsten und häufigsten Folgen der Trunksucht aufs Korn genommen und, um die Schwere der Verfehlungen zu unterstreichen, mit der Ikonographie der Sieben Todsünden verwoben. Die Plakette mit dem nach den Trauben greifenden Bacchusknaben (Abb. 48) kann als zusätzlicher Hinweis darauf angesehen werden, dass es sich bei den dargestellten Männern um Trinker handelt. Seine Zuwendung zu den Trauben bildet den Auftakt zum maßlosen Alkoholkonsum der Dargestellten.

3 Die vier Temperamente: Eine weitere Plakettenserie mit bacchantischen Szenen und Tierallegorien Flötner's oder der Flötner-Nachfolge

Neben der Plakettenserie mit den Folgen der Trunkenheit von Flötner gibt es noch eine weitere Reihe von Plaketten, die die Auswirkungen von übermäßigem Alkoholkonsum zeigt (Abb. 63-68).

Die Plakettenserie besteht aus sechs Bleiplaketten und trägt bei Barbara Dienst den Titel „Bacchantische Szenen mit Tierallegorien“.⁷⁶⁴ Die Serie stammt entweder von Flötner selbst oder von einem Nachfolger, der sich stark an Flötner's Darstellungen zu diesem Thema orientiert hat. Dienst beschreibt sie als Arbeiten „von oder nach Flötner“.⁷⁶⁵ Weber spricht in ihrem Verzeichnis über die deutschen, niederländischen und französischen Renaissanceplaketten im

⁷⁶⁴ Vgl. Dienst 2002: S. 360.

⁷⁶⁵ Vgl. Dienst 2002: S. 360.

Zeitraum von 1500-1650 von der „Folge der Stadien der Trunkenheit mit Tierallegorien“ und datiert sie um 1550. Laut Weber entstammen sie der Flötner-Nachfolge, stehen aber eindeutig unter dem Einfluss Flötners.⁷⁶⁶ Wie auch die Plaketten zu den Folgen der Trunkenheit befinden sich Exemplare der Plaketten mit den bacchantischen Szenen mit Tierallegorien heute überall auf der Welt.⁷⁶⁷ Eine vollständige Serie befindet sich in den Kunstsammlungen des Stiftes Göttweig in Österreich.⁷⁶⁸ Auf allen sechs Plaketten sieht man Personengruppen vor ruinösen Bauwerken teilweise mit Landschaftskulissen auf mit Gras und Blättern bewachsenem Erdboden. Sie sind je circa 7 cm hoch und 6 cm breit.

Auf der ersten Plakette (Abb. 69) steht im vorderen Bildmittelgrund ein unbekleideter bärtiger Mann mit dem rechten Bein in einem zerbrochenen Tongefäß. Er hält mit der linken Hand einen Krug erhoben, mit der rechten Hand führt er einen Löffel zum Mund. Auf dem Kopf trägt er eine Frauenhaube. Vom Bildbetrachter aus gesehen rechts neben ihm steht ein weiterer nackter bärtiger Mann, der in Seitenansicht dargestellt ist. Er trägt ebenfalls eine Frauenhaube und dazu sogenannte „Trippen“, an den Füßen. Er hat einen Stoffschal im Mund, dessen Enden, die vor seinem Körper herabhängen, er mit beiden Händen ergriffen hat.⁷⁶⁹ Links neben den beiden kniet eine nackte männliche Gestalt auf allen Vieren. Sie reckt dem Bildbetrachter mit gespreizten Beinen ihr bloßes Hinterteil und Geschlecht entgegen. Auf ihrem Rücken balanciert sie eine Feldflasche. Links neben ihr steht ein gefüllter Krug auf dem Boden. Ganz rechts im Bildvordergrund steht eine mit Trauben gefüllte Bütte, hinter der ein Mann in Narrenkleidung steht. Er trägt das Wams eines Narren und eine Narrenkappe mit Eselsohren, die an der Spitze mit Schellen besetzt sind. Auch an seinem rechten Schienbein, das neben der Bütte hervorragt, trägt er einen Schellengurt. Der Narr bläst in ein kleines Horn, das er mit der rechten Hand zum Mund führt. Im Bildmittelgrund steht am linken Bildrand ein weiterer Mann, der einen Topfdeckel auf dem Kopf hat und mit einem Kochlöffel auf einem gespaltenen Stock fiedelt. Er steht vor einem ruinösen Mauerfragment. Links unten steht neben ihm auf dem Boden auf einem Podest eine kleine

⁷⁶⁶ Vgl. Weber, Textband, 1975,: S. 88.

⁷⁶⁷ Siehe dazu: Weber, Ingrid, Deutsche, Niederländische und Französische Renaissanceplaketten 1500-1650. Modelle für Reliefs an Kult-, Prunk- und Gebrauchsgegenständen, Bildband, München 1975: S. 89.

⁷⁶⁸ Inv. Nr. 76-81 Gö.

⁷⁶⁹ Vgl. Dienst 2002: S. 362.

Pyramide auf Kugeln, die ihm bis zur Hüfte geht. Im Bildhintergrund blickt man auf Architekturfragmente vor einer Berglandschaft.⁷⁷⁰

Auf der zweiten Plakette (Abb. 70) liegt im Bildvordergrund ein Schaf auf dem Boden. Vor dem Tier liegt ein umgestürztes Gefäß. Rechts neben dem Schaf sitzt ein schlafender unbekleideter Mann auf dem Boden. Er hat den Kopf auf den rechten Arm, und den linken Arm auf einen Korb gestützt. Hinter ihm steht ein mit Trauben gefüllter Korb. Links im Bildmittelgrund sitzt eine Bacchus ähnelnde nackte beleibte Gestalt auf einem Fass, aus dem Wein läuft. Sie ist mit Weinlaub bekrönt. Im Bildvordergrund links ist ein nackter männlicher Bacchant in Rückenansicht dargestellt. Er stützt den Kopf auf den Armen auf, die er auf das Fass gelegt hat. Rechts neben dem Bacchus auf dem Fass läuft ein mit einem tunikaähnlichen Gewand bekleideter Bacchant nach links. Er trägt eine Feldflasche auf der Schulter mit sich. Hinter ihm folgt ein bärtiger gehörnter Satyr, der in die gleiche Richtung läuft und in der erhobenen rechten Hand ein Weingefäß hält. Die Szene spielt sich vor einer ruinenartigen Rundbogenarchitektur ab. Rechts im Bildhintergrund öffnet sich der Blick auf eine bergige Landschaft.

In der dritten Plakette (Abb. 71) sitzt im Bildvordergrund zentral dieselbe nackte, rebenbekränzte, dicke männliche Gestalt wie in Plakette zwei auf einem Fass. In der rechten Hand hält die sehr wahrscheinlich Bacchus selbst zeigende Figur eine Schenkanne, in der linken einen Becher. Rechts neben ihr sitzt ein Affe auf dem Boden, der ihr Schienbein umfasst. Ein weiterer Affe sitzt links neben Bacchus und umfasst die Kanne. Ein dritter Affe sitzt auf seinem Kopf und betrachtet sich in einem Handspiegel. Rechts neben Bacchus auf dem Fass steht ein nackter Mann, der dem Gott mit der linken Hand eine Weinrebe entgegenhält und sich mit der rechten Hand am Gesäß kratzt. Ein weiterer Mann liegt im Bildvordergrund vor dem Fass seitlich lagernd auf dem Boden, neben sich eine Feldflasche. Ganz links im Bildmittelgrund steht ein weiterer nackter Bacchant, der dem Bacchus zugewandt ist und ein großes Nuppenglas in dessen Richtung erhoben hält. Im Hintergrund ist eine Mauerruine zu sehen, rechts im Hintergrund hat man Ausblick auf einen Baum. Über der Szene steht eine gekräuselte Wolke am Himmel.

Auf der vierten Plakette (Abb. 72) ist in der Mitte im Bildvordergrund ein Löwe dargestellt, der den Betrachter anblickt. Auf seinem Rücken reitet ein bärtiger, unbekleideter muskulöser Mann, der ein Schwert in der rechten Hand hält. Er wird von rechts von einem weiteren nackten Mann angegriffen, der in

⁷⁷⁰ Vgl. Dienst 2002: S. 362.

der rechten Hand eine gefüllte Schale hält und den auf dem Löwen Sitzenden mit der linken Hand um den Hals packt und versucht, ihn von seinem Reittier herunterzuzerren. Der Mann auf dem Löwen ist dem Angreifer zugewandt und scheint mit dem Schwert in seiner Rechten in Richtung des Gegners auszuholen. Rechts auf dem Boden liegt eine umgestürzte Kanne, aus der Flüssigkeit rinnt. Links im Bild halten sich zwei Kämpfende umklammert. Der eine hat ein Schwert in der Hand, mit dem er im Begriff ist, den anderen zu schlagen. Die Knäufe der auf der Plakette abgebildeten Schwerter sind zu erkennen, die Klingen wurden beim Guss jedoch nicht vom Modell auf die Plakette übertragen. Die Szene spielt sich vor einer von Pflanzen umrankten Mauerruine mit Rundbogenfenstern und einem Rundturm ab.

Die fünfte Plakette (Abb. 73) zeigt im Bildvordergrund einen Esel, auf dem ein nackter Mann sitzt, der links und rechts von zwei bärtigen unbekleideten Männern gestützt wird. Der Esel trägt einen Strick um den Hals, an dem er von einem nach rechts hin vorauslaufenden Mann in zeitgenössischer Tracht mit Stiefeln, Hut und Rucksack geführt wird, der sich zu den anderen umdreht. Der Mann, der den Reiter von rechts stützt, hat eine Hand auf den Rucksack des Vorauslaufenden gelegt. Den Schluss des Zuges macht ein hinter dem Esel herlaufender Mann am linken Bildrand, der ebenfalls in der Tracht des 16. Jahrhunderts gekleidet ist und in ein Horn bläst, das er mit der linken Hand erhoben hält. Vor dem Esel liegt eine umgestürzte Kanne auf dem Boden. Die Szene spielt sich in einer Ruine mit teils eingestürztem Dachgebälk ab.

Auf der letzten Plakette (Abb. 74) befinden sich fünf Bacchanten in einer Landschaft. In ihrer Mitte steht ein Eber, der aus der Plakette herausblickt und auf dessen Rücken ein Bacchant reitet, der von einem anderen gestützt wird. Der Reiter übergibt sich über dessen Schulter. In der linken Hand hält er eine Weinrebe. Zur Rechten des Ebers läuft ein Bacchant, der mit der rechten Hand eine gefüllte Schale emporhält und sich in weitem Schwall übergibt. Hinter den vieren und dem Tier läuft ein weiterer nackter Mann im Gefolge, der aus einem Kuttrolf trinkt und eine Schenkkanne in der linken Hand trägt. Im Hintergrund liegt eine weite Landschaft mit Bäumen, in der in der linken Bildhälfte leicht erhöht eine burgähnliche Anlage steht. Am Himmel schwebt eine Wolke, Pflanzenornamente füllen die oberen Eckzwickel.

3.1 Forschungsüberblick

In der Flötner-Forschung war die Zuschreibung der Plakettenserie mit Tierallegorien immer wieder umstritten. Lange Zeit waren nur einzelne

Plaketten bekannt, was eine genauere Untersuchung und Deutung des Bildinhalts erschwerte.

Konrad Lange kennt 1897 vier der sechs Plaketten, nämlich die Plakette mit dem Löwenreiter, die Plakette mit dem gestützten Eselreiter, die Plakette mit der närrischen Trinkergesellschaft und dem Affen und die Plakette mit dem Betrunkenen auf dem Eber. Er führt an, sie seien im Stil von Flötner, aber eher einem mit Flötner verwandten deutschen Künstler zuzuordnen, der sich bei seinen Kompositionen teilweise italienischer Motive bedient hat. Lange merkt an, dass sie auch als italienische Arbeiten gelten.⁷⁷¹ In der Literatur wird die Folge auch für eine flämische Arbeit um 1580, die Arbeit eines Flötner-Nachfolgers um 1545 und als Arbeit eines unbekanntes Italieners gehalten.⁷⁷²

Wilhelm Vöge beurteilte die Werke 1910 im vierten Band der Sammlung der Königlichen Museen zu Berlin unter der Rubrik „Die deutschen Bildwerke und die der anderen cisalpinen Länder“ als Plaketten in der Art des Peter Flötner. Er ordnet die folgenden fünf Plaketten seines Katalogs unter den Nummern 633-637 der Folge mit bacchischen Darstellungen zu; die Plakette mit dem Lamm ist ihm nicht bekannt. Vöge bezeichnet dabei das Reittier des Bacchus, bei dem es sich um einen Eber handelt, fälschlicherweise als Wolf (Abb. 74).⁷⁷³

Braun behandelte 1918 zwei Plaketten aus dieser Serie als „in der Art des Peter Flötner“, die Flötner „ausserordentlich nahe stehen“, nämlich die Plakette mit dem Eber (Abb. 74) und die mit Bacchus auf dem Fass (Abb. 71). Braun ist bekannt, dass die Szene mit dem Eber einer Serie von fünf Plaketten angehört und erwähnt die Nähe zu den Reliefs des Holzschuher-Pokals. Er ordnet die Szene mit Bacchus auf dem Fass jedoch nicht der Serie zu, stattdessen zählt er zu den fünf bekannten eine weitere, sechste, bis dahin unbekannte Plakette aus Bronze im Cabinet des médailles der französischen Nationalbibliothek in Paris hinzu, die ebenfalls Bacchus nackt auf einem Fass zeigt und ursprünglich aus der Sammlung des Barons Monval stammt. Braun macht auch auf einen alten Stuckabguss einer siebten, bis dahin unbekanntes Plakette im Museum zu Halle aufmerksam.⁷⁷⁴ Dabei handelt es sich wohl um eines von vier Stuckreliefs, die ursprünglich zusammen gerahmt waren und sich in der Sammlung aus kunstgewerblichen Arbeiten, Kleinplastiken, Skulpturen und Gemälden des langjährigen Vorstandsmitglieds des Germanischen Nationalmuseums Freiherrn Adalbert von Lanna (1836-1909) befanden, die 1911 in Rudolph Lepkes Kunst-

⁷⁷¹ Vgl. Lange 1897: S. 132.

⁷⁷² Vgl. Weber, Textband, 1975: S. 89.

⁷⁷³ Vgl. Vöge 1910: S. 251.

⁷⁷⁴ Vgl. Braun 1918: S. 35.

Auctions-Haus in Berlin versteigert wurden. Die Reliefs stammten aus der Kollektion des Vaters von Adalbert von Lanna, Karl Adalbert von Lanna (1805-1866), der als Großindustrieller eine umfangreiche Sammlung an kunsthistorischen Objekten besaß. Im Auktionskatalog ist ersichtlich, dass am 21. März 1911 unter der Rubrik Kleinplastik „Vier Stuckreliefs in gemeinschaftlicher Rahmung“ versteigert wurden. Im Katalog werden sie als Abformungen von deutschen Plaketten aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts, „wohl nach Hans Gar“, beschrieben, und tragen den Titel „Bacchanalien“.⁷⁷⁵ Es handelt sich dabei um Abgüsse der Darstellung mit dem Esel, Bacchus mit dem Eber, dem Schaf und dem Löwen aus der Plakettenserie. Bei der von Braun als bisher unbekannt bezeichneten Plakette muss es sich also um die mit dem Schaf handeln, da die anderen Plaketten, die in der Sammlung Lanna als Stuckabguss existierten, der Forschung bereits bekannt waren. Ebenso stellt er fest, dass das Reittier auf der einen Plakette bei Vöge irrtümlich als Wolf bezeichnet wird. Auch die Nähe zu der Plakettenserie zu den Folgen der Trunkenheit ist Braun nicht entgangen.⁷⁷⁶

Bange bearbeitete 1923 die Folge mit den Bacchusszenen im zweiten Band über die Werke im Staatlichen Museum zu Berlin: „Die Bildwerke in Bronze und in anderen Metallen“. Er listet unter den Nummern 5691, 5692, 5694, 5695 vier Plaketten aus der Serie mit den Tierallegorien auf, die Bacchantische Szene, Bacchus und den Affen, Bacchus auf dem Löwen und Bacchus auf Esel die er für Arbeiten in der „Art des Peter Flötner“ hält und sie um 1550 datiert. Die Plakette mit Bacchus auf dem Eber die unter der Nummer 5693 gelistet ist hält er dagegen für eine frühere Arbeit des Meisters H.G. Er erwähnt dass die genannten Plaketten zusammen mit einer weiteren Plakette die ebenfalls Bacchus auf dem Fass zeigt zu einer sechsteiligen Serie gehören.⁷⁷⁷

1944 erschien in Chicago ein Verzeichnis über die „Medals and plaquettes from the Sigmund Morgenroth Collection“ von Ulrich Middeldorf und Oswald Goetz, das unter den Nummern 373 (Bacchus on the barrel), 374 (Bacchic scene) und 375 (Bacchus on the ass) drei Plaketten aus der Folge mit den Tierallegorien katalogisierte. Sie wird der „School of Peter Flötner“ zugeordnet.

⁷⁷⁵ Vgl. Rudolf Lepkes Kunst-Auctions-Haus, Sammlung des Freiherrn Adalbert von Lanna, Zweiter Teil, Auktionskatalog Lepke Berlin Nr. 1605, 21.-28.3.1911, bearbeitet von H. Carl Krüger, Berlin 1911, S. 12, siehe hierzu ebda.: Abb. Taf. 7, Nr. 14.

⁷⁷⁶ Vgl. Braun 1918: S. 35.

⁷⁷⁷ Vgl. Bange 1923: S. 91,92.

Den Autoren ist bekannt, dass die Plaketten zu der Serie von insgesamt sechs Plaketten gehören.⁷⁷⁸

Unter den Nummern 67,1-67,6 behandelte Ingrid Weber 1975 auch die sechs Plaketten mit den Stadien der Trunkenheit mit Tierallegorien, unter den Titeln „Bacchantische Szene“, „Bacchus und das Lamm“, „Bacchus und der Affe“ (Bacchus auf dem Fass), „Bacchus auf dem Löwen“, „Bacchus auf dem Esel“ und „Bacchus auf dem Eber“. Weber ordnet sie der Flötner-Nachfolge zu und datiert sie um 1550.⁷⁷⁹

Auch Barbara Dienst widmet sich in ihrer Flötner Monographie den Bacchantischen Szenen mit Tierallegorien, die sie als Werke „von oder nach Flötner“ bezeichnet. Neben einer Beschreibung der Serie verweist sie auch auf die Temperamente der Trinker. Allerdings ordnet sie die Tiere wie Esel und Schwein wieder der Ikonographie der Todsünden zu.⁷⁸⁰

1998 wurden im Bestands- und Verlustkatalog der Sammlung des Grassi Museums in Leipzig von Gerd Bekker unter der Rubrik „Europäische Plaketten und Medaillen vom 15. bis zum 18. Jahrhundert“ unter der Nummer 249 eine Plakette vorgestellt, die den „Säuischen“ (Abb. 52) zeigt, aber verloren ist und eine Bacchantische Szene um 1550 erwähnt. Auf der Plakette mit der bacchischen Szene, die unter der Nummer 266 abgebildet ist und ebenfalls als Verlust aufgeführt ist, sind Trinker zusammen mit Bacchus auf dem Fass und einem Mann, der sich an ein Schaf lehnt, zu sehen. Es handelt sich also um die Plakette mit dem Schaf aus der Serie der Trinker mit Tierallegorien (Abb. 70), die auch Bekker der Nachfolge Peter Flötners zu schreibt. Ihm ist bekannt, dass es sich bei der Plakette um eine aus der Serie der sechs Darstellungen der Folgen der Trunkenheit mit Tierallegorien handelt.⁷⁸¹

3.2 Die vier Temperamente

Wie bereits bei der Plakettenserie zu den Folgen der Trunkenheit ersichtlich wurde, spielen in die Deutung der Trunkenheitsdarstellungen des 16. Jahrhunderts verschiedene traditionell vorgeprägte Todsünden- und Lasteraspekte hinein, derer sich die Künstler bedienen, um die Tragweite der negativen Auswirkungen des Alkohols drastisch zu verdeutlichen. Betrachtet man nun die zweite Plakettenserie, fallen einem erneut die den einzelnen Szenen

⁷⁷⁸ Vgl. Middeldorf, Ulrich/Goetz, Oswald, *Medals and Plaquettes from the Sigmund Morgenroth Collection*, Chicago 1944, S. 51.

⁷⁷⁹ Vgl. Weber 1975, Textband: S. 88.

⁷⁸⁰ Vgl. Dienst 2002: S. 360-366.

⁷⁸¹ Vgl. Bekker 1998: S. 114.

beiwohnenden Tiere ins Auge. Auch bei dieser Plakettenserie lassen sich bei der genauen Untersuchung der Tiere deutliche Bezüge zum Trunkenheitsthema herstellen. Im Falle dieser Plakettenserie liegt die Verbindung mit dem Thema Alkohol und Trunkenheit in der Lehre von den vier Temperamenten.

Die Lehre von den vier Temperamenten entstand aus der wechselseitigen Beeinflussung von vorsokratischer Naturphilosophie, pythagoräischer Zahlen- und Harmonielehre und hippokratischer Medizin.⁷⁸² Sie fußt auf den Beziehungen zwischen den vier Elementen im Kosmos und den vier Säften des menschlichen Körpers sowie den vier Jahreszeiten und den vier Lebensaltern des Menschen.⁷⁸³ Die Temperamentenlehre beeinflusst die Anschauungen der Physiologie und der Psychologie bis heute.⁷⁸⁴ Wichtige Voraussetzungen für das Entstehen der Temperamentenlehre war die Suche nach den Ur-Elementen und den Ur-Qualitäten.⁷⁸⁵ Schon die frühen Naturphilosophen suchten nach einheitlichen Prinzipien hinter den Phänomenen.⁷⁸⁶

Der Ursprung der Vier-Säfte-Lehre geht bis zu den Pythagoräern in die 20er Jahre des 6. Jahrhunderts vor Christus zurück. Die Zahl Vier hatte in der pythagoräischen Philosophie zentrale Bedeutung. Sie galt als vollkommene Zahl, die die Quelle und Wurzel der ewigen Physis innehatte.⁷⁸⁷ Die Pythagoräer waren der Meinung, dass sowohl der vernunftbegabte Mensch als auch die Natur von vier Prinzipien beherrscht werden. Beim menschlichen Körper sind dies Gehirn, Herz, Nabel und Geschlecht. Auch die Seele wurde als Zusammenspiel von vier Prinzipien, dem Geist, dem Verstand, der Meinung und der Wahrnehmung gesehen. In der Natur ergaben sich die Vierheiten aus den Elementen Feuer, Wasser, Luft und Erde und den Jahreszeiten Frühling, Sommer, Herbst und Winter.⁷⁸⁸

Die Harmonie war in der Vierzahl bestmöglich verwirklicht.⁷⁸⁹ Die Gesundheit bestand in der Ausgewogenheit verschiedener Qualitäten. Herrschte eine einzige Qualität vor, verursachte dies Krankheit.⁷⁹⁰

⁷⁸² Vgl. Derschka, Harald, Die Viersäftelehre als Persönlichkeitstheorie. Zur Weiterentwicklung eines antiken Konzepts im 12. Jahrhundert, Ostfildern 2013, S. 16.

⁷⁸³ Vgl. Derschka 2013: S. 245.

⁷⁸⁴ Vgl. Klibansky, Raymond/Panofsky, Erwin/Saxl, Fritz, Saturn und Melancholie. Studien zur Geschichte der Naturphilosophie und Medizin, der Religion und der Kunst, Frankfurt am Main 1990, S. 40.

⁷⁸⁵ Vgl. Klibansky/Panofsky/Saxl 1990: S. 40.

⁷⁸⁶ Vgl. Derschka 2013: S. 16.

⁷⁸⁷ Vgl. Klibansky/Panofsky/Saxl 1990: S. 40.

⁷⁸⁸ Vgl. Klibansky/Panofsky/Saxl 1990: S. 41.

⁷⁸⁹ Vgl. Derschka 2013: S. 245.

⁷⁹⁰ Vgl. Klibansky/Panofsky/Saxl 1990: S. 41.

Auch der pythagoräische Arzt Alkmaion von Kroton (lebte um 500 v. Chr.) sah in der Gesundheit die gleichmäßige Mischung (symmetros krosis) der Kräfte im Körper. Unter den Kräften verstand er das Feuchte und Trockene, Kalte und Warme, Bittere und Süße. Die Alleinherrschaft einer Kraft galt als Ursache der Krankheit.⁷⁹¹ Der Pythagoräer Philolaos von Kroton (Mitte 5. Jh. v. Chr.) sah die Vierzahl als das Prinzip der Gesundheit an. Er benannte vier Kardinalorgane: das Gehirn, das Herz, den Nabel und die Geschlechtsorgane.⁷⁹² Der Arzt und Philosoph Empedokles von Akragas (495 v. Chr.-435 v. Chr.) war der Meinung, alles Seiende bestehe aus den vier Urelementen Feuer, Erde, Luft und Wasser. Die vorsokratischen Philosophen nahmen jeweils nur eines der vier Urelemente an.⁷⁹³ Empedokles verband auf diese Weise die Lehre von den Ur-Qualitäten mit der Tetrade der Pythagoräer. Diese Elemente sind an sich ebenbürtig.⁷⁹⁴ Der Mensch erhält seine Bestandteile aus der bestimmten Mischung dieser Elemente.⁷⁹⁵ Diese Mischung bestimmt den Charakter des Menschen. Jene Mischung, in der alle Elemente gleichmäßig beteiligt sind, ist die vollkommene Mischung. Sie ergibt den Menschen mit dem größten Verstand und den schärfsten Sinnen. Sind jedoch nicht alle Elemente gleich verteilt, ist der Mensch ein Tor.⁷⁹⁶

Auch bei Philistion (um 425 v. Chr.-um 347 v. Chr.), dem griechischen Arzt und Haupt der sizilischen Ärzteschule, die von Empedokles begründet wurde, besteht der Mensch noch aus der Zusammensetzung der Elemente Feuer, Wasser, Erde und Luft. Philistion ergänzt den Gedanken von Empedokles nun dadurch, dass er der Meinung ist, jedes Element habe eine bestimmte Qualität. Zum Feuer gehört Hitze, zum Wasser das Feuchte, zur Luft Kälte, zur Erde das Trockene.⁷⁹⁷

⁷⁹¹ Vgl. Diels, Hermann, Die Fragmente der Vorsokratiker. Griechisch und Deutsch, 3. Aufl., Bd. 1, Berlin 1912, Alkmaion, B4; vgl. Klibansky/Panofsky/Saxl 1990: S. 41; vgl. Derschka 2013: S. 17.

⁷⁹² Vgl. Diels 1912: Philolaos, A11-13; vgl. Klibansky/Panofsky/Saxl 1990: S. 42; vgl. Derschka 2013: S. 17.

⁷⁹³ Vgl. Schönfeldt, Klaus, Die Temperamentenlehre in deutschsprachigen Handschriften des 15. Jahrhunderts, Diss. Ruprecht-Karl-Universität Heidelberg 1962, S. 7; vgl. Derschka 2013: S. 16.

⁷⁹⁴ Vgl. Klibansky/Panofsky/Saxl 1990: S. 42.

⁷⁹⁵ Vgl. Derschka 2013: S.17.

⁷⁹⁶ Vgl. Diels 1912: Empedokles A86; vgl. Klibansky/Panofsky/Saxl 1990: S. 43.

⁷⁹⁷ Vgl. Anonymus, Londinensis, The medical writings of Anonymus Londinensis, William H. S. Jones (ed.), Cambridge 1947, S. 80, Pap.Lond. XX, 25; vgl. Klibansky/Panofsky/Saxl 1990: S. 44.

Kurz vor 400 v. Chr. entstand dann die Vier-Säfte-Lehre. In der empirischen Medizin waren Säfte von alters her als Krankheitssymptome bekannt. Dem Körper wird Nahrung zugeführt. Dabei entstehen überschüssige Säfte, die der Körper nicht nutzt und die unverdaulich sind. Diese treten bei Erbrechen oder Ähnlichem als Krankheitssymptome zutage. Der griechische Arzt Euryphon von Knidos (Mitte des 5. Jh. v. Chr.) war der Ansicht, dass solche Säfte vom Kopf emporsteigen und Krankheiten verursachen. Herodikos von Selymbria (5. Jh. v. Chr.), ebenfalls ein griechischer Arzt, unterschied zwei krankmachende Säfte, einen sauren und einen bitteren, die später den Namen Phlegma und Galle erhielten.⁷⁹⁸ Im ersten Teil der um 400 v. Chr. verfassten Schrift „Über die Natur des Menschen“, die entweder vom griechischen Arzt Hippokrates (460 v. Chr.-370 v. Chr.) oder von dessen Schwiegersohn Polybos von Kos (Ende 5. Jh. v. Chr.) stammt, wird erstmalig die Vierzahl der Säfte formuliert.⁷⁹⁹ In der Schrift gibt es das Blut, die gelbe Galle, die schwarze Galle und das Phlegma. Damit waren die Qualitätenlehre, die Tetradi und die Urelemente verbunden.⁸⁰⁰

Diese vier Säfte (humores) bestimmen durch ihre Mischung (krisis) die Natur des Menschen in seinen physischen und charakterlichen Eigenarten und sind immer in dessen Körper vorhanden. Das Gleichgewicht (eukrasia) der Säfte bewirkt Gesundheit, die Vielzahl oder der Mangel Krankheit. Je nach der Jahreszeit hat bald dieser bald der andere Saft die Oberhand. In paarweiser Kombination bewirken die Qualitäten die Eigenarten der Elemente, Säfte, Jahreszeiten und Lebensalter.⁸⁰¹ Je nach Jahreszeit nehmen die Körpersäfte zu oder ab.⁸⁰²

Damit war die Humoralpathologie formuliert, aber noch keine Temperamentenlehre.⁸⁰³

⁷⁹⁸ Vgl. Klibansky/Panofsky/Saxl 1990: S. 45.

⁷⁹⁹ Vgl. Kapferer, Richard (Hg.), Die Werke des Hippokrates. Die hippokratische Schriftensammlung in neuer deutscher Übersetzung. Teil 7. Die Natur (Konstitution) des Menschen. Die Nahrung. Die Säfte, Stuttgart/Leipzig 1936, S. 18; vgl. Schönfeldt 1962: S. 8; vgl. Klibansky/Panofsky/Saxl 1990: S. 46.

⁸⁰⁰ Vgl. Klibansky/Panofsky/Saxl 1990: S. 47, 48.

⁸⁰¹ Warm, feucht: Luft, Blut, Frühling, Kindheit/ warm, trocken: Feuer, gelbe oder rote Galle, Sommer, Jünglingsalter/ kalt, trocken: Erde, schwarze Galle, Herbst, reifes Mannesalter/ kalt, feucht: Wasser, Schleim, Winter, Greisenalter; vgl. Derschka 2013: S. 15.

⁸⁰² Schleim, kältester Saft nimmt im Winter zu, Frühling feucht viel Schleim, Frühling warm viel Blut, weil es feucht und warm ist, Sommer viel Blut weil Sommer trocken und heiß, gelbe Galle nimmt zu Schleim nicht vorhanden, Herbst trocken und kühl, schwarze Galle am stärksten, Regenfälle Winter Schleim nimmt wieder zu; vgl. Derschka 2013: S. 18, 19.

⁸⁰³ Vgl. Schönfeldt 1962: S. 8

Die vier Jahreszeiten Frühling, Sommer, Herbst und Winter wurden wahrscheinlich schon bei den Pythagoräern mit den vier Stufen des menschlichen Lebens Knabenalter, Jünglingszeit, Mannesalter und Greisenum parallel gesetzt. Dieser Zuordnung wurden die vier Säfte und später die Temperamente zugeteilt. Die Zuordnung der vier Säfte zu den vier Lebensaltern war für die bildlichen Darstellungen durch das gesamte Mittelalter und die Renaissance hindurch von grundsätzlicher Bedeutung.⁸⁰⁴

Nach 1100 wurde die antike Viersäftelehre zu einer Persönlichkeitstheorie umfunktioniert.⁸⁰⁵ Die alten Begriffe für Krankheitssymptome wurden mit der Zeit allmählich für Veranlagungstypen verwendet.⁸⁰⁶ Die Humoraltheorie wandelte sich in eine Charaktertypenlehre.⁸⁰⁷ Das Grundprinzip der humoralen Temperamentenlehre beinhaltet die Vorstellung, dass das Vorwalten eines Grundsaftes die charakteristischen Eigenschaften der unterschiedlichen Menschentypen bestimmt.⁸⁰⁸ Die humoral bestimmte Temperamentenlehre besteht aus vier Typen, deren wichtigste Merkmale unterschiedliche Verhaltensweisen sind. Diese Merkmale sind von der Beschaffenheit der Körpersäfte abhängig, die in erster Linie angeboren, in zweiter Linie erworben ist.⁸⁰⁹

Seit dem hohen Mittelalter haben sich vier Charaktertypen herausgebildet, das sanguinische, das choleriche, das melancholische und das phlegmatische Temperament. Dabei wurde jedem Körpersaft ein Temperament zugeordnet, welches nach ihm benannt wird: dem Blut das sanguinische Temperament, der gelb/roten Galle das choleriche, der schwarzen Galle das melancholische und dem Schleim das phlegmatische Temperament.⁸¹⁰

Als erster Vertreter einer Temperamentenlehre kann der griechische Philosoph und Naturgelehrte Aristoteles (384 v. Chr.-322 v. Chr.) genannt werden. Er behandelt allerdings nur das Temperament der Melancholie.⁸¹¹ Aristoteles verknüpft die Elemente, Säfte, Jahreszeiten und Lebensalter mit den vier Elementarqualitäten des Warmen, Kalten, Feuchten und Trockenen. Bestimmte Persönlichkeitsmerkmale werden im Sinne einer dauerhaften Verhaltensdisposition formuliert. Die verschiedenen Formen der Melancholie

⁸⁰⁴ Vgl. Klibansky/Panofsky/Saxl 1990: S. 48, 49.

⁸⁰⁵ Vgl. Derschka 2013: S. 2.

⁸⁰⁶ Vgl. Klibansky/Panofsky/Saxl 1990: S. 50.

⁸⁰⁷ Vgl. Klibansky/Panofsky/Saxl 1990: S. 54.

⁸⁰⁸ Vgl. Klibansky/Panofsky/Saxl 1990: S. 167.

⁸⁰⁹ Vgl. Derschka 2013: S. 4.

⁸¹⁰ Vgl. Derschka 2013: S. 15.

⁸¹¹ Vgl. Schönfeldt 1962: S. 9.

bewirken die Neigung zu bestimmten Verhaltensweisen. Im peripatetischen Problem XXX,1 gibt Aristoteles eine ausführliche Erklärung und Beschreibung davon. Er nimmt als Vergleich für das melancholische Temperament interessanterweise die verschiedenen Trunkenheitsgrade und Reaktionen, die durch Wein hervorgerufen werden können. So wie der Wein beim Trinker bestimmte Zustände hervorruft, indem er ihn zornmütig, menschenfreundlich, freigiebig, unverschämt, schweigsam oder feige macht, bewirken die verschiedenen Formen der Melancholie die Neigung zu bestimmten Verhaltensweisen. Die von der Melancholie verursachten Verhaltensdispositionen sind aber nicht auf die Dauer eines Rausches beschränkt, sondern halten ein Leben lang an, weil sie in der Natur der betroffenen Menschen liegen.⁸¹² Aristoteles stellt unter der Überschrift „Was Weintrinken und den Rausch betrifft“ Fragen zu bestimmten Verhaltensweisen, die in Zusammenhang mit verschiedenen körperlichen und psychischen Reaktionen der Trinker nach dem Weinkonsum stehen. Anschließend begründet er die individuellen Reaktionen auf den Wein durch die Charaktere mithilfe der Säfte, Primärqualitäten, Lebensalter und der Elemente:

„Warum kann der Wein sowohl stumpfsinnig als auch rasend machen? Denn diese (beiden) Haltungen sind doch einander entgegengesetzt. Denn der eine ist mehr in Bewegung, der andere aber weniger. [...], Entsprechend dem Charakter derer, die ihn genießen, mischt sich der Wein‘. Das Entgegengesetzte ruft er also nicht bei gleichen, sondern bei ungleichen Objekten hervor, wie auch das Feuer manche Dinge trocknet und andere feucht macht, aber nicht dieselben Dinge, vielmehr schmilzt es das Eis und verhärtet das Salz. Und der Wein - denn er ist seiner Natur nach feucht - spannt die Langsamen an und macht sie schneller, die Schnellen aber macht er schlaff. Daher werden einige von denen, die von Natur aus Melancholiker sind, in verkatertem Zustand gänzlich schlaff. Wie nämlich ein Bad diejenigen, deren Körper straff und hart ist, beweglich macht, die Beweglichen und Feuchten aber schlaff, so hat der Wein als wenn auch er das Innere ausspülte, die gleiche Wirkung.“⁸¹³

Eine erste durchgängige Formulierung einer Temperamentenlehre, die die Körpersäfte zu charakterlichen Eigenschaften in Beziehung setzt, stammt von dem antiken griechischen Arzt Soranus von Ephesos (um 98 n. Chr.-138 n. Chr.): Die Gelbe (rote) Galle (cholé) macht demnach zornig, scharfsinnig,

⁸¹² Vgl. Derschka 2013: S. 246.

⁸¹³ Grumach, Ernst (Hg.), Aristoteles. Problemata Physica. Aristoteles Werke in deutscher Übersetzung, Bd. 19, Berlin 1962, Buch III, Absatz 16, S. 40.

erfinderisch und wankelmütig, der Schleim (phlegma) macht leidenschaftslos und beschaulich, die schwarze Galle (cholé melania) betrügerisch, geizig, treulos, neidisch und furchtsam, das Blut (sanguis) schön und bewirkt ein angenehmes Leben. Das Blut wird dabei im Herzen, die rote Galle in der Leber, die schwarze Galle in der Milz und der Schleim in Kopf und Magen verortet. Soran ordnet die Säfte auch den Lebensaltern zu.⁸¹⁴ Der griechische Arzt und Anatom Claudius Galenus (130-201 n. Chr.) führte die Temperamentenlehre im Kommentar zur hippokratischen Schrift über die Natur des Menschen „Daß die Kräfte der Seele eine Folge der Mischungen des Körpers sind“ weiter aus. Er zeigt auf, wie unterschiedliche charakterliche Merkmale verschiedener Menschen vom jeweiligen Mischungsverhältnis der materiellen Bestandteile abhängen.⁸¹⁵ Galle bewirkt Scharfsinn und Verstand, schwarze Galle Festigkeit und Zuverlässigkeit, Blut Schlichtheit bis hin zur Einfalt, Phlegma trägt nicht zur Charakterbildung bei. Die menschlichen Charakterzüge dienen bei Galen aber als Krankheitssymptome, hauptsächlich zur ärztlichen Diagnose.⁸¹⁶ Sie müssen als Einzelbeobachtungen und nicht verallgemeinert gesehen werden. Durch die richtige ausgeglichene Lebensweise und Ernährung kann der Mensch seinen Körper und dadurch auch seine Seele beeinflussen.⁸¹⁷ Galen verweist auch auf Zusammenhänge mit der Meteorologie, indem das Klima die angeborene Säftemischung eines Individuums beeinflussen kann.⁸¹⁸ Damit war das Grundschema, das die Elemente, die Qualitäten, die Säfte, die Zentralorgane, die Temperamente, die Jahreszeiten und die Lebensalter miteinander vereint, formuliert. Galen bereitete den Weg für die Anwendung des humoralen Viererschemas auf die menschlichen Charaktertypen.

In der Spätantike entstanden kurze medizinische Kompendien, die die hippokratisch-galenische Viersäftelehre ins Mittelalter überlieferten. Darin standen die menschlichen Verhaltensmerkmale im Mittelpunkt. Diese Merkmale weist der gesunde Mensch in Abhängigkeit von seinem Lebensalter auf. Die Verhaltenseigenschaften lassen auf die zugrundeliegende humorale Komplexion eines Menschen schließen, ohne in Zusammenhang mit Krankheiten gesehen zu

⁸¹⁴ Vgl. Sorani Ephesii. *Insignis Isagoge Saluberrima*, cap. 5ff. *Medici Antiqui*, Venetiis 1547, vgl. Schönfeldt 1962: S. 10, 11.

⁸¹⁵ Vgl. Galen, *opera omnia*, ed. Kühn I 279 *De Temperamentis libri III*, vgl. Schönfeldt 1962: S. 11.

⁸¹⁶ Vgl. Derschka 2013: S. 246.

⁸¹⁷ Vgl. Hauke, Erika, *Galen: Daß die Vermögen der Seele eine Folge der Mischungen des Körpers sind*, Diss. Universität Berlin 1937, Berlin 1937, S. 3.

⁸¹⁸ Vgl. Derschka 2013: S. 12.

werden.⁸¹⁹ Damit war der Schritt von der Humoralpathologie zur Humoralcharakterologie vollzogen.⁸²⁰

Im Mittelalter kopierte man die spätantiken Kompendien und trug damit zur Überlieferung des spätantiken Wissens über die Temperamentenlehre bei, mit der man sich im Hochmittelalter wieder intensiv beschäftigte.⁸²¹ Um 1100 wurde die Temperamentenlehre immer mehr zu einer Persönlichkeitstheorie umgedeutet. Man ging davon aus, dass das Temperament einem Menschen angeboren und sein ganzes Leben lang ein stabiler Wesenszug sei.⁸²² Die Ärzteschule von Salerno leistete dazu im 12. Jahrhundert einen wichtigen Beitrag. Die Ärzteschule bemühte sich um die Wiederaneignung des Wissens aus der griechischen Medizin.⁸²³ Im späten Mittelalter beeinflusste die dortige Lehre die Medizin und Philosophie im lateinischen Europa, da das Wissen der Ärzteschule als Grundlage für das Medizinstudium galt.⁸²⁴ Dies trug erheblich zur Verbreitung und Popularisierung der Humoralcharakterologie bei.⁸²⁵

Die scholastische Philosophie belebte die Temperamentenlehre neu.⁸²⁶ Im naturwissenschaftlichen Werk des Philosophen Wilhelm von Conches († um 1154), dem die salernitanische Humoralcharakterologie zugrunde liegt, werden die vier Humoraltypen erstmalig als sanguineus, cholericus, melancholicus und phlegmaticus benannt.⁸²⁷ Der „Tractatus de complexionibus“ aus dem 13. Jahrhundert, der einem Johann von Neuhaus zugeschrieben wurde, enthält Charakterbestimmungen mit physiologischen und physiognomischen Angaben und diätetischen Ratschlägen. Er ist das erste umfassende und selbständige Kompendium der mittelalterlichen Temperamentenlehre.

Texte der Temperamentenlehre wurden im 14./15. Jahrhundert in die Vulgärsprachen, auch ins Deutsche, übersetzt und in Handschriften, Einzelholzschnitten, Volkskalendern und Komplexbüchlein verbreitet.⁸²⁸

War die Beziehung zwischen Astrologie und Temperamentenlehre bis dahin nur am Rande vorhanden, wurde sie jetzt immer populärer.⁸²⁹ In den Handschriften des 15. Jahrhunderts wurden zunehmend die Zusammenhänge

⁸¹⁹ Vgl. Derschka 2013: S. 40, 247.

⁸²⁰ Vgl. Derschka 2013: S. 41.

⁸²¹ Vgl. Derschka 2013: S. 4, 57.

⁸²² Vgl. Derschka 2013: S. 4.

⁸²³ Vgl. Derschka 2013: S. 10.

⁸²⁴ Vgl. Derschka 2013: S. 69.

⁸²⁵ Vgl. Derschka 2013: S. 248.

⁸²⁶ Vgl. Klibansky/Panofsky/Saxl 1990: S. 172.

⁸²⁷ Vgl. Derschka 2013: S. 248; vgl. Klibansky/Panofsky/Saxl 1990: S. 173.

⁸²⁸ Vgl. Klibansky/Panofsky/Saxl 1990: S. 188-190.

⁸²⁹ Vgl. Schönfeldt 1962: S. 17, 18.

zwischen dem Leben auf der Erde und dem Umlauf der Sterne mitberücksichtigt. Jedes Temperament wurde unter die Herrschaft eines bestimmten Sternbildes gestellt.⁸³⁰

Die Tierkreiszeichen haben demnach Einfluss auf den Monat ihres Erscheinens und verleihen ihm somit ihre Qualitäten. Das Gleiche gilt für den Menschen, der in diesem Zeichen geboren wird. Das gilt auch für die sieben Planeten. Tierkreistraktate liefern stets ein Temperamentenhoroskop mit. Die Verknüpfung zwischen Tierkreiszeichen und Planeten erfolgt durch die Angaben, welches Tierkreiszeichen der jeweilige Planet „regiert“. In bildlichen Darstellungen schreiten die Personifikationen von Planeten oft über ihr zugehöriges Tierkreiszeichen hinweg.⁸³¹

Die Astrologie galt zu dieser Zeit noch als Wissenschaft, die untrennbar mit der Medizin verbunden war. Paracelsus schrieb in seiner Vorrede zur „Astronomica Magna“:

“[...] der Arzt, der die Astronomie nicht kann, der mag nicht ein vollkommener Arzt genannt werden. Denn mehr denn der halbe Teil der Krankheiten wird vom Firmament regieret.“⁸³²

Die Astrologie beeinflusste das tägliche Leben. Man beobachtete die Wirkung der Planeten auf das Klima und berücksichtigte die Planetenkonstellationen sogar beim Aderlassen, Baden oder Bartscheren.⁸³³

Das neue, individuelle Menschenbild der Renaissance und der Neuzeit steigerte erneut die Popularität der Temperamentenlehre.⁸³⁴ Die Humanisten beschäftigten sich verstärkt mit dem Körper und machten ihn zum Gegenstand intensiver Beobachtung. Der Mensch, der ein bestimmtes Temperament mit bestimmten, ihm eigenen Wesenszügen aufweist, unterscheidet sich von anderen Menschen. Er hat eine Persönlichkeit.⁸³⁵ Ein gesteigertes Interesse am Individuum, die Neubesinnung auf das Diesseits und das Selbstverständnis des Menschen förderten dieses Interesse.⁸³⁶ Die Entdeckung des physiologischen

⁸³⁰ Vgl. Klibansky/Panofsky/Saxl 1990: S. 190.

⁸³¹ Vgl. Schönfeldt 1962: S. 19.

⁸³² Schönfeldt 1962: S. 23.

⁸³³ Vgl. Schönfeldt 1962: S. 26.

⁸³⁴ Vgl. Derschka 2013: S. 5.

⁸³⁵ Vgl. Derschka 2013: S. 4.

⁸³⁶ Vgl. Lütke Notarp, Gerlinde, Von Heiterkeit, Zorn, Schwermut und Lethargie. Studien zur Ikonographie der vier Temperamente in der niederländischen Serien- und Genregraphik des 16. und 17. Jahrhunderts, Lademacher, Horst/Loek, Geeraedts, Niederlande-Studien, Bd. 19,

Körpers führte gleichzeitig zu einem verstärkten Interesse an den Zusammenhängen mit den psychologischen Eigenarten des Menschen, die man wiederum in Beziehung zu den aristotelischen und galenischen Begriffen der Medizin und Temperamentenlehre setzte.⁸³⁷

Auch heute werden die psychologischen und physiologischen Beobachtungen der Temperamente noch mit den vier Grundtypen verbunden.⁸³⁸ Diese sind das sanguinische, das choleriche, das melancholische, und das phlegmatische Temperament.⁸³⁹ In diese vier Temperamente spielen die vier Säfte, die Lebensalter und die Elemente mit hinein.

Das Temperament des Sanguinikers wird überwiegend positiv beurteilt. Seine Primärqualitäten sind das Warme und das Feuchte. Der Sanguiniker hat die Natur des Blutes und das Herz als zentrales Organ und ihm wird das Element Luft zugeordnet. Jupiter ist sein Vater und der Frühling seine Jahreszeit.⁸⁴⁰ Sein äußeres Erscheinungsbild ist wie folgt: Er hat eine rosige Haut speziell im Gesicht. Sein Gesicht ist ebenmäßig, wohl proportioniert, lang und schön. Lang ist sein ganzer Körper. Der Sanguiniker fühlt sich weich an, hat viel Fleisch am Körper, große Augen, einen starken Bart- und Haarwuchs und entspricht in allem dem erstrebenswerten Mittelmaß.⁸⁴¹ Vom Charakter her ist er fröhlich, offen, freigiebig, liebenswert. Sanguiniker lachen und singen gerne, sind künstlerisch begabt, nicht besonders keusch und gute Liebhaber.⁸⁴² Sie sind kühn, gutwillig, werden nicht so leicht zornig, reden offen mit Leuten, sind gute Sänger, Musiker und Tänzer, haben Freude am Spiel, lernen gern und schnell und begreifen schnell. Allerdings behalten sie Wissen nicht lange und fangen oft Dinge an ohne sie zu beenden. Die Sanguiniker gelten als ehrlich, fromm, hassen Ungerechtigkeit, genießen Essen und Trinken, bekommen hübsche Kinder, überwiegend Knaben und zweifeln oft an religiösen Dingen, obwohl sie fromm sind.⁸⁴³ Das Lebensalter des Sanguinikers ist das Knabenalter.⁸⁴⁴

Das Temperament des Phlegmatikers wird eher schlecht beurteilt. Als Primärqualitäten hat er das Kalte und das Feuchte, als Körpersaft wird ihm der

Münster/New York/München/Berlin 1998, zugl. Diss. Universität Münster (Westfalen) 1997; S. 9.

⁸³⁷ Vgl. Tlusty 2005: S. 57.

⁸³⁸ Vgl. Schönfeldt 1962: S. 5.

⁸³⁹ Vgl. Derschka 2013: S. 15.

⁸⁴⁰ Vgl. Schönfeldt 1962: S. 43.

⁸⁴¹ Vgl. Schönfeldt 1962: S. 44.

⁸⁴² Vgl. Schönfeldt 1962: S. 45.

⁸⁴³ Vgl. Schönfeldt 1962: S. 46.

⁸⁴⁴ Vgl. Te Heesen, Kerstin, Das illustrierte Flugblatt als Wissensmedium der Frühen Neuzeit, Diss. Ruhr-Universität Bochum, Bochum 2009, S. 251-254.

Schleim zugeordnet; die Hauptorgane sind Kopf und Magen, weil dort Schleim erzeugt wird. Wegen der überwiegend kalt-feuchten Qualität sind ihm die Jahreszeiten Herbst und Winter zugeordnet. Das Wasser ist sein Grundelement, sein Planet der Mond. Sein Lebensalter ist das Greisenalter.⁸⁴⁵ Phlegmatiker haben ein feistes, rundes, bleiches, farbloses Gesicht, dünnes Haar, einen schwachen Puls, einen schwerfälligen, trägen Leib, „blöde“ Augen, eine kleine Brust, einen feisten, kranken, zitternden Leib und sind nicht sehr groß. Oft leiden sie unter Verdauungsproblemen. Vom Charakter her ist der Phlegmatiker stumpf- und grobsinnig und oft legt er ein weibisches Verhalten an den Tag. Er ist schläfrig, träge, unsauber, unkeusch, vergesslich, faul, gefräßig, ungeschickt, isst viel, trinkt wenig, hustet und spuckt viel und legt nicht viel Wert auf sein Äußeres.⁸⁴⁶ Er hasst andere Menschen, ist hoffärtig und ein Schmeichler und denkt, er sei der Beste und Herrlichste.⁸⁴⁷

Der Choleriker hat als Grundelement das Feuer. Seine Primärqualitäten sind das Heiße und das Trockene. Sein Sternenvater ist der Planet Mars, als Jahreszeit ist ihm der Sommer zugeschrieben. Als Alterszuordnung hat er die Jugend. Sein Zentralorgan ist die gelbe Galle, das, was wir heute unter Galle verstehen.⁸⁴⁸ Der Choleriker hat eine gerötete, teils gelbliche Haut, ungestaltete Hände und Füße, eine schnelle, scharfe Sprache, eine laute Stimme, starken Haarwuchs, einen kräftigen Puls, einen krummen Leib, einen langen Hals und ein langes Gesicht, große Augen und kleine Ohren. Er ist dürr, knochig und sehnig und hat kein Fleisch am Körper. Er hat harte Muskeln, neigt zu schnellen Handlungen, Zorn und Wutausbrüchen, ist jähzornig, hitzköpfig, wankelmütig und leidet viel an Kopfschmerzen.⁸⁴⁹ Weiter zeichnet ihn sein Rachedurst aus. Er ist hitzig, schnell, kühn, kunstreich, kundig, lügt gerne, verspricht viel und hält es nicht.⁸⁵⁰ Der Choleriker trinkt aufgrund der ihm fehlenden Feuchtigkeit mehr als er isst.⁸⁵¹ Sein Temperament wird bei Weingenuss noch furchtbarer. Wein im Allgemeinen zeigt seine charakterlichen Eigenschaften ausgeprägter.⁸⁵² Die Heftigkeit seines Handelns verstärkt sich in der Trunkenheit „vnd wann sy trunkchen Seyn, so erschreckent sy die leut.“⁸⁵³

⁸⁴⁵ Vgl. Schönfeldt 1962: S. 51.

⁸⁴⁶ Vgl. Schönfeldt 1962: S. 52.

⁸⁴⁷ Vgl. Schönfeldt 1962: S. 53.

⁸⁴⁸ Vgl. Schönfeldt 1962: S. 56.

⁸⁴⁹ Vgl. Schönfeldt 1962: S. 57.

⁸⁵⁰ Vgl. Schönfeldt 1962: S. 58.

⁸⁵¹ Vgl. Schönfeldt 1962: S. 59.

⁸⁵² Vgl. Schönfeldt 1962: S. 58.

⁸⁵³ Schönfeldt 1962: S. 57, 58.

Der Melancholiker hat als Element die Erde. Seine Primärqualitäten sind das Kalte und das Trockene. Sein Sternenvater ist der Saturn, seine Jahreszeit der Winter. Sein Zentralorgan ist die schwarze Galle (die Milz). Er hat eine dunkle Hautfarbe oder ist bleich. Die Blässe steigert sich je mehr er trinkt. Er hat eine breite Nase, sein Haar ist voll, dunkel und kraus, sein Bartwuchs spärlich. Sein Leib ist hager, krumm, schief und verdreht.⁸⁵⁴ Er hat einen schnellen Puls und ein geringes Schlafbedürfnis.⁸⁵⁵ Der Melancholiker ist unbehende, träge, langsam, traurig, nachdenklich, geizig, karg, untreu, furchtsam, vergesslich, neidisch, gehässig, führt Selbstgespräche und ist ein Einzelgänger. Durch das Trinken wird er für kurze Zeit von seinem Schwermut befreit. Sein Lebensalter ist das Mannesalter.⁸⁵⁶

3.3 Die Ikonographie der vier Temperamente

Ein Traktat über die Vierzahl, das um 1100 entstanden ist und in Cambridge aufbewahrt wird, enthält eine Umrisszeichnung. Darauf ist ein Kreis dargestellt, der vier Quadranten enthält. In diesen sind sitzende weibliche Gestalten abgebildet, die laut dem Text der Umschrift um den Kreis die vier Lebensalter des Menschen zeigen, die „quattuor aetates humanae vitae“. Gleichzeitig versinnbildlichen die Personifikationen die vier verschiedenen menschlichen Körpersäfte, die in den jeweiligen Lebensaltern vorherrschend sind. „Pueritia“, die Kindheit, wird mit dem Phlegma und den Elementarqualitäten des Kalten und Feuchten in Verbindung gebracht. „Juventus“, die Jugend, mit der warm-feuchten Qualität des Blutes, das Mannesalter „Senectus“ mit der warm-trocken Qualität der gelben Galle und „Decrepitas“, das Greisenalter, mit der kalt-trockenen schwarzen Galle.⁸⁵⁷ Primär handelt es sich hierbei um Darstellungen der vier Lebensalter, die vier Säfte haben nur eine nebensächliche Bedeutung. Der Cambridger Viererzyklus ist jedoch eine der ältesten Darstellungen der humoral geprägten Kennzeichnung des Menschen.

Ein Einblattdruck aus der Mitte des 15. Jahrhunderts, der sich in der Zentralbibliothek in Zürich befindet, zeigt die Weiterentwicklung des abstrakt-naturwissenschaftlichen Lehrbildes (Abb. 75). In einem frühneuzeitlichen Realismus werden Körper, Kleidung und Beschäftigung der personifizierten Temperamente genrehaft dargestellt: Der Sanguiniker wird als modisch

⁸⁵⁴ Vgl. Schönfeldt 1962: S. 62.

⁸⁵⁵ Vgl. Tlustý 2005: S. 62.

⁸⁵⁶ Vgl. Te Heesen 2009: S. 251-254; vgl. Schönfeldt 1962: S. 63.

⁸⁵⁷ Vgl. Klibansky/Panofsky/Saxl 1990: S. 417, siehe hierzu ebda., Abbildungen: Abb. 76.

gewandeter Jüngling und Falkenjäger gezeigt, der Choleriker als bewaffneter Krieger, der Melancholiker als gesetzter älterer Herr, der Geld zählt und der Phlegmatiker als langbärtiger Greis, oft mit einem Krückstock. Die den Personen beigegebenen Attribute, aber auch Mimik und Gestik, unterstreichen das jeweilige Temperament: Der Melancholiker grämt sich in dem Züricher Druck und stützt den Kopf auf. Der Choleriker macht eine wütende Grimasse, zieht das Schwert oder wirft, wie auch in dieser Darstellung, mit Stühlen.⁸⁵⁸ Die Banderoleninschriften neben und über den Personifikationen der Temperamente verweisen auf die ihnen zugehörigen Elemente, auf denen sie auch stehen: Der Sanguiniker steht in den Wolken, ein Verweis auf die Luft, der Choleriker im Feuer, der Phlegmatiker im Wasser und der Melancholiker auf der Erde.⁸⁵⁹

Das Motiv des aufgestützten Kopfes beim Melancholiker geht auf eine lange Bildtradition zurück. Die Geste findet sich schon bei Klagefiguren in den Reliefs antiker Sarkophage. Der aufgestützte Kopf kann Trauer, Müdigkeit oder auch schöpferisches Denken bedeuten. Im Mittelalter ist der aufgestützte Kopf eine Geste des Schmerzes, der „anima tristis“ des Psalmisten. Auch als Ausdruck der Klage, wie zum Beispiel bei Johannes am Kreuze, und als Andeutung des tiefen Schlafes der Jünger am Ölberg, wird sie in der bildenden Kunst dargestellt. Sie drückt auch das konzentrierte Nachdenken der Staatenlenker, die divinitorische Kontemplation der Dichter, Philosophen, Evangelisten und Kirchenväter und die meditierende Ruhe Gottvaters am siebten Schöpfungstag aus.⁸⁶⁰

In Bezug auf die Darstellungen der Melancholie wie zum Beispiel bei Dürers „Melencolia I“ von 1514 (Abb. 76) drückt die Geste die Dreiheit von Trauer, Mattigkeit und Nachdenken in der Melancholie aus, die schon in antiken Darstellungen wie dem gedankenverlorenen Kronos, des melancholischen Herkules oder auch in Cesare Ripas „Iconologia“ zu sehen ist.⁸⁶¹ Im 15. und 16. Jahrhundert erlebte das Motiv eine Renaissance. Das gesteigerte Interesse an einer naturalistisch-psychologischen Charakterisierung bestimmter Menschentypen machte das Motiv wieder populär.⁸⁶²

Auch in einer deutschsprachigen Bilderhandschrift aus dem Jahre 1461 (Abb. 77), die das Lebensrad mit den sieben Lebensaltern zeigt, sind die vier Temperamente bei den vier mittleren Lebensaltern in Gestalt eines Falkenjähgers

⁸⁵⁸ Vgl. Klibansky/Panofsky/Saxl 1990: S. 420.

⁸⁵⁹ Vgl. Lütke Notarp 1998: S. 320.

⁸⁶⁰ Vgl. Klibansky/Panofsky/Saxl 1990: S. 409, siehe hierzu ebda., Abbildungen: Abb. 62-64.

⁸⁶¹ Vgl. Klibansky/Panofsky/Saxl 1990: S. 410, siehe hierzu ebda., Abbildungen: Abb. 12, Abb. 5, Roscher, W.H., Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie, Bd.1.2, Hildesheim 1965, Nachdruck der Ausgabe Leipzig 1886-1890, Abb. S. 2160.

⁸⁶² Vgl. Klibansky/Panofsky/Saxl 1990: S. 411.

oben links, eines Ritters in Rüstung oben mittig, eines älteren Mannes, der Geld zählt oben rechts, und eines hockenden Greises mit Stock rechts daneben vertreten.⁸⁶³

In den Miniaturen auf der Seite des Stundenbuchs von Simon Vostre aus dem Jahr 1502 (Abb. 78) tritt eine weitere Besonderheit auf. Durch die Einbeziehung der vier Elemente in den Komplexionsbildern unterscheiden sie sich von reinen Lebensalterdarstellungen. Der Sanguiniker steht auf Wolken (oben rechts), der Choleriker auf Flammen (oben links), der Melancholiker auf der Erde (unten rechts), der Phlegmatiker im Wasser (unten links). Zusätzlich zu den Elementen sind den Temperamenten Tiere zugeordnet, dem Sanguiniker der Affe, dem Choleriker der Löwe, dem Melancholiker das Schwein, dem Phlegmatiker das Schaf.⁸⁶⁴

Neben den Einzelfiguren, die die einzelnen Temperamente darstellen, bildete sich noch eine weitere Gruppe heraus. Die Gruppe der szenischen Temperamentendarstellungen, in denen die einzelnen Temperamente durch eine von mehreren Figuren gespielte Szene repräsentiert werden. Dabei sind diese Szenen auf Handlungen und Situationen konzentriert, die die einzelnen aus den Säften abgeleiteten Eigenschaften zeigen. Alters-, Berufs- und Standesunterschiede werden eher unwichtig. Trotzdem werden die vier Elemente manchmal mit einbezogen. Vorbilder für diese Art der Abbildung sind die Lasterdarstellungen, in denen auch die negativen psychologisch bedeutsamen Charakterzüge abgebildet werden.⁸⁶⁵ Der maßgebende Typus entstand um 1500 in Deutschland. Die Folge, die kanonisch wurde, ging von Bilderhandschriften aus. Man fand sie auch in den Kalenderdrucken wie dem „Teutschen Kalender mit astrologisch-medizinischen Anmerkungen“ aus dem Jahre 1483, der in Augsburg von Johann Blaubirer gedruckt wurde und sich in der Staats- und Stadtbibliothek Augsburg unter der Signatur 4°Ink 162 befindet. Der astromedizinische Teil des Kalenders beginnt mit einer Abhandlung über die vier Temperamente. In geschnittenen Rundbildern werden die Temperamente je von einem Mann und einer Frau symbolisiert, die als Paar szenisch die einzelnen Temperamente verkörpern (Abb. 79):⁸⁶⁶ Der cholerische Typus ist als Mann dargestellt, der seine Frau verprügelt. Das melancholische Temperament verkörpern ein Mann, der am Tisch schläft und eine Frau, die am Spinnrocken der Schlaf überkommt und die die Spinnwirtel fallen lässt. Das

⁸⁶³ Vgl. Klibansky/Panofsky/Saxl 1990: S. 420, 421.

⁸⁶⁴ Vgl. Klibansky/Panofsky/Saxl 1990: S. 421.

⁸⁶⁵ Vgl. Klibansky/Panofsky/Saxl 1990: S. 423.

⁸⁶⁶ Vgl. Thierbach, Katalog 2016: S. 258.

phlegmatische Temperament repräsentiert ein musizierendes Paar, er spielt die Leier, sie die Laute. Das sanguinische Temperament ist als sich küssendes Paar wiedergegeben.⁸⁶⁷ Die Bildunterschriften verweisen auf die die Temperamente beeinflussenden Elemente und begründen damit das im Bild gezeigte Verhalten.⁸⁶⁸ Auch in den Darstellungen des „Straßburger Kalenders“ (Abb. 80), der um 1500 entstand, ist der Phlegmatiker zusammen mit seiner Liebsten zu Pferde abgebildet, spielt der Phlegmatiker die Laute, schlägt der Choleriker seine Frau mit einem Stock und ist der Melancholiker mit dem Kopf auf den Armen am Tisch eingeschlafen während seine Frau am Spinnrad sitzt. Im 16. Jahrhundert verkörpert der geistig Arbeitende auch den Melancholiker und der Schlafende den Phlegmatiker. Bei den Szenen handelt es sich eher um Lasterbilder, die aus dem theologischen Kontext herausgelöst sind und auf die profane Temperamentendarstellung übertragen wurden.⁸⁶⁹

3.4 Die vier Temperamente und die Tierallegorese

Wie auch bei den bildlichen Darstellungen der Sieben Todsünden spielen Tiere für die Identifizierung der einzelnen Temperamente eine wichtige Rolle.

Der deutsche Kirchenlehrer Albertus Magnus (1206-1280) schreibt in seiner Schrift „De animalibus Libri XXVI“, dass Mensch und Tier übereinstimmen, sofern sie gleichen Temperamentes sind.⁸⁷⁰ Der Philosoph Wilhelm von Conches (um 1080/90-nach 1154) geht in seinem Werk mit dem Titel „Philosophia“ von einem christlich-kosmologischen Kontext aus. Als die Erde vom Wasser befreit war, herrschte hier das Wäßrige, dort das Feurige, dort das Erdhafte vor, woraus sich verschiedene Stoffe für die zu schaffenden Tiergattungen ergaben. Es entstanden cholerische Tiere wie der Löwe, phlegmatische wie das Schwein und melancholische wie der Esel und das Rind. Nur wo die Mischung vollkommen gleichmäßig war, konnte der Mensch geschaffen werden. Aber durch die Folgen des Sündenfalls ging die rechte

⁸⁶⁷ Vgl. Klibansky/Panofsky/Saxl 1990: S. 425.

⁸⁶⁸ „Sanguineus. Unser complexion sind von lustes vil. Darumb sij wir hochmütig one zyl.“; „Colericus. Unser complexion ist gar von feüer Schlafen und kriegen ist unser abenteüer.“; „Melencolicus. Unser complexion ist von erden reüch Darumb seij wir schwärmütigkyt gleich.“; „Flegmaticus. Unser complex ist mit wasser mer getan Darum wir subtilikeit nit mögen lan.“

⁸⁶⁹ Vgl. Klibansky/Panofsky/Saxl 1990: S. 426.

⁸⁷⁰ Vgl. Schönfeldt 1962: S. 16; Albertus Magnus, De animalibus libri XXVI. Nach der Kölner Urschrift, Bd. 2, Buch XIII-XXVI, Baeumker, Clemens (Hg.), Beiträge zur Geschichte der Philosophie des Mittelalters. Texte und Untersuchungen, Bd. 16, Münster 1921.

Temperierung verloren.⁸⁷¹ Daher steigern sich bei bestimmten Individuen bestimmte Qualitäten oder werden abgeschwächt. Steigert sich die Wärme und wird die Feuchtigkeit verringert, wird der Mensch cholericus genannt. Steigert sich die Feuchtigkeit und wird die Wärme abgeschwächt ist der Mensch phlegmatisch. Wenn die Trockenheit gesteigert ist und die Wärme abgeschwächt ist der Mensch melancholicus. Wenn die Qualitäten in gleichem Verhältnis vorhanden sind, ist er sanguinicus.⁸⁷² Auch in der bildenden Kunst wurden die typischen Verhaltensweisen bestimmter Tiere auf die menschlichen Charakterzüge übertragen. Bald wurden den einzelnen Temperamenten ihnen zugehörige Tiere als Attribute und Erkennungszeichen zur Seite gestellt.

Darstellungen der vier Temperamente in Verbindung mit der Tiersymbolik finden sich in einem Bilderzyklus in den Kunstsammlungen der Fürsten zu Waldburg-Wolfegg auf Schloss Wolfegg. Dabei handelt es sich um vier Zeichnungen mit Feder, Pinsel, schwarzer Tinte und blauer Tusche auf Papier. Sie sind höchstwahrscheinlich in Nürnberg nach 1566 entstanden und haben je die Maße von H 6,2-6,4 cm, B 4,1 cm.⁸⁷³ Die Wolfegger Serie ist nach einer Folge von vier Radierungen von 1560 aus der Hand des Nürnberger Zeichners und Formschneiders Jost Amman (1539-1591) entstanden, die mit einer erklärenden Beischrift unter den Bildern versehen sind (Abb. 81-84). Darin stellen sich die personifizierten Temperamente vor und verweisen auf die ihnen spezifischen Eigenschaften, Körpersäfte und Elemente. Die Wolfegger Folge, die möglicherweise ein Stecher aus Ammans Werkstatt schuf, ersetzt die zweizeiligen Inschriften der Stichvorlagen durch die Namen der jeweiligen Temperamente. Es handelt sich um männliche und weibliche Personifikationen, die sich ihres jeweiligen Temperamentes entsprechend verhalten. Attribute und Tiersymbole verdeutlichen zusätzlich deren Temperament. Die Szenen spielen vor Landschaftskulissen oder innerhalb von ruinösen Architekturstaffagen.

Das Temperament des „Sanguinicus“ verbildlicht bei Amman und in der Wolfegger Folge eine Frau in einem langen Gewand, die mit zwei Klöppeln und einer Strohfiedel auf einem hölzernen Schlaginstrument musiziert. Rechts neben ihr albern zwei Affen herum, von denen einer auf einer Art Saiteninstrument spielt (Abb. 81).⁸⁷⁴ „Cholericus“ ist ein Mann mit Panzerhemd und Helm, der links von sich ein Schild und in seiner rechten Hand ein Schwert hält. Ein weiteres Schwert hängt zu seiner Linken an seinem Gürtel. Er ist gerade dabei,

⁸⁷¹ Vgl. Klibansky/Panofsky/Saxl 1990: S. 172.

⁸⁷² Vgl. Klibansky/Panofsky/Saxl 1990: S. 173.

⁸⁷³ Siehe hierzu: Thierbach, Melanie (Hg.), Die Sieben Todsünden, Kat. Ausst. Diözesanmuseum St. Afra in Augsburg, 11.2.-8.5.2016, Petersberg 2016, Katalogteil, S. 261.

⁸⁷⁴ Vgl. Thierbach, Katalog 2016: S. 260.

von seinem Reittier, einem Bären hinabzusteigen. Die mit Strichen angedeuteten Luftwirbel im Bildhintergrund unterstreichen sein aufbrausendes Gemüt (Abb. 82). Die Darstellung steht hier auch in der Tradition der Todsündenpersonifikationen des Zornes, der auf einem Bären reitend dargestellt wird, wie dies zum Beispiel auf dem um 1480/90 zu datierenden Einblattholzschnitt in der Albertina der Fall ist (Abb. 55).⁸⁷⁵ Die Melancholie („Melancholicus“) schaut versunken in die Ferne. Sie hat den Kopf gedankenschwer auf den angewinkelten linken Arm gestützt, der auf einem Steinquader ruht. Links neben ihr steht ein Schaf. Bruchstücke von Gebäuden und Säulen türmen sich am rechten Bildrand. Davor liegt ein Stapel großer Bücher. Bücher stehen als Attribute der Künste für die Vergänglichkeit von Freude und Erkenntnis (Abb. 83).⁸⁷⁶ „Phlegmaticus“ ist bei Amman und in der in der Wolfegger Darstellung ein beleibter Mann, der auf einem am Boden liegenden Schwein sitzt. Mit der rechten Hand hält er eine bauchige Flasche fest, die er auf seinem rechten Knie abgestellt hat. Seine zerrissene Kleidung, seine wirren Haare und sein stierer Blick lassen darauf schließen, dass er ihren Inhalt bereits über den Durst genossen hat (Abb. 84).⁸⁷⁷

Die Zeichnungen in Wolfegg und die Vorlagen Ammans greifen in humanistischer Form auf die bekannte Tiersymbolik zurück.⁸⁷⁸

3.5 Die Charaktertypenlehre und die Folgen der Trunkenheit

Die Verbindung von vier Tieren mit den vier Temperamenten des Trinkers hat ihren Ursprung in einer jüdischen Sage, die in den „Gesta Romanorum“, einer spätmittelalterlichen moralisierenden Exempelsammlung über die Taten der Römer, seit dem 14. Jahrhundert verbreitet wurde. Gemäß der Geschichte aus den „Gesta Romanorum“ düngte der alttestamentliche Patriarch Noah, der Erfinder des Weines, die Erde, als er die Weinrebe pflanzte mit dem Blut von vier Tieren: dem Löwen, dem Lamm, dem Schwein und dem Affen.⁸⁷⁹

Der Text über die vier unterschiedlichen Weintrinker der „Gesta Romanorum“ beinhaltet folgendes:

⁸⁷⁵ Vgl. ebda.

⁸⁷⁶ Vgl. ebda.

⁸⁷⁷ Vgl. Thierbach, Katalog 2016: S. 260.

⁸⁷⁸ Vgl. Klibansky/Panofsky/Saxl 1990: S. 528, 529.

⁸⁷⁹ Vgl. Bucher, Gisela, Weltliche Genüsse. Ikonologische Studien zu Tobias Stimmer (1539-1584), Europäische Hochschulschriften, Reihe XXVIII, Bd. 131, Bern/Frankfurt a. M./New York/Paris/Wien 1992, S. 135.

„Josephus berichtet in seinem Buch von den Ursachen der natürlichen Dinge, daß Noah den wilden Weinstock fand, den er von den Grenzen (Labra) des Landes und der Straßen Lambrusca nannte. Da nun dieser bitter war, nahm er das Blut von vier Tieren, eines Löwen, Lammes, Schweines und Affen, und mischte mit Erde eine Art Dünger daraus, den er an die Wurzeln des Weinstocks legte. So wurde der Wein durch das Blut süß gemacht, worauf sich Noah nachher von diesem Wein berauschte, und als er entblößt dalag, von seinem jüngeren Sohn verspottet wurde. Hierauf versammelte er alle seine Söhne und sagte, er habe das Blut der genannten Tiere an den Weinstock getan, um die Menschen zu belehren. Denn viele Menschen sind durch den Wein zu Löwen geworden, ihres Zornes wegen, und haben dann keine Besinnung mehr; einige werden aus Scham zu Lämmern, andere aber werden zu Affen, dessen Neugierde und unschicklichen Übermut sie annehmen. Denn der Affe nimmt sich vor, alle Handlungen der Menschen nachzuahmen, macht sie aber verkehrt. Will man ihn also fangen, muß man bleierne Schuhe haben, und wenn er sieht, daß man sie an- und auszieht, und sie wieder fest anbindet, macht er es ebenso, wenn er aber nachher zu laufen versucht, wird er durch ihre Schwere zu Boden gedrückt und gefangen. Genauso geht es aber vielen Leuten, denn während sie vieles versuchen, bringen sie im Rausch doch kaum etwas zustande, verderben aber und verwirren wie der Affe das meiste.“⁸⁸⁰

Diese vier Tiere und die mit ihrem jeweiligen Temperament in Verbindung gebrachten Eigenschaften sind in Darstellungen in Zusammenhang mit dem Konsum von Alkohol ein immer wiederkehrendes Motiv. In den „Gesta Romanorum“ wird weiter erläutert, dass sich aufgrund des Düngens der Weinrebe mit dem Kot der Tiere der Charakter des Trinkers bei Weingenuss entsprechend den Eigenarten dieser Tiere verändert.⁸⁸¹ Die Zuschreibung der tierischen Reaktionen auf die Trinker wurde bald verallgemeinert und die einzelnen Tiere attributiv den einzelnen Charakteren zugeordnet. Dem Sanguiniker wird das Lamm, dem Melancholiker der Affe, dem Choleriker der Löwe und dem Phlegmatiker das Schwein zur Seite gestellt.⁸⁸²

Seit dem Ende des 14. Jahrhunderts gab es Übersetzungen der „Gesta Romanorum“ ins Deutsche. Auch zahlreiche volkssprachliche Handschriften aus dem 15. Jahrhundert beinhalten einzelne Exempla aus den „Gesta Romanorum“.⁸⁸³

⁸⁸⁰ Haas 1989, S. 69, 70, in Anlehnung an J.G.T. Gräbe, *Gesta Romanorum*, 3. Ausgabe, Leipzig 1905, 1.Hälfte, Kap. 159, S. 71f.

⁸⁸¹ Vgl. Bucher 1992: S. 135.

⁸⁸² Vgl. Dienst 2002: S. 360.

⁸⁸³ Vgl. Haas 1991: S. 70.

Eine ähnliche Geschichte über die Erschaffung des Weins und die Tiere findet sich in einer vor dem sechsten Jahrhundert nach Christus entstandenen jüdischen Quelle, dem Midrash Tanchuma, auf die der Text der „Gesta Romanorum“ wahrscheinlich zurückzuführen ist. Darin wird berichtet, wie der Teufel das Blut von den vier Tieren auf Noahs Wein tropft. Dies hat Auswirkungen auf den Menschen, wenn er davon trinkt. Nüchtern ist der Mann unschuldig wie ein Lamm, nach moderatem Weinkonsum beginnt er sich stark wie ein Löwe zu fühlen, wenn er mehr trinkt als er sollte, beginnt er sich wie ein Schwein zu verhalten und wenn er im Vollrausch ist, ist er albern, unvernünftig und närrisch wie ein Affe. Es ist denkbar, dass die älteste Form der Parabel, die nicht mehr auszumachen ist, keine religiöse Bedeutung hatte sondern nur die Auswirkungen des Weines auf die unterschiedlichen Menschentypen veranschaulichen sollte.⁸⁸⁴ Die Ursprünge der Sage liegen möglicherweise bei den Juden der frühen Diaspora.⁸⁸⁵

Die vielleicht vom Midrash Tanchuma inspirierte Version der „Gesta Romanorum“ wurde ins kulturelle Umfeld des Mittelalters versetzt und verknüpft damit die alttestamentliche Erzählung von der Erfindung des Weins durch Noah mit der Geschichte von Noahs Schande aus dem Alten Testament (1.Mo 9,20-27). Anders als im Midrash Tanchuma spielt der Teufel in der „Gesta Romanorum“ keine Rolle mehr. In beiden Versionen werden die vier unterschiedlichen Charaktere der Trinker mit Hilfe von Tiervergleichen verdeutlicht.⁸⁸⁶

Auch in einer Bilderhandschrift des „Libellus de imaginibus deorum“ aus dem Jahr 1420 ist Bacchus in Begleitung von drei Tieren, einem Affen, einem Schwein und einem Löwen, abgebildet (Abb. 85). Beim „Libellus“ handelt es sich um eine mythologische Abhandlung, die Bildbeschreibungen zu antiken Götterdarstellungen und Anweisungen für Maler und Astrologen enthält. Sie wird einem Londoner Mönch und Mythologen namens Albericus, der schon im 12. Jahrhundert erwähnt wird, zugeschrieben. In dieser Darstellung besteht kein biblischer Zusammenhang mehr. Seitdem wurden Lamm, Löwe, Schwein und Affe oft losgelöst von einem biblischen Hintergrund in Zusammenhang mit Bacchus dargestellt.⁸⁸⁷

⁸⁸⁴ Vgl. Janson, Horst Waldemar, Apes and Ape Lore in the Middle Ages and the Renaissance, London 1952, S. 242.

⁸⁸⁵ Vgl. Janson 1952: S. 243.

⁸⁸⁶ Vgl. Janson 1952: S. 242.

⁸⁸⁷ Vgl. Janson 1952: S. 244.

Einige Darstellungen wurden von der Geschichte aus der „Gesta Romanorum“ direkt beeinflusst. In einem Holzschnitt mit der Trunkenheit Noahs aus der von Heinrich Quentell gedruckten Kölner Bibel von 1479 (Abb. 86) sind Lamm, Löwe, Schwein und Affe um einen Weinstock angeordnet. Daneben steht ein anderer Weinstock, an dem eine Ziege auf den Hinterbeinen stehend an den Trauben knabbert. Diese Szene geht auf die Geschichte aus der Bibel zurück, in der steht, dass Noah der erste Weinbauer wurde nachdem er einen Ziegenbock Trauben essen sah. Noah wurde betrunken und machte sich lächerlich (1. Mose 9, 20ff).⁸⁸⁸ Hier wurde die Geschichte von der Erfindung des Weins durch Noah aus den „Gesta Romanorum“ mit den vier Tieren mit der Geschichte von Noahs Schande verknüpft. 1483 erschien eine kolorierte Kopie dieses Holzschnittes in der in Nürnberg gedruckten Koberger-Bibel.⁸⁸⁹

Später wurden die vier Tiere zunehmend ohne den Zusammenhang mit Noah oder auch Bacchus gesehen und nur noch als Illustrationen auf die Folgen der Trunkenheit und dem spezifischen Verhalten der einzelnen Temperamente unter Einfluss von Alkohol bezogen. Bald kamen auch noch andere Tiere wie die Ziege, der Hirsch, der Bär, der Esel, der Hund, der Wolf, die Katze, die Gans, der Fuchs etc. dazu.⁸⁹⁰

Im „Calendrier des Bergers“, der von Guyot Marchand 1493 in Paris publiziert wurde, wird die Wirkung des Weins auf die vier Temperamente beschrieben. Wenn der Choleriker betrunken ist, will er tanzen, lärmern und kämpfen, der Sanguiniker wird ausgelassen und verfolgt die Frauen, der Phlegmatiker wird weiser und widmet sich intensiver seiner Arbeit als zuvor, der Melancholiker will nur schlafen und träumen. Die zugehörige Holzschnittillustration (Abb. 87) zeigt die vier Temperamente als männliche Figuren nebeneinander mit den ihnen zugeordneten Tieren. Alle Temperamente stehen auf ihren zugehörigen Elementen. Der Choleriker steht auf Flammen in seinem Element dem Feuer und zieht das Schwert. Sein Tierattribut ist der Löwe. Der Sanguiniker steht auf Wolken, die die Luft symbolisieren und ist als Falkenjäger dargestellt, zu seinen Füßen ein Affe. Der Phlegmatiker steht in seinem Element, dem Wasser und hält eine Schriftrolle in der Hand. An seinem Gürtel hängt ein gefüllter Geldsack und hinter ihm steht ein Widder. Der

⁸⁸⁸ Vgl. Janson 1952: S. 244, 245.

⁸⁸⁹ Vgl. Janson 1952: S. 244, siehe hierzu Koberger, Johannes, Drucker, Biblia, übers. Aus dem Lat., Nürnberg 1483, Abb. ohne Pag.

⁸⁹⁰ Vgl. Janson 1952: S. 246.

Melancholiker stützt sich auf eine Krücke auf die Erde und wird von einem Schwein begleitet.⁸⁹¹

Ein Pariser Stundenbuch, das 1489/90 von Jean Dupré gedruckt wurde, geht dem „Calendrier“ zeitlich voraus. (Abb. 88). Ein Holzschnitt zeigt einen Mann mit geöffneter Bauchdecke, dessen Eingeweide man sehen kann. Die Eingeweide sind jeweils mit bestimmten Planeten verbunden. In den Eckzwickeln des Holzschnitts sind die vier Temperamente als Personifikationen dargestellt. Der Choleriker links oben hält ein Schwert in der Hand und wird von einem Löwen begleitet. Der Sanguiniker rechts oben ist als junger Falkenjäger dargestellt, an sein rechtes Bein klammert sich ein Affe. Der Melancholiker links unten hat einen Geldsack in der Hand. Zu seinen Füßen liegt ein Schaf, das zu ihm heraufblickt. Der Phlegmatiker wird von einem Schwein begleitet. Neben den Figuren befinden sich beschreibende und erklärende Textstreifen, die die Temperamente mit den jeweiligen Elementen, Tieren, Säften und Charaktereigenschaften in Verbindung bringen. Bei der Beischrift zum Temperament des Cholerikers und dem des Sanguinikers wird explizit der Bezug zum Wein erwähnt. Beim Choleriker steht „tient du feu et du lion il a perlieux vin male complexion und beim Sanguiniker „tient du singe et de l’air [...] et a joyeux vin [...]“. Die negativen Charaktereigenschaften des Cholerikers werden durch den Wein verstärkt hervorgerufen; genau wie sich bei Weingenuss die Fröhlichkeit des Sanguinikers verstärkt. Die Inschrift zu den anderen beiden Temperamenten nimmt auf den Wein keinen Bezug.⁸⁹² Aufgrund der Inschriften wird jedoch deutlich, dass die vier Tiere in dieser Darstellung mit den temperamentspezifischen Eigenschaften nach dem Alkoholkonsum in Beziehung gesetzt werden, und die abgebildeten Personifikationen der Temperamente durch die Eigenschaften der ihnen beigegebenen Tiere gekennzeichnet sind.

Im Pariser Holzschnitt sind die Personen sehr differenziert gestaltet. Alle tragen verschiedene Kostüme um ihre Rolle zu unterstreichen. Der Choleriker ist in Ritterrüstung dargestellt, der Sanguiniker in der Tracht eines Höflings, der Phlegmatiker trägt die Kleidung eines wohlhabenden Kaufmanns und der Melancholiker die Kleidung eines Gelehrten (Abb. 88). Im „Calendrier“ sind alle Temperamente sehr ähnlich gestaltet und nur durch ihre Attribute zu unterscheiden (Abb. 87).⁸⁹³

⁸⁹¹ Vgl. Janson 1952: S. 248.

⁸⁹² Vgl. Morgan Library, New York, M 565, f. 2r.; vgl. Janson 1952: S. 248.

⁸⁹³ Vgl. Janson 1952: S. 249.

Auch in den Miniaturen auf der Seite des Stundenbuchs des Simon Vostre aus dem Jahr 1502 stehen die Vertreter der Temperamente auf ihren Elementen. Der Sanguiniker steht auf Wolken, der Choleriker auf Flammen, der Melancholiker auf der Erde, der Phlegmatiker im Wasser. Zusätzlich zu den Elementen sind den Temperamenten die vier Tiere zugeordnet. Dem Sanguiniker der Affe, dem Choleriker der Löwe, dem Melancholiker das Schwein, dem Phlegmatiker das Schaf (Abb. 78).⁸⁹⁴ Hier fehlt jedoch der Bezug zum Alkoholkonsum. Die Tiere verdeutlichen hier nur noch die in den Menschen bereits angelegten charakterlichen Eigenschaften der unterschiedlichen Temperamente.

Die Tiere der „Gesta Romanorum“ wurden also im 15. Jahrhundert auf die Temperamente übertragen.⁸⁹⁵ Der „Calendrier“ und damit auch die Darstellungen verbreiteten sich in ganz Europa.⁸⁹⁶

Vergleicht man die Plaketten mit den Tierallegorien von Peter Flötner oder einem Nachfolger mit der Darstellungstradition der vier Temperamente, fällt Folgendes auf: Fünf der sechs Plaketten zeigen Szenen, in denen jeweils mehrere Männer und ein Tier dargestellt sind. Davon lassen sich vier, nämlich Lamm, Löwe, Schwein und Affe, den vier Tieren zuordnen, die sich auf die vier Temperamente beziehen. Gleichzeitig handelt es sich dabei um die vier Tiere, die in Zusammenhang mit den vier Folgen der Trunkenheit aus den „Gesta Romanorum“ gebracht werden können. Alle Szenen zeigen Trinker beziehungsweise Personen nach dem Konsum von Alkohol, was durch die vielen Trinkgefäße und Kannen verdeutlicht wird, die von den dargestellten Personen getragen oder erhoben werden oder aus denen sie trinken. Zahlreiche Kannen und Krüge liegen teils zerbrochen, teils leer auf der Erde. Bei einigen ergießt sich der Inhalt über den Boden.

Betrachtet man nun diese Darstellungstradition, kann man die Plakette Flötners mit dem Trinker, der den Kopf in die Hand gestützt und an ein Schaf gelehnt dasitzt (Abb. 70), als Verkörperung des melancholischen Temperamentes ansehen. In Ammans Zeichnung und Wolfegg wird das melancholische Temperament ebenfalls durch eine Person verbildlicht, die sinnend den Kopf in die Hand gestützt hat und von einem Schaf begleitet wird, wie im Stundenbuch von Jean Dupré (Abb. 83, Abb. 88). Die anderen auf dieser Plakette dargestellten Personen und der Gott des Weines selbst betten die Szene in das Umfeld eines Zechgelages ein. Dass der auf dem Fass reitende beleibte Bacchus der Szene persönlich beiwohnt, unterstreicht den Bezug zur

⁸⁹⁴ Vgl. Klibansky/Panofsky/Saxl 1990: S. 421.

⁸⁹⁵ Vgl. Janson 1952: S. 250.

⁸⁹⁶ Vgl. Klibansky/Panofsky/Saxl 1990: S. 421.

Trunkenheit. Weitere Zecher haben die Gefäße erhoben und scheinen ihrem Gott zuzuprosten.

Eine andere Plakette der Serie zeigt Bacchus auf dem Fass, der von Zechern umgeben ist, die ihm huldigen (Abb. 71). Der Affe der auf seinem Kopf sitzt und ihm die Schenkkanne reicht, könnte auf den Sanguiniker und dessen fröhliches und geselliges Temperament hindeuten. Gemäß der „Gesta Romanorum“ verhält dieser sich nach dem Alkoholkonsum albern und närrisch wie ein Affe. Auch in der Wolfegger Darstellung des sanguinischen Temperamentes sind zwei Affen abgebildet, die herumtollen, beziehungsweise auf der Fiedel spielen (Abb. 81). Bei Flötner würde sich jedoch auch die Plakette mit den närrischen musizierenden und singenden Männern, die zum Teil in Frauenkleidung auftreten, als Verbildlichung des sanguinischen Temperaments eignen (Abb. 69). Interessanterweise fidelt die weibliche Personifikation des sanguinischen Temperaments in der Wolfegger Darstellung auf einem ähnlichen Instrument aus zwei Kochlöffeln wie in der Darstellung mit den Musikanten auf Flötners Plakette (Abb. 69, Abb. 81). Der Affe weist auch im „Calendrier des Bergers“ und in den Stundenbüchern von Simon Vostre und Jean Dupré auf den Sanguiniker hin (Abb. 87, Abb. 78, Abb. 88). Der Affe, der sich in einem Spiegel betrachtet, ist ebenfalls ein ikonographischer Topos. Man findet ihn zum Beispiel in einem Nürnberger Holzschnitt aus dem Jahre 1480 (Abb. 89). Auf dem Holzschnitt ist ein junges Paar dargestellt, das nebeneinander sitzt und sich umarmt. Links im Bildhintergrund sitzt ein Affe auf einer Stange, der sich in einem Handspiegel betrachtet. Die junge Frau liebkost das Gesicht des Jünglings mit einer Hand, mit der anderen greift sie von ihm unbemerkt in seinen Geldsack, den er am Gürtel trägt. Der Affe verweist darauf, dass sie aus ihrem Liebhaber „einen Affen macht“, indem sie ihm Liebe vorgaukelt, ihn aber eigentlich bestiehlt. Der Affe hält nicht nur dem Jüngling, sondern auch dem Bildbetrachter den Spiegel vor, er solle sich davor hüten, sich in einer ähnlichen Situation genauso zum Affen machen zu lassen.⁸⁹⁷ Interessant ist auch, dass es sich bei dem jungen Mann auf dem Holzschnitt um einen modisch gekleideten Beau und offensichtlich um einen Falkenjäger handelt, worauf der ebenfalls auf der Stange rechts oben im Bild sitzende angebundene Falke hindeutet. Genau diese Darstellungsform des modisch gewandeten Jünglings und Falkenjägers ist typisch für mittelalterliche Personifikationen des Temperaments des Sanguinikers.

Die Plakette der Serie mit dem angegriffenen Löwenreiter mit der Kampfszene im Hintergrund stellt das choleriche Temperament dar (Abb. 72).

⁸⁹⁷ Vgl. Janson 1952: S. 262.

Dem Choleriker wird aufgrund seines zornigen, erhitzten Gemütes in der Bildtradition meist ein Löwe oder auch ein Bär beiseite gestellt. Als Trunkenheitsfolge ist der Choleriker streitlustig und wutentbrannt. Auf der Wolfegger Zeichnung reitet der Choleriker auf einem Bären statt auf einem Löwen (Abb. 82). Bei Cesare Ripa ist der Bär das Symbol des Zorns, was im Verhalten des Cholerikers auf den Zorn als Todsünde hinweist.⁸⁹⁸ In der niederländischen Ausgabe von Cesare Ripas „Iconologia“ kennzeichnet ebenfalls ein Mann mit erhobenem Schwert, der von einem Löwen begleitet wird, das Temperament des Cholerikers, genau wie auch in den vorausgehenden Stundenbüchern und im „Calendrier des Bergers“ (Abb. 78, Abb. 87, Abb. 88).⁸⁹⁹

Die Plakette der Serie, die innerhalb einer Trinkerversammlung einen Trinker auf einem Schwein zeigt, verweist auf das phlegmatische Temperament (Abb. 74). Nach dem Alkoholkonsum verhält sich der Phlegmatiker wie das Schwein, das ihm als Attribut beigegeben ist. Auch in der Wolfegger Darstellung ist dem Phlegmatiker, der wie auch in der Ammanschen Radierung eine große Schraubflasche in der Hand hält und betrunken geradeaus stiert, das Schwein zugeordnet (Abb. 84). Auf der Plakette wird ebenfalls aus Flaschen und Schalen getrunken, Kannen und Krüge deuten auf den Konsum von Alkohol hin, um eine direkte Verbindung zwischen dem Trinken und dem säuischen Verhalten der Trinker herzustellen. Auch im Stundenbuch von Jean Dupré ist das Schwein das Attribut des Phlegmatikers (Abb. 88). Auffallend ist, dass bei der Darstellung aus dem Stundenbuch von Simon Vostre und der im „Calendrier des Bergers“ dem Melancholiker das Schwein und nicht wie bei Flötner, der Wolfegger Darstellung und dem Stundenbuch von Dupré das Schaf beigegeben ist (Abb. 78, Abb. 87, Abb. 70, Abb. 83, Abb. 88). Dafür ist dem Phlegmatiker bei Vostre das Schaf an die Seite gestellt (im „Calendrier“ handelt es sich um einen Widder) (Abb. 78, Abb. 87), den bei Flötner, Dupré und in der Wolfegger Darstellung das Schwein begleitet (Abb. 74, Abb. 84, Abb. 88). Schaf und Schwein sind bei Vostre also vertauscht. Eine mögliche Erklärung ist, dass angesichts der humanistischen Auffassung und Wertschätzung der Melancholie in den Darstellungen des 16. Jahrhunderts ein Schwein vielleicht als unpassend erachtet war.⁹⁰⁰ Die bildliche Zuordnung der vier Tiere zu den Temperamenten stimmte wie der Vergleich zeigt zwar in den meisten Fällen überein, es gab jedoch auch Vertauschungen und Ausnahmen.

⁸⁹⁸ Vgl. Klibansky/Panofsky/Saxl 1990: S. 528, 529.

⁸⁹⁹ Vgl. Pietersz 1644: S. 74, siehe hierzu Lütke Notarp 1998: Abb. S. 127.

⁹⁰⁰ Vgl. Klibansky/Panofsky/Saxl 1990: S. 528, 529.

Die vier Verhaltensweisen von Betrunknenen wurden also ursprünglich mit den vier Tieren Lamm, Löwe, Schwein und Affe gleichgesetzt, was auf die jüdische Sage über die Erfindung des Weines durch Noah, die in den „Gesta Romanorum“ seit dem 14. Jahrhundert verbreitet wurde, zurückzuführen ist. Aufgrund der dadurch entstandenen Verbindung der vier Tiere zum Alkoholkonsum wurde Bacchus darauf häufig ohne einen biblischen Zusammenhang zusammen mit den vier Tieren der „Gesta Romanorum“ dargestellt. Zudem wurden dann im 15. Jahrhundert wegen des spezifischen tierischen Verhaltens der Trinker, das in den „Gesta Romanorum“ literarisch vorgebildet wurde, die Eigenschaften der Trinker auf die vier Temperamente und damit häufig auch die jeweiligen Tiere auf die Darstellungen der Temperamente, ganz ohne den Zusammenhang mit dem Alkohol übertragen.

Die Plaketten mit dem Esel und die mit der närrischen Trinkergesellschaft können als unterstreichende und einrahmende Szenen der gesamten Szenerie angesehen werden (Abb. 69, Abb. 73). Der Esel, der auch für die Trägheit in Folge der Trunkenheit stehen kann, verweist in der Art der Darstellung in Kombination mit dem gestützten Reiter auf Silen, was den bacchischen Charakter der Serie und den Bezug zum Weinkonsum untermauert.

Im Vorausgegangenen wurde bereits mehrfach in Zusammenhang mit Motiven Flötners auf die Ähnlichkeit zu Stichen und Nachstichen von Marcantonio Raimondi und Agostino Veneziano verwiesen. Veneziano und Raimondi stellten zahlreiche Reproduktionsstiche nach zeitgenössischen Bildern, aber auch nach Kunstwerken der Antike her und trugen durch diese leicht zu transportierenden Reproduktionen, die auch im Nürnberg der Renaissance kursierten, zur Verbreitung der Bilder und Bildmotive auch außerhalb Italiens bei. Auch für das Motiv des auf dem Eber reitenden, gestützten Silen gibt es eine Stichvorlage von Agostino Veneziano, an der Flötner sich orientiert haben könnte (Abb. 90).⁹⁰¹ Der Stich Agostino Venezianos, der um 1520/25 entstand und wohl eine verlorengegangene Zeichnung von Raffael zum Vorbild hat, zeigt seitenverkehrt den bärtigen auf einem Esel reitenden Silen inmitten eines nach links ziehenden Zuges von Bacchanten und Bacchantinnen, Putten und Tieren. Silen wird hier, wie auf Flötners Plakette, mit Hilfe von zwei ihn stützenden Bacchanten auf dem Reittier gehalten. Dieses Stützmotiv findet sich auch auf einem römischen Sarkophag in Woburn Abbey in England, der ursprünglich in der Villa Aldobrandini Frascati in Rom stand und möglicherweise als Vorbild für Raffaels verlorene Zeichnung diente. Auch auf dem römischen Sarkophag, der sich im

⁹⁰¹ Vgl. Weber, Bildband, 1975: S. 89.

British Museum in London befindet und ursprünglich in Santa Maria Maggiore stand, ist dieses Motiv im Rahmen eines Bacchuszuges aus dem 2. Jahrhundert nach Christus umgesetzt.⁹⁰² Auf dem Stich Venezianos ähnelt auch die Bacchantin, die einen Früchtekorb auf dem Kopf trägt und dem Zug vorauszieht, der Bacchantin mit dem Früchtekorb auf dem Relief des Holzschuher-Pokals mit dem Bacchuszug (Abb. 7, Abb. 90).

Von besonderem Interesse ist auch die Szene ganz rechts auf dem Stich Venezianos. Ein bärtiger Bacchant füllt einem unter ihm auf dem Boden sitzenden Bacchanten aus einem Weinschlauch Wein in eine Schale. Der am Boden Sitzende, über dem er steht, lässt sich daraus den Wein in den Mund laufen. Diese Szene erinnert sehr stark an die Krönung des Holzschuher-Pokals, auf dem die gleiche Szene zu sehen ist (Abb. 10, Abb. 90). Die Bacchantin mit dem Früchtekorb und das Motiv des Weineinflößens sind auch auf dem Bacchustriumph von Georg Pencz von 1528 dargestellt (Abb. 11). Möglicherweise diente der Stich Venezianos oder die verlorengegangene Vorlage Raffaels Pencz zum Vorbild und Flötner orientierte sich wiederum an Pencz.

Die närrische Trinkergesellschaft der Plakettenserie unterstreicht die Albernheit und Enthemmtheit der Zecher. Zusätzlich verweist sie vielleicht in Hinblick auf die links mittig am Bildrand stehende Pyramide auf Kugeln und deren Bedeutung in der „Hypnerotomachia“, ähnlich wie die Pyramide auf dem Relief des Holzschuher-Pokals auf die Verortung dieser und auch der anderen Szenen außerhalb des Reichs des freien Willens. Die dargestellten Handlungen erfolgen in einem Zustand, in dem die Akteure keine bewusste Kontrolle mehr über ihr Handeln haben. Dieser Zustand wurde durch deren Trunkenheit in Folge des übermäßigen Weinkonsums verursacht. Vom Bildaufbau, der Anordnung der Szenen und der architektonischen und landschaftlichen Kulisse her kann man annehmen, dass die Plaketten mit bacchantischen Szenen mit Tierallegorien genau wie auch die Serie der Plaketten zu den Folgen der Trunksucht eine Reihe bildeten, oder zumindest in einem gewissen Zusammenhang zueinander entstanden sind. Auch die auf allen Bildern vorzufindenden Kannen, Krüge, Trinkgeräte, Fässer, Trauben und Büten stellen deutlich den Bezug der Szenen zum Alkoholkonsum her. Auch die thematischen Verknüpfungen mit den Sieben Todsünden beziehungsweise mit den vier Temperamenten machen eine serielle Zugehörigkeit der Plaketten wahrscheinlich.

⁹⁰² Siehe hierzu Emmerling-Skala 1994, Bd. 2: Abb. S. 1275.

V Druckmedien: Die Trunkenheit in graphischen Darstellungen von Erhard Schön und den Beham-Brüdern

*„In disem Laster üben sich,
Die es selbs sollten wehren;
Dawider in ernst legen sich,
Mit Straffen vnd mit lehren.
Weil sie aber selbs strefflich seynd,
Bleibt vngestraft die schwere sünd,
Die Truncknen thun sich mehren.“⁹⁰³*

Matthäus Friedrich, Ein Lied wider das vollsauffen vnnd Trunckenheit

1 Die Druckmedien und der Kampf gegen die Trunksucht

Die Tatsache, dass Themen, die in Zusammenhang mit der Trunkenheit stehen häufig Gegenstand von bildlicher Darstellung waren, zeigt, welche Relevanz das Thema in der Frühen Neuzeit hatte. Auch in den Druckmedien wurden Alkohol und Trunksucht im 16. Jahrhundert häufig thematisiert.

Die Trinkliteratur bildete in dieser Zeit einen wichtigen und umfangreichen Zweig. Viele Werke standen dem Alkoholkonsum wohlwollend gegenüber. Texte, die unter die Kategorie „Weinlob“ fallen, gab es schon im 13. Jahrhundert mit dem „Weinschwelg“, der „Wiener Meerfahrt“ und dem „Weinschlund“. Die Werke enthalten Kneipenschilderungen und rühmen die Vorzüge und wunderbaren Wirkungen des Weines. Bis ins 15. und 16. Jahrhundert waren die Weinlieder, -grüsse, -segens und -büchlein sehr verbreitet. Auch in der „Trunkenlitanei“ in Fischarts „Gargantua“ wurde das Thema Alkohol thematisiert.⁹⁰⁴

Doch erst im 16. Jahrhundert kam eine Vielzahl an kritischen selbständigen Schriften gegen das übermäßige Trinken auf.⁹⁰⁵ Die „sich [...] aus Fässern

⁹⁰³ Friedrich, Matthäus, Ein Lied wider das vollsauffen vnnd Trunckenheit, zit. nach: Bauer 1903: S. 284.

⁹⁰⁴ Vgl. Hauffen, Adolf, Die Trinkliteratur in Deutschland bis zum Ausgang des sechzehnten Jahrhunderts, in: Seuffert, Bernhard (Hg.), Vierteljahrschrift für Litteraturgeschichte, Bd. 2, Heft 1, Weimar 1889, S. 481-516, hier S. 481.

⁹⁰⁵ Vgl. Strauch, Philipp, Zwei fliegende Blätter von Caspar Scheidt, in: Seuffert, Bernhard (Hg.), Vierteljahresschrift für Literaturgeschichte, Bd. 1, Weimar 1888, S. 64-98, hier S. 84.

ergießende Trunkenheitsliteratur“⁹⁰⁶ umfasste Flugschriften, Einblattdrucke, Flugblätter und Traktate, die das Thema Trunksucht zum Inhalt hatten. Viele davon waren illustriert.

Der übermäßige Alkoholkonsum und die aus ihm folgenden Sünden sorgten, insbesondere bei der Kirche, für Unmut.

„Niemand gegen den täglich-nutritiven, wohl aber gegen den exzessiven Gebrauch alkoholischer Getränke [...] führten geistliche und weltliche Herren einen ebenso langen wie vergeblichen Kampf.“⁹⁰⁷

Schon die Kirchenlehrer der Antike warnten vor den Folgen der Trunkenheit. Der frühchristliche Philosoph Clemens von Alexandrien (2. Jh. n. Chr.), erwähnt in seinem Traktat „Paedagogus“ die Gefahren des übermäßigen Weingenusses. Aus ihm folgen Unzucht, Geschrei, Streit, sinnloses Lallen, Gewissensbisse und Krankheit.⁹⁰⁸ Basilius (ca. 330-379 n. Chr.), der Bischof von Caesarea, nennt den Alkohol in seiner Predigt gegen die Trunksüchtigen „In Ebriosos“ ein „Werkzeug der Zügellosigkeit“⁹⁰⁹ und einen „selbstgewählten Dämon“⁹¹⁰ und beschreibt die negativen Folgen der Trunkenheit.⁹¹¹ Sie tötet die Vernunft, macht den Menschen niedriger als das Tier, führt zu sexueller Enthemmung und Perversion, lässt den Körper anschwellen, den Mund austrocknen, die Augen trüben, die Hände und den ganzen Körper zittern.⁹¹² Der Kirchenlehrer und Erzbischof von Konstantinopel Johannes Chrysostomus (349-407 n. Chr.) ist der Meinung, dass der Satz „es solle keinen Wein geben“ falsch sei, denn nicht der Wein trage die Schuld, sondern die, die ihn zur Unmäßigkeit missbrauchen. Genauso könne man behaupten, wegen der Mörder solle es kein Eisen geben, wegen der Diebe keine Nacht und wegen der Ehebrüche keine Frauen.⁹¹³ Laut

⁹⁰⁶ Vgl. Fasbender, Christoph, sauffen krengt ere, vernunfft, lieb und gut vnd ist schendlich - Die Humanisten und der Alkohol, in: Fiala-Fürst, Ingeborg/Czmero, Jaromir (Hgg.), Festschrift für Ludvik Vaclavek, Olomouc 2011, S. 165-174, hier S. 167.

⁹⁰⁷ Spode 1993: S. 47.

⁹⁰⁸ Vgl. Raymond, Irving Woodworth, The Teaching of the Early Church on the Use of Wine and Strong Drink, New York 1927, S. 97-102; vgl. Kaiser 2002: S. 46.

⁹⁰⁹ Basilius Caesariensis, Sermo XIV. In ebriosos, Jaques Paul Migne (ed.), Paris 1885, in: Des Heiligen Kirchenlehrers Basilius des Großen ausgewählte Schriften, aus dem Griechischen übersetzt von Anton Stegmann, München 1925, PG 31, Sp. 443-464, c.1 u. 2, 3-8, S. 319-328; vgl. Kaiser 2002: S. 47.

⁹¹⁰ Basilius 1885: PG 31, Sp. 443-464, c.1 u. 2, 3-8, S. 319-328.

⁹¹¹ Vgl. Kaiser 2002: S. 46.

⁹¹² Vgl. Basilius 1885: PG 31, Sp. 443-464, c.1 u. 2, 3-8, S. 317-330; vgl. Kaiser 2002: S. 47.

⁹¹³ Vgl. Chrysostomus, Johannes, Des Heiligen Kirchenlehrers Johannes Chrysostomus Erzbischofs von Konstantinopel Kommentar zum Evangelium des Heiligen Matthäus,

dem Kirchenvater und Bischof von Mailand Ambrosius (340-397 n. Chr.) folgen aus dem maßlosen Alkoholkonsum Ohrensausen, Blässe, Muskelschwund, Wahnvorstellungen, Begierde, Unzucht, physische Gewalt, Streit, Waffengebrauch und Blutvergießen.⁹¹⁴ Isidor, der Bischof von Sevilla (560-636 n. Chr.) warnt davor, dass man das Schlechte, das man im Zustand der Trunkenheit begeht, nicht als solches empfindet.⁹¹⁵ Der Mönchsvater Cassian (360-435) ist der Meinung, dass aus Unmäßigkeit im Essen und Trinken weitere Todsünden wie Unzucht/Unkeuschheit, Geiz, Zorn, Traurigkeit, Melancholie/Trägheit, Eitelkeit und Stolz erfolgen.⁹¹⁶ Der fränkische Missionar und Bischof Bonifatius (ca. 672-754 n. Chr.) brandmarkte die Trunkenheit als eine Todsünde, welche die Menschen in „ewige Verdammnis“⁹¹⁷ stürze und forderte, dieses heidnische Laster „zu fliehen gleich dem Abgrund der Hölle“.⁹¹⁸

Im 16. Jahrhundert entstand eine wahre Flut von Streitschriften, Traktaten und Predigten gegen das „deutsche Nationallaster“ Trunksucht. Ein Großteil des Schrifttums zum Thema Trunkenheit stand unter dem Einfluss von Sebastian Franck und Sebastian Brandt.⁹¹⁹ Predigten und Moraltraktate sahen den übermäßigen Weinkonsum als Sünde, Beleidigung Gottes und Verderben für die Seele an.⁹²⁰ Es begann ein Kampf gegen die alte Trinkkultur mit neuen, schärferen Waffen. Allen voran kämpften ihn die Reformatoren.⁹²¹ Der exzessive Alkoholkonsum galt als Sünde gegen Gott. Als Ideal galt der nüchterne Zustand des Menschen, der auf ein gottgefälliges Leben ausgerichtet ist. Insbesondere die radikalen Reformatoren wie Johannes Calvin (1509-1564) sahen im Alkohol eine Bedrohung für ein gottgefälliges Leben, das gemäß seiner Lehre auf Arbeit, Leistung und Erfolg basierte.⁹²² Häufig wurden auch die

übersetzt von Johannes Chrysostomus Baur, Bibliothek der Kirchenväter 26, München 1916, Homilie c.4, S. 218; vgl. Kaiser 2002: S. 47.

⁹¹⁴ Vgl. Ambrosius, *De Helia et ieiunio*, Carl Schenkl (ed.), Prag/Wien/Leipzig 1897, 12, 42-44; 16, 59; 16, 60, S. 436f, 446f; vgl. Kaiser 2002: S. 48.

⁹¹⁵ Vgl. Isidor von Sevilla, *Sententiarum libri tres*, Jaques Paul Migne (ed.), Paris 1862, PL 83, Sp. 650; vgl. Kaiser 2002: S. 121.

⁹¹⁶ Vgl. Johannes Cassian, *Conlationes V*, 2, Michael Petschenig (ed.), Wien 1886, CSEL 13,2, S. 121 ; vgl. Kaiser 2002: S. 119.

⁹¹⁷ Bonifatius, *Sermo VI*, orat XI, zit. nach: Spode 1993: S. 48.

⁹¹⁸ Bonifatius, *Sermo VI*, orat XI, zit. nach: Spode 1993: S. 48.

⁹¹⁹ Vgl. Tlusty 2005: S.85.

⁹²⁰ Vgl. Tlusty 2005: S.89.

⁹²¹ Vgl. Spode 1993: S. 62.

⁹²² Vgl. Nolte, Frank, *Die protestantische Ethik und der nüchterne Mensch. Zur Veränderung von Alkohol-Trinkmustern am Beispiel der Bremer Geschichte*, Bremer Institut für Drogenforschung (Hg.), Schriften zur Drogenforschung, Heft 1, Bremen 1995, S. 19.

verschwenderische Lebensführung und der unmäßige Umgang mit einer Gottesgabe angeprangert. 1548 wurde von den Predigern befohlen, von der Kanzel herab gegen das Zutrinken zu eifern.⁹²³ In seiner Predigt „Wider Hans Worst“ aus dem Jahr 1541 schreibt Luther:

„Es ist leider [...] ganz Deutschland mit dem Sauffen laster geplagt, Wir predigen, schreien und predigen da wider, Es hilfft leider wenig. Es ist ein böse alt her komen in Deutschem lande [...].“⁹²⁴

Im Handschreiben „An den christlichen Adel deutscher Nation“ von 1520 fordert Luther die Obrigkeit auf, einzuschreiten gegen den „Mißbrauch des Fressens und Saufens [...]. Mit Predigten ist dem hinfort nimmer zu raten, so sehr ist es eingerissen und hat überhand genommen.“⁹²⁵ Auch in seiner Predigt aus dem Jahr 1520 „Von Nüchternheit und Mäßigkeit wider Völlerei und Trunkenheit“ versucht Luther dem Laster Herr zu werden.⁹²⁶ Martin Luther, der bekanntermaßen selbst dem Wein nicht abgeneigt war, unterschied zwischen zwei Arten des Trinkens: Zum einen gab es die Trunksucht (ebriositas). Darunter verstand Luther, sich gewohnheitsmäßig zu betrinken. Die Trunksucht war für Luther ein Laster und deren Folgen schlimm und schlecht. Demgegenüber stand das einfache Betrunkensein, der gelegentliche Rausch (ebrietas). Dieser wird von Gott verziehen und ist angesichts von schwerer Arbeit oder Problemen, Grübeleien, anstrengenden Studien, gegen Schlaflosigkeit, geistige Ermattung, gegen vom Teufel eingegebene Zweifel und Unsicherheit verzeihlich, wenn er nicht zur täglichen Gewohnheit wird.⁹²⁷

1531 erschien in Augsburg das Werk des Theologen Sebastian Franck mit dem Titel: „Von dem grewlichen laster der Trunckenhait: so in disen letzte zeytten erst schier mit den frantzosen auffkhomen / Was fullerey / sauffen / vnd zůtrincken für jamer vnnnd vnrrath / Schaden der seel vnnnd des leibs / auch armüt vnd schedlich not anricht / vnd mit sich bringt. Vnd wie dem vbel zůraten wer / grüntlicher bericht vnnnd ratschlag / auß götlicher gschufft.“⁹²⁸ Franck erläutert darin in einzelnen Kapiteln die negativen Auswirkungen der Völlerei im Allgemeinen und insbesondere die des unmäßigen Trinkens. Das erste Kapitel

⁹²³ Vgl. Bauer 1903: S. 297.

⁹²⁴ Luther, Martin, Wider Hans Worst, Abdruck der ersten Ausgabe [1541], Neudrucke deutscher Literaturwerke des XVI. und XVII. Jahrhunderts Nr. 28, Halle an der Saale 1880, S. 57.

⁹²⁵ Luther, Martin, An den Christlichen Adel deutscher Nation, von des Christlichen standes besserung, Leipzig 1520, ohne Pag., zit. nach: Bauer 1903: S. 210.

⁹²⁶ Vgl. Bauer 1903: S. 210.

⁹²⁷ Vgl. Tlusty 2005: S. 87.

⁹²⁸ Franck 1534.

behandelt den Schaden an der Seele, der mit dem übermäßigen Alkoholkonsum einhergeht. Völlerei, übermäßiger Weingenuss und Müßiggang sind Ursache für Sodom und Gomorrha. Wenn man voll und satt ist, steht laut Franck allen Lastern die Tür offen.⁹²⁹

„Wan er [der Teufel] vns mit wein hat gefangen / all sinn beraubt vn zů narren gemacht / da treibt er sein spot/kurzweyl vnd faßnacht spil mit vns / treibt vnns von einem laster in das ander.“⁹³⁰

Wer Bacchus zu seinem Gott macht ist Franck zufolge kein Mensch mehr. Er verhält sich wie ein Schwein und stellt den Frauen anderer Männer nach. Im Wirtshaus vergisst der Zecher Armut und Elend, er ist aber nicht mehr in der Lage Gott anzurufen, wodurch ihm geholfen würde.⁹³¹ Das zweite Kapitel handelt vom Schaden am Leib. Die Trunkenheit ist die Ursache vieler Krankheiten und eines „vnzeytigen“ Todes. „[...] der mensch [soll] sein sebs schonen / vnd mit wein sich nit also vberladen / Dann durch das fressen vn sauffen / wirt die gantz natur verderbt.“⁹³² Einen „bloede[n] dolle[n]“ Kopf, Schwindel, triefende Augen, stinkenden Atem, einen bösen Magen, zitternde Hände, Wassersucht und eine Verkürzung des Lebens bringt der Alkoholkonsum mit sich. Auch den Mitmenschen fügt der Trinker, sei es mit der Hand oder mit dem Mund, Schaden zu. Die Völler sehen zudem aus wie „geschwollen[e] oxsen“ oder „maestsew“ und „keüchen wie die otter“. Der nächste Abschnitt handelt vom Schaden an Ehrbarkeit und gutem Ruf. Wein führt zu Unzucht, Ehebruch und Ehrlosigkeit. Ein Betrunkener macht sich oft zum Gespött, indem er sich beispielsweise entblößt oder sich närrisch verhält. Dabei nehmen sein guter Ruf und seine Ehre Schaden. Auch der Schaden am Gut und die Armut als Folge des Trinkens werden bei Franck behandelt. Ein unmäßiger Mensch versäuft und verfrisst sein Geld. Zudem macht der Wein faul und träge, was Arbeitslosigkeit und Armut zur Folge hat. Weiter prangert Franck an, dass das Zutrinken zu immer mehr Durst und Alkoholkonsum führt, Wein das Urteil verkehrt und die Vernunft blendet und Aufruhr und Unruhe weckt. Neben Torheit und Unkeuschheit bedingt der Wein außerdem Leichtfertigkeit, Gotteslästerung und Abgötterei. Totschlag, Diebstahl und Geiz

⁹²⁹ Vgl. Franck 1534: ohne Pag.

⁹³⁰ Ebda.

⁹³¹ Vgl. ebda.

⁹³² Franck 1534: ohne Pag.

seien ebenfalls Begleiterscheinungen des maßlosen Alkoholkonsums, der außerdem nicht der Jugend vorgelebt werden solle.⁹³³

Im 16. Jahrhundert war sowohl bei den Protestanten als auch bei den Altgläubigen der Glaube an den Teufel und an Dämonen, die zur Sünde anstiften, verbreitet. Speziellen Einfluss auf den Trinker hatte der sogenannte „Saufteufel“. Erstmals erwähnt wurde der Teufel in Zusammenhang mit der Trunkenheit 1517 in Hans von Leonrodts theologischem Traktat mit dem Titel „Hymelwag auff dem wer wol lebt vn wol stirbt fert in das reich der himel. Hellwag auff dem wer übel lebt vn übel stirbt fert in die ewigen verdamnuß“, in dem Leonrodts dem Leser den Weg in den Himmel und den Weg in die Hölle beschreibt.⁹³⁴ Darin steht:

„[...] als hab dir der teüfel ain flaschen fürgehengt die sey voller gifft / vnd so du darauß trinckest / so wird dein hertz leib vnd seel hertigklich vnd schwärlich vergiffet / vnd gedenck das kain kranckhait am leib herter zů vertreiben vnd zů artzneyen ist dann die von gifft kumpt.“⁹³⁵

In der zu dem Abschnitt gehörenden Holzschnittillustration von Hans Schäuuffelein steht neben einem edel gekleideten Herren eine geflügelte Teufelsgestalt mit Klauenfüßen, Schwanz, hängenden Brüsten und einem truthahnartigen Kopf. In den Pranken hält sie eine große Feldflasche. Mit dem Gift, das der Teufel dem Mann zu trinken gibt, ist vielleicht der Alkohol gemeint, da die aufgezählten Schäden an Herz, Leib und Seele den Schäden ähneln, die in den Predigten immer wieder als Folgen der Trunksucht aufgeführt werden. Hinweise auf die Verbindung zur Trunksucht und den daraus hervorgehenden Lastern gibt es auch an einer anderen Stelle des Traktates. Auf einer weiteren Illustration sieht man den von fünf Pferden gezogenen „Hellwagen“, der an dieser Stelle im Text beschrieben wird. Auf den Pferden sitzen zwei Teufelsgestalten, in dem Wagen der Patrizier aus der letzten Illustration, der mit der rechten Hand ein großes Glas erhoben hält. Dieser Wagen fährt in die Hölle, da sein Insasse gesündigt hat. Die Trunksucht wird im Text an dieser Stelle nicht explizit erwähnt, das Glas verweist jedoch auf das Trinken und das Leben in Völlerei und Trunksucht, das einen in die Hölle bringt. Der Teufel, der auf dem ersten Zugpferd reitet, schwenkt eine Fahne, auf der in mehreren Bildfeldern Frauen abgebildet sind. Es handelt sich bei ihnen

⁹³³ Vgl. ebda.

⁹³⁴ Vgl. Leonrodts, Hans von, Hymelwag auff dem wer wol lebt vn wol stirbt fert in das reich der himel. Hellwag auff dem wer übel lebt vn übel stirbt fert in die ewigen verdamnuß, Augspurg 1517; vgl. Tlusty 2005: S. 86.

⁹³⁵ Leonrodts 1517: ohne Pag.

höchstwahrscheinlich um weibliche Personifikationen der Todsünden, wie man an den Tieren, die mit den Frauen abgebildet sind, erkennen kann. Unten links sieht man den Kopf eines Esels, was wahrscheinlich auf die Trägheit anspielt. Oben rechts sitzt eine Frau auf einem krötenartigen Tier, was wohl auf den Neid verweist. Die Frau mit dem Schwein darunter spielt auf die Völlerei an. Im unteren rechten Bildfeld hält eine Frau ein großes Nuppenglas in der Hand, was eine Anspielung auf das Laster der Trunksucht sein kann.⁹³⁶

In einer Predigt mit dem Titel „Wider den Sauffteufel“ von 1561 behandelt der Pfarrer Matthäus Friedrich in Kapitel I. „Etliche wichtige Ursachen, warum alle Menschen sich vor dem Saufen hüten sollen.“⁹³⁷ Darin führt er auch an, dass das Trinken zu Schaden an Leib, Ehre und Gut führt, einen Menschen zum Narren macht und die Ursache von allerlei anderen Sünden ist.⁹³⁸

Die Kirche erließ Strafen gegen das Trinken. „Ein reuiger Zecher musste sein Vergehen ein bis zwei Wochen bei Wasser und Brot verbüßen, für die Teilnahme an einem Wettrinken waren es 40 Tage, wer andere betrunken machte musste sogar mit 100 Tagen rechnen.“⁹³⁹ Die Klöster waren für die Vorstellung vom rechten Maß von größter Bedeutung.⁹⁴⁰ Die Esskultur des Klosters, die von einer allgemeinen Zurückhaltung, der Ächtung allzu gierigen Essens und Trinkens und der Mäßigkeit in Speise und Trank bestimmt wurde, hatte eine Vorbildfunktion für das rechte Maß an der weltlichen Tafel.⁹⁴¹ Doch gerade der hohe Klerus hielt sich oft selbst nicht an diese Vorgaben.⁹⁴² Der feiste, bierbauchige Mönch, der sich alle nur erdenklichen Ausflüchte einfallen lässt, um die Fastengebote zu umgehen und die Pfarrersköchin, die ihren Monsignore mästet, waren beliebte Witzfiguren in Literatur und Kunst.⁹⁴³

Auch die weltliche Obrigkeit versuchte gegen die exzessive Trunkenheit vorzugehen. „Es galt, aus Barbaren Menschen zu machen.“⁹⁴⁴ 1512 schrieb der Hofmeister des Bamberger Fürstbischofs Georg III. Schenk von Limpurg (1505-1522), Johann von Schwarzenberg (1463-1528), das „Büchlein vom

⁹³⁶ Siehe hierzu ebda.: Abb. ohne Pag.

⁹³⁷ Friedrich, Matthäus, Wider den Sauffteufel, Ursel 1561, ohne Pag., Bauer 1903: S. 272.

⁹³⁸ Vgl. Friedrich 1561: ohne Pag., Bauer 1903: S. 272.

⁹³⁹ Spode 1993: S. 48.

⁹⁴⁰ Vgl. Spode 1993: S. 35.

⁹⁴¹ Vgl. Spode 1993: S. 37.

⁹⁴² Vgl. Spode 1993: S. 50.

⁹⁴³ Vgl. Ernst 2011: S. 209.

⁹⁴⁴ Spode 1993: S. 62.

Zutrincken“, das 1584 mit Vorreden und Holzschnitten ergänzt in Heidelberg gedruckt wurde.⁹⁴⁵ Das Buch ist adressiert an alle:

„Trunckenboltz / Flaschenzapff / Weinschlauch / Rebenhans / Speyewein /
Weinnarr / Ochssenwein / Prasser / Schlemmer / [...] Esel.“⁹⁴⁶

In der Vorrede beklagt Schwarzenberg, dass die Völlerei durch Bier und Wein Schaden an Seele, Leib, Ehre und Gut verursacht. Im Folgenden prangert er das „Hauptlaster“ des Zutrinkens quer durch alle Stände an und gibt Ratschläge, wie man sich davor hütet. Besonders „Schwabern / Franken / Beyern / vnd die Rheinländer [...]“⁹⁴⁷ seien davon betroffen.

1523 erschien das in Bamberg gedruckte Buch von Johann von Schwarzenberg mit dem Titel: „Vom Zutrincken. Neün laster vnnd miszbreuch die Erfolge[n] auß dem schäntlichen zůtrinckenn / darmit jertz gantz Teütsch nation befleckt vnnd veracht ist.“⁹⁴⁸ Wie der Titel bereits verrät, führt Schwarzenberg in seinem Werk neun negative Folgen des Zutrinkens an. Das Zutrinken wird als Laster angeprangert, das der Seele, dem Leib, dem Gut und der Ehre schadet, und Gotteslästerung und eine Beleidigung des Schöpfers ist, da dieser die Völlerei verboten hat. Weiter „[...] verursacht das schentlich zutrinckenn vil zorns / zanck / haderey verwundtnus / mordt vn todschlag [...]“⁹⁴⁹, und vergiftet Liebe und Freundschaft. Durch das Zutrinken wird man seiner Vernunft beraubt und verhält sich wie die „vnsinnigen“ und wie die „kynder [...]“.⁹⁵⁰ Außerdem „[...] zündet [Wein] die begirlickeyt im menschen [an].“⁹⁵¹ Daraus folgen der Verlust der Jungfräulichkeit, Ehebruch und im Allgemeinen unkeusches Verhalten. Auch der Leib und die Gesundheit nehmen Schaden. Aus dem übermäßigen Alkoholkonsum folgen Krankheit und eine Verkürzung des Lebens. Trinker und Völlerei hören nicht mehr auf zu trinken und stellen alles andere hinter den Alkoholkonsum. Sie werden „werckloß“ und arm und stürzen so ihre Frauen und Kinder mit ins Verderben. Weiter führt Schwarzenberg an, dass der Missbrauch des Zutrinkens alle guten Künste und die Geschicklichkeit im Menschen verhindert. Des Weiteren gesellen sich Zutrinker ausschließlich zu Zutrinkern und die ehrbaren Leute meiden deren Gesellschaft, um nicht so zu werden wie sie. Schwarzenberg ruft am Ende dazu

⁹⁴⁵ Schwarzenberg 1584.

⁹⁴⁶ Schwarzenberg 1584: Bl. 8v.

⁹⁴⁷ Schwarzenberg 1584: Bl. 9r.

⁹⁴⁸ Schwarzenberg 1523.

⁹⁴⁹ Schwarzenberg 1523: ohne Pag.

⁹⁵⁰ Ebda.

⁹⁵¹ Ebda.

auf, das Zutrinken zu unterlassen. Gott soll die Obrigkeit erleuchten, dass sie dem Laster der Trunkenheit nicht erliegen und den anderen christlich den rechten Weg weisen.⁹⁵²

Vor allem in den Gilden wurden die archaischen Trinksitten nach wie vor praktiziert. Dort fanden sich die Berufsgenossen zusammen „[...] um die Macht und Magie der Trunkenheit zu erfahren. [...] Es kam zu Ausschweifungen, Streit und Totschlag.“⁹⁵³

Aufgrund der andauernden Ausschreitungen begann man mit größerer Strenge durchzugreifen. Das Ritual des Zutrinkens sollte abgeschafft werden.⁹⁵⁴ Schon 1496 wurde das Zutrinken vom Rat der Stadt Nürnberg bei „fünf Pfund neuer Heller Strafe“⁹⁵⁵ verboten, da aus dem Zutrinken „gotzlesterung, haderei, Zoren, verwundung und mannschlacht“⁹⁵⁶ folge. Auch das Waffentragen in den Schenken wurde verboten und die Wirte wurden verpflichtet, Gäste, die sich zutranken oder sich sonstwie daneben benahmen zu melden.⁹⁵⁷

„Wiewol in vergangener zeit ein erber rath umb gemeines nutz und notturfft willen und zu fürkommen aufrur, schlachtung und todslege merckliche gesetze hat ausgeen und offentlich verruffen lassen, das bey mercklichen peenen in denselben gesetzen begriffen nyemandt eynich waffen oder were in die wirtshewser tragen solle, [...] dadurch vil unwillens, slachtung und zwytrechte und auch merckliche todslege geursacht unnd entstannden sind, ist ein erber rathe bewegt, soliche vorgemelte gesetze widerumb zu veranderwaiten und zuerweitern, ernstlich und bey nachvolgenden peenen vestiglich gebietennde, das hinfuro nyemands in einich wirtshawss eynicherley were oder waffen tragen soll, aussgenommen kurtze, stumpfeht oder pallete protmesser.“⁹⁵⁸

Wer dieses Verbot missachtete, musste „zwey pfund newer haller“⁹⁵⁹ Strafe zahlen. Die Obrigkeit erließ Verbote gegen das Zutrinken, verkürzte die Ausschankzeiten und ließ sogar Wirtshäuser schließen.⁹⁶⁰ Doch „der Exzeß war [weiterhin] in allen Schichten anzutreffen.“⁹⁶¹ Auch der Adel und hohe politisch

⁹⁵² Vgl. ebda.

⁹⁵³ Spode 1993: S. 49.

⁹⁵⁴ Vgl. Spode 1993: S. 65.

⁹⁵⁵ Spode 1993: S. 66.

⁹⁵⁶ Baader 1861: S. 115.

⁹⁵⁷ Vgl. Spode 1993: S. 66.

⁹⁵⁸ Baader 1861: S. 53.

⁹⁵⁹ Ebda.

⁹⁶⁰ Vgl. Spode 1993: S. 67.

⁹⁶¹ Spode 1993: S. 52.

Tätige hielten sich nicht an die Verbote.⁹⁶² „Nur auf einigen wenigen ‚Kulturinseln‘ war der Trinker kein Held mehr.“⁹⁶³ Vielerorts wurden Vereinigungen gegen die Trunksucht gegründet. Die erste Vereinigung in Deutschland mit dem Namen „Halt Maß“ wurde 1470 von Kaiser Friedrich III. ins Leben gerufen.⁹⁶⁴ Die Mitglieder legten Gelübde ab, sich von Zechereien fernzuhalten. Diese Versprechen erhielten durch Dokumente mit Siegel und Unterschrift ihre Gültigkeit.⁹⁶⁵ Die Mitglieder des „Ordens der Mäßigkeit“ verpflichteten sich zum Beispiel dazu, täglich nicht mehr als vierzehn Becher Wein zu trinken. Darüber hinaus durfte der Durst aber noch zusätzlich mit Met oder Dünnbier, dem sogenannten Cofent gestillt werden.⁹⁶⁶ Freiwillig Wasser zu trinken war eine besonders harte Form der Selbstkasteiung.⁹⁶⁷

Auf dem Hoftag zu Bozen 1550 wandten sich zwanzig Adlige gegen das überflüssige Zutrinken „welches sowohl unter den Geistlichen als auch den Hohen, Edlen und Unedlen eingewurzelt“⁹⁶⁸ indem sie eine Verpflichtungserklärung unterschrieben. Darin wurde gefordert, dass sowohl Männer als auch Frauen, edle wie unedle, soviel Alkohol trinken könnten wie ihnen beliebt. Das zwanghafte Zutrinken und Bescheidtun solle aber unterlassen werden. Auch solle niemand betrunken gemacht und dann aufgrund seiner Betrunketheit ausgenutzt werden. Außerhalb Tirols solle man sich im Alkoholkonsum mäßigen, aber auch die Gepflogenheiten des Ortes einhalten, an dem man sich aufhält. Wenn man wieder nach Tirol zurückkomme gelten wieder die dortigen Bestimmungen. Wer sich „übertrinkt“ oder „bescheid thut“ musste eine Strafgebühr von 2fl bezahlen. Dieses Geld wurde dann für gemeinnützige Zwecke zum Wohl der Armen verwendet oder „zu andern Gott gefälligen Zwecken.“⁹⁶⁹

In der Erklärung wird deutlich, dass das Laster der Trunksucht alle Stände betraf und auch Frauen werden explizit zur Mäßigung aufgerufen.

⁹⁶² Vgl. Spode 1993: S. 67.

⁹⁶³ Spode 1993: S. 52.

⁹⁶⁴ Vgl. Spode 1993: S. 67; vgl. Bauer 1903: S. 320.

⁹⁶⁵ Vgl. Bauer 1903: S. 329.

⁹⁶⁶ Vgl. Spode 1993: S. 74.

⁹⁶⁷ Vgl. Spode 1993: S. 45.

⁹⁶⁸ Ladurner, P. Justinian, Zur Sittengeschichte des sechzehnten Jahrhunderts, in: Archiv für Geschichte und Altertumskunde Tirols I (1864), S. 323 f; zit. nach: Petzold, Leander, Das Leben ein Fest. Essen und Trinken in der Frühen Neuzeit, in: Dülmen, Richard van (Hg.), Erfindung des Menschen. Schöpfungsträume und Körperbilder 1500-2000, Wien/Köln/Weimar 1998, S. 175-195, hier S. 190.

⁹⁶⁹ Ebda: S. 191.

Man kann im 16. Jahrhundert also durchaus von einer „Hauptzechperiode“ sprechen.⁹⁷⁰

„Als Protest gegen ein sich ausbreitendes frommes Vernunfts- und Nüchternheitsideal waren [beim Volk] [...] ins Groteske gesteigerte Quantitäten und Formen des Zutrinkens in Mode gekommen. [...] So trank man sich aus Hüten, Schuhen und Nachttöpfen zu und zwang sich durch Gesang, Tanz oder Fluchen zum Trunk.“⁹⁷¹

„Die Prediger versuchten es mit Gottes Wort.“⁹⁷² „In apokalyptischen Visionen führten sie alle erdenklichen unerwünschten Zustände der Welt, des Körpers und der Seele auf den Saufteufel zurück.“⁹⁷³

In seiner Fabel über den „Abgott Sauf“ zieht Martin Luther ein Fazit aus dem Unterfangen, den „Saufteufel“ auszumerzen:

„Es haben gewehret Prediger mit Gottes wort, Herrschaften mit verbot, der Adel etliche selbs untereinander mit verpflichten. [...] Aber der Sauff bleibt ein allmächtiger Abgott bey uns Deutschen [...].“⁹⁷⁴

Wein und Bier blieben weiterhin Nahrungsmittel ersten Ranges. Der Saufteufel saß nicht im Getränk, sondern in einem falschen Trinkverhalten.⁹⁷⁵

Eine entscheidende Rolle für das vermehrte Aufkommen von Druckwerken wie Flublättern, Traktaten oder Flugschriften spielte die Erfindung des Buchdrucks mit beweglichen Lettern durch Johannes Gutenberg um 1450/55.⁹⁷⁶ Die neue Drucktechnik ermöglichte eine schnellere Produktion identischer Exemplare von Druckwerken bei geringeren Produktionskosten.⁹⁷⁷ Eine „massenhafte“ Produktion und damit eine weite Verbreitung (sowohl geographisch als auch sozial) von Texten verschiedenster Formen wurde dadurch ermöglicht.⁹⁷⁸ Ende des 15. Jahrhunderts kamen viele kleinere Druckwerke mit nur wenigen Seiten, sogenannte „Volksbüchlein“, Einblattdrucke und Flugblätter auf.⁹⁷⁹ Seit 1480 erschienen auch erste illustrierte

⁹⁷⁰ Vgl. Spode 1993: S. 74.

⁹⁷¹ Spode 1993: S. 75.

⁹⁷² Spode 1993: S. 63.

⁹⁷³ Spode 1993: S. 117.

⁹⁷⁴ Dithmar, Reinhard, Martin Luthers Fabeln und Sprichwörter, Darmstadt 1995, S. 100, 101.

⁹⁷⁵ Vgl. Spode 1993: S. 72.

⁹⁷⁶ Vgl. Te Heesen 2009: S. 14.

⁹⁷⁷ Vgl. Te Heesen 2009: S. 4.

⁹⁷⁸ Vgl. Te Heesen 2009: S. 14.

⁹⁷⁹ Vgl. Te Heesen 2009: S. 4, 42.

Flugblätter zur Belehrung und zur Vermittlung von Wissen.⁹⁸⁰ Sie dienten zur moralischen Unterweisung und der Einübung gesellschaftlicher Normen und erwünschter Verhaltensweisen. Die Belehrung hatte eine Normierung des Verhaltens und eine Stabilisierung der gesellschaftlichen Ordnung zum Ziel.⁹⁸¹ Die Flugblätter waren, anders als Bücher, tendenziell an alle Bevölkerungsgruppen adressiert und durch die Bilder auch für Illiteraten interessant.⁹⁸² Bauern und Handwerker konnten Flugblätter für wenig Geld auf Jahrmärkten, von wandernden Balladensängern und von Hausierern erwerben.⁹⁸³ Die Botschaft im Flugblatt musste prägnant und eindeutig herausgearbeitet werden, die Gestaltung war plakativ.⁹⁸⁴ Die Sprache war in der Regel einfach, der Wortschatz relativ klein und der Satzbau unkompliziert.⁹⁸⁵ Die Verwendung von traditionellen, wiederkehrenden Motiven und Metaphern wie der Tiersymbolik und Beispielen aus dem Alltagsleben, die für alle Bevölkerungsschichten verständlich waren, unterstützten die Aussagen der Bilder.⁹⁸⁶ Die Bevölkerung der Frühen Neuzeit war sowohl im Lesen von Bildern in Bezug auf das Verständnis von Anspielungen als auch von konventionellen Bildformeln geübt. Die Quellen bekannter Bildmotive wie die Bibel, die weltliche Fabeldeutung, Heiligenattribute, Herrscherheraldik, poetische Texte und naturkundliche Schriften aus Antike und Mittelalter innerhalb eines festgelegten Topoi-Repertoires waren dem Volk bekannt.⁹⁸⁷ Dabei sollten die Druckwerke auch zu eigenen Entscheidungen anregen.⁹⁸⁸ Auf Flugblättern und Einblattgedrucken wurde für Schaustellungen geworben, sie berichteten über Kriegs- und Naturereignisse, enthielten Sensationsmeldungen und informierten über politische oder religiöse Auseinandersetzungen. Viele Blätter enthielten Moralsatire, andere dienten zur Unterhaltung, christlichen Belehrung und Erbauung oder vermittelten alltägliches oder wissenschaftliches Wissen.⁹⁸⁹ Die Verfasser der Flugblätter blieben meistens anonym.⁹⁹⁰ Für die Stadt Nürnberg und die dort entstandene Druckgraphik spielten im 16. Jahrhundert vor allem die Texte von Hans Sachs eine Rolle.

⁹⁸⁰ Vgl. Te Heesen 2009: S. 5, 16.

⁹⁸¹ Vgl. Te Heesen 2009: S. 23.

⁹⁸² Vgl. Te Heesen 2009: S. 4.

⁹⁸³ Vgl. Te Heesen 2009: S. 42.

⁹⁸⁴ Vgl. Te Heesen 2009: S. 89.

⁹⁸⁵ Vgl. Te Heesen 2009: S. 42.

⁹⁸⁶ Vgl. Te Heesen 2009: S. 6, 47.

⁹⁸⁷ Vgl. Te Heesen 2009: S. 107.

⁹⁸⁸ Vgl. Te Heesen 2009: S. 48.

⁹⁸⁹ Vgl. Te Heesen 2009: S. 90, 120.

⁹⁹⁰ Vgl. Te Heesen 2009: S. 96.

Der Nürnberger Schuhmacher und Poet Hans Sachs (1494-1576) verfasste eine große Anzahl an Prosadialogen, Fastnachtspielen, Dramen, Komödien, Tragödien, Meisterliedern, Spruchgedichten, Fabeln und Schwänken. Es gab Flugblätter, Einblattdrucke und Flugschriften mit den Texten von Hans Sachs, die meist durch Holzschnitte von Sebald Beham, Erhard Schön, Georg Pencz und Peter Flötner illustriert wurden.⁹⁹¹ Erhard Schön wurde 1491 in Nürnberg als Sohn des Malers Max Schön geboren, in dessen Werkstatt er wahrscheinlich auch lernte. Er arbeitete vornehmlich als Illustrator und Formschneider. Ihm werden zahlreiche Illustrationen in Büchern und Holzschnitte zugeschrieben. Als gesichert gelten etwa 300 Buchillustrationen und circa 180 Einzelblätter, wie Flugblattillustrationen, die er teilweise mit seinen Initialen „ES“ signierte. Er fertigte Druckplatten und bebilderte religiöse Bücher. Im Dienste der Reformation schuf er zahlreiche polemische und satirische Werke. In seinem Schaffen wurde er stark von Albrecht Dürer, Georg Pencz und den Beham-Brüdern beeinflusst. Zu zahlreichen Spruchgedichten von Hans Sachs schuf Schön die Illustrationen. Er starb 1542 in Nürnberg.⁹⁹² Hans Sachs lieferte für Holzschnitte von Künstlern erklärende Gedichte und ließ wiederum seine Werke von ihnen illustrieren.⁹⁹³ Sachs war ein Anhänger Luthers, seine „Wittenbergische Nachtigall“ (1523), eine allegorische reformatorische Flugschrift, war berühmt.⁹⁹⁴ Seine Schriften enthielten politische und religiöse Inhalte und wurden vom Rat oft zensiert.⁹⁹⁵ In seinen Werken erörterte er aktuelle politische, gesellschaftliche und religiöse Fragen und verarbeitete historische Stoffe neu. Er verwendete moralische und sensationelle Erzählungen antiker und mittelalterlicher Herkunft und Protagonisten aus lateinischen und italienischen Schriften.⁹⁹⁶ Die historischen Stoffe waren ihm vorwiegend durch die Übersetzungen antiker und humanistischer Literatur und durch

⁹⁹¹ Vgl. Schreyll 1976: S. V.

⁹⁹² Vgl. Mielke, Ursula, "Schön, Erhard" in: Neue Deutsche Biographie 23 (2007), S. 374-375 [Online-Version]; URL: <https://www.deutsche-biographie.de/pnd120773163.html#ndbcontent>, abgerufen am 12.11.2021.

⁹⁹³ Vgl. Henze, Helene, Die Allegorie bei Hans Sachs mit besonderer Berücksichtigung ihrer Beziehungen zur graphischen Kunst, Strauch, Philipp (Hg.), *Hermæa. Ausgewählte Arbeiten aus dem Germanischen Seminar zu Halle*, XI, Halle 1912, S. 9.

⁹⁹⁴ Sachs, Hans, *Die Wittenbergisch Nachtigall. Die man yetz höret vberall*, Augsburg 1523.

⁹⁹⁵ Vgl. Goldmann, Karlheinz, Einleitung, in: Stadtbibliothek Nürnberg, Hans Sachs und der Meistergesang, Kat. Ausst. anlässlich der 55. Jahrestagung des Verbandes des werbenden Buch- und Zeitschriftenhandels veranstaltet von der Stadtbibliothek, dem Stadtarchiv, den städtischen Kunstsammlungen und dem Staatsarchiv, Staatsarchiv Nürnberg 17.6.-15.7.1955, bearbeitet von Karlheinz Goldmann, Nürnberg 1955, ohne Pag.

⁹⁹⁶ Vgl. Henze 1912: S. 9.

mittelalterliche und zeitgenössische Erzählungen bekannt, die ebenfalls auf die Werke der antiken Autoren zurückgriffen.⁹⁹⁷ Außerdem bediente sich Hans Sachs der bis 1509 die Lateinschule besuchte, auch aus lateinischen Quellen, von denen keine Übersetzungen bekannt sind.⁹⁹⁸ Wichtige Quellen für Hans Sachs waren antike Überlieferungen wie Homer, Vergil, Ovid, Lukian, Historiker wie Livius und Plutarch, mittelalterliche Vorlagen wie Volksbücher, Chroniken, Fabeln, Legenden, ritterliche Erzählungen, Kompendien, Sprüche, Allegorien, Welt-, Sitten- und Lasterspiegel, Schwänke, grobianische Literatur wie Brandts Narrenschiff, Murners Schelmenzunft und ganz allgemein Tischzuchten sowie zeitgenössische europäische Literatur wie Boccaccio und andere Novellensammlungen.⁹⁹⁹ Sachs vermittelte in seinen Werken nach dem Vorbild der von den Humanisten wiederentdeckten antiken Theaterdichtung in Form von kurzen und verständlichen Umdichtungen und Übersetzungen einem gebildeten deutschsprachigen Publikum biblische, antike und mittelalterliche Stoffe. In seinen Schwänken und Fastnachtspielen, die in der Tradition der volkstümlichen Handwerkerdichtung standen, machte er die antiken Stoffe einem breiten Publikum bekannt, dem die Buchüberlieferungen nur schwer oder überhaupt nicht zugänglich waren.¹⁰⁰⁰

2 Die Tiermetamorphose: Erhard Schöns Illustration zu Hans Sachs' Spruchgedicht „Die vier wunderberlichen Eygenschafft vnd würckung des Weins“

Hans Sachs schrieb Anfang des 16. Jahrhunderts ein Werk, das die Folgen der Trunkenheit zum Thema hat und das auch Flötner höchstwahrscheinlich kannte. Es handelt sich dabei um das 1528 in der Erstausgabe erschienene Gedicht des Hans Sachs (1494-1576) mit dem Titel „Die vier wunderberlichen Eygenschafft vnd würckung des Weins / ein kurtzweylicher Spruch.“¹⁰⁰¹

⁹⁹⁷ Vgl. Brunner, Horst, Hans Sachs - Über die Schwierigkeiten literarischen Schaffens in der Reichsstadt Nürnberg, in: Brunner, Horst/Hirschmann, Gerhard/Schnelbögl, Fritz (Hg.), Hans Sachs und Nürnberg. Bedingungen und Probleme reichsstädtischer Literatur. Hans Sachs zum 400. Todestag am 19. Januar 1976, Nürnberg 1976, S. 1-13, hier S. 6, 7.

⁹⁹⁸ Vgl. Cysarz, Herbert, Hans Sachs. Begegnungen von Bürgerwelt, Renaissance und Reformation, Nürnberg 1975, S. 10.

⁹⁹⁹ Vgl. Cysarz 1975: S. 10; vgl. Knappe, Joachim, Boccaccio und das Erzähl lied bei Hans Sachs, in: Kerner, Hanns, Humanismus und Theologie in der frühen Neuzeit, Pirckheimer-Jahrbuch, 1993, Bd. 8, Nürnberg 1993, S. 47-82, hier S. 47.

¹⁰⁰⁰ Vgl. Stadtarchiv Nürnberg 2016: S. 79.

¹⁰⁰¹ Sachs 1553.

Darin werden die verschiedenen Arten der Trinker und die Folgen des Trinkens mit den vier Temperamenten in Verbindung gebracht und in vier Gruppen aufgeteilt. Jeder Gruppe wird ein Tier (Lamm, Bär, Schwein, Affe) als Symbol des jeweiligen Temperaments zugeordnet.¹⁰⁰² Die Ursprünge dieser Lehre liegen wie bereits dargelegt wurde in der Geschichte von der Erfindung des Weins in den „Gesta Romanorum“, in denen den verschiedenen Charakteren des Trinkers nach jüdischer Tradierung Tiere zugeordnet werden.¹⁰⁰³ Die Zuordnung der Folgen des Trinkens in Bezug auf die unterschiedlichen Temperamente wurde in der medizinischen Literatur des 16. Jahrhunderts zum Thema Trunksucht, die ihren Anfang bei Heinrich Stromer hat, wieder aufgegriffen und verbreitet.¹⁰⁰⁴

Die im Buch von Hans Sachs beschriebenen Stadien der Trunkenheit wurden durch einen Holzschnitt des Nürnberger Zeichners und Formschneiders Erhard Schön (1491-1542) ins Bild gesetzt (Abb. 91), der die Schrift der 1553 von Georg Merckel in Nürnberg gedruckten Ausgabe illustriert. Die vier Stadien der Trunkenheit sind in der Darstellung die Sanftmütigkeit, der Zorn, die säuische Natur und die Torheit.

Im Zentrum des Blattes steht ein Weinstock, darüber arbeitet Noah im Weinberg. Um den Weinstock in der Bildmitte sind vier Tischszenen angeordnet. In der ersten Szene oben links sitzen fünf Leute friedlich beieinander an einem Tisch. Auf dem Tisch stehen Gläser und unter dem Tisch eine Kanne. Links im Hintergrund nähert sich ein Paar der Gesellschaft. Vor dem Tisch steht ein Lamm, das zu den Personen hinaufblickt. Die Darstellung zeigt die Sanftmütigkeit als Folge der Trunkenheit.

In der zugehörigen Textstelle heißt es:

„Erstlich so ein Sanguinius
Der von dem Lufft hat sein einfluss
Den wein trinckt uber die Mensur
Inn dem würckt er des Lambs Natur
Das er wirdt freundlich und gantz gütig
Gutwillig fridtsam und senfftmütig
Frölich lachendt vnd freudenreiyh
Singet mit saytten spil der gleych.
Er ist kurtzweilig vnd ganz schimpfflich
Inn allen dingen gantz gelympfflich
Bescheyden trew mit leichtem sin

¹⁰⁰² Vgl. Renger 1970: S. 77, 78.

¹⁰⁰³ Vgl. Dienst 2002: S. 360.

¹⁰⁰⁴ Vgl. Spode 1993: S. 119.

Jederman geren ist vmb in
 Er ist mit vnd thut gern leyhen
 Auch ist er neyd feindschafft verzeyhen
 Inn trunckenheyt vbt er kein rach
 Zu zoren geyt er kein vrsach
 Vnd wo ist hader oder zanck
 Ist ihm sein zeyt vnd weyl gar lanck
 All ding er zu dem besten wendt
 Das zanck vnd hader nem ein endt
 Kein frembde sach er auch verficht
 Er vber hört vnd vbersicht
 Wie man jn schelt schmech oder straff
 Peyst er doch nyemandt wie ein schaff
 Erprewt sich aller sach gutwillig
 Weyl man jhm aber zu vnbillig
 So trapt er ab hin inn sein hauß
 Auff das keyn hader wird darauß
 Ob jn etlich auff hader stercken
 Schweigt er vnd lat sich gar nit mercken
 Da heim bey seinem haußgesind
 Er ist frölich mit weyb vnd kind
 Vnd legt sich fridlich inn sein peth
 Acht nicht wies auff der gassen geth
 Frü wenn auff geth der Sonnen glantz
 So ist Jm sein schaff peltz noch gantz
 Vnd sind gerühet seine glieder
 So treybt er seinen handel wider
 Vnd hat den schaffwein auß geschlaffen
 Das ist im wein die art von schaffen.“¹⁰⁰⁵

Die Illustration Schöns zeigt die fröhliche Geselligkeit und Friedfertigkeit des Sanguinikers nach übermäßigem Weingenuss wie im Text beschrieben. „Des Lambs Natur“ verdeutlicht das zu der Runde hinaufblickende Schaf. In Flötners Plakettenserie mit den bacchantischen Szenen mit Tierallegorien steht das Lamm durch die Geste des Kopfaufstützens im Bild, wie bereits gezeigt, eher für das melancholische Temperament, dagegen deutet die Szene mit dem Affen in Flötners Plakettenserie auf das sanguinische Temperament hin.

Die nächste Szene oben rechts im Bild zeigt fünf Männer, die um einen Tisch stehen und sich streiten. Zwei haben drohend ihre Schwerter gegeneinander erhoben. Ein umgefallenes Glas auf dem Tisch ist zerbrochen. Auch ein Krug, der unter dem Tisch stand, ist entzweigegangen. Von rechts nähert sich ein

¹⁰⁰⁵ Sachs 1553: ohne Pag.

Mann, der im Begriff ist sein Schwert zu ziehen. Zwischen zwei anderen Männern hat sich eine Rangelei entwickelt. Zwischen den Beinen der Kämpfenden befindet sich ein kleiner Bär, der den einen Mann anknurrt und sich freudig an dem Streit zu beteiligen scheint.

Hans Sachs schreibt dazu:

„Züm Andern hat auß einflus stewr
Colericus / die art vom fewr
So der zu vil wein henckt inn schapff
Baldt steyget jm die hitz inn kopff
Vnd wirdt gantz grimmig wie ein Ber
Zu hader / rach steht sein beger
Er wirdt tückisch vnd weterleunisch
Endtich / trützig / frech/ böß vnd hewnisch
Man schweyg / red oder was man thüt
So het er nyemandt nichts vergüt
Er poldert / zancket / schilt vnd grondt
Je mehr man sein darinn verschont
Je mehr der Beren wein sich regt
Ein leichte vrsach jn bewegt
So schlecht er drein vnd geyt kein fridt
Er hab geleych recht oder nit
Thut als sey er tobendt vnd wütig
An jm hilfft gar kein wordt senfftmütig
Er schlecht darein nur wenn er sicht
Vnd schonet keines menschen nicht
Etwan trifft er auch seins geleich
Der jm sein hautt hilfft wol durch streichen
Vnd jn darnach würfft ab die stiegen
Das er sich tucken muß vnd schmiegen
O der trifft er kein Haderman
Das er on Hader geht daruon
Dann hebt sich auff der gas ein muffen
Ein pöcken vnd herwider puffen
Ein spreitzen vnd ein deggen stertzen
Der muß sich vberstürtzer lan
Etwan trifft er auch seinen man
Der jm redlich die flöch abkert
Vnd jm sein Beren hautt erperdt
Das er daruon taucht wie ein mauß
Kompt er darnach hey minn sein hauß
Dann hüt sich das gantz Hausgesindt
Sein Weyb vnd seine kleyne Kindt
Die müssen Beren Wein verfluchen

Da hebt er an ein schelten / fuchen
 Nachmals ein schlagen vnd ein rauffen
 Das jm das Hausgesind mus entlauffen
 Zu morgens fr̄üh das es taget
 Ist bey dem Richter er verklaget
 Wie er hab bis vnd jhens gestiff
 Wann jn dann zergnus vbertriff
 Zwecht man jm dann mit scharpffer laugen
 Dann mus er an den kloen saugen
 Biß er außricht die wandel sein
 Das ist des Beren ahrt im wein.¹⁰⁰⁶

Die im Text beschriebene Streitlust des Cholerikers wird durch die raufenden und sich bedrohenden Landsknechte und den Bären verbildlicht. In Flötners Plakettenserie mit Tierallegorien reitet der Vertreter des cholерischen Temperamentes auf einem Löwen (Abb. 66). Der Bär steht bei Schön wieder wie auf dem Wiener Holzschnitt und bei Pencz als Symboltier für die Todsünde des Zorns, der das Temperament des Cholerikers auszeichnet (Abb. 55, Abb. 60).

Die nächste Darstellung unten links zeigt eine weitere Folge des Weins. Von sechs um einen Tisch versammelten Trinkern widmen sich zwei weiterhin dem Trinken, während sich ein mit ihnen am Tisch Sitzender in einem Schwall auf den Tisch übergibt. Vor dem Tisch liegt ein siebter Betrunkener bäuchlings auf dem Boden. Auch er übergibt sich. Zwei Schweine fressen von seinem Erbrochenen. Eine Frau beugt sich hilflos mit bemitleidendem Gesichtsausdruck zu ihm herab. Ein weiterer Mann ist, den Kopf auf die Arme gelegt, am Tisch eingeschlafen. Er hat gerade seine Notdurft entrichtet, wie man an einem Kothaufen unter ihm sehen kann.

Hierzu heißt es bei Hans Sachs:

„Zum Drieten so mit vberflus
 Wein trincket der flegmaticus
 Der von Wasser hat sein Natur
 So gwindt er einer Sawfigur
 Wann jhm der Wein auff plet sein wampen
 So will er noch mehr fressen schlampen
 Mit zutrincken ist jm auch wol
 Bis er wirdt truncken vnd st̄ud vol
 Dann kann jn nyemandt heimhin bringen
 Erst lat er die Sew glocken klingen

¹⁰⁰⁶ Sachs 1553: ohne Pag.

Und treibt grob vnuerschempte wordt
 Da will er pülen hin vnd dort
 Biß etwan hin auff mitten acht
 So dann die örten wirdt gemacht
 Kann er gar kaum die stubthür treffn
 Etwan nimbt vberhandt die heffen
 Das er lest hinter jm ein gstanck
 Felt etwan ab die steigen lanck
 Kompt er dann auf die gassen nider
 Erst torckelt er hin vnd herwider
 Sam seind die heüser alle sein
 Vnd bsult sich im kot wie ein schwein
 Leyt etwan ein weyl inne im mist
 Wirdtirr / weiß dann nicht wo er ist
 Bis er heim lendet inn sein hauß
 Da muß sein fraw jn ziehen auß
 Dann stinckt er wie ein widhopff nest
 Pringt sie jn inn das peth zu lest
 Vnd teckt jn zu wol vnd genaw
 So gröltzt vnd fartzt er wie ein saw
 Dann stesst jn an das keller gschos
 Umb jn ein hauffen procken gros
 Vlleicht pruntzt er auch inn das pett
 Ein saw wol bey jm narung hett
 Dan schlefft vn schnarcht er wie ein schwein
 Biß das der mittag stern schein
 Wann er dann nötigs auff sol stehn
 So dünckt jn seiner köpff sein zwen
 Hat sein sinn weder gantz noch halb
 Da sieht er wie ein gstochnes kalb
 Sein har gstrobelt sein zen gar stumpff
 Sein augen plaw / die nasen kumpff
 Mit bleichem antlitz gschwollen schenckeln
 Gros trünck sind vmb die brust jhn enckeln
 Als dann ist er den tag kein nützs
 Dann das er gröltz außwerff vnd rütz
 Im schmeckt kein arbeyt tranck noch speis
 Das heist Wein truncken nach Sew weiß.¹⁰⁰⁷

Wie auch in Flötners Plakettenserie wird die im Text beschriebene säuische Natur des Phlegmatikers in Schöns Illustration durch sich übergebende und

¹⁰⁰⁷ Sachs 1553: ohne Pag.

entleerende Zecher und die Anwesenheit von Schweinen unterstrichen (Abb. 74).

Die vierte Tischgesellschaft zeigt als vierte Wirkung des Weins die Torheit des Melancholikers. Ein Mann in Narrenkleidung mit schellenbesetztem Gewand liegt bäuchlings auf dem Boden. Seine Beine hat er auf die Bank gelegt, auf der ein Mann sitzt, der einen Stab und einen Würfelbecher vor sich hat. Der auf dem Boden Liegende hält in der rechten Hand eine kleine Spielzeugtrommel und in der linken einen Schlegel. Ein anderer Mann macht rechts neben dem Tisch die Brücke. Vor dem Tisch hockt ein Affe mit einer Narrenkappe auf den Schultern.

Hans Sachs schreibt dazu:

„Der Melancolicus zum vierdten
Hat der erden Natur mit girden
So der den wein trinckt vngeschaffen
Vbt er inn jm die ahr̄t des Affen
So jm der Wein steigt inn das hirn
So thut er nichts dann fantasiern
Mit springen vnd geradigkeyt
Olpern / kelbern ist er bereyt
Vnd was man solches sahet an
So ist er all mal fornen dran
Seltzamer possen steckt er vol
Die lewt kann er auff setzen wol
Durch ein zaun kenth er seinen man
Jedem schlecht er ein plechlein an
Er tadert stetz̄s vnd ist geschwetz̄ig
Mit wordten spöttisch vnd auffletzig
Vnd ist gantz listig / scharpff vnd spitzig
Darbei vnrüwig vnd fürwitzig
Vnd stelt sich darbey abenthewrisch
Nerrisch / kindisch / dörffisch vnd pewrisch
Treybt auch kürtzweylich eglisch schwenck
Wunderlich abgeriben renck
Gut zotten / schnocken vnd hundts mucken
Mit wordt vnd werck inn allen stucken
Das maul jedem auff spreutzen kan
Das sein mus lachen jederman
Im heim gehen hat er auch kein rh̄
Wie er den lewten schalckheyt thu
Vnd henckt an sich ein folle roth
Die füret er durch dreck vnd koth
Uerschewpt die Kärren vnd die wägen

Uerfetz am marck prenten vnd schrägen
 Den lewten für die thür hofieren
 Das man mit schaufeln muß palbieren
 Er richt an wunderseltzam spil
 Keiner schalckheyt ist jm zu vil
 Zu zeyt die schergen ihn erschwappen
 Darnach mit jm gen locheym sappen
 Frü so sucht jn sein weyb vnd kindt
 Wann man inn dem wirtzhauß nit findt
 So findt mann zu letzt inn dem Loch
 Alda er zalen mus das gloch
 Mit den follen gesellen sein
 Das ist des Affen art im wein.“¹⁰⁰⁸

Die Darstellung mit den sich tölpelhaft verhaltenden Trinkern und dem Affen verbildlicht bei Schön wie im Text beschrieben das melancholische Temperament. Dieses Temperament wird bei Flötner, wie bereits erläutert, durch die Plakette mit dem Lamm und dem Trinker mit dem auf dem Arm aufgestützten Kopf verdeutlicht (Abb. 70). In Flötners Plakettenserie mit bacchantischen Szenen mit Tierallegorien spielen die Darstellung mit Bacchus und dem Affen und die mit den Tanzenden und Musizierenden, von denen einer Narrenkleidung trägt, auf das närrische Verhalten des sanguinischen Temperamentes nach dem Alkoholkonsum an (Abb. 71, Abb. 69). Der Tor ist bei Flötner in der damals üblichen Narrentracht gekleidet. Er trägt eine in den Kittel übergehende Kappe, die Gugel, mit schellenbesetzten Eselsohren.¹⁰⁰⁹ Diese Gugel trägt auch der Affe auf der Darstellung Schöns über den Schultern. Das Eselsohr auf der Kopfbedeckung soll eine Anspielung auf den Esel als Inbegriff des Ungeschickten, Störrischen und Dummen sein.¹⁰¹⁰ Der Vergleich mit dem Esel steht auch für mangelnden Gottesglauben und geistige Trägheit.¹⁰¹¹ Die Eselsohren machten den Narren auf den ersten Blick als solchen erkennbar und trugen zur Lächerlichkeit seiner Tracht bei. In Sebastian Brandts Narrenschiff ist ein Narr mit Eselsohren an der zurückgeschlagenen Gugel abgebildet, unter der wirklich Eselsohren zum Vorschein kommen, die dem Narren aus dem Kopf herauswachsen.¹⁰¹² Auch die am Gewand angebrachten Schellen verrieten das Nahen des Narren schon von weitem.¹⁰¹³

¹⁰⁰⁸ Sachs 1553: ohne Pag.

¹⁰⁰⁹ Vgl. Metzger 1980: S. 51.

¹⁰¹⁰ Vgl. Metzger 1980: S. 52.

¹⁰¹¹ Vgl. Moser 1986: S. 152.

¹⁰¹² Vgl. Metzger 1980: S. 52, siehe hierzu Bausinger/Jeggle et al. 1980: Abb. 10.

¹⁰¹³ Vgl. Metzger 1980: S. 53.

Die Narrheit des Menschen wurde als Abkehr des Individuums von Gott und vom Nächsten und als selbstsüchtige diesseitige Konzentration auf das eigene Ich angesehen.¹⁰¹⁴

2.1 Die „Gesta Romanorum“

Auch Hans Sachs holte sich für seine Werke Anregungen aus den „Gesta Romanorum“, einem der ersten großen Volksbücher des europäischen Mittelalters, das am Übergang vom 13. zum 14. Jahrhundert anonym zusammengestellt wurde und Geschichten über die „Taten der Römer“ enthält. In einem Kapitel der „Gesta Romanorum“ wird, wie bereits erwähnt, die Erfindung des Weins durch Noah beschrieben. Noah fand den wilden Weinstock, dieser war aber bitter. Noah nahm daraufhin das Blut von vier Tieren, eines Löwen, eines Lammes, eines Schweines und eines Affen und machte mit Erde eine Art Mist daraus, den er an die Wurzeln des Weinstocks legte. Durch dieses Vorgehen wurde der Wein durch das Blut der Tiere süß gemacht. Nachdem sich Noah an dem Wein berauscht hatte, entblößt dalag und von seinem jüngeren Sohn verspottet wurde, versammelte er all seine Söhne um sich und sagte, dass er das Blut der genannten Tiere zum Düngen des Weins genommen hatte, um die Menschheit zu belehren.¹⁰¹⁵ Genau diese vier Tiere und die in den „Gesta Romanorum“ beschriebenen Wirkungen bei übermäßigem Trinken von Wein auf den Menschen hat Hans Sachs in seinem Werk über „Die vier wunderberlichen Eygenschaafft vnd würckung des Weins“ beschrieben. Das zornige Verhalten wird bei Hans Sachs jedoch nicht durch einen Löwen, sondern durch einen Bären verdeutlicht, der auch in Schöns Illustration übernommen wurde. Zudem hat Sachs in seinem Text die vier Wirkungen des Weins auf den Menschen mit den Temperamenten, den Elementen und den Körpersäften verbunden. Es handelt sich bei dem Text von Sachs und der Illustration Schöns also nicht um eine reine Verknüpfung der vier Tiere mit den in den „Gesta Romanorum“ vorgebildeten Folgen des Alkoholkonsums, sondern um eine Verbindung dieses Themas mit den im Text explizit erwähnten Temperamenten, den ihnen zugehörigen Elementen und Körpersäften und einer detailliert formulierten Charaktertypisierung in Folge des Alkoholkonsums.

Peter Flötner hat auf seiner Plakettenserie mit den bacchantischen Szenen mit Tierallegorien dem zornigen Choleriker entsprechend den „Gesta Romanorum“

¹⁰¹⁴ Vgl. Metzger 1980: S. 47.

¹⁰¹⁵ Vgl. Österley, Hermann (ed.), Gesta Romanorum, Berlin 1872, Cap. 159, vgl. auch Kap. IV 3.5.

den Löwen beigegeben (Abb. 72). Flötner hat den Text von Hans Sachs und den Holzschnitt von Erhard Schön wahrscheinlich gekannt. Die Tatsache, dass er auf der Plakette des Cholerikers nicht dem Text von Hans Sachs folgend den Bären, sondern den Löwen dargestellt hat, wie es in den „Gesta Romanorum“ steht, lässt vermuten, dass Flötner möglicherweise Kenntnis von dem Originaltext aus den „Gesta Romanorum“ hatte und sich daran orientierte. Dieser könnte ihm ähnlich wie die „Dionysiaka“ des Nonnos im humanistischen Umfeld Nürnbergs zugänglich gewesen sein. Aber auch die gängige Darstellungstradition, in der dem cholерischen Temperament meist der Löwe als Attribut zugeordnet wird, mag Flötner in seiner Bilderfindung beeinflusst haben.

Auch in Flötners erster Plakettenserie zu den Folgen der Trunkenheit, die unter dem Aspekt der Sieben Todsünden im Vorausgegangenen bereits untersucht wurde, sind die in den „Gesta Romanorum“ und im Flugblatt von Hans Sachs und Erhard Schön aufgezeigten Folgen der Trunkenheit zum Teil vertreten. Die Plakette der Serie, die einen Grimassen schneidenden Zecher zeigt, der ein schellenbesetztes Eselsohr auf dem Kopf hat, verweist auf das närrische Verhalten des Sanguinikers als Trunksuchtfolge, obwohl der Affe als Symboltier nicht abgebildet ist (Abb. 51). Eselsohr und Schelle gehören zur Narrenkleidung und verweisen auf die Dummheit. Die Plakette mit dem Schwein, das sich an den Ausscheidungen des Betrunkenen labt, verdeutlicht das säuische Verhalten des Phlegmatikers nach dem Alkoholkonsum, und der auf dem Löwen sitzende degenschwingende Zecher weist auf das zornige Verhalten des cholерischen Temperaments hin (Abb. 52, Abb. 50). Die Sanftheit des Melancholikers könnte der an das Schaf gelehnte Trinker verdeutlichen (Abb. 53).

In die Plakettenserie mit den Folgen der Trunkenheit, die ikonographisch mit den Sieben Todsünden in Verbindung zu bringen ist, spielt also auch die Temperamentenlehre mit hinein. Auf der anderen Seite sind auch in der Plakettenserie mit den bacchantischen Szenen mit Tierallegorien Motive aus der Todsündenthematik vorhanden, wie der Zorn des Cholerikers, die hemmungslose Völlerei und das maßlose Trinken des Phlegmatikers oder die Trägheit des Melancholikers. Genauso beinhalten beide Plakettenserien auch losgelöst von der Temperamenten- und der Todsündenthematik die allgemeinen Folgen der Trunksucht, die in den „Gesta Romanorum“ genannt werden.

2.2 Tiere als Akteure

Die Tiere werden in den Trunkenheitsdarstellungen als Attribute verwendet, um die Eigenschaften und Verhaltensweisen von Menschen nach dem Alkoholkonsum aufzuzeigen. Meist begleiten sie in den Darstellungen einzelne Menschen oder Gruppen von Personen um den Zusammenhang zwischen den einzelnen Tieren und den ihnen zugeschriebenen Verhaltensweisen und Charaktereigenschaften auf die abgebildeten Menschen zu übertragen. Aber auch alleine ohne Menschen dargestellt, standen die Tiere für die ihnen zugeschriebenen Eigenschaften.

Die häufig in Flugblättern und Traktaten angewandte und in der Frühen Neuzeit beliebte Praxis, Tiere als Akteure die Hauptrolle spielen zu lassen, entstammt der Fabel. Eine Fabel ist eine Erzählung, mitunter in Versform, die eine bestimmte Lehre an einen Leser oder Hörer vermittelt.¹⁰¹⁶ In diesen Erzählungen sind meist Tiere die Handlungsträger. Sie dienen als Medium der Vermittlung von Wahrheiten. Die Fabeldichter studierten das Verhalten der Tiere. Hatte ein bestimmtes Tier eine Ähnlichkeit mit einem gewissen Charakter des Menschen, wurde dieses Tier stellvertretend als Verkörperung des Charakters eingesetzt. Bestimmten Tieren wurden bestimmte Charaktereigenschaften beigegeben, sodass sie ohne Probleme in verschiedensten Fabeln von den Menschen erkannt und die Lehre der Fabel schnell erfasst werden konnte.¹⁰¹⁷ Durch die Tiersymbolik, die in idealtypischer durchaus auch überzeichneter Akzentuierung menschliche Charaktereigenschaften widerspiegelt, die für die Zuhörer eindeutig entzifferbar sind, wird Belustigung erzeugt. Gerade die subtile Verschleierung der Aussage macht das Besondere der Fabel aus, deren belehrender Charakter erst auf den zweiten Blick ersichtlich wird.¹⁰¹⁸ Im Sinne dieser Tierdeutung sind auch die Tiere auf den Flötnerschen Plaketten und in der Graphik Erhard Schöns zu lesen.

Der Affe steht meist für die Torheit des Sanguinikers als Folge übermäßigen Weingenusses, da er unverhohlen alle Gefühlsregungen in krasser Überzeichnung zeigt. Durch seine Neugier und unfreiwillige Komik wird er oft als ausgelassener Spaßmacher dargestellt.¹⁰¹⁹ Auch bei Artemidor von Daldis,

¹⁰¹⁶ Vgl. Hasubek, Peter, Erkenntnis und Vergnügen - Fabeldefinitionen, in: Bodemann, Ulrike, *Fabula docet. Illustrierte Fachbücher aus sechs Jahrhunderten*, Kat. Ausst. Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel 12.1983-4.1984, Braunschweig 1983, S. 9-19, hier S. 9.

¹⁰¹⁷ Vgl. Hasubek in Bodemann 1983: S. 11, 12.

¹⁰¹⁸ Vgl. Te Heesen 2009: S. 988.

¹⁰¹⁹ Vgl. Zierling 2012: S. 33.

einem griechischen Wahrsager aus der ersten Hälfte des zweiten Jahrhunderts, wird der Affe als Gaukler geschildert (II,13).¹⁰²⁰ Der Affe mit einem Spiegel in der Hand versinnbildlicht als „Affe der Welt“ die Fixierung auf Äußerlichkeiten.¹⁰²¹ Im 16. Jahrhundert war auch die Verbindung des Affen mit der Sexualität populär, der für die Laster Gier, Geiz, den Hang zu Äußerlichkeiten, Oberflächlichkeit, schamlose Frivolität, Wollust, Abgötterei und Torheit stand.¹⁰²² Der Affe wurde auch wie in Erhard Schöns Darstellung mit dem melancholischen Temperament in Zusammenhang gebracht.

Im Text von Hans Sachs steht der Bär für die Streitlust des Cholerikers. Auch in der Bibel stehen gereizte Bären als Metapher für Zorn, so zum Beispiel im 1. Buch Samuel 17,34, über David und Goliath in der ein Löwe und ein Bär ein Lamm aus der Schafherde rauben, die ein Knecht Sauls für seinen Vater hütete. Der Kirchenvater Augustinus sieht den Bären als Ausdruck des reißenden Teufels an. In Hos 13,8 heißt es „Gott droht wie eine Bäarin, der man die Jungen geraubt hat in wilder Wut gegen die vorzugehen die sich von ihm abgewandt haben und ihnen Brust und Herz zu zerreißen.“¹⁰²³ Der Prophet Jeremia beschreibt in den Klagegedichten 3,10, Gott habe ihm aufgelauert wie ein Bär. Bei Artemidor von Daldis steht der Bär für einen gewalttätigen, rauhen und ungeselligen Menschen (IV,56). Der Grundtypus des Bären ist in der Tierdeutung grausam, gierig und träge.¹⁰²⁴

Der Esel ist in der Tierdeutung wie auch in Flötners zweiter Plakettenserie das Reittier des Silen. Im ägyptischen Sprachgebrauch drückt der Esel als Arbeits- und Lasttier Geplagtsein aus. Er steht auch für Potenz.¹⁰²⁵ Seit der Antike steht der Hausesel für Eigensinn, Dummheit und Eingebildetheit.¹⁰²⁶ In der mittelalterlichen Lasterlehre reitet *acedia*, die Trägheit, auf einem Esel ebenso wie *inconstantia*, die Unbeständigkeit.¹⁰²⁷

Der Hund war bei den alten Griechen ein Sinnbild für Schamlosigkeit.¹⁰²⁸ Seit dem 15. Jahrhundert begleitet er in der Malerei häufig schlafend humanistische Gelehrte.¹⁰²⁹ Im Christentum stand der Hund für unbeherrschte Triebhaftigkeit,

¹⁰²⁰ Vgl. Zierling 2012: S. 33, 34.

¹⁰²¹ Vgl. Zierling 2012: S. 34.

¹⁰²² Vgl. Zierling 2012: S. 36.

¹⁰²³ Hos 13,8, zit. nach: Zierling 2012: S. 43.

¹⁰²⁴ Vgl. Zierling 2012: S. 43.

¹⁰²⁵ Vgl. Zierling 2012: S. 88.

¹⁰²⁶ Vgl. Zierling 2012: S. 89.

¹⁰²⁷ Vgl. Zierling 2012: S. 90.

¹⁰²⁸ Vgl. Zierling 2012: S. 145.

¹⁰²⁹ Vgl. Zierling 2012: S. 146.

Zorn, Neid, Unzucht, Verlogenheit, unbelehrbare Sünder, geistige Finsternis, Ungläubigkeit, Glaubenstreue, Wachsamkeit, Hoffnung, Kontemplativität, Wahrheitssuche, endgültiges Seelenheil und Auferstehung. Ein weißer Hund symbolisierte Geläutertheit, eheliche Treue, Rechtschaffenheit und Vertrauenswürdigkeit.¹⁰³⁰ In Flötner's erster Plakettenserie steht der Hund, der einen Knochen verteidigt, für den Neid.

Das Schaf hat die Hauptattribute Liebenswürdigekeit, Unselbständigkeit, Lenkbarkeit, Hilflosigkeit, Wehrlosigkeit, sowie körperliche und geistige Schwäche. Unter den mittelalterlichen Tugenden vertritt es *caritas* (Mildtätigkeit), *patientia* (Geduld), *temperantia* (Mäßigung) und *mansuetudo* (Sanftmut).¹⁰³¹ Auch bei Flötner steht das Schaf für die Sanftmut des Melancholikers nach dem Weinkonsum.

Der Löwe verkörpert bei dem spätantiken Philosophen Horapollon unmäßigen Zorn, (II,38), Leidenschaft (II,17), Stärke (II,18), Wachsamkeit (II,19) und Schrecken (II,20).¹⁰³² Im Christentum besitzt der Löwe Wildheit, eine latente Aggression und eine rohe Gesinnung, innere Bedrohung, Verderben, das niedere Menschentum und Zorn.¹⁰³³ Im ersten Petrusbrief steht: „Euer Widersacher, der Teufel, geht wie ein brüllender Löwe umher und sucht, wen er verschlingen kann (1 Petr 5,8).“¹⁰³⁴ Auch in den Plakettenserien Flötner's wird der Zorn durch den Löwen verdeutlicht.

Das Schwein wühlt und suhlt in Schlamm oder Unrat. Es steht für innere Unreinheit und starke Sinnlichkeit, Verkommenheit, Unflätigkeit, Schmutzigkeit, Dummheit, Stumpfsinn, Faulheit, Verrohung, Bosheit, Zorn, Zerstörungswut und zügelloses Begehren.¹⁰³⁵ Bei Horapollon ist der verkommene Mensch wie die Natur des Schweins (II,37), in Homers Odyssee verwandelte die Zauberin Circe Odysseus' Männer in Schweine, als sie deren Begehren auf sich gerichtet sah. Das Schwein steht auch beim antiken Schriftsteller Xenophon (*um 430/425 v. Chr.- 354 v. Chr.) für die niederen animalischen Triebe und die Fleischeslust (Memorabilien I 3,7). Die Todsünde der Völlerei, Gula, wird von einem Schwein begleitet, da es stets gefräßig und wollüstig ist. In diesem Zusammenhang ist es auch in Flötner's Plaketten zu sehen. In der Malerei steht das schlafende Schwein ab dem 16. Jahrhundert für die Faulheit, speziell die der bäuerlichen Bevölkerung unterstellten mit dem

¹⁰³⁰ Vgl. Zierling 2012: S. 147.

¹⁰³¹ Vgl. Zierling 2012: S. 190.

¹⁰³² Vgl. Zierling 2012: S. 197.

¹⁰³³ Vgl. Zierling 2012: S. 199, 203.

¹⁰³⁴ 1 Petr 5,8 zit. nach Zierling 2012: S. 199.

¹⁰³⁵ Vgl. Zierling 2012: S. 283.

Hang zur Völlerei.¹⁰³⁶ Dummheit und Stumpsinnigkeit wurden dem Schwein schon in der abendländischen Antike nachgesagt. Im Christentum steht das Schwein für Sündhaftigkeit, Unbußfertigkeit, Unmäßigkeit, Verworfenheit, überstarke Sinnlichkeit, Selbstsucht, äußere und innere Unreinheit, Glaubensstärke und ist ein Symbol für Judenhass.¹⁰³⁷ In 2. Petrus 2,22 heißt es über die Irrlehrer, dass sie am hellichten Tag schlemmen und das Sprichwort „Die Sau wälzt sich nach der Schwemme wieder im Dreck“¹⁰³⁸ wird angeführt um die Unreinlichkeit und das verdorbene Leben der Irrlehrer und deren Anhänger zu beschreiben.

In illustrierten Flugblättern der Frühen Neuzeit war die Tiersymbolik ein beliebtes Gestaltungsmittel.¹⁰³⁹ In den Flugblättern wurden aktuelle politische und allgemeingesellschaftliche Themen aufgegriffen. Sowohl in aktuellen politischen als auch in moralischen Blättern fungierten Tiere häufig als Handlungsträger. Menschliche Handlungen wurden dabei in die Tierwelt übertragen.¹⁰⁴⁰ „Mit Hilfe der Verlagerung in ein von Tieren getragenes Geschehen kann die eigentlich gemeinte menschliche Handlung vor schneller Identifizierung Kritisierte oder Angegriffener verzögert werden, so dass auch die spontane Ablehnung der Kritik unterbunden wird.“¹⁰⁴¹ Die Übertragung der Handlung auf agierende Tiere ermöglicht neben einem schnellen Wiedererkennungswert auch eine exemplarische Übertragung auf alle Personengruppen und Stände. Durch die Verwendung der Tierakteure ist auch eine langfristige Übertragbarkeit der Handlungen möglich. Der in der Darstellung angeprangerte Missstand kann auch viele Generationen später noch verstanden und in die aktuelle Situation und den momentanen geschichtlichen Hintergrund transferiert werden. Die moralische Botschaft verliert auf diese Weise nie an Gültigkeit.¹⁰⁴²

Um die Aussagen der Flugblätter schneller begreifen zu können, bedarf es einer gewissen Vorkenntnis über die den Tieren zugeschriebenen

¹⁰³⁶ Vgl. Zierling 2012: S. 282.

¹⁰³⁷ Vgl. Zierling 2012: S. 283.

¹⁰³⁸ 2. Petr 2,22, zit. nach: Evangelische Kirche 1999: S. 256.

¹⁰³⁹ Vgl. Te Heesen 2009: S. 82.

¹⁰⁴⁰ Vgl. ebda.

¹⁰⁴¹ Harms, Wolfgang, Von den Vorzügen uneigentlicher Formulierung und unscharfer Assoziation in der Bildpublizistik. Tiere als Akteure auf illustrierten Flugblättern der Frühen Neuzeit, in: Jahn, Bernhard/Neudeck, Otto (Hgg.), Tierepik und Tierallegorese. Studien zur Poetologie und historischen Anthropologie vormoderner Literatur, Harms, Wolfgang/Strohschneider, Peter (Hgg.), Mikrokosmos. Beiträge zur Literaturwissenschaft und Bedeutungsforschung, Bd. 71, Frankfurt am Main 2004, S. 299-312, hier S. 299, 300.

¹⁰⁴² Vgl. Harms in Jahn/Neudeck 2004: S. 304.

Verhaltensweisen und Charaktereigenschaften. Diese waren den Menschen aus Epik und Fabel bekannt und vorgeprägt.¹⁰⁴³

Die Geschichte über den Wein aus den „Gesta Romanorum“ hatte auch im 16. Jahrhundert einen hohen Bekanntheitsgrad. Auch in der im 16. und 17. Jahrhundert beliebten Schwanksammlung des Predigers Johannes Pauli „Schimpf und Ernst“, deren erste Ausgabe 1522 in Straßburg erschien, ist sie übernommen worden. Bei Pauli stehen die vier unterschiedlichen Trinkercharaktere im Vordergrund. Sie sind bei ihm noch nicht konkret bezeichnet, die unterschiedlichen Verhaltensweisen lassen sich aber leicht auf die vier Komplexionen beziehen. Das Düngen der Weinstöcke durch Noah mit dem Blut der vier Tiere bewirkt bei den Trinkern in Paulis Text folgendes: Die einen werden fröhlich und ausgelassen wie die Affen, die anderen verhalten sich wie die Schweine, übergeben sich und liegen unter den Bänken. Wieder andere werden weinerlich und sanft wie Lämmer und bedauern ihre Sünden. Die letzten werden wie die Löwen, werden aggressiv und wollen sich prügeln.¹⁰⁴⁴

Der Text von Hans Sachs zu den „vier wuderberlichen eygenschaafft unnd würckung des weins“ entstand sechs Jahre später. Es ist durchaus wahrscheinlich, dass Sachs der Text aus Paulis Erzählsammlung bekannt war und er sich daran orientierte.

Auch im Text „Weinsegen“ des Nürnberger Büchsenmachers und Dichters Hans Rosenplüt, der um 1460/80 entstand, wird die Geschichte aus den „Gesta Romanorum“ aufgegriffen. In Weinsegen Nr. 20 wird auf Noahs Trunkenheit eingegangen.¹⁰⁴⁵ Weinsegen Nr. 18 handelt von den vier Auswirkungen des Weines, der hier huldigend als „heiland“ bezeichnet wird.

„Nun gesehen dich gott, du lieber heiland!
Herr Noe dich am ersten fand;
der deckt dich mit viererley mist,
davon du noch so kräftig bist,
von affen, schaaften, löuwen und schwein.
die vier krefft thustu noch täglich schein [...]“¹⁰⁴⁶

¹⁰⁴³ Vgl. Harms in Jahn/Neudeck 2004: S. 305.

¹⁰⁴⁴ Vgl. Österley 1866: S. 161f.

¹⁰⁴⁵ Vgl. Maschek, Hermann (Hg.), Lyrik des späten Mittelalters, Heinz Kindermann (Hg.), Deutsche Literatur. Sammlung literarischer Kunst- und Kulturdenkmäler in Entwicklungsreihen, Anton Pfalz (Hg.), Reihe Realistik des späten Mittelalters, Bd. 6. Darmstadt 1971, S. 233.

¹⁰⁴⁶ Maschek 1971: S. 231f.

Ein weiteres Werk zu diesem Thema ist das „Weinbuch“ vom Wiener Kleriker Johann Rasch (1540-1612) aus dem Jahr 1580. Beim „Weinbuch“ handelt es sich um ein Fachbuch für Weingartenbesitzer, Winzer, Weinhändler und Wirte das zu den ältesten seiner Art in deutscher Sprache gehört.¹⁰⁴⁷ Es ist 1580 und 1582 in zwei Ausgaben bei Adam Berg d.Ä. in München erschienen.¹⁰⁴⁸ Im dritten Teil des Weinbuches findet sich ein Abschnitt „Von der argen Sucht der Trunckenheit“. Rasch beschreibt hier ebenfalls die Wirkung des Weines auf die unterschiedlichen Temperamente. Der Sanguiniker wird ausgelassen und fröhlich wie ein Kind, der Choliker wird streitlustig wie ein Löwe, der Phlegmatiker wird träge wie ein Schwein, und der Melancholiker beweint seine Sünden wie ein Affe. Gemeinsam haben sie alle, dass sie nicht bei rechter Vernunft sind.¹⁰⁴⁹

Auch in den Traktaten gegen die Trunksucht ist die Verwandlung der Säufer in Tiere ein Thema. Ein Beispiel ist die 1536 erschienene Schrift „Ars bibendi“ „Vonn der kunst zutrinnen“ des Ansbacher Humanisten Vicentius Opsopoeus aus dem Jahre 1536, das von Ovids „Ars amandi“, einem Lehrgedicht über die Liebeskunst, inspiriert wurde. 1537 wurde das Werk von Gregorius Wickram verdeutscht.¹⁰⁵⁰ In seinem Werk versucht Opsopoeus mit guten Ratschlägen, wie zum Beispiel Rettich gegen Trunkenheit zu essen, dem Leser die Kunst des Weingenusses nahezubringen.¹⁰⁵¹ Er schlägt vor, man solle, wenn man in Gesellschaft Wein trinken muss, den Knecht bestechen, damit dieser einem heimlich Wasser in den Wein mischt und sich unbemerkt wegschleichen, wenn man gerade noch in der Lage ist alleine nach Hause zu finden.¹⁰⁵² Im zweiten Teil seines Buches stellt er dem Garten der Mäßigkeit, in dem Wein mit Wasser gemischt wird, den Garten der Trunkenheit gegenüber. Im Garten der Trunkenheit werden die Trinker in Schafe, Böcke, Säue, Ochsen, Wölfe und Meerkatzen verwandelt und fallen Krankheiten und Schlägereien anheim.¹⁰⁵³

Der Dichter Leonhard Schertlin verfasste 1538 seinen in Straßburg gedruckten Dialog in Reimpaaren mit dem Titel: „Künstlich trincken. Eyn Dialogus von Künstlichem vnd höflichem, Auch vihischem vnd vnzuchtigem trincken“.¹⁰⁵⁴ Das Werk ist ausdrücklich sowohl zum Lesen als auch zum

¹⁰⁴⁷ Vgl. Haas 1991: S. 89.

¹⁰⁴⁸ Vgl. Haas 1991: S. 90.

¹⁰⁴⁹ Vgl. Rasch, Johann. Weinbuch, München 1582, S. 47r.

¹⁰⁵⁰ Opsopoeus 1537.

¹⁰⁵¹ Vgl. Bucher 1992: S. 139.

¹⁰⁵² Vgl. Hauffen in Seuffert 1889: S. 496.

¹⁰⁵³ Vgl. Bucher 1992: S. 139.

¹⁰⁵⁴ Schertlin 1538.

Aufführen bestimmt. Zu Anfang spricht Silen. Er ruft seinen Herrn Bacchus an und klagt über seine körperlichen Leiden in Folge des Alkoholgenusses wie einen geschwächten Leib, zitternde Hände und Füße und geschwollene, triefende Augen. Er fühlt sich schwer und träge und wird wieder zum Kind. Zu guterletzt liegt er in Schande in Kot und Mist. Bacchus antwortet darauf und zählt Silen auf, wer ihm über Standes- und Geschlechtergrenzen hinweg bereits alles verpflichtet ist.¹⁰⁵⁵

„Wiewol ich noch keyn abgang merck
Dan das sich mein reich täglich stárck.
Der geystlich hauff veracht mit nitt
Die schönen frewlin auch damit.
Der Adel hoch vnd nider stands /
Mein register ist noch nitt gantz
Die hochgelehrten all mit macht
Doctores / Magistri / vnd auch
Studenten / Schreiber / der gmeyn man /
Nemmen mich all zú jrm gott an.“¹⁰⁵⁶

Dann spricht Pittacus aus Methylene (651/650 v. Chr.-um 570 v. Chr.), einer der Sieben Weisen der griechischen Antike, zu Bacchus. Er beschreibt ihn als Knaben, der mit dem Teufel im Bunde ist und erläutert, wie der Wein die Menschen zu Tieren macht:

„Nun hörent zú was sauffen schafft
Gar oft es auß den menschen macht /
Sew / kelber wólff / fúchs / essel / aff /
Lew / katzen / auch gedultig schaff /
Gens / wütend hund / auch / beren art
Wirt hie in keynen weg gespart.“¹⁰⁵⁷

Die Tierallegorie der Trinker wurde bei Schertlin durch einen Holzschnitt illustriert (Abb. 92). Dieser zeigt hinter zwei von einer Säule und einem Pfeiler getragenen Rundbögen eine Gruppe von sich streitenden Zechern mit Tierköpfen in zeittypischen Gewändern. Der Tisch, an dem sie kurz vorher gesessen sind, ist umgekippt. Eine Schenkkanne, ein zerbrochenes Nuppenglas, ein Holzteller, ein Messer und die Reste der Speisen sind im Begriff vom Tisch hinabzurutschen. Die Bank ist umgefallen. Unter dem Tisch stehen zwei große

¹⁰⁵⁵ Vgl. Schertlin 1538: ohne Pag.

¹⁰⁵⁶ Schertlin 1538: ohne Pag.

¹⁰⁵⁷ Schertlin 1538: ohne Pag.

Feldflaschen. Die dargestellten Tierköpfe entsprechen den im Text beschriebenen tierischen Eigenschaften, die aus dem übermäßigen Weinkonsum folgen. Ein Bär und ein Hund knurren sich an, eine fauchende wolfsköpfige Gestalt zieht ein langes Schwert aus der Scheide. Auch Katze, Esel und Gans mischen im Gemenge mit. Links neben dem Tisch im Vordergrund kniet eine Gestalt mit dem Kopf einer Sau und übergibt sich in einem breiten Schwall.

Pittacus argumentiert im Text weiter gegen Bacchus, der ihn vom Gegenteil zu überzeugen versucht, was ihm zum Schluss überraschenderweise auch gelingt. Schlussendlich übernimmt Pittacus sogar das Amt des vom vielen Trinken erkrankten Silen.

Durch den Sieg des Bacchus hat Schertlins Schrift Anklänge an die Grobianusliteratur. Die Schrift Schertlins enthält Parallelen zu Sebastian Francks Traktat über das „grewliche[n] laster der Trunckenhait“ von 1531. Darin werden in Form eines aus der Hölle an die Zutrinker gerichteten Sendbriefes Anweisungen gegeben, wie man die Menschen zum Zutrinken, das ihnen wiederholt durch kaiserlichen Erlass untersagt wurde, verführt.¹⁰⁵⁸

Die Illustration mit den raufenden Zechern mit Tierköpfen die 1538 zuerst in Schertlins „Künstlich trincken“ erschien, wurde auch in der Schrift „Der vollen Brüder Orden“ des deutschen Botanikers, Arztes und Pfarrers Hieronymus Bock aus dem Jahre 1540 als Titelbild verwendet.¹⁰⁵⁹

Im Prolog der Narren heißt es bei Bock:

Wein sauffen ist die erst tugent,
Die leren wir unser jugend [...].“¹⁰⁶⁰

Im Text von Bock, der auf den Prolog folgt, wird auch wieder ausführlich erläutert, welche tierischen Verhaltensweisen die Trinker nach übermäßigem Alkoholkonsum an den Tag legen.¹⁰⁶¹

Der Wormser Lehrer und Dichter Caspar Scheidt (1520-1565) schuf Mitte des 16. Jahrhunderts ein illustriertes Flugblatt mit dem Titel „Die volle Bruderschaft“. Scheidt war der Übersetzer von Friedrich Dedekinds „Grobianus“ ins Deutsche. Scheidts Flugblatt wurde von Gregorius Hofmann in Worms gedruckt, aus dessen Offizin auch der „Grobianus“ hervorgegangen

¹⁰⁵⁸ Vgl. Strauch in Seuffert 1888: S. 83, 84.

¹⁰⁵⁹ Vgl. Lehmann, Harald/Seidensticker, Peter, Der vollen Brüder Orden. Hieronymus Bocks Weintraktat (um 1540), Gesellschaft für Geschichte des Weines e.V., Schriften zur Weingeschichte, Nr. 178, Wiesbaden 2013, S. 35, siehe hierzu ebda.: Abb. S. 35.

¹⁰⁶⁰ Lehmann/Seidensticker 2013: S. 37.

¹⁰⁶¹ Vgl. Lehmann/Seidensticker 2013: S. 37.

ist.¹⁰⁶² Das Blatt, das höchstwahrscheinlich vor dem „Grobianus“ entstand, wird durch einen Holzschnitt illustriert, der den Inhalt des Flugblattes genau abbildet. Er zeigt eine Zecherszene, deren Teilnehmer menschliche Körper und die Köpfe verschiedener Tiere haben.¹⁰⁶³ Die einzelnen Tiere prangern in ihren Attributen und Handlungen die verschiedenen Eigenschaften der Trinker an. An einem langen Tisch vor einem mit Weinreben bewachsenen Spalier, an dem Trauben hängen, sitzt eine Gesellschaft. Wie bereits in Leonhard Schertlins Illustration zu dessen Schrift „Künstlich trincken“ haben die Trinker menschliche Körper und Tierköpfe und sind in Zeittracht gekleidet. Gans, Lamm, Kalb, Fuchs, Affe und Katze sitzen um den Tisch. Hund und Wolf sind vom Tisch aufgestanden und bedrohen sich gegenseitig mit Schwertern. Ein löwenköpfiger Trinker, der einen Stock in der Hand hält, hat sich ebenfalls vom Tisch erhoben und macht den Anschein als wolle er sich am Streit zwischen Hund und Wolf beteiligen. Auf dem Boden liegt eine umgestürzte Kanne, deren Inhalt sich auf den Boden ergießt. Im Bildvordergrund spielt eine eselsköpfige Gestalt Dudelsack, ein Zecher mit Bärenkopf tanzt dazu. Vor dem Tisch sitzt ein Trinker mit dem Kopf eines Schweines, der sich wie in der Darstellung bei Schertlin übergibt, hier entleert er zusätzlich seinen Darm.

Im Text heißt es unter der Überschrift „Die volle Brüderschafft“:

„Wo nu ein voller weinslauch wer,
 Der komm zu disen Brüdern her,
 Er sey jung, alt, Weib, oder Man,
 Seins gleichen wol hie finden kan.
 Wer also truncken wirt vom Wein,
 Der lasz jm disz ein spiegel sein.
 Der mensch wirt in ein thier verkert,
 So bald er sein vernunfft zerstört.
 Wer also viehisch leben thût,
 Dem wirt auch sein belonung gût,
 Das er mit andern Thieren gleich
 Wirt fahren in jr himelreich.“¹⁰⁶⁴

Im folgenden Text erläutern die einzelnen Tiere, die auch auf der Illustration abgebildet sind, wie sie sich in betrunkenem Zustand verhalten.¹⁰⁶⁵

Der Holzschnitt wurde später von Scheidt für das Titelblatt seiner deutschen Übersetzung des Dedekindschen „Grobianus“, die 1551 erschien,

¹⁰⁶² Vgl. Strauch in Seuffert 1888: S. 64, 65.

¹⁰⁶³ Vgl. Bucher 1992: S. 140, siehe hierzu ebda.: Abbildungsteil, Abb. Nr. 170.

¹⁰⁶⁴ Strauch in Seuffert 1888: S. 71, 72.

¹⁰⁶⁵ Vgl. Strauch in Seuffert 1888: S. 71-82.

wiederverwendet. Die Illustration steht mit dem Inhalt des „Grobianus“ aber nur indirekt in Zusammenhang.¹⁰⁶⁶

Scheidts Flugblatt wurde durch das Werk mit dem Titel „De generibus ebriosorum et ebrietate vitanda“ angeregt, das im Jahre 1516 aus dem Erfurter Humanistenkreis hervorgegangen, in einer dortigen Offizin erschienen und vielfach nachgedruckt worden ist.¹⁰⁶⁷ Beim Verfasser des Textes handelt es sich höchstwahrscheinlich um den Erfurter Humanisten Eobanus Hessus (1488-1540), der ab 1526 als Lehrer der Rhetorik und Poetik am Aegidianum in Nürnberg unterrichtete.¹⁰⁶⁸ Die Titelillustration zeigt ebenfalls ein Gelage zechender Tiere (Esel, Sau, Kalb, Schaf, Hund, Wolf, Gans, Bär, Affe). In der Illustration zu Scheidts Übersetzung des Grobianus kamen zu den oben genannten Tieren noch Löwe, Katze und Fuchs hinzu. Die einzelnen Tiere vertreten bei Scheidt und im Grobianus-Holzschnitt verschiedene Laster: die Sau das übermäßige Trinken mit seinen üblen Folgen, der Esel die Dummheit, der Bär die Grobheit und das täppische Benehmen, der Wolf die Gefräßigkeit, der Hund die Wut, die alles zerschlägt, der Löwe den Mut der Berauschten, die Katze die Hitzigkeit der Trunkenheit, der Affe ihre Tollheit und Ausgelassenheit, die Gänse ihre Geschwätzigkeit, das Kalb die schmeichelnde Gutmütigkeit und das Schaf endlich die vollständige Unzurechnungsfähigkeit und Einfalt des Trunkenen.¹⁰⁶⁹ Der Fuchs steht für die Schlaueit, der der Wein nichts anhaben kann.¹⁰⁷⁰

2.3 Circe und Odysseus

Eine weitere mythologische Erzählung, die den Weingenuss in Verbindung mit Tieren bringt, ist die Geschichte von Circe und Odysseus. In der Version von Homers Odyssee verwandelte die Zauberin Circe Odysseus' Gefährten in Schweine. Die *Fragmenta Sabbaitica*, eine Zusammenstellung antiker Mythen des griechischen Dramatikers und Schriftstellers Apollodor von Athen (2. Jh. v. Chr.-nach 120/119 v. Chr.), nennen in diesem Zusammenhang Wölfe, Schweine, Esel und Löwen.¹⁰⁷¹

¹⁰⁶⁶ Vgl. Bucher 1992: S. 140.

¹⁰⁶⁷ Vgl. Strauch in Seuffert 1888: S. 67, siehe hierzu Hessus, Helius Eobanus, *De generibus Ebriosorum et ebrietate vitanda*. Nurnberge 1516, Frontispiz.

¹⁰⁶⁸ Vgl. Lehmann/Seidensticker 2013: S. 19.

¹⁰⁶⁹ Vgl. Henze 1912: S. 141.

¹⁰⁷⁰ Vgl. Henze 1912: S. 142.

¹⁰⁷¹ Vgl. Bucher 1992: S. 134.

Auf einem Holzschnitt der Ausgabe von Giovanni Boccaccios „De claris mulieribus“, die 1473 von Johann Zainer in Ulm gedruckt und von Johannes Steinhöwel ins Deutsche übersetzt wurde, sind einige verwandelte Gefährten des Odysseus als Hund, Löwe und Schwein dargestellt.¹⁰⁷² Circes bestialisierende Wirkung auf ihre Verehrer, und das viehische Verhalten der Männer wird im Holzschnitt deutlich.¹⁰⁷³

Sebastian Brandt flicht in seinem Tugendspiel von 1554 in die Geschichte Circes die Geschichte der Sirenen mit ein.¹⁰⁷⁴ Odysseus lässt sich Wachs in die Ohren stopfen, um dem verführerischen Gesang der Sirenen zu widerstehen.¹⁰⁷⁵

Seine Gefährten aber wollen wissen wie es bei der lustigen Gesellschaft bei Frau Wollust zugeht. Sie bekommen von den Sirenen Kappen mit Tierköpfen aufgesetzt. Die Kappen haben den Kopf eines Esels, eines Löwen, eines Schweines und eines Bären. Die Männer beginnen daraufhin die Laute der Tiere von sich zu geben.¹⁰⁷⁶

Hans Sachs' „Comedi mit 8 personen, die göttin Circes, unnd fünff actus“ von 1550 handelt ebenfalls von der Zauberin und der Verwandlung der Männer in die bekannten vier Tiere, Schwein, Bär, Löwe und Affe.¹⁰⁷⁷ Und auch Hans Sachs' Gedicht: „Die wunderpar würckung des weins im menschen“ aus dem Jahr 1553 hat die Verwandlungskünste Circes zum Inhalt. Sachs stellt darin deutlich einen Bezug zum Trinken von Wein her.

„Circes, ein göttin hoch-geert,
Welche die menschen hat verkert
In hirschen, hund, beren und schwein,
Welliche zu ihr kerten ein?
Wiewol ir kunst unnd zauberey
Was doch nur alzeyt eynerley

¹⁰⁷² Vgl. Dicke, Gerd/Schneider Almut (Hgg.), Steinhöwel Heinrich, Von den erlauchten Frauen. Giovanni Boccaccios *De claris mulieribus* in frühneuhochdeutscher Übertragung, In Abbildung des Erstdrucks (Ulm 1473), Bibliotheca Suevica, Bd. 37, Konstanz 2014, siehe hierzu ebda.: Abb. S. 238.

¹⁰⁷³ Vgl. Bucher 1992: S. 135.

¹⁰⁷⁴ Vgl. Voss, Abraham (Hg.), Homers Odyssee. Übersetzt von Joh. Heinr. Voss, Leipzig 1837, 12,39-54.

¹⁰⁷⁵ Vgl. Brandt, Sebastian, Tugent Spyl. Nach der Ausgabe des Magister Johann Winckel von Straßburg (1554), Hans-Gert Roloff (Hg.), Ausgaben deutscher Literatur des XV. bis XVIII. Jahrhunderts, Reihe Drama I, Berlin 1968, S. 112, 113.

¹⁰⁷⁶ Vgl. Brandt 1968: S. 114.

¹⁰⁷⁷ Vgl. Sachs, Hans, Das dritt vnd letzt Buch. Sehr herrliche Schöne Tragedi / Comedi vnd schimpf Spil / Geistlich vnd Weltlich vil schöner alter wahrhaftiger Histori auch kurtzweiliger geschicht auff das deutlichst an Tag geben, Nürnberg 1561, S. XXIII.

Getranck, darvon der zornig bald
 Gewunn eynes beren gestalt,
 Der neydig ward zu einem hund,
 Der forchtsam als ein hirs da stund,
 Der unkeusch ward zu eynem schwein,
 Der listig der must ein fuchs sein,
 Der abenthowrisc wart zum affen...“
 So wurd eins yeden gestalt geschaffen,
 Wie innwendig sein gmüte was.
 Schaw! eben gleich sollicher maß
 Hat eynerley natur der wein.
 Für sich selber all zeyt allein,
 Zimlich getruncken und fein messig
 Erfreut das herz und ist zu-lessig,
 Wie König David sagen thut.
 Der wein ist unschedlich und gut,
 Saget Theognites, der weiß,
 Messig getruncken zu der speiß;
 Aber unmessigklich getruncken
 So zünd er an der thorheyt funcken,
 Gleich-wie der Circe zauber-tranck.“¹⁰⁷⁸

Bei Hans Sachs handelt es sich bei dem Zaubertrank Circes um Wein. Dieser verzaubert Odysseus und seine Männer nicht nur in Schweine, sondern auch in andere Tiere. Sachs stellt damit nicht nur einen Bezug zur Lastertiersymbolik, sondern auch zur Wirkung des Weins auf den Menschen und die in der Bildtradition zugehörigen Tiere her. Er schließt das Gedicht mit den mahnenden Worten:

„Derhalb geh müssig alle zeit
 Der truncknen und der trunckenheyt!
 Wann Sophecles der spricht alzeyt:
 Es ist die edel messigkeyt
 Ein uberkluge maisterin,
 Guter ratschlag und weyser sinn.
 Bachillides schreibt, das der jugend
 Messigkeyt sey ein schreyn der tugend,
 Dardurch als guts zu-nem und wachs
 In menschlin leben, wünscht Hans Sachs.“¹⁰⁷⁹

¹⁰⁷⁸ Keller 1870: S. 232, 233.

¹⁰⁷⁹ Keller 1870: S. 236.

2.4 Die Armut als Folge der Trunksucht: Erhard Schöns Flugblatt „Bachus ein Gott aller trincker“

Ein 1527/30 in Nürnberg entworfenes und 1579-98 von Georg Lang in Nürnberg gedrucktes Flugblatt mit dem Titel „Bachus ein Gott aller trincker. Epicurus mein bester Freundt“ (Abb. 93) hat ebenfalls die Folgen des Trinkens zum Thema. Darin referiert der Gott Bacchus selbst die Folgen, die seinen Anhängern blühen. Das Gedicht stammt aus der Feder von Hans Sachs und entstand 1527. Der Text wird durch einen Holzschnitt von Erhard Schön illustriert, der vermutlich 1530 entstand.¹⁰⁸⁰

Unterhalb des Textes steht:

Wo ist wehe / wo ist leid / wo ist zanck / wo sind
gruben / wo sind wunden ohn vrsach / wo sind
rohte Augen? Nemlich / Wo man beym
Weyn sitzt / vnd kompt außzusauffen / alles was
Ein geschenckt ist / Prouer xxij.¹⁰⁸¹

Der Holzschnitt zeigt einen dickbäuchigen, mit einem tunikaähnlichen Kittel bekleideten Bacchus, der auf einem mit Weinreben bedeckten Säulenkapitell steht. Bacchus ist mit Weinreben bekränzt und hält in der rechten Hand ein Nuppenglas und in der linken den traubenbesetzten Thyrsosstab. Im Text wird erläutert, dass der Trinker seine Ehre, seinen Besitz, seine Gesundheit und die Gewalt über sich selbst verliert. Neben den bekannten Folgen des Trinkens thematisiert der Text im Besonderen die Armut und den gesellschaftlichen Abstieg, die das Saufen nach sich zieht. Da die Trinker all ihre Habe verprassen und nicht mehr willens und fähig sind, einer Arbeit nachzugehen, verarmen sie. Sie verlieren ihr Haus, stürzen ihre Kinder und ihre Frau ins Verderben und enden als zerlumpte Bettler auf der Straße. Im Titel wird der griechische Philosoph Epikur (341 v. Chr. – 270 v. Chr.) Bacchus‘ bester Freund genannt. Im 16. Jahrhundert wurde der Name Epikur noch mit „Häretiker“ und dem Genussmenschen im negativen Sinne gleichgesetzt. Pittacus, der griechische Weise von Methylene, der auf Lesbos Gesetze gegen die Trunkenheit erließ, wird hingegen als „Feind“ bezeichnet.¹⁰⁸²

¹⁰⁸⁰ Vgl. Schäfer, Bernd/Eydinger, Ulrike/Rekow, Matthias (Hgg.), Fliegende Blätter. Die Sammlung der Einblattholzschnitte des 15. und 16. Jahrhunderts der Stiftung Schloss Friedenstein Gotha, Bd. II, Abbildungen, Stuttgart 2016, S. 267, 268.

¹⁰⁸¹ Ebda.

¹⁰⁸² Vgl. Schäfer/Eydinger/Rekow, Bd. II, 2016:S. 268.

Eine Plakette der Serie der Folgen der Trunksucht Flötners zeigt einen mit Lumpen bekleideten Bettler (Abb. 54). Damit weist Flötner auch auf die Armut als Folge übermäßigen Alkoholkonsums hin. Vor Armut als Folge der Trunksucht warnt schon das Buch der Sprüche in der Bibel:

„Sei nicht unter den Säufern und Schlemmern; denn die Säufer und Schlemmer verarmen [...] (Spr. 23,20-21).“¹⁰⁸³

Auch Sebastian Brandt thematisiert 1494 im 16. Kapitel des Narrenschiffs mit der Überschrift „Von Völlerei und Prassen“, dass Trunkenheit und Spiel zu Armut führen.

In der Textüberschrift heißt es:

„In künftige Armuth billig fällt
Wer Völlerei stets nachgestellt
Und sich den Prassern zugesellt.“¹⁰⁸⁴

Brandt schreibt in dem Kapitel über die Folgen des übermäßigen Weingenusses. Der Wein zerstört laut Brandt Vernunft und Sinne, macht Kopf und Glieder schlottrig, bereitet dem Trinker ein frühes Ende, macht den Weisen dumm, befeuert Unkeuschheit und veranlasst den Trinker achtlos gegenüber seinen Mitmenschen zu sein.¹⁰⁸⁵

„Denn er [der Wein] zerstört Vernunft und Sinne,
Das wird er [der Trinker] wohl im Alter inne,
Wenn ihm dann schlottern Kopf und Hände;
Er kürzt sein Leben und sein Ende.
Ein schädlich Ding ist's um den Wein,
Bei dem mag Niemand weise sein,
Wer nach der Freud' in ihm getrachtet.
Ein trunkner Mensch Niemandes achtet
Und weiß nicht Maß noch recht Bescheid.
Unkeuschheit kommt aus Trunkenheit,
Viel Uebeles aus ihr entspringt
Und weis' ist nur, wer mäßig trinkt.“¹⁰⁸⁶

¹⁰⁸³ Spr. 23,20-21, zit. nach: Evangelische Kirche 1999: S. 649; vgl. Blöcker 1993: S. 6, Fußnote 19.

¹⁰⁸⁴ Junghans 1877: S. 35.

¹⁰⁸⁵ Vgl. Junghans 1877: S. 35, 36.

¹⁰⁸⁶ Junghans 1877: S. 36.

Diese Folgen bekräftigt er mit Beispielen aus der Bibel, in denen es den Protagonisten durch zu viel Alkohol ähnlich erging. Zuletzt schildert Brandt das Treiben der Zutrinker.¹⁰⁸⁷

„Viel würden bald sehr weise sein,
Wenn Weisheit stecke in dem Wein,
Die in sich gießen spat und fruh.
Je einer trinkt dem Andern zu:
,Ich bring‘ dir Eins! - Ich kitzle dich! -
Das kommt dir zu!’ - Der spricht: ‘Wart‘, ich
Will wehrn mich, bis wir beid‘ sind voll!’
Damit ist Narren jetzo wohl!“¹⁰⁸⁸

In Kapitel 63 stellt Brandt echte Armut, die durch unverschuldete Not verursacht wird, der falschen schuldigen Armut und Bettelei gegenüber. Letztere ist der eigenen Torheit des Menschen geschuldet.¹⁰⁸⁹

Auch in den Niederlanden machte man sich Gedanken zur Armut als Folge der Trunksucht. Auf der 1510-15 entstandenen Todsündentafel von Hieronymus Bosch ist die Armut als Folge der Trunksucht dargestellt.¹⁰⁹⁰ Ganz oben im Lasterkreis ist im Feld der Gula ein dicker Mann dargestellt, der an einem Tisch sitzt, der mit Schinken, einem Rippenstück und Brot gedeckt ist und von einem Kalbsfuß abbeißt, den er in der linken Hand hält. In der rechten Hand hält er einen Krug. Über dem offenen Feuer wird Wurst gebraten. Eine herannahende Magd bringt ihm Fleischnachschub in Form eines Entenbratens und ein hungriges Kind zu seinen Füßen bittet ihn vergeblich um etwas zu essen an. Rechts neben dem dicken Völlner steht ein ausgemergelt wirkender zweiter Mann. Er trinkt gierig aus einem großen Krug, den er mit beiden Händen hält. Die Kleidung des Mannes ist zerlumpt und ärmlich. Der Trinker hat seine Habe verprasst. Die Trunkenheit wird als Nebenlaster der Völlerei dargestellt.¹⁰⁹¹ Der niederländische Dichter und Graphiker Dirk Coornhert (122-1590) schrieb 1596 in seiner „Zedekunst“ über schuldige und unschuldige Armut. Schuldige Armut kommt auch laut ihm von eigener Torheit, Faulheit und Verschwendungssucht.

¹⁰⁸⁷ Vgl. Junghans 1877: S. 36-38.

¹⁰⁸⁸ Junghans 1877: S. 37.

¹⁰⁸⁹ Vgl. Junghans 1877: S. 110-113.

¹⁰⁹⁰ Vgl. Blöcker 1993: S. 24, siehe hierzu Fabritius in Kloster Dalheim 2015: Abb. S. 23.

¹⁰⁹¹ Vgl. Renger 2006: S. 126.

Eine Illustration der „Zedekunst“ zeigt einen Narren, der sein Geld ausschüttet, das Venus und Bacchus auflesen.¹⁰⁹²

Vom Schicksal des verarmten Trinkers handeln auch folgende Sprüche:

„Wenn ich das Bier könnt meiden,
ging ich in Samt und Seiden,
Da ich’s aber nicht meiden kann,
Hab ich zerrissene Kleider an.“¹⁰⁹³

„Gott gebe, Gott grüße, Bier und Wein schmeckt süße,
vertrink ich die Schuhe so behalt ich die Füße [...]“¹⁰⁹⁴

3 Die Bauernfeste: Bauernfest- und Kirchweihdarstellungen von Hans Sebald und Barthel Beham

3.1 Die Beham-Brüder

Auch in der im 16. Jahrhundert populären Graphik der Nürnberger Kleinmeister war der Alkohol ein Thema. Besonders häufig finden sich Darstellungen von Trinkern im Werk der Beham-Brüder.

Hans Sebald Beham wurde 1500 in Nürnberg geboren.¹⁰⁹⁵ Sein Bruder Barthel 1502.¹⁰⁹⁶ Hans Sebald arbeitete als Entwurfszeichner und war in der Tradition Dürers ausgebildet worden.¹⁰⁹⁷ Auch eine Ausbildung bei Dürer selbst wird vermutet. Etwa 1525 erhielt er den Meistertitel und eröffnete seine eigene Werkstatt in Nürnberg. Er entwarf vor allem Entwürfe für Holzschnitte, Kupferstiche und Buntglasfenster. Barthel lernte höchstwahrscheinlich im Atelier seines Bruders die Grundlagen des Kupferstichhandwerks. Anders als sein Bruder widmete er sich aber hauptsächlich der Tafelmalerei und war vor allem im Bereich der Porträtmalerei tätig.¹⁰⁹⁸

¹⁰⁹² Vgl. Coornhert, Dirk, Zedekunst, Ausg. Amsterdam 1596, Lib. IV, Cap. XI, 54; vgl. Renger 2006: S. 64.

¹⁰⁹³ Bauer 1903: S. 97.

¹⁰⁹⁴ Schrader, Herman, Das Trinken in mehr als fünfhundert Gleichnissen und Redensarten. Eine sprachwissenschaftliche Untersuchung aus der Methyologie, Berlin 1890, S. 21.

¹⁰⁹⁵ Vgl. Knauer in Möseneder 2010: S. 14.

¹⁰⁹⁶ Vgl. Müller 1958: S. 5.

¹⁰⁹⁷ Vgl. Stewart, Elison, Sebald Beham, in: Müller/Schauerte, Thomas (Hgg.), Die gottlosen Maler von Nürnberg. Konvention und Subversion in der Druckgrafik der Beham-Brüder, Kat. Ausst. Albrecht Dürer Haus Nürnberg, 31.3.-36.2011, Emsdetten 2011, S. 13-19, hier S. 15.

¹⁰⁹⁸ Vgl. Stewart in Müller/Schauerte 2011: S. 16.

1525 wurden die Beham Brüder und der Maler, Zeichner und Kupferstecher Georg Pencz, der auch in Sebald Behams Atelier tätig war, vom Nürnberger Rat der Gottlosigkeit angeklagt und aus der Stadt verbannt.¹⁰⁹⁹ Die genaue Herkunft und das Geburtsdatum von Georg Pencz sind unbekannt. Bekannt ist, dass er 1523 das Nürnberger Bürgerrecht erwarb. Er war wahrscheinlich im gleichen Alter wie die Brüder Beham. Es wird daher ein Geburtsdatum um 1500 angenommen.¹¹⁰⁰

Nach dem Thesenanschlag in Wittenberg kam es in Nürnberg zu Spannungen unter den Anhängern der alten Konfession und denen der Reformation. Schließlich wurde vom Stadtrat nach hitzigen Diskussionen festgelegt, das Nürnberg eine evangelische Stadt werden sollte. Andreas Karlstadt wandte sich 1522 von Luther ab und rief in Wittenberg zum gewaltsamen Bildersturm auf. Thomas Müntzer wollte anders als Luther, der den Bauernkrieg verurteilte, den Umsturz der weltlichen Ordnung herbeiführen. Müntzer war auf der Seite der Aufständischen und wurde 1525 wegen seiner sozialrevolutionären Umtriebe hingerichtet. In der Folgezeit spalteten sich viele Gruppierungen vom lutherischen Protestantismus ab wie die Täuferbewegung oder die Gruppierungen unter Ulrich Zwingli und Johannes Calvin. Die Brüder Beham waren auch mit dem Schulmeister der St. Sebaldschule in Nürnberg, Hans Denck (1500-1527) und dem radikalen Reformator und Spiritualisten Sebastian Franck bekannt.¹¹⁰¹ Denk stand unter dem Einfluss von Johannes Bodenstein und Andreas Karlstadt, die mehr Kompetenzen der Laien in der Messe forderten, die Spiritualisten strebten an Stelle einer Kirche von Zeremonie und Demonstration eine unsichtbare Kirche an, die auf innerem Glauben basiert.¹¹⁰² Im Januar 1525 als Nürnberg offiziell lutherisch wurde, beschloss der Nürnberger Rat die „zwen malergesellen gepruder beschicken und zu red halten von wegen irer uncristenlichen haltung vom sacrament des altars und der tauf.“¹¹⁰³ Sie hatten auf dem Markt ihre Gesinnung geäußert und wurden

¹⁰⁹⁹ Vgl. Müller 1958: S. 5.

¹¹⁰⁰ Vgl. Knauer in Möseneder 2010: S. 15.

¹¹⁰¹ Vgl. Müller, Jürgen/Buskirk, Jessica/Küster, Kerstin, Die „gottlosen Maler“, in: Müller, Jürgen/Schauerte, Thomas (Hgg.), Die gottlosen Maler von Nürnberg. Konvention und Subversion in der Druckgrafik der Beham-Brüder, Kat. Ausst. Albrecht Dürer Haus Nürnberg, 31.3.-36.2011, Emsdetten 2011, S. 8-12, hier S. 8.

¹¹⁰² Vgl. Stewart in Müller/Schauerte 2011: S. 17.

¹¹⁰³ Schwerhoff, Gerd, Wie gottlos waren die „gottlosen Maler“?, in: Müller, Jürgen/Schauerte, Thomas (Hgg.), Die gottlosen Maler von Nürnberg. Konvention und Subversion in der Druckgrafik der Beham-Brüder, Kat. Ausst. Albrecht Dürer Haus Nürnberg, 31.3.-36.2011, Emsdetten 2011, S. 33-44, hier S. 34.

angezeigt.¹¹⁰⁴ Die Beham-Brüder, Pencz und Hans Denck wurden daraufhin der Stadt verwiesen und mussten zehn Monate lang außerhalb Nürnbergs leben.¹¹⁰⁵

3.2 „Das Bauernfest oder die zwölf Monate“ von Hans Sebald Beham

Ein weiteres wichtiges Thema für die Darstellung von Trinkern und Trunkenheit in der Kunst der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts sind die Bauernfestdarstellungen, die in der Druckgraphik der Frühen Neuzeit in Nürnberg durch die Brüder Hans Sebald und Barthel Beham aufkamen und populär wurden.

Beispielhaft für dieses Genre ist Hans Sebald Behams Kupferstichfolge „Das Bauernfest oder die zwölf Monate“ (Abb. 94), die er 1546/47 schuf.¹¹⁰⁶ Zehn fortlaufend nummerierte, zwischen 49 bis 51 zu 72 bis 73 mm große, querrechteckige Kupferstiche zeigen ein Bauerntanzfest und dessen Begleiterscheinungen. Alle Blätter sind mit HSB monogrammiert und zum Teil auf die Jahre 1546 und 1547 datiert. Auf den ersten sechs Stichen sind jeweils zwei Paare dargestellt, die in knappem Abstand hintereinander tanzen.¹¹⁰⁷

Die Tanzpaare bewegen sich auf den vom Betrachter aus gesehen linken Bildrand zu. Der Mann führt jeweils die Dame zu seiner Rechten. Die Tänzer bewegen sich in der vorderen Bildebene auf einem schmalen Bodenstreifen mit Grasnarbe. Über den Tanzpaaren befinden sich Namensinschriften, die auf den männlichen Tänzer bezogen sind und sich jeweils aus einem Monatsnamen und einem männlichen Heiligennamen zusammensetzen, dessen Gedenktag im jeweiligen Monat gefeiert wird, von FABIANVS JENNER (Januar) angefangen bis NICOLAUS CHRISTMON (Dezember).¹¹⁰⁸ Es finden sich jene Heiligenfesttage, die im dörflichen Milieu besonders populär waren. Das erste Blatt trägt die Aufschrift „ONFANG DES IARS VND MONAT“, über dem siebten Blatt steht geschrieben „DIE ZWELF MONET SEN GEDHON. WOL AVF GREDT WIR FOENS WIDER ON“. Den Schluss des Reigens bilden zwei Musikanten mit Schalmel und Dudelsack. Sie sind als SVN und MON

¹¹⁰⁴ Vgl. Löcher 1999: S. 10.

¹¹⁰⁵ Vgl. Schwerhoff in Müller/Schauerte 2011. S. 36.

¹¹⁰⁶ Vgl. Kaschek, Bertram, Die Gottlosen laufen im Kreis. Sebald Behams „Bauernfest“ oder „Die zwölf Monate“ in neuer Deutung, in: Müller, Jürgen/Schauerte, Thomas (Hgg.), Die gottlosen Maler von Nürnberg. Konvention und Subversion in der Druckgrafik der Beham-Brüder, Kat. Ausst. Albrecht Dürer Haus Nürnberg, 31.3.-36.2011, Emsdetten 2011, S. 88-97, hier S. 88.

¹¹⁰⁷ Vgl. Grathwohl in Möseneder 2010: S. 182.

¹¹⁰⁸ Vgl. Grathwohl in Möseneder 2010: S. 182; vgl. Kaschek in Müller/Schauerte 2011: S. 89.

bezeichnet und geben als treibende Kräfte Monate, Jahreszeiten und Feste vor.¹¹⁰⁹ Vorbilder für diese Art der Darstellung sind die Monatsdarstellungen in Kalenderbildern und die Planetenkinderbilder.¹¹¹⁰ Bei Beham finden sich gegenüber anderen Monatsdarstellungen bis auf die Inschriften keine eindeutigen Monats- oder Jahreszeitenbezüge. Im Mittelalter und der Frühen Neuzeit zählte man die Tage des Monats meist nicht fortlaufend sondern benannte sie nach den Heiligengedenktagen. Die bei Beham vorkommenden Heiligen finden sich im „Cisiojanus“, einem in der zweiten Hälfte des zwölften Jahrhunderts entstandenen, vorkalendarischen Merkgedicht in Pseudolatein, das 24 Verse umfasst, zwei für jeden Monat.¹¹¹¹ Die Worte der Verse setzen sich unter anderem aus den Anfangssilben größerer Festtage und den Namen der Heiligen, die auch bei Beham erwähnt sind, zusammen. Neben der Anzahl der Tage eines Monats lieferten sie in einer Zeit, in der gedruckte Kalender noch nicht zur Verfügung standen oder aber Mangelware waren in erster Linie die Daten der zur allgemeinen Datierung notwendigen wichtigsten unbeweglichen Heiligen- und Feiertage. Auch speziell für des Lesens Unkundige waren sie eine Möglichkeit sich diese Daten einzuprägen. Die Heiligen, die bei Beham Erwähnung finden, sind in der landläufigen Fassung des „Cisiojanus“ optisch hervorgehoben.¹¹¹² Neben den pseudolateinischen Versionen des „Cisiojanus“ entstanden bald zahlreiche volkssprachliche Versionen, die in der Frühen Neuzeit zum allgemeinen Bildungsgut zählten. Im „Ein vaßnacht-liet, der collender zu Nürnberg genant“, einem Kalendergedicht des Nürnbergers Hans Rosenplüt werden Heilige unter Verwendung von Fäkalkomik und derben Witzen mit menschlichen Gepflogenheiten in Verbindung gebracht.¹¹¹³

Die Stiche Nr. 8-10 wurden 1547 hinzugefügt. Sie führen den Fries aber fort, was man an den Stoßfugen erkennen kann, die durch verbindende Motive miteinander verzahnt sind. Blatt acht zeigt eine Tischgesellschaft. Vor einem mit Weinstöcken bewachsenen Spalier sitzt eine Gruppe Bauern an einem Tisch. Die Gruppe begrüßt zwei von links zu ihnen herantretende Männer, die eine Frau in ihrer Mitte haben. Zwei sind von der Bank aufgestanden. Einer davon heißt die Neuankömmlinge willkommen, indem er seinen Hut zieht. In der linken Hand hält er ein großes Nuppenglas. Auf einer geschwungenen

¹¹⁰⁹ Vgl. Grathwohl in Möseneder 2010: S. 193, 194; vgl. Kaschek in Müller/Schauerte 2011: S. 89.

¹¹¹⁰ Vgl. Kaschek in Müller/Schauerte 2011: S. 92.

¹¹¹¹ Vgl. Meyers Konversations-Lexikon. Eine Encyclopädie des allgemeinen Wissens, Bd. 4, Leipzig 1875, S. 583.

¹¹¹² Vgl. Grathwohl in Möseneder 2010: S. 192.

¹¹¹³ Vgl. Maschek 1971: S. 236-241; vgl. Grathwohl in Möseneder 2010: S. 193.

Banderole steht über der Szene die Aufforderung „ALDER DV MVST DANCZEN“.¹¹¹⁴ Das neunte Blatt der Serie zeigt eine Schlägerei. Auf der Banderole über der Szene steht: „HAVST DV MICH · SO STICH ICH DICH“. Die Beteiligten schlagen mit Knüppeln und Kurzschwertern aufeinander ein. Auf dem letzten Blatt sieht man in der unteren linken Bildhälfte ein sich vergnügendes Liebespaar. Ein Dritter beobachtet sie lüstern über den Zaun hinweg, vor dem sie sitzen. In der Banderole über ihm steht: „ICH WLL AVCH MIT“. In der rechten Bildhälfte sieht man einen Bauern in der Hocke, mit heruntergelassener Hose, der sich gerade erleichtert und gleichzeitig übergibt. Ein Schwein nähert sich dem Unrat. Ein links neben ihm Stehender scheint ihn zu tadeln. Auf der Banderole ist zu lesen: „DV MACHSTES GAR ZV GROB“. Auch auf Blatt 6 ist unter der Überschrift Nicolaus Christmon ein Tänzer dargestellt, der sich gerade in einem Schwall übergibt.

Hans Sebald Beham verwendete im „Bauernfest oder die 12 Monate“ Motive aus der ebenfalls von ihm geschaffenen zwölfteiligen nummerierten Kupferstichfolge „Bauerntanz“ aus dem Jahre 1537.¹¹¹⁵ Einzelne Figuren, die im „Bauerntanz“ dargestellt sind, wurden im „Bauernfest oder die zwölf Monate“ übernommen. Blatt zwei diente als Vorbild für das Tanzpaar mit Fabianus / Jenner, Blatt fünf aus der Bauerntanzserie für Matthias / Hornung und Tanzpartnerin, Blatt vier für das Paar mit Jacob / Hewmon, Blatt drei verwendete Beham für das Paar mit Laurencius / Augstmon, Blatt sechs seitenverkehrt für Egidius / Herbstmon und die Tänzerin von Blatt sieben für Martinus / Wintermon und dessen Frau, Blatt acht für das Paar mit Simon / Weinmon, Blatt neun für das mit Nicolaus / Christmon und Blatt eins für die Musikanten am Ende des Zuges der 12 Monate. Auch die letzten zwei Blätter des „Bauerntanzes“ von 1537, das beobachtete Liebespaar, der sich vorn und hinten gleichzeitig Erleichternde und der Mann, der ihn belehrt, finden sich mitsamt den Spruchbänderolen auf dem letzten Stich der „Zwölf Monate“ wieder. Die Szene mit dem Liebespaar ist hier seitenverkehrt wiedergegeben. Auch im „Bauerntanz“ ist eine Prügelszene dargestellt. Auf Blatt 10 geht eine Frau auf ihren Mann los, den sie zusammen mit einer anderen überrascht hat. Auf der Banderole über der Szene steht „FIND ICH DICH DO“. Die Prügelszene der „Zwölf Monate“ hat jedoch ein anderes Vorbild.

¹¹¹⁴ Vgl. Grathwohl in Möseneder 2010: S. 183.

¹¹¹⁵ Vgl. Grathwohl in Möseneder 2010: S. 185, siehe hierzu Bartrum, Giulia (Hg.), *The new Hollstein. German engravings, etchings and woodcuts. 1400-1700*, Hans Sebald Beham, Part 3, Rotterdam 2001: Abb. S. 95.

1539 schuf Hans Sebald Beham ein Stichpaar, das ein „Bauernfest“ und eine „Bauernschlägerei“ zeigt.¹¹¹⁶ Die Tischszene findet sich spiegelverkehrt beim Bauernfest oder den 12 Monaten. Auch die Kampfszene wurde für das Bauernfest übernommen. Die Streitszene wurde aber etwas variiert. Die Aggression wirkt in der Serie drastischer und die um Einhalt flehende Frau wurde weggelassen.¹¹¹⁷ Vorbildhaft für die tanzenden Bauernpaare sind die Bauerntänze Albrecht Dürers.¹¹¹⁸

1514 wurde Dürers Stich mit einem tanzenden Bauernpaar herausgegeben. Dürer hat als erster ein bäurisch tanzendes Paar in einem einzelnen graphischen Blatt ohne szenischen oder serienmäßigen Zusammenhang gestaltet.¹¹¹⁹ Die Bauern wirken sowohl bei Dürer als auch bei Beham untersetzt und plump und tragen schlichte Gewänder.¹¹²⁰ Besonders bei dem Tanzpaar der 12 Monate mit Jacob Hewmon wird die Ähnlichkeit mit Dürers Tanzendem Bauernpaar deutlich.

3.3 Barthel Behams „Kirchweih zu Mögelsdorf“

Eine weitere Bauernfestdarstellung, die Hans Sebald Beham für sein Bauernfest inspirierte, ist die „Kirchweih zu Mögelsdorf“ seines Bruders Barthel Beham (Abb. 95). Sie ist die früheste bekannte kleinmeisterliche Darstellung eines Bauernfestes in der Druckgraphik. Der Entwurf entstand wohl noch vor 1525, der Zeichner war Barthel Beham selbst. Möglicherweise kam der Entwurf nach der Auflösung der Beham Werkstatt 1525 in fremde Hände und wurde dann zwischen 1525 und 1528 auf die Holzstöcke gepaust und geschnitten. Die „Kirchweih zu Mögelsdorf“ beginnt links mit einem Ess- und Trinkgelage einer Tischgesellschaft vor einem Wirtshaus, vor dem ein dickes Schwein an einem Unrathaufen frisst. Rechts neben ihm übergibt sich ein Zecher am linken Ende der Bank. Danach folgt ein Umzug mit Musikern und tanzenden Pärchen, der sich vor einem geflochtenen Zaun nach rechts fortbewegt. Der Holzschnitt beinhaltet einen graphischen Text mit Knittelversen von Hans Sachs.¹¹²¹ Das mit dem Erstdruck publizierte Schwankgedicht aus 22 vierzeiligen Strophen mit dem Titel „Der pawern-tantz, versammelt auß mancherley dörffern“ wurde für

¹¹¹⁶ Vgl. Raupp 1986: S. 188, siehe hierzu Bartrum 2001, Hans Sebald Beham, Part 3: Abb. S. 97.

¹¹¹⁷ Vgl. Kaschek in Müller/Schauerte 2011: S. 89.

¹¹¹⁸ Vgl. Grathwohl in Möseneder 2010: S. 185.

¹¹¹⁹ Vgl. Raupp 1986: S. 177, siehe hierzu Grathwohl in Möseneder 2010: Abb. S. 187.

¹¹²⁰ Vgl. Grathwohl in Möseneder 2010: S. 185.

¹¹²¹ Vgl. Schäfer/Eydinger/Rekow, Bd. II, 2016: S. 220.

die ursprünglich konzipierte Version geschaffen.¹¹²² In der Einleitung und den ersten vier Strophen wird das Gelage geschildert.

„Der Weyn wart also knollet druncken
Das jr vil vnther Penck suncken
Sich huben groß groltzen vnd Speyen
Ein Kallen / singen / Juchtzen / schreyen.“

Die folgenden 18 Strophen beziehen sich auf die Figurengruppen und Tanzpaare. Die Bilder und die Verse von Sachs passen nicht immer zusammen.¹¹²³ Das Gelage mit den Trinkern ist im Bild zwar dargestellt, aber die im Text erwähnten Zecher, die unter die Bänke gesunken sind, sind nicht abgebildet. Das Gelage findet auch nicht im, sondern vor dem Wirtshaus statt. Wahrscheinlich war die Zeichnung Barthel Behams etwas zu kurz für die für den Druck vorgesehenen sechs Holzstöcke und nahm deshalb an den Faltsstellen des Papiers an zwei Stellen Schaden. Weil der Entwerfer Barthel Beham mutmaßlich aufgrund seiner Ausweisung aus Nürnberg zu der Zeit nicht erreichbar war, zog der unbekannte Formschneider Erhard Schön heran, um die Fehlstellen auszubessern und mit Figuren aufzufüllen. Der Entwurf wurde dann von Erhard Schön anonym durch einige Figuren ergänzt, geschnitten und mit den Versen von Hans Sachs zwischen 1527-28 herausgegeben.¹¹²⁴ Auch der Name des Verfassers Hans Sachs wurde unter dem Text weggelassen. Eine mögliche Erklärung dafür ist, dass Hans Sachs am 27.3.1527 durch den Nürnberger Rat gerügt und seine öffentliche literarische Tätigkeit eingeschränkt wurde, weil er Verse zur „Wunderlichen Weissagung vom Papsttum...“, einer Flugschrift Osianders, verfasst hatte.¹¹²⁵ Den Bauern und ihren Frauen wurden von Hans Sachs zum Teil Spottnamen wie „Vischerg von dreckhausen“ oder „Kühnlein zettenscheis“ gegeben.¹¹²⁶ Auch hier werden wieder die Folgen der Trunkenheit geschildert. Der „mesner von Schweinaw“ tanzt mit „des pfarrers frau“. Auf der Darstellung sieht man sie sich innig umarmen. Auch der „Eselsmiller von Potenstein“ neigt mit seiner „mayer Gred“ zur Unzucht. Der „Jeckel pader“ im Bild daneben verübelt es laut dem Text dem „Eselsmiller“, dass er mit dem „Gretchen“ tanzt und unterstellt ihm, mit ihr gefensterlt zu

¹¹²² Vgl. Schreyll 1976: S. 20.

¹¹²³ Vgl. Kaschek in Müller/Schauerte 2011: S. 181; vgl. Schäfer/Eydinger/Rekow, Bd. II, 2016:S. 221.

¹¹²⁴ Vgl. Kaschek in Müller/Schauerte 2011: S. 181; vgl. Schäfer/Eydinger/Rekow, Bd. II, 2016:S. 221, siehe hierzu Raupp 1968: Abb. S. 140-143.

¹¹²⁵ Vgl. Zschelletschky 1975: S. 325.

¹¹²⁶ Vgl. Grathwohl in Möseneder 2010: S. 194.

haben und sucht deshalb Streit. In den letzten zwei Strophen wird ein drohender mit Schwertern ausgetragener Zwist vorhergesagt, der im Bild nicht dargestellt wurde, worauf sich der Erzähler schnellstmöglich auf den Weg nach Hause begibt. 1533 wurde die Darstellung von Hans Sebald Beham dann ohne die Ergänzungen Erhard Schöns und verändertem Text neu herausgegeben.¹¹²⁷ Die Reduzierung der Figurenzahl hatte eine Kürzung des Textes zur Folge. Weiter wurden Veränderungen bei den Figuren und in der Reihenfolge der Tanzpaare vorgenommen. Der ursprüngliche Text endet mit der aufkeimenden Schlägerei, worauf sich der Erzähler schnell nach Hause aufmacht. In der zweiten Fassung fiel durch die Textkürzungen der Ausblick auf die drohende Schlägerei weg. Die Folge von Gelage und Tanz ist nun die Wollust.¹¹²⁸ Die revueartige Form der Vorführung folgt dem Reihungsprinzip vieler Fastnachtspiele. Sie ist in Ständesatire, Spruchgedicht und Totentänzen vorgebildet.¹¹²⁹ Das Gestaltungsprinzip der Bilder geht auf diese literarischen Vorbilder zurück. Daher liegt es nahe, dass der ursprüngliche Entwurf von Beham wohl schon auf den Text ausgelegt war.¹¹³⁰ Barthel Beham griff für die Mögelsdorfer Kirchweih auch auf frühere Werke Hans Sebald Behams zurück. So holte er sich zum Beispiel Anregungen bei dessen Bauerntanzpaar von 1522. Das Paar mit der Bäuerin mit Krug und Sack hat sein Vorbild in dessen Marktbäuerin von 1520, und das umschlungene Paar ähnelt dem Sackpfeifer und seiner Geliebten aus dem gleichen Jahr.¹¹³¹ Doch wahrscheinlich ließen sich die Beham-Brüder auch von den Anfängen der Bauerndarstellungen inspirieren. So hat Sebald Behams Marktbäuerin mit der Gans unter dem Arm große Ähnlichkeit mit der Bäuerin in der Darstellung des Eiermanns und der Gänsefrau des Hausbuchmeisters, die um 1470/75 entstand. Und auch frühe Bauerntänze, wie der eines unbekanntes Künstlers, der um 1490/1500 geschaffen wurde, haben die wiederkehrenden Motive der paarweise tanzenden Bauern der Brüder Beham und Albrecht Dürers inspiriert.¹¹³²

Auch in der „Bauernkirchweih“ von Barthel Beham (Abb. 96) werden die typischen Stationen eines bäuerlichen Festes gezeigt. Bei der Folge von 4 Holzschnitten ist Barthel Beham der Inventor, der Entwurf stammt wohl von vor 1525. Möglicherweise handelt es sich beim Druck von um 1534 wieder um

¹¹²⁷ Vgl. Raupp 1986: S. 139, siehe hierzu ebda.: Abb. S. 140-143.

¹¹²⁸ Vgl. Grathwohl in Möseneder 2010: S. 194, siehe hierzu Raupp 1986: Abb. S. 140-145.

¹¹²⁹ Vgl. Raupp 1986: S. 141.

¹¹³⁰ Vgl. Raupp 1986: S. 142.

¹¹³¹ Siehe hierzu Zschelletzschky 1975: Abb. S. 301, 302.

¹¹³² Siehe hierzu Raupp 1986: Abb. S. 41, 182.

einen Raubdruck.¹¹³³ Der erste Teil zeigt wie in der Kirchweih zu Mögeldorf Tanz und Gelage und der zweite Teil Wettspiele und eine dadurch bedingte Schlägerei.¹¹³⁴ Die Dorfschenke mit der Tischgesellschaft und die Hütte mit der Zuschauermenge davor bilden das Bildzentrum, von dem aus sich das Festtreiben in genrehaften Einzelszenen nach beiden Seiten entfaltet.¹¹³⁵ Links wird zur Musik von Dudelsack und Schalmey in der Reihe um den Kirchweihbaum getanzt. In der rechten Hälfte im Hintergrund laufen Mädchen um die Wette, die Preise für die Gewinner hängen an Wimpelstangen. Vor der Hütte werden Schwertlauf und Stangenklettern veranstaltet. Im Vordergrund der rechten Hälfte widmen sich rechts Männer dem Kegel- und links dem Würfelspiel, während eine Gruppe von drei Männern die Köpfe zusammengesteckt hat und tuschelt. Vorbild hierfür war vielleicht Dürers Marktbauerngruppe von 1497.¹¹³⁶ In der Forschung wurde dieser Bauerngruppe Behams häufig ein aufwieglerisches Verhalten in Zusammenhang mit dem Bauernkrieg unterstellt. Geht man vom Entwurf des Bildes vor 1525 aus, wäre dies vor dem historischen Hintergrund dieser Zeit zumindest denkbar. Einige der Tanzpaare wurden aus der „Mögeldorfer Kirchweih“ übernommen. Das Paar auf dem ersten Blatt ganz links oben im Eck ähnelt dem Paar in Dürers Stich „Der Bauerntanz“.¹¹³⁷ Vor der Tischgesellschaft auf dem Boden liegt ein Trinker, der sich übergibt. Eine zu ihm gebeugte Frau scheint sich um ihn zu kümmern oder ihn zur Raison zu rufen. Ein weiterer Mann mit Hut übergibt sich rechts neben dem Tisch, auf dem die Musikanten stehen. Auch das Motiv des sich Erleichternden findet sich in der Darstellung. Vor der Hütte im Gebüsch ragt ein nacktes Gesäß hervor, darunter liegt ein Kothaufen. Die Schlägerei in Teil zwei kündigt sich in den kämpfenden Buben und Hähnen in Teil eins an. Im Vordergrund kämpfen zwei Hunde miteinander, dahinter sind sich ein Bursche und eine Frau in die Haare gekommen. Hinter ihnen gehen zwei Gruppen von Männern mit Stöcken und Schwertern aufeinander los. In Nürnberg, wo keine Leibeigenschaft bestand und das Verhältnis zwischen Hörigen und Herren im Allgemeinen erträglich war, war es den Bauern gestattet, Waffen zu tragen.¹¹³⁸ Woran genau sich der Streit entzündet hat ist nicht auszumachen. Vielleicht ist der Streit durch die vom Alkohol erhitzten Gemüter entfacht worden. Auf dem Boden liegt neben den Kämpfenden neben einem Hut und einem Schwert eine

¹¹³³ Vgl. Schäfer/Eydinger/Rekow, Bd. II, 2016: S. 222; vgl. Raupp 1986: S. 150.

¹¹³⁴ Vgl. Raupp 1986: S. 150.

¹¹³⁵ Vgl. Zschelletschky 1975: S. 329.

¹¹³⁶ Siehe hierzu Zschelletschky 1975: Abb. S. 300.

¹¹³⁷ Vgl. Raupp 1986: S. 151.

¹¹³⁸ Vgl. Zschelletschky 1975: S. 300.

abgetrennte Hand. Dieses Motiv mit der abgehauenen Hand findet sich erstmalig in einem Holzschnitt einer der Erstaussgaben der Neithart-Schwänke, der ein Gefecht zwischen Rittern und Bauern zeigt (Abb. 97). Auch auf einem Holzschnitt zu Neitharts „Historien“ aus dem Jahr 1566 von Jost Amman findet sich die abgetrennte Hand vor einer Gruppe Kämpfender (Abb. 98). Die Frau in der Bauernkirchweih Barthel Behams, die die kämpfende Menge mit erhobenen Händen zu beschwichtigen versucht und in den Neidhart-Illustrationen fehlt, findet sich mit der Klagegeste auch in Hans Sebald Behams „Bauernschlägerei“ aus dem Jahr 1539 wieder.

3.4 Hans Sebald Behams „Große Kirchweih“

Auch die „Große Kirchweih“ von Hans Sebald Beham (Abb. 99), eine Folge von 4 Holzschnitten, die insgesamt 36,2 x 114,2 cm misst, zeigt verschiedene zeitlich aufeinanderfolgende Phasen eines Kirchweihfestes.¹¹³⁹ Der älteste erhaltene gedruckte Zustand wurde erstmals 1535 in Nürnberg vom Nürnberger Formschneider und Illuministen Albrecht Glockendon (1500-1545) herausgegeben.¹¹⁴⁰ Im Zentrum des Geschehens steht jedoch nicht die Kirche, sondern ein Wirtshaus, vor dem eine Gesellschaft an einer Tafel sitzt. Bauern, Pfarrer und Landsknecht sitzen dort nebeneinander. Ein Mann und eine Frau umarmen sich, sie werden von einem hinter ihnen Stehenden mit Nuppenglas in der Hand beobachtet. Ein längs auf einer der Bänke liegender Bauer übergibt sich, ein Hund frisst nahe am Mund des Trinkers von dessen Erbrochenem und ein Landsknecht und zwei Paare spielen ein Würfelspiel. Vorne links im Bild sitzt eine Gruppe Bauern zusammen auf einer Holzbank und scheint etwas auszuhecken. Vor ihnen und auf der Bank stehen Krüge und Becher. Rechts neben ihnen verhandelt eine Gruppe Männer wahrscheinlich über den Verkauf eines Schweines, das einer von ihnen über den Schultern trägt. In einer Erdgrube zapft ein Mundschenk Bier aus einem Fass. Dahinter ist ein Quacksalber gerade dabei, einem Patienten einen Zahn zu ziehen. Die Inschrift auf einer Tafel zeigt an, dass er auf einem Tisch vor sich allerhand Medizin und Wundermittel verkauft. Während der Zahnbrecher seiner Arbeit nachgeht, stiehlt eine Frau dem Patienten Geld aus dem Geldsack. Ein links daneben sitzendes Liebespaar,

¹¹³⁹ Vgl. Raupp 1986: S. 157.

¹¹⁴⁰ Vgl. Seiter, Wolf, Bauernfest und Bauernkrieg. Überlegungen zur Ikonographie von Sebald Behams „Großer Kirchweih“ von 1535, in: Müller, Jürgen/Schauerte, Thomas (Hgg.), Die gottlosen Maler von Nürnberg. Konvention und Subversion in der Druckgrafik der Beham-Brüder, Kat. Ausst. Albrecht Dürer Haus Nürnberg, 31.3.-36.2011, Emsdetten 2011, S. 115-125, hier S. 115.

um das Gläser herumstehen, beobachtet den Diebstahl. Vorbild hierfür ist die Darstellung des „Zahnbrechers“ von Lucas van Leyden aus dem Jahr 1523.¹¹⁴¹ Rechts neben dem Haus tanzen Paare nach rechts hin zur Musik von Schalmei und Dudelsack wie in der Darstellung des „Bauernfests oder den 12 Monaten“ und der „Mögeldorfer Kirchweih“. Hier wurde Beham vielleicht wieder von einer Darstellung Dürers inspiriert, die einen Dudelsackspieler zeigt, der ebenfalls an einen Baum gelehnt ist.¹¹⁴² Es werden wie in Barthel Behams „Bauernkirchweih“ Kegelspiel, Hahnensteigen, Schwertlauf, Frauenwettlauf und sogar ein Pferderennen veranstaltet. Daneben ist wie bei Barthel Beham variiert eine kämpfende Menge dargestellt. Bei einem Paar, das am Schwerttanz teilnimmt, balanciert ein Mann ein Nuppenglas auf dem Kopf. Diese Darstellung findet sich ebenfalls bei Dürer in einer Randzeichnung im Stundenbuch Kaiser Maximilians von 1514.¹¹⁴³ Dass im Bild unterschiedliche Stationen dargestellt sind, die zeitlich aufeinanderfolgen sieht man gut an der Figur des Pfarrers. In der linken Bildhälfte zieht vor einer erhöht liegenden Burg im Hintergrund ein Hochzeitszug auf eine Kirche zu, vor der ein Hochzeitspaar von einem Pfarrer getraut wird.¹¹⁴⁴ Auch für dieses Motiv findet sich ein Vorbild bei Dürer.¹¹⁴⁵ Die Trauung vor der Dorfkirche erinnert in ihrer Personenanordnung und der Architektur stark an die Verlobung Marias aus Dürers Marienleben von 1504. Der Pfarrer, der Ähnlichkeit mit Martin Luther hat, findet sich bei der Traueremonie. Nach der Zeremonie sitzt er in der Bildmitte am Tisch und bekommt einen Trunk. Der Landsknecht zu seiner Linken legt ihm einen Arm um die Schultern. In der rechten Bildhälfte ist der Pfarrer schließlich der Tanzpartner der Frau, die bürgerlich gekleidet ist und an der Wirtshaustafel zur linken des Landsknechts sitzt.

4 Die trinkenden Bauern: Ikonographie der Bauernfestdarstellungen

Die Bauerndarstellungen in der Kunst des Spätmittelalters und der Frühen Neuzeit zeigen auffallend oft Bauern die sich betrinken. Sie waren größtenteils nicht für die Bauern selbst bestimmt, sondern waren an die bürgerlichen oder

¹¹⁴¹ Vgl. Seiter in Müller/Schauerte 2011: S. 117, siehe hierzu Raupp 1986: Abb. S. 161.

¹¹⁴² Siehe hierzu Knappe, Karl-Adolf, Dürer. Das graphische Werk, Wien/München 1964: Abb. S. Abb. Nr. 80.

¹¹⁴³ Siehe hierzu Raupp 1986: Abb. S. 172, Zschelletzschky 1975: Abb. S. 338.

¹¹⁴⁴ Vgl. Schäfer, Bernd/Eydinger, Ulrike/Rekow, Matthias (Hgg.), Fliegende Blätter. Die Sammlung der Einblattholzschnitte des 15. und 16. Jahrhunderts der Stiftung Schloss Friedenstein Gotha, Bd. I, Katalog, Stuttgart 2016, S. 224.

¹¹⁴⁵ Siehe hierzu Zschelletzschky 1975: Abb. S. 339.

adligen Gesellschaftsschichten adressiert. Daher wurden sie auch meist aus deren Sicht dargestellt und die Vorstellungen der Adligen und Bürgerlichen, die diese sich von den Bauern machten, wurden dabei berücksichtigt.¹¹⁴⁶ Aus diesem Grund spiegelt die Bildkunst wie auch die Musik und die Literatur zur damaligen Zeit eher die Stellung des Bauernstandes in der Gesellschaft und die Sicht auf diesen wider als das tatsächliche Leben.¹¹⁴⁷ Im Mittelalter standen die Bauern in der Hierarchie der Gesellschaft ganz unten. Ihr Leben war von der herrschaftlichen Bindung geprägt. Als Gefolgsmänner ihrer Herren mussten sie oft an Kriegen teilnehmen.¹¹⁴⁸ Der Alltag der Bauern auf dem Land unterschied sich von dem neuen Leben in den Städten. Unter den Begriffen wie „rusticus“, „agricola“, „colonus“, „vilain“, „servus“ und „mancipia“ treten Bauern seit dem 11. Jahrhundert in den Quellen als eigener Stand auf. „Servus“ und „mancipia“ verweisen auf den unfreien Status, „rusticus“ war die Gegenfigur zum „civis“, dem Bürger. Die im Fronhof oder im Dorf lebenden hörigen „servi“, „mancipia“ und „mansionaari“ hatten weniger Freiheitsrechte als die „cives“ und „burgenses“. Die Bauern einschließlich des Gesindes, der Tagelöhner und der Landhandwerker repräsentierten die Mehrheit der Bevölkerung. Die Bauern waren christlich, rechtgläubig und wegen ihrer Arbeit von gesellschaftlichem Nutzen.¹¹⁴⁹ Da die Bauern am unteren Ende der Ständehierarchie standen, wurden sie jedoch als Negativstereotypen verwendet. Sie waren daher auch als Träger satirischer und moraldidaktischer Intentionen geeignet.¹¹⁵⁰ Die Pflicht der Bauern war die Verrichtung von harter Arbeit. Diese war durch ihren Stand von Gott bestimmt. Daher gab es auch zahlreiche Parodien und Tadel auf den faulen Bauern.¹¹⁵¹ Die Bauern standen dabei „[...] im Dienste der Propagierung und Legitimierung ständischer Unterschiede.“¹¹⁵²

Die Anfänge der Darstellung von Bauern in der Kunst liegen in Kalendarien, Ständedarstellungen, Planetenkinderbildern und Totentänzen. In Kalendern und

¹¹⁴⁶ Vgl. Raupp 1986: S. 36.

¹¹⁴⁷ Vgl. Henker, Michael/Brockhoff Evamaria/Geisler, Hans et al. (Hgg.) Bauern in Bayern. Von der Römerzeit bis zur Gegenwart, Haus der Bayerischen Geschichte (Hg.), Veröffentlichungen zur Bayerischen Geschichte und Kultur Nr. 23/92, Regensburg 1992, S. 108.

¹¹⁴⁸ Vgl. Henker/Brockhoff/Geisler 1992: S. 49.

¹¹⁴⁹ Vgl. Rippmann, Dorothee, Bilder von Bauern im Mittelalter und in der Frühen Neuzeit, in: Münkler, Daniela/Uekötter, Frank (Hgg.), Das Bild des Bauern. Selbst- und Fremdwahrnehmungen vom Mittelalter bis ins 21. Jahrhundert, Göttingen 2012, S. 21-60, hier S. 26.

¹¹⁵⁰ Vgl. Raupp 1986: S. 92.

¹¹⁵¹ Vgl. Henker/Brockhoff/Geisler 1992: S. 108.

¹¹⁵² Rippmann in Münkler/Uekötter 2012: S. 26.

Stundenbüchern wurde die gottgefügte Ordnung des Jahresablaufs betont.¹¹⁵³ In den Kalenderdarstellungen wird das Leben der Bauern auf dem Land im Jahresablauf geschönt aus der Sicht der aristokratischen Gesellschaft gezeigt. Die Darstellungen sind für den jeweiligen Monat beziehungsweise die jeweilige Jahreszeit charakteristisch. Der Monat November und der Herbst werden zum Beispiel oft mit der Ernte und der Kelter des Weines illustriert. In einem Jahreszeiten-Relief aus Solnhofener Kalkstein aus dem letzten Drittel des 16. Jahrhunderts, das höchstwahrscheinlich aus Süddeutschland stammt, sind rechts im Bildhintergrund die Bestellung des Feldes durch die Bauern für die Wintersaat, die Weinlese und das Keltern der Trauben dargestellt. Die Szenen der bäuerlichen Landarbeit stellen den Hintergrund für die höfischen Vergnügungen im Bildvordergrund wie die Wildschweinjagd dar.¹¹⁵⁴

Auch die Feste, an denen die Bauern sich von ihrer Arbeit erholen konnten, waren in den Kalendern verzeichnet. Die Kirchweihen fanden meist im Herbst statt, wo ein Großteil der Arbeit bereits getan war.¹¹⁵⁵ Gemäß der zur damaligen Zeit praktizierten Humoralmedizin spielte der Glaube an den Zusammenhang zwischen dem Lauf der Gestirne und den körperlichen Funktionen und charakterlichen Eigenschaften in den Kalendern eine zentrale Rolle.¹¹⁵⁶

Bei den Planetenkinderbildern, in denen Bauern auch häufig dargestellt wurden, schrieb man nach Vorbild des heidnischen Glaubens von der Abhängigkeit des Menschen vom Stand der Gestirne bei der Geburt jedem Planeten bestimmte Eigenschaften zu. Diese Eigenschaften, die auch Charaktereigenschaften umfassten, wurden dann auf bestimmte Gruppen der Gesellschaft übertragen.¹¹⁵⁷ Ausschlaggebend ist dabei, welcher Planet das Tierkreiszeichen der Geburtsstunde regiert. Die Planeten vererben die Eigenschaften, die man ihnen zuschrieb, an die Menschen und prägen so einen ganz bestimmten Menschentyp. Die Gestirne haben so auch Einfluss auf den menschlichen Charakter und dessen Physiognomie.¹¹⁵⁸

Die Bauern gelten als Kinder des Saturn und werden meist hässlich, grob und beschränkt geschildert. „Meine kynder sid siech, türr und kalt, grob, träg, boß, neydig, trawrig und alt...“ „Das ertrich sie durchgrabent gern, velt pawens sie

¹¹⁵³ Vgl. Henker/Brockhoff/Geisler 1992: S. 108.

¹¹⁵⁴ Vgl. Henker/Brockhoff/Geisler 1992: S. 110, 111, siehe hierzu ebda.: Abb. S. 112.

¹¹⁵⁵ Vgl. Grathwohl in Möseneder 2010: S. 194.

¹¹⁵⁶ Vgl. Henker/Brockhoff/Geisler 1992: S. 49, 51.

¹¹⁵⁷ Vgl. Henker/Brockhoff/Geisler 1992: S. 51, 53.

¹¹⁵⁸ Vgl. Henker/Brockhoff/Geisler 1992: S. 53.

auch nicht emperen. Und wie man in nott und arbeit soll leben, das ist Saturnus kyndern gegeben...“ heißt es in einer der Handschriften.¹¹⁵⁹

In den Planetenkinderillustrationen wird der Bauer mit rundem Kopf, schütterem Bartwuchs, struppigem Haar, breitschultrig, mit groben Händen und Füßen dargestellt, wie auch in einer schwäbischen Sammelhandschrift von medizinischen und astrologischen Texten aus dem ausgehenden 15. Jahrhundert. Die fast ausschließlich negativen Eigenschaften des Saturn werden in der Gestalt des Bauern verkörpert.¹¹⁶⁰ Die Gefolterten und Hingerichteten in der rechten Bildhälfte spielen auf die Eigenschaften der Saturnkinder wie Neid, Betrug, Jähzorn, Unerhrlichkeit und Rachsucht an, die dort bestraft werden.¹¹⁶¹

Im späten 15. Jahrhundert kamen erstmalig auch eigenständige graphische Darstellungen von Bauern auf, wie im Werk des um 1470/1500 am Rhein tätigen Hausbuchmeisters, dessen Bauerndarstellungen eindeutig von karikierender Art waren.¹¹⁶²

Eine weitere Wurzel für die selbständige Bauernthematik in der Druckgraphik liegt auch in der Gattung der „Drolerien“. Diese Darstellung der „niedrigen Dinge“ galt, ähnlich wie bei Dürer das Abbilden der Landbevölkerung, als besondere Herausforderung für den Künstler. Drolerien sollten „Weltliche Gegenstände repräsentieren [...] die Sphäre des Heillosen, Gottfernen und Unerlösten. Figürliche und tierische Motive, vielfach zu monströsen und grotesken Bildungen übersteigert und verzerrt [...]“. Sie zählten zu den Satiren und Lasterschelten im Mittelalter, deren Ziel die Besserung des Sünders war. „Die Schilderung des Monströsen und Obszönen ist ihm [dem Künstler] ebenso gestattet wie die Übertreibung. Verzerrung und Entstellung der Wirklichkeit. Die Offenheit, mit der skatologische und sexuelle Motive, darunter auch Perversionen, im Bereich der ‚Drolerie‘ zur Darstellung gelangen konnten, d.h. im sakralen Zusammenhang, geht teilweise erheblich über die Gepflogenheiten literarischer Satire hinaus und läßt sich allenfalls mit den Sündenkatalogen der Bußordnungen vergleichen.“

Die sogenannte „Kirmesschablone“ ist in der Literatur vorgebildet. Die Quellen sind hierfür die Kirmeslieder, Schwänke, Fastnachtspiele und Volkslieder. Die Verspottung der Bauern war schon im 15. Jahrhundert verbreitet und nicht mehr nur höfisch. Im „Ring“, der um 1400 in Deutschland

¹¹⁵⁹ Vgl. Henker/Brockhoff/Geisler 1992: S. 51.

¹¹⁶⁰ Vgl. Henker/Brockhoff/Geisler 1992: S. 54, siehe hierzu ebda.: Abb. S. 54.

¹¹⁶¹ Vgl. Henker/Brockhoff/Geisler 1992: S. 55.

¹¹⁶² Vgl. Renger, Konrad, Adriaen Brouwer und das niederländische Bauerngenre 1600-1660, Kat. Ausst. Alte Pinakothek München, 254.-29.6.1986, München 1986, S. 24, siehe hierzu ebda.: Abb. S. 24.

von Heinrich Wittenweiler geschrieben wurde, wird eine Bauernhochzeit beschrieben, die in einer Schlägerei endet. Der Text richtet sich an das aufblühende Bürgertum. Er beinhaltet die moralische Forderung, sich nicht von seinen Trieben beherrschen zu lassen. Den Protagonisten werden Spottnamen gegeben, mit denen bestimmte körperliche oder charakterliche Eigenschaften verbunden sind wie „Pentza Trinkavil“ oder „Jützin Scheissindploumen“. Auch Hans Sachs hat in seinem Text zur „Kirchweih von Mögeldorf“ diese Praktik übernommen den Bauern Spottnamen gegeben. Auch das Textcorpus des „Neidhartiana“ und die darin enthaltenen Historien des Neidhart Fuchs, aus denen sich zahlreiche Texte der Neidhart-Nachfolge entwickelten, prägten das Bild des Bauerntölpels in der Literatur. Diese Tradition nimmt Ausgang von den Liedern des Neidhart von Riuwenthal (ca. 1180-1240) und den etwa ein Jahrhundert später entstandenen Schwänken des Ritters Otto Fuchs, der unter dem Namen Neidhart Fuchs bekannt wurde. Die Neidhart-Texte zeigen ein ambivalentes Bauernbild, das durch die sozialen Spannungen zwischen dem aufkommenden Bauernstand und dem verarmten Adel geprägt war. Zum einen werden die Bauern als Ernährer des Volkes geehrt und die Sinnlichkeit und Vitalität des Landlebens dem „im Ritual erstarrten höfischen Leben“ entgegengesetzt. Zum anderen enthält der Text eine offene Bauernfeindlichkeit, indem „[...] Bauern, die nicht arbeiten, sondern sich einem liederlichen, ausschweifenden Leben ergeben, keine materielle Not kennen, Prügelei, Tanz, Gelage und Unzucht als einzige Beschäftigung treiben [...]“ vorgeführt werden. Insbesondere im Tanz zeigen sich Tölpelhaftigkeit, Geilheit und besinnungslose Gewalttätigkeit der Bauern. Bewaffnung und üppige Kleidung signalisieren eine Standesüberhebung, die im Widerspruch zum Arbeits-, Armuts- und Demutsideal steht, das die Ständelehre den Bauern vorschreibt.

Die Illustration zum „gefressen“ aus dem Augsburger Erstdruck von Neidharts „Abentewrigem Gidicht“ von 1491-97 zeigt eine bäuerlich gekleidete Tischgesellschaft in einem kargen Raum. Der im Bildvordergrund Sitzende in Rückenansicht übergibt sich mit nach rechts geneigtem Kopf.¹¹⁶³

Bauernstereotyp und Satire waren ein „Instrument der Belehrung, der Agitation, der Verständigung und der Identitätsfindung innerhalb der höfischen und städtischen Bevölkerung.“ Die Neidhartschwänke wurden auch in den Nürnberger Fastnachtspielen übernommen. Je mehr die Bildproduktion jedoch stieg, orientierte sich auch die Literatur im Gegenzug immer mehr an dieser.

Die Holzschnittillustration des Neidhardt aus dem Jahre 1566, die wahrscheinlich von Jost Amman stammt zeigt, dass die verbreitete

¹¹⁶³ Siehe hierzu Raupp 1986: Abb. S. 148.

Lasterikonographie auch hier verwendet wurde. Auch hier sitzen Männer um einen Tisch, der sich in der Natur zu befinden scheint. Vor ihnen steht ein Nuppenglas. Einer ist am Tisch eingeschlafen und hat den Kopf auf die Arme gelegt, ein anderer übergibt sich in einem großen Schwall.¹¹⁶⁴

Eine Illustration der ersten vollständigen deutschen Ausgabe „De remediis utriusque fortunae“ des italienischen Humanisten und Dichters Francesco Petrarca (1304-1374) die unter dem Titel „Von der Artzney bayder Glueck, des guten und widerwertigen“ 1532 bei Heinrich Steyner in Augsburg erschienen ist, zeigt insgesamt drei Tische, um die Trinker ihrem Laster frönen und aus überdimensional großen Gläsern und Bechern trinken (Abb. 100). Die Darstellung illustriert Kap. II. 108 mit dem Titel „Von dem Fraß“. Im Bildhintergrund links vor einer weiteren Tischgesellschaft, von der ein Mann ein übergroßes Nuppenglas erhoben hat und ein anderer aus einem überdimensionalen Humpen trinkt, hockt ein Mann im Gebüsch beim Stuhlgang. Rechts von ihm, ebenfalls hinter Hecken verborgen, übergibt sich ein weiterer Zecher. Die Darstellung von Magen- und Darmentleerung als Folge der Trunksucht ist seit dem 15. Jahrhundert im literarischen Bauernstereotyp, insbesondere in den Fastnachtspielen und Schwänken vorgebildet. „Infolge seiner Freß- [und Sauf]gier und Sittenlosigkeit verrichtet der Bauer seine Notdurft in der Öffentlichkeit.“ Die Illustrationen, insgesamt 261 Holzschnitte, die jedes Kapitel sowie die Einleitungen der beiden Teile zieren, zeichnen ein widersprüchliches Bild vom Bauern. Im Großen und Ganzen werden darin die grundlegenden Positionen der mittelalterlichen Ständelehre an das 16. Jahrhundert weitergegeben. Bei dem anonymen Zeichner handelt es sich höchstwahrscheinlich um den in Augsburg bei Hans Burgkmair ausgebildeten Buchillustrator Hans Weiditz, der in Straßburg geboren ist. Der Straßburger Sebastian Brandt lieferte zum lateinischen Originaltext die Bildgedanken und übermittelte diese nach Augsburg. Das Werk enthält zwei Bücher in der Tradition der mittelalterlichen Trostbücher mit Dialogen zwischen Vernunft und Tugend und den Leidenschaften Freude und Hoffnung (Buch I) und Schmerz und Furcht (Buch II). Die Botschaft besagt, dass weder weltliche Güter noch Unglücksfälle den Menschen vom Weg der Tugend abbringen dürfen. Viele der Illustrationen drücken jedoch fast das Gegenteil des Textes aus. Daher wurde in der älteren Forschung vor allem von marxistischen Kunsthistorikern die Ansicht vertreten, dass der Illustrator eigentlich ein Gegenspieler Petrarcas war, der die Bejahung der Lebensfreude abbildete und seine Teilnahme am Schicksal der Armen ausdrücken wollte. Die Illustrationen sollen aber vielmehr den

¹¹⁶⁴ Siehe hierzu Raupp 1986: Abb. S. 172.

Widerspruch zwischen Vernunft und Leidenschaft ausdrücken. Sie nehmen den Standpunkt der unvernünftigen Leidenschaft ein, die dann von den Vernunftargumenten im Text entkräftet werden. Interessant ist an dieser Darstellung auch, dass Petrarca die Unmäßigkeit im Trinken in allen Ständen zeigt. Die Tischgesellschaft rechts unter dem architektonischen Raum an einer steinernen Tafel besteht aus edel gekleideten Bürgern und Patriziern. Sie trinken aus prunkvollen Gefäßen, die wohl aus Gold und Silber gefertigt sind und sitzen auf Kissen. Vorne links im Bild sitzt eine weitere Tischgesellschaft im Freien an einem langen Holztisch auf Holzbänken. Hierbei handelt es sich um Landsknechte, die aus Zinnbechern und Krügen trinken. Ihre Tafel steht aber noch auf befestigt wirkendem Boden. Die Zecher im Bildhintergrund links, deren einfacher Tisch und deren Bänke auch aus Holz bestehen, sind die Bauern. Sie zechen in der freien Natur, ihre Tische und Bänke stehen auf steinigem Boden. Ihre Trinkgefäße sind aus Glas. Die überdimensionale Größe ihrer Trinkgeräte ist allen drei Tischgesellschaften gemein. Dadurch wird die Unmäßigkeit ihres Trinkens ausgedrückt und betont. Die Folgeerscheinungen der Trunkenheit wie das unflätige Entleeren von Magen und Darm werden aber rein den Bauern unterstellt. Dies lässt darauf schließen, dass die Darstellung sich an ein gehobenes Bürgertum richtete. Der Bauer wird als „säuisch“ verunglimpft.

Auch die Bauerndarstellungen des oberrheinischen Malers und Graphikers Martin Schongauer (1445/1450-1491), bilden die Grundlage für die Bauerngraphik Dürers und seiner Nürnberger Zeitgenossen.¹¹⁶⁵ So findet sich das Motiv des im Spiel ein Glas auf dem Kopf balancierenden Bauern, das auch Hans Sebald Beham in seiner „Großen Kirchweih“ übernahm, in einer Reihe von Bauerntanzdarstellungen eines anonymen oberrheinischen Schongauer-Nachfolgers.¹¹⁶⁶ Bauern wurden von nun an nicht mehr nur im Zusammenhang mit Totentänzen, Planetenkindern oder Ständedarstellungen in Kalendarien, Spielkarten, Vorlagenbüchern, Buchillustrationen oder Flugschriften abgebildet. Mit Dürer wurde auch ein Wandel der Einstellung der Künstler gegenüber den Bauern deutlich.¹¹⁶⁷

Durch die Reformation und den Wegfall des Ablasswesens und der kultischen Verehrung der Bilder eröffnete die Darstellung von Bauern einen neuen Markt, der auch durch den Humanismus bei einer breiten Käuferschicht Absatz fand.¹¹⁶⁸

¹¹⁶⁵ Vgl. Raupp 1986: S. 35; vgl. Renger 1986: S. 24.

¹¹⁶⁶ Siehe hierzu Raupp 1986: Abb. S. 183.

¹¹⁶⁷ Vgl. Raupp 1986: S. 35.

¹¹⁶⁸ Vgl. Henker/Brockhoff/Geisler 1992: S. 108.

Barthel und Sebald Beham, Erhard Schön und Albrecht Dürer, die sich auch am Sammlermarkt orientierten, entwickelten einen neuen Bildtyp.¹¹⁶⁹ Es bildeten sich seit den 1470er Jahren die beliebten Motive „Marktbauer“ und „Bauerntanz“ und mit den Beham-Brüdern in den späten 1520er und 30er Jahren auch das „Bauernfest“ und die „Bauernkirchweih“ heraus. Die Künstler konnten mit den „niedereren“ Sujets, wie den Bauerndarstellungen, freier umgehen als mit religiösen oder adligen Auftragswerken, deren Auswahl und Gestaltung von den Darstellungskonventionen und den religiösen Vorstellungen vor- und mitbestimmt waren.¹¹⁷⁰ Dürer schrieb in seiner Proportionslehre von 1528: „[...] aber darbey ist zu melden, das ein verstendiger geübter künstner in grober bewrischer gestalt sein grossen gwalt und kunst mer erzeygen kann, etwan in geringen dingen, dann mancher in seinem grossen werck.“¹¹⁷¹ Die preiswerten Bauerngraphiken waren für eine Käuferschicht aus Handwerkern und kleinen und mittleren Bürgern erschwinglich, die durch die Fastnachtspiele mit der Bauernsatire vertraut waren.¹¹⁷² Auch durch den Bauernaufstand 1525 verstärkte sich die Wahrnehmung der Bauern in der Kunst.¹¹⁷³ Auf Flugblättern der frühen 1520er Jahre war häufig die Gestalt des „Karsthans“ oder „Flegelhans“ dargestellt. Im Streit um den rechten Glauben sollten die Bauern den niederen Adel bei der Durchsetzung der kirchlichen Reformen unterstützen.¹¹⁷⁴

Schemata der Kirmesdarstellungen finden sich von der Mitte des 16. bis ins frühe 17. Jahrhundert.¹¹⁷⁵ Damit trugen die Nürnberger Künstler zur Etablierung der Bildtradition der Bauernfestdarstellungen bei. Durch das Medium der Druckgraphik waren die Darstellungen kostengünstig und weit verbreitbar.¹¹⁷⁶ Johann Neudörffer schreibt in seinen „Nachrichten von Künstlern und Werkleuten“, dass die Kompositionen der Nürnberger Kleinmeister bei den ehrbaren Bürgern stark verbreitet waren. Ihre Kupferstiche waren in den Kunstkammern und Sammlungen des späten 16. und 17. Jahrhunderts präsent.¹¹⁷⁷ Diese Entwicklungen bildeten die Voraussetzung für das

¹¹⁶⁹ Vgl. Rippmann in Münkler/Uekötterl 2012: S. 49.

¹¹⁷⁰ Vgl. Raupp 1986: S. 38.

¹¹⁷¹ Henker/Brockhoff/Geisler 1992: S. 108.

¹¹⁷² Vgl. Raupp 1986: S. 138.

¹¹⁷³ Vgl. Knauer in Möseneder 2010: S. 13.

¹¹⁷⁴ Vgl. Rippmann in Münkler/Uekötter 2012: S. 30, 31.

¹¹⁷⁵ Vgl. Renger 1986: S. 27.

¹¹⁷⁶ Vgl. Grathwohl in Möseneder 2010: S. 179.

¹¹⁷⁷ Vgl. Lochner 1958: S. 137; vgl. Knauer in Möseneder 2010: S. 10, 11.

Bauernthema in der Genremalerei der Niederlande. Die Bauernfeste der Brüder Beham waren die Vorbilder für Bruegels Bauerndarstellungen.¹¹⁷⁸

5 Die Rolle der Bauern und der Bauernkrieg im Nürnberger Umland

Die Bauern, die im 15. und frühen 16. Jahrhundert im Nürnberger Umland ansässig waren, waren keine Leibeigenen, sie waren persönlich frei und bewirtschafteten ein Lehen oder das Eigentum eines Grundherrn. Diesem waren sie zu bestimmten Abgaben und Leistungen verpflichtet.¹¹⁷⁹ Der Grundherr übte auch Gerichtsherrschaft über die Bauern aus.¹¹⁸⁰ Für einen Teil der Bauern war die Stadt Nürnberg der Grundherr, sie wurde vom Rat vertreten. Weitere Grundherren waren einzelne Nürnberger Bürgerfamilien. Auch kirchliche Einrichtungen wie Klöster und Stifte hatten die Grundherrschaft inne, wie auch ein Teil nichtstädtische Personen oder Institutionen.¹¹⁸¹ Die Bauern mussten ihrem Grundherren Abgaben in Form von Geld und Naturalien leisten.¹¹⁸² Die Landbewohner mussten auch Steuern zahlen und der Stadt im Kriegsfall die Heerfolge leisten.¹¹⁸³ Außerdem hatten sie der Nürnberger Streitmacht Pferde und Wagen zur Verfügung zu stellen.¹¹⁸⁴ Sie waren auch zum Bezahlen des sogenannten „Handlohns“, einer Ablösesumme bei Todesfall und Besitzerwechsel von Wirtschaften, die nicht vererbt wurden, verpflichtet.¹¹⁸⁵

Seit dem Spätmittelalter kam es immer wieder zu Auflehnungen der Bauern gegenüber den herrschenden Schichten. Wirtschaftliche Not, soziales Elend und wenig Rechte gegenüber ihren Grund- und Gerichtsherren sorgten bei den Bauern für Unmut. Patrizier, Adel und Klerus hatten wenig Interesse an einer Veränderung der bestehenden Verhältnisse, da sie vom Ertrag der Bauern profitierten und der Zehnte, eine etwa zehnprozentige Steuer in Form von Geld oder Naturalien, der an die geistliche oder weltliche Grundherrschaft entrichtet werden musste, eine wichtige Einnahmequelle darstellte. Auch die erheblichen Missstände in der Kirche trugen zum Aufstehen der Bauern bei. Das Einsetzen

¹¹⁷⁸ Vgl. Knauer in Möseneder 2010: S. 11; vgl. Grathwohl in Möseneder 2010: S. 179.

¹¹⁷⁹ Vgl. Waade, Waldemar, Die Darstellung des Bauern in der Nürnberger Dichtung des 15. Jahrhunderts in ihrer historischen Aussage. Ein Beitrag zur Quellenkunde, Diss. Pädagogische Hochschule Potsdam 1967, S. 113, 114.

¹¹⁸⁰ Vgl. Waade 1967: S. 114.

¹¹⁸¹ Vgl. Waade 1967: S. 120, 121.

¹¹⁸² Vgl. Waade 1967: S. 145.

¹¹⁸³ Vgl. Waade 1967: S. 162, 163.

¹¹⁸⁴ Vgl. Waade 1967: S. 164.

¹¹⁸⁵ Vgl. Waade 1967: S. 153.

der Reformation und die Ansicht Luthers, dass ein Christ niemandem untertan sei außer Gott, befeuerten die ohnehin schon aufgeheizte Stimmung unter den Bauern, die zum Bauernkrieg führte.

Seit Mai 1524 kam es auch im Nürnberger Land zu Zehntverweigerungen und Bauernversammlungen. Der Rat der Stadt bestellte die Sprecher der Bauern zum Verhör. Am 2. Juni kam es in der Stadt zu Unruhen. Die Bauern forderten die Abschaffung von Ungeld und Losung. Es wurden Schmähzettel gegen Rat und Geistlichkeit in Umlauf gebracht. Im Frühjahr 1525 brach der Bauernkrieg auch in Franken aus. Der Rat der Stadt Nürnberg stellte dem Schwäbischen Bund sein pflichtgemäßes Kontingent zur Bekämpfung der Aufständischen zur Verfügung, unternahm jedoch auch zahlreiche Vermittlungsversuche für eine friedliche Verständigung beider Seiten. Insgesamt fuhr der Rat eine Doppelstrategie aus Härte und Zugeständnissen. Auf der einen Seite verbot er Zusammenrottungen von Aufständischen, auf der anderen Seite richtete er Sprechstunden für Beschwerden ein und hob einen Teil des Zehnt auf dem Lande auf. Außerdem sollten Geistliche Bürger und somit steuerpflichtig werden. Nach der blutigen Niederschlagung des Bauernaufstands versuchte der Rat, das Strafgericht abzumildern. Auf Druck des Bundes wurden die Bauern aus dem Nürnberger Land, die sich an Bauernaufständen beteiligt hatten, bestraft. Doch auch nach dem Bauernkrieg bemühte sich die Stadt um Zugeständnisse. Die Zehnten, die auswärtigen Herren wie dem Bamberger Bischof zustanden, wurden wieder eingeführt, aber die Erleichterungen, die der Nürnberger Rat selbst gestattet hatte, wurden nicht mehr abgeschafft.¹¹⁸⁶

6 Wertung des Bauernstandes: Trunksucht und Bauern

Die vorausgehenden Betrachtungen zeigen, dass der Bauer im 16. Jahrhundert in Darstellungen der bildenden Kunst und auch in zahlreichen Texten vorkommt. In allen Darstellungen von Bauernfesten spielen der übermäßige Konsum von Alkohol und dessen Auswirkungen eine zentrale Rolle.

Es stellt sich nun die Frage nach der Funktion und der Wertung dieser Darstellungen. Die Figur des Bauern ist ein „alter Zankapfel der Kunstgeschichte“. In den 70er und 80er Jahren des 20. Jahrhunderts entbrannte ein Streit unter einigen Kunsthistorikern, bei dem die Bauernfeste der Beham-Brüder und die Frage nach deren Deutung immer wieder im Zentrum der Auseinandersetzungen standen.¹¹⁸⁷ In zahlreichen Bildern und Texten wird der

¹¹⁸⁶ Vgl. Stadtarchiv Nürnberg 2016: S. 66.

¹¹⁸⁷ Vgl. Kaschek in Müller/Schauerte 2011: S. 88.

Typus des tölpelhaften, rohen, derben, groben, moralisch verderbten Bauern mit rüpelhaften Physiognomien gezeichnet.¹¹⁸⁸ Der Bauer wird häufig herabgestuft, als einfach dargestellt und als armer Mann verspottet.¹¹⁸⁹ Er wird als Mittel derber Satire und Obszönität in Form von repressivem Humor eingesetzt, aber auch für seine gesamtgesellschaftlich wichtige Arbeit und seine sinnenfrohe Lebensweise anerkannt.¹¹⁹⁰ Das Phänomen des Bauernlobs und Bauernspotts im ausgehenden Mittelalter und der Frühen Neuzeit wirft die Frage nach der gesellschaftlichen Funktion dieser Bauernstereotype auf.¹¹⁹¹ In den Darstellungen wird eine Identifikations- oder Kontrastfigur stilisiert, die beispielhaft oder abschreckend in Grenz- und Ausnahmesituationen abgebildet ist.¹¹⁹² Soll sich der Betrachter aber nun vom Bauern distanzieren oder mit seinem ungezügelter Verhalten sympathisieren?¹¹⁹³

Laut dem Historiker Gerhard Jaritz sind vier Situationen gegeben, in denen Bauern in Traktaten, Chroniken, literarisch-fiktionalen Werken oder Bildern auftreten. Diese sind: 1. Wenn bäuerliches Leben ökonomisch von Interesse ist. 2. Wenn bäuerliches Leben und Verhalten als vom „Normalen“ abweichend wahrgenommen wird. 3. Wenn es denen, die gegen gewisse gesellschaftliche Regeln verstoßen haben, als positives oder negatives Modell vorgeführt werden soll. 4. Wenn es höheren sozialen Schichten zur ergötzlichen Unterhaltung und zum Vergnügen verhilft.¹¹⁹⁴ Diese ambivalente Darstellung von Typen von Bauern gilt es auch im Hinblick auf das Phänomen des allgegenwärtigen Trinkens der Bauern in den Bildern zu untersuchen.

Nach der These des Historikers Waldemar Waade waren die zahlreichen Nürnberger „paurenspile“ dazu da, „[...] im Interesse der Patrizierherrschaft ein Bündnis zwischen ständischen Unterschichten und bäuerlicher Bevölkerung zu verhindern, indem man die Bauern als nicht-gesellschaftsfähige Narren und Untermenschen darstellte.“¹¹⁹⁵ Es herrschte eine Bauernfeindlichkeit, die das Klischee des dummen, rohen und lasterhaften Bauern als satirische Waffe gegen den Bauernstand selbst kehrte. Diese Bauernfeindlichkeit blieb über die

¹¹⁸⁸ Vgl. Rippmann in Munkel/Uekötter: S. 36.

¹¹⁸⁹ Vgl. Raupp 1986: S. 117, 118.

¹¹⁹⁰ Vgl. Rippmann in Munkel/Uekötter: S. 56.

¹¹⁹¹ Vgl. Raupp 1986: S. 9, 117.

¹¹⁹² Vgl. Rippmann in Munkel/Uekötter: S. 37.

¹¹⁹³ Vgl. Rippmann in Munkel/Uekötter: S. 56.

¹¹⁹⁴ Vgl. Jaritz, Gerhard, *The Material Culture of the Peasantry in the Late Middle Ages: "Image" and "Reality"*, in: Sweeney, Del (Hg.), *Agriculture in the Middle Ages. Technology, Practice, and Representation*, Philadelphia 1995, S. 163-188, hier S. 163; vgl. Rippmann in Munkel/Uekötter: S. 33.

¹¹⁹⁵ Raupp 1986: S. 117.

revolutionären Ereignisse von 1525 hinaus eine konstante Voraussetzung der literarischen Bauerndarstellung. Sie rechtfertigt sich mit dem Anliegen, die sanktionierte Ständeordnung vor Umwälzungen von unten zu bewahren.¹¹⁹⁶ Die Verspottung des Bauern diene als Mittel der sozialen Distanzierung.¹¹⁹⁷ Die höheren Stände und die höfische Gesellschaft versuchten, sich gegen die anderen abzugrenzen und damit an eigenem Profil zu gewinnen.¹¹⁹⁸ Bei dem Publikum, das sich selbst als zivilisiert ansah und der humanistischen Elitekultur angehörte, erfreuten sich die Bauerndarstellungen großer Beliebtheit.¹¹⁹⁹

Für den Kunsthistoriker Hessel Miedema sind die Bauernfeste vor allem lächerlich. Laut ihm dienen sie „als Kennzeichnung des bäurischen, d.h. unkultivierten, unmoralischen und närrischen Charakters einer pflichtvergessenen Landbevölkerung; als Kennzeichnung von ‚grobem‘ ‚bäurischem‘ und unzivilisiertem Betragen schlechthin; als Mittel der Distanzierung des Betrachters vom Dargestellten; [und] als Mittel zur Herstellung eines sozialen und moralischen Überlegenheits-Konsens beim Publikum, d.h. als Mittel zur Stabilisierung der Verhältnisse der nicht-bäuerlichen Schichten zueinander.“¹²⁰⁰ Der Spott diene laut Miedema als Bestätigung des Überlegenheitsgefühls der sich gegenüber den Bauern überlegen fühlenden Bevölkerungsschichten.¹²⁰¹ In Erhard Schöns Darstellung zu den „vier wunderberlichen Eygenschaft vnd würckung des Weins“ sind die trunkenen Phlegmatiker an ihrer Kleidung als Bauern zu erkennen. Hier kann man ebenfalls die Sicht der bürgerlichen Gesellschaft auf die Bauern erkennen, in deren Augen sie als sich unflätig und säuisch benehmende Bevölkerungsschicht wahrgenommen werden. Auch in der Illustration zu Petrarcas „Von der Artzney bayder Glueck, des guten und widerwertigen“ benehmen sich die Bauern nach dem Alkoholkonsum am unflätigsten (Abb. 100).

Eine andere Deutung der Bauernfestdarstellungen ist die, die die Kunsthistorikerin Alison Stewart vertritt. Für Alison Stewart stehen der Humor und der Unterhaltungswert der Bauernfestdarstellungen im Vordergrund. Ihrer Meinung nach wird das Bild des Bauern in der Kunst positiv

¹¹⁹⁶ Vgl. Ebda.

¹¹⁹⁷ Vgl. Grathwohl in Möseneder 2010: S. 195.

¹¹⁹⁸ Vgl. Rippmann in Münkler/Uekötter: S. 36.

¹¹⁹⁹ Vgl. Raupp 1986: S. 320.

¹²⁰⁰ Raupp 1986: S. 318; vgl. Miedema, Hessel, Feestende boeren - lachende dorpers. Bij twee recente aanwinsten van het Rijksprentenkabinet, in: Bulletin van het Rijksmuseum 29 (1981), S. 191-213.

¹²⁰¹ Vgl. Raupp 1986: S. 317.

wahrgenommen.¹²⁰² Sie sieht in den Bauerndarstellungen keinen Ausdruck von Klassenressentiments und ständischer Überheblichkeit und auch kein verächtliches Moralisieren.¹²⁰³ Die Bilder von Bauernfesten verherrlichen laut ihr die Sinnlichkeit und Vitalität des Landvolks. Sie sieht in den Darstellungen Zeugnisse für die gesellschaftliche Emanzipation des Bauernstandes, dessen Leben realistisch wiedergegeben wird und der nun nicht mehr nur arbeitend, sondern auch feiernd bildwürdig geworden ist. Damit wird auch eine revolutionäre Sicht des Bauernstands vertreten.¹²⁰⁴ Der Bauer wird zum Held der frühbürgerlichen Revolution. Die Vertreter dieser Deutungsthese der Bauernfestdarstellungen nehmen eine Solidarität der Künstler mit den Bauern und eine bauernfreundliche Haltung vor dem historischen Hintergrund der Bauernkriege an.¹²⁰⁵ Auch die Kunsthistorikerin Svetlana Alpers sieht die Aussage der Bauerndarstellungen durchwegs positiv. Die dargestellte bäuerliche Ausgelassenheit diene laut ihr zur Unterhaltung des Betrachters und nicht zur Vermittlung einer moralischen Lehre.¹²⁰⁶ Sie spricht dem Bildbetrachter ein ernsthaftes Interesse am ländlichen Brauchtum zu.¹²⁰⁷ Auch Hans-Joachim Raupp ist der Ansicht, dass die Darstellungen von feiernden und trinkenden Bauern mehr zur Belustigung als zur Mahnung des Betrachters gedacht sind.¹²⁰⁸

Eine weitere positive Wertung der Darstellungen von Bauernfesten geht von den Humanisten aus. Im 16. Jahrhundert erwachte das Interesse an der deutschen Volkskultur. Die Humanisten waren auf der Suche nach den Wurzeln der nationalen Identität der Deutschen.¹²⁰⁹ Sie sahen die Bauernfeste als Satyrnspiele und die Bauern als Satyrn, „[...] die exemplarisch die ungebildete und ungezügelte animalische und kreatürliche Menschennatur verdeutlichen [...]“.¹²¹⁰ Die Humanisten sahen den feiernden Bauern als Sinnbild deutschen Nationalstolzes.¹²¹¹ Auch Margaret Carroll sieht in den feiernden Bauern die

¹²⁰² Vgl. Stewart 2008: S. 158, 173, 185.

¹²⁰³ Vgl. Rippmann in Münkel/Uekötter: S. 57.

¹²⁰⁴ Vgl. Raupp 1986: S. 138.

¹²⁰⁵ Vgl. Kaschek in Müller/Schauerte: S. 88.

¹²⁰⁶ Vgl. Renger 1986: S. 25.

¹²⁰⁷ Vgl. Alpers, Svetlana, Bruegel's Festive Peasants, in: *Simiolus*. 6/3 (1972), S. 163-176; und Alpers, Svetlana, Realism as a Comic Mode: Low-life Painting Seen through Bredero's Eyes, in: *Simiolus*. 8/6 (1975), S. 115-144; vgl. Raupp 1986: S. 273.

¹²⁰⁸ Vgl. Raupp 1986: S. 188; vgl. Grathwohl in Möseneder 2010: S. 195.

¹²⁰⁹ Vgl. Grathwohl in Möseneder 2010: S. 195.

¹²¹⁰ Carroll, Margaret D., Peasant festivity and political identity in the sixteenth century, in: *Art History*, 10/3 (1987), S. 289-314; vgl. Raupp 1986: S. 163.

¹²¹¹ Vgl. Kaschek in Müller/Schauerte: S. 88.

Wiedergabe eines „positiven Nationalismus“.¹²¹² Mitte des 15. Jahrhundert war die „Germania“, ein Traktat des römischen Historikers Publius Cornelius Tacitus, das den Charakter des germanischen Volkes zu erklären versucht, von italienischen Humanisten wiederentdeckt worden.¹²¹³ Tacitus‘ „Germania“ wurde im ersten Jahrhundert nach Christus verfasst und war 1473 erstmals in einer deutschen Ausgabe in Nürnberg erschienen. In der Schrift sind die exzessiven Festgebräuche der Germanen beschrieben. Die Trinksitten werden darin als typischer und liebenswerter Charakterzug der Deutschen angesehen. Sie gelten als Zeugnis eines „vitale[n] und ursprüngliche[n] Deutschtums.“¹²¹⁴ Tacitus beschreibt die Stämme, die in jenen Gebieten lebten, die auch um 1500 noch von deutschsprachigen Menschen bewohnt wurden. Die deutschen Humanisten sahen darin den Beweis dafür, dass das heutige Deutschland eine historische Grundlage hat und das deutsche Volk einen ganz eigenen ethnischen Charakter besitzt.¹²¹⁵ Sie waren davon überzeugt, dass Deutschland das rechtmäßige Zentrum Europas sei. Die frühen Einwohner Deutschlands wurden bei Tacitus als Bauern beschrieben.¹²¹⁶ Tacitus lobt die Tugenden dieser einfachen Völker. Er sieht sie als eifrige und unerschrockene Krieger, schlicht, gastfreundlich und selbstlos. Aber sie haben auch ihre Laster. Wenn sie keine Kriege führen, sind sie faul, schlafen, essen, trinken und streiten viel.¹²¹⁷ In Bezug auf Alkohol kannten sie kein Maß und es kam oft zu Streit.¹²¹⁸

Ein zentraler Deutungsansatz der Bauernfestdarstellungen ist die moralische Wertung. Wie auch auf den im Vorausgegangenen besprochenen Bildern von Trinkern und Trunkenheit zeigen die Bauernfestdarstellungen der Beham-Brüder immer einen ausufernden Alkoholkonsum, der närrisches Verhalten und Tanz, Zorn und Schlägereien, Glücksspiel, Unkeuschheit und unzivilisiertes Entleeren von Magen und Darm nach sich zieht. Aufgrund dieser Tatsache kann man in allen Bauernfestdarstellungen eindeutig Bezüge zur traditionellen Lasterikonographie und der Bildtradition der „Folgen der Trunkenheit“

¹²¹² Vgl. Grathwohl in Möseneder 2010: S. 195.

¹²¹³ Vgl. Buskirk, Jessica, „Man trägt nit schwer an guter Kunst“. Das Goldene Zeitalter der Kunst und des Patriotismus‘ im Nürnberg des 16. Jahrhunderts, in: Müller, Jürgen/Schauerte, Thomas (Hgg.), Die gottlosen Maler von Nürnberg. Konvention und Subversion in der Druckgrafik der Beham-Brüder, Kat. Ausst. Albrecht Dürer Haus Nürnberg, 31.3.-36.2011, Emsdetten 2011, S. 56-63, hier S. 59.

¹²¹⁴ Kaschek in Müller/Schauerte: S. 88.

¹²¹⁵ Vgl. Buskirk in Müller/Schauerte: S. 59.

¹²¹⁶ Vgl. Grathwohl in Möseneder 2010: S. 195.

¹²¹⁷ Vgl. Buskirk in Müller/Schauerte: S. 60.

¹²¹⁸ Vgl. Grathwohl in Möseneder 2010: S. 195.

erkennen.¹²¹⁹ Bauernstereotype und Kirmesschablone können als Mittel der Moralsatire und Didaktik angesehen werden. Sie beinhalten Elemente aus Lasterspiegeln und Lasterschelte.¹²²⁰ Anhand des aufgezeigten Fehlverhaltens des Bauernstands, das in besonderem Maße auf den unmäßigen Konsum von Alkohol zurückzuführen ist, werden moralische Botschaften für die Städter verbildlicht.¹²²¹ Der Bauer wird an den neuen bürgerlichen Verhaltensregeln gemessen und dient mittels Spott und Satire als abschreckendes Beispiel für den eigenen Stand.¹²²² Nach dem gleichen Prinzip wird in den Fastnachtsschwänken des 15. und frühen 16. Jahrhunderts mittels des Bauernschwanks eine lehrhafte Botschaft vermittelt, die an das städtische Bürgertum gerichtet ist.¹²²³ Die Verspottung und die Kritik an den Sitten und Bräuchen der Landbevölkerung stützt auch die bestehende soziale Hierarchie und dient als „[...] Spiegel einer den Darstellungen vorgängigen Moral, die dem elitären Wertesystem einer städtisch-humanistischen Rezipientengruppe entspringt.“¹²²⁴ So wird dem Betrachter anhand des feiernden Bauern die eigene soziale oder moralische Distanz verdeutlicht und mahnend in Erinnerung gerufen.¹²²⁵

Eine weitere interessante Sichtweise der Bauerngraphik ist die, dass der Rezipient die Darstellungen von Festtreiben und Ausschweifungen als Ventil ansieht. Die Darstellungen und Schilderungen von feiernden Bauern, Trunkenheit und Zügellosigkeit, die auch in der Literatur vorkommen, erheitern den bürgerlichen Betrachter oder Zuhörer und lassen ihn all das miterleben, was er sonst normalerweise verdrängen muss.¹²²⁶

Die Kirchweih bot genau wie die Faschingszeit wenige Tage im Jahr Abwechslung vom Alltag, in denen die Landbevölkerung aber auch die Stadtbewohner aus ihren Zwängen ausbrechen konnten.¹²²⁷ Den Erfolg der Bauerngraphik machte vielleicht auch die Sehnsucht der Rezipienten nach genau diesem Treiben aus.¹²²⁸

¹²¹⁹ Vgl. Raupp 1986: S. 138.

¹²²⁰ Vgl. Raupp 1986: S. 153.

¹²²¹ Vgl. Renger 2006:S. 59.

¹²²² Vg. Renger 1986:S. 22.

¹²²³ Vgl. Renger 1986: S. 23.

¹²²⁴ Vgl. Kaschek in Müller/Schauerte: S. 88.

¹²²⁵ Vgl. Raupp 1986: S. 317.

¹²²⁶ Vgl. Raupp 1986: S. 116.

¹²²⁷ Vgl. Renger 1986: S. 25.

¹²²⁸ Vgl. Raupp 1986: S. 317.

7 Die Kirchweihtradition Frankens und die protestantische Kritik an deren exzessiven Auswüchsen

Die in den Bildern der Beham-Brüder dargestellten feuchtfröhlichen Kirchweihfeste gehörten und gehören noch heute zur festen Tradition in Franken, die ein wichtiges gesellschaftliches Ereignis im Jahresablauf markiert. Unter „Kirchweih“ versteht man ganz allgemein die Feier einer alljährlichen Wiederkehr der Einweihung einer Kirche.¹²²⁹ Oft finden die Kirchweihen im Herbst statt und bilden so auch den feierlichen Abschluss der bäuerlichen Arbeit, bei dem für die Ernte gedankt wird.¹²³⁰ In der katholischen Dogmatik ist der Akt der Kircheneinweihung die Reinigung von dämonischen Einflüssen und die Heiligung zur Wohnstätte Gottes. Dabei spielen Weihwasser, Aschekreuz, Salben, Öle und Opfernaben eine wichtige Rolle.¹²³¹ Auch das Deponieren der Reliquien in der Kirche des jeweiligen Kirchenheiligen gehört zum wesentlichen Bestandteil der Feier der Kirchenweihe.¹²³² Der Kirchweihakt zählt zu den Sakramentalien. Die Gläubigen müssen sich durch Fasten vorbereiten und erhalten einjährigen Ablaß. Bei Protestanten spielt die Kirchenweihe eine weniger wichtige Rolle. Die Dämonenreinigung, die Heiligung für das Messopfer und das Einbringen der Reliquie fallen bei den Protestanten weg.¹²³³ Die Kirchweih wird als wiederkehrendes Fest als Dank der Gemeinde für die Segnungen eines geordneten Kirchenwesens als einem Werkzeug für das Handeln Gottes gefeiert.¹²³⁴ Beim jährlichen Erinnerungsfest der Kirche erhalten die Altgläubigen, die am Kirchweihgottesdienst teilnehmen, einen Ablaß von 40 Tagen. Zum kirchlichen Teil der Kirchweih gehören die Weihe und der Gottesdienst. Einen weiteren Teil macht das weltliche Fest aus, zu dem Essen und Trinken, Tanz, Spiele und auch das Feilbieten von Waren gehören. Martin Luther stand den weltlichen Festen kritisch gegenüber „sintemal si nichts anderes sind, denn rechte Taberne, Jahrmarkt und Spielhäuser geworden.“¹²³⁵ Gerade der weltliche Teil der Kirchweih erfreute sich jedoch beim Volk großer Beliebtheit und die Kirche kämpfte über Jahrhunderte gegen die Ausschweifungen des Festes.¹²³⁶ Doch alle Schritte, die unternommen wurden,

¹²²⁹ Vgl. Wagner, Karin, Kirchweih in Franken. Studien zu den Terminen und deren Motivation, Diss. Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg 1971, S. 1.

¹²³⁰ Vgl. Wagner 1971: S. 2.

¹²³¹ Vgl. Wagner 1971: S. 7.

¹²³² Vgl. Wagner 1971: S. 11.

¹²³³ Vgl. Wagner 1971: S. 7.

¹²³⁴ Vgl. Wagner 1971: S. 8, 11.

¹²³⁵ RE, Bd. 10, Sp. 501, zit. nach: Wagner 1971: S. 8.

¹²³⁶ Vgl. Wagner 1971: S. 8.

die Auswüchse und Entartungen auf den Kirchweihen einzudämmen, blieben erfolglos.¹²³⁷

Die visualisierten Begleiterscheinungen des Alkoholkonsums auf Kirchweihfesten waren Kirche und Obrigkeit ein Dorn im Auge und wurden als Entweihung der Kirchweih angesehen.¹²³⁸ Von der moralischen Seite her formulierten sie auch eine Mahnung an die weltliche und geistliche Obrigkeit, diesem Treiben, das gegen die obrigkeitlichen Mandate verstößt, Einhalt zu gebieten.¹²³⁹ Der Künstler wurde so gewissermaßen als „Sprachrohr der Obrigkeit“ gesehen.¹²⁴⁰

„Die ‚Bauernfeste‘ der Brüder Beham zeigen Bauern, die an Leib und Seele Schaden nehmen, Arbeit und Pflicht vergessen, durch Ausschweifungen und Gewalttätigkeiten ihre Arbeitsfähigkeit aufs Spiel setzen [...] möglicherweise sogar außer Stande gesetzt werden, ihre Abgaben pünktlich zu leisten.“¹²⁴¹

Um 1500 wurde das Abhalten von Kirchweihen erstmals in den Druckmedien diskutiert. Die Bräuche und das Verhalten auf der Kirchweih wurden beschrieben, kommentiert und diskutiert, aber eine Abschaffung wurde nicht gefordert.¹²⁴²

Der Kunsthistoriker Keith Moxey sah in den Bildern der Bauernfeste auch eine illustrierte protestantische Kritik an den altgläubigen Festbräuchen.¹²⁴³ Tatsächlich forderten die Lutheraner eine Reduzierung der Feste.¹²⁴⁴ In ihren Texten gegen die Kirchweihfeste werden all jene Laster aufgezählt, die bereits von Kirchenvätern stets als Folgen der Trunksucht beschrieben werden wie Schaden an Leib, Ehre und Gut und die Neigung zu Gewalt und Hemmungslosigkeit. Der Zusammenhang zwischen Kirchweihfesten und ausuferndem Alkoholkonsum liegt also auf der Hand.

¹²³⁷ Vgl. Wagner 1971: S. 12.

¹²³⁸ Vgl. Raupp 1986: S. 319.

¹²³⁹ Vgl. Raupp 1986: S. 162.

¹²⁴⁰ Vgl. Rippmann in Münkler/Uekötter: S. 56.

¹²⁴¹ Raupp 1986: S. 162.

¹²⁴² Vgl. Stewart 2008: S. 63.

¹²⁴³ Vgl. Moxey, Keith P. F., Sebald Beham's Church Anniversary Holidays: Festive Peasants as Instruments of Repressive Humor, in: Simiolus 12/2 (1981), S. 107-130; vgl. Raupp 1986: S. 138.

¹²⁴⁴ Vgl. Stewart 2008: S. 43.

Der Straßburger Prediger und Kirchenkritiker Johann Geiler von Kaysersberg (1445-1510) war der Meinung, dass Spiele, Essen, Trinken und Tanzen während der Kirchweih der Ruin des gemeinen Volkes seien.¹²⁴⁵

1520 verfasste der Prediger und Humanist Johannes Böhm (1485-1534) eine lateinische Polemik gegen die Gewalt und Sünden fränkischer Jugendlicher bei der Kirchweih, die der Theologe und Publizist, Sebastian Franck in seinem „Weltbuch“ zitierte:

„Zwei laster schreibt man den Francken vor anderen völkern zu / nemlich rauberey oder mord vnd Gotslesterung...Zur kirchweihe kummen die jungen gesellen mitt trummen vnd pfeiffen / gewapnet / als zu einem krieg den sy auch etwan finden oder erwegen / vnd geen oft mit bluttigen köpffen / von der kirchweihe / so sy den Ablass zur Vesperzeit mit spiessen haben aussteilt / wider heym.“ Auch Martin Luther sprach sich in seinem Werk „An den Christlichen Adel deutscher Nation, von des Christlichen standes Besserung“ aus dem Jahr 1520 gegen exzessives Trinken, Spielen, Müßiggang und die Vielzahl an Lastern auf Kirchweihen aus.¹²⁴⁶

Der Humanist Walther Hermann Ryff, latinisiert Gualtherus Hermenius Rivius (um 1500-1548), der Wert auf Decorum und Geschmack legte, war von den deutschen Bauernbildern schockiert.¹²⁴⁷ In seinem „Deutschen Vitruv“, einer 1548 in Nürnberg erschienenen Übersetzung des römischen Architekturtraktats ins Deutsche, nahm er Anstoß an den Künstlern, die solch „bewrisches“ Treiben abbilden und an den Betrachtern, die Freude an diesen Darstellungen hätten.¹²⁴⁸

„Dann wer ist je so unartig und bewrisch verstands...dann von dem gemehl eins follen dollen baweren / der hinder den zaun scheisset und speiet / dann wer ob solchem unlust mer ein freud het / der wirt unbillich ein mensch genant. Wie wol auch noch heutigs tags solcher unfleter vil sind / welche sich mer befleissen und grosse mühe anwenden / wie sie nit allein ein ding der warheit ungemesz / sonder zu einer schand des mahlens solche unmenschliche ding die ein verstendig gemuth billich erschrecken solt / reissen und mahlen.“¹²⁴⁹

¹²⁴⁵ Vgl. Stewart 2008: S. 63.

¹²⁴⁶ Vgl. Stewart 2008: S. 69; D. Martin Luthers Werke. Kritische Gesamtausgabe, Bd. 6., Weimar 1966, S. 445.

¹²⁴⁷ Vgl. Stewart 2008: S. 137.

¹²⁴⁸ Vgl. Forssmann, Erik (Hg.), Marcus Vitruvius Pollio. Zehen Bücher / von der Architectur und kunstlichen Bauen. Erstmals verteuscht durch Gualther Hermenius Rivius, New York 1973, viii und f. ccxxxi-v; vgl. Stewart 2008: S. 137.

¹²⁴⁹ Forssmann 1973: viii und f. ccxxxi-v; zit. nach: Stewart 2008: S. 161, FN 1.

Mit dem Bauern, der „hinder den zaun scheisset und speiet“ spielt Rivius höchstwahrscheinlich auf die Darstellung aus Hans Sebald Behams „Das Bauernfest oder die zwölf Monate“ an, die kurz vor dem Druck des Textes entstand. Der Schriftsteller Georg Wickram (1505-1555/60) verglich in seinem 1551 entstandenen Werk „Von der Trunkenheit“ die Kirchweih, die er „Kirchscheuch“ nannte mit einem antiken Bacchanal und bezeichnete das Verhalten auf Kirchweihen als Schande. Er sah solche Feste „gar heidnisch und nit christlich“¹²⁵⁰, die Teilnehmer würden trinken und essen wie die Schweine.¹²⁵¹

1505 entstand die Schrift „Dialogismus Hieronymi Emser de origine propinandi vulgo compotandi“ des aus Ulm stammenden Humanisten Hieronymus Emser (1478-1527). Die Titellillustration zeigt eine trinkende Tischgesellschaft. Zwei Trinker hat der Alkohol bereits zu Boden geworfen. Ein Hund labt sich am Erbrochenen des einen, das er direkt aus dessen Mund frisst.¹²⁵² Auch in Johann von Schwarzenbergs Schrift mit dem Titel „Uom zutrincken Laster vnnd myßbrauch dye schendlichen darauß Erfolgen Darmit yetz dye gantz Teutsch Nation beflecht ist“ aus dem Jahr 1524 ist auf der Titellillustration dieselbe Szene mit der trinkenden Tischgesellschaft und dem zu Boden gegangenen sich übergebenden Trinker zu sehen (Abb. 101). Der Hund fehlt in dieser Darstellung. Anders als in der vorausgegangenen Illustrationen wohnt der Gesellschaft auch eine Frau bei, die selbst aus einem großen Glas trinkt. Wie bereits erwähnt tranken auch Frauen, bei ihnen war der unmäßige Wein- oder Bierkonsum aber gesellschaftlich noch verpönter als bei den Männern. Auch in den meisten Trinkerdarstellungen des behandelten Zeitraumes, auf denen Frauen abgebildet sind, sind diese selber nie betrunken. Sie tauchen meist in Folge der aus der Trunkenheit resultierenden sexuellen Enthemmung auf und dienen eher als Staffage, die das Benehmen der Männer unterstreichen soll. Häufig schelten sie auch ihren volltrunkenen Mann, helfen diesem auf oder bringen ihn nach Hause. Der Text der sogenannten „Truncken Matinee“ eines unbekanntes Autors wurde in den 1530er Jahren in Nürnberg von Hans Guldenmund herausgegeben.¹²⁵³ Das Titelkupfer (Abb. 102) zeigt, ähnlich wie in Hieronymus Emsers Illustration, Trinker, die um einen Tisch versammelt dem Wein zusprechen. Sie halten Nuppengläser in den Händen.

¹²⁵⁰ Wickram, Georg, Werke, Bd. 4, Johannes Bolte (ed.), Tübingen 1903, S. 215f., zit. nach: Stewart 2008: S. 64.

¹²⁵¹ Vgl. Stewart 2008: S. 64; Wickram, Georg, Werke, Bd. 4, Johannes Bolte (ed.), Tübingen 1903, S. 215f.

¹²⁵² Vgl. Stewart 2008: S. 81, siehe hierzu Stewart 2008: Abb. S. 81.

¹²⁵³ Vgl. Stewart 2008: S. 91.

Einer übergibt sich in einem großen Schwall auf den Tisch. Wie im Text beschrieben hat der Alkohol einen weiteren Trinker von der Bank geworfen. Er übergibt sich und ein Hund schleckt ihm seine Ausscheidungen fast direkt aus dem Mund.¹²⁵⁴ Franck kritisierte 1541 in seiner Sprichwörtersammlung die Ausschweifungen in Folge von Trinkspielen und des Willkomm-Trinkens. Er schreibt, dass, wenn ein Zecher so viel trinkt, dass Bacchus ihn unter eine Bank wirft, der Trinker dann beginnt die „Truncken Matinee“ zu singen, was eine Umschreibung für sich übergeben ist. Daraufhin kommen alle Schweine und Hunde zu dem Trinker und verschlingen dessen Ausscheidungen.¹²⁵⁵ Dasselbe Motiv findet sich auch in Sebald Behams „Großer Kirchweih“, und auch in Barthel Behams „Bauernkirchweih“ liegt ein Trinker unweit der Bank, auf der er vorher saß und übergibt sich (Abb. 99, Abb. 96). Eine Frau leistet ihm Beistand, während sich auch hier ein Hund über das Erbrochene hermacht. In der Darstellung Hans Sebald Behams frisst der Hund dem Trinker das Erbrochene wie auch bei Hieronymus Emser und auf dem Titelblatt der „Truncken Matinee“ fast direkt aus dem Mund, während der Hund in Barthel Behams Darstellung die Pfütze vom Boden aufschleckt. Auch in Hans Sachs' Text zu Barthel Behams „Kirchweih zu Mögelsdorf“ wird das Unter-die-Bank-Sinken des Trinkers beschrieben:

„Der Weyn wart also knollet druncken
Das jr vil vnther Penck suncken [...].“

Die zugehörige Holzschnittillustration zeigt dieses Motiv jedoch nicht. Als Vorläufer für das Motiv des von der Bank gestürzten Trinkers, dem sich ein Hund nähert, kann eine Illustration einer lateinisch-französischen Ausgabe von Valerius Maximus' „Factorum et dictorum memorabilium libri“ vom Ende des 15. Jahrhunderts angesehen werden (Abb. 103).¹²⁵⁶ Das Bild illustriert die Vorrede zum zweiten Buch mit dem Titel "De institutis antiquis", in dem die alten Gebräuche der römischen Familie geschildert werden. Die Miniatur bezieht sich auf das zweite Kapitel, das über gemeinsame Mahlzeiten von Männern und Frauen und die Tischsitten der römischen Gesellschaft berichtet.¹²⁵⁷ Man sieht auf der Illustration zwei tafelnde Tischgesellschaften in

¹²⁵⁴ Vgl. Stewart 2008: S. 80.

¹²⁵⁵ Vgl. Franck, Sebastian, Sprichwörter / Schoene / Weise / Herzliche Clugreden / vnnd Hoff sprüch / Darinnen der alten vnd nachkommennen / aller Nationen vnnd Sprachen groeste vernunfft vnnd klughey, Franckenfurt am Meyn 1541, f.148v; vgl. Stewart 2008: S. 78.

¹²⁵⁶ Vgl. Raupp 1986: S. 149.

¹²⁵⁷ Vgl. Shackleton Bailey, D. R. (Hg.), Valerius Maximus, Memorable Doings and Sayings, Book I, The Loeb Classical Library, Cambridge/London 2000, S. 128-147.

einer Architekturkulisse mit Säulen. Die eine Gesellschaft sitzt erhöht auf einem Podest an einem gedeckten Tisch, reich gekleidete Bürger, Adlige und Geistliche, die gesittet tafeln. Im Vordergrund befindet sich etwas unterhalb auf gefliestem Boden eine weitere Tafel mit einer weniger kultivierten Tischgesellschaft: Essensreste sind über den Tisch verteilt und umgestürzte Trinkgefäße liegen auf dem Tisch. Die Beteiligten dieser Gesellschaft sind bäuerlich gekleidet und haben grobschlächtige, knollnasige Gesichter. Zwei der Männer widmen sich zudringlich Frauen, die auch mit am Tisch sitzen, einer hat seinen Hut so schief auf dem Kopf, dass er droht herunterzurutschen. Ein anderer schenkt seinem Nachbarn nach. Ein weiterer Zecher ist von seinem Hocker gefallen, er liegt auf dem Boden und stützt sich mit einem Arm ab. Der Hocker ist umgefallen. Neben ihm auf dem Boden liegen ein Becher und eine Schenkkanne. Ein Hund links neben ihm scheint etwas vom Boden aufzuschlecken. Die Frau auf dem Schoß des Einen und ein weiterer Teilnehmer der Gesellschaft, der am rechten Tischende steht, deuten spottend auf den zu Boden Gegangenen. Am linken Tischende nähert sich ein zweiter Hund. Links von der Szene stehen der Kaiser und ein Gelehrter, der dem Kaiser den Unterschied im Verhalten der beiden Tischgesellschaften aufzuzeigen scheint. Auch hier ist das Motiv des Hundes, der sich dem zu Boden gegangenen Trinker nähert, vorhanden. Die Illustration zeigt ebenfalls eine Verunglimpfung des Bauernstands, indem sie das Verhalten der Männer als unflätig und maßlos im Essen und Trinken darstellt und als Negativbeispiel den feinen Tischsitten der besseren Gesellschaftsschichten gegenüberstellt. Die Darstellung hat große Ähnlichkeit mit der Illustration von Petrarca's Text über den „Fraß“ (Abb. 100). Möglicherweise diente sie ihr als Vorbild.

An der Stelle über Völlerei und unmäßige Trunkenheit der niederländischen Version der „Somme Le Roi“, der „Conix Summe“ aus dem frühen 15. Jahrhundert, an der über die Trinker gesagt wird, dass sie „verkens leben leiden“, wird auch ein Hund erwähnt. Der Hund wird hier in dem Zusammenhang genannt, dass es eine Todsünde sei, Nahrung, insbesondere Fleisch, so hastig und gierig zu schlingen wie ein Hund seine Beute.¹²⁵⁸ Da der Hund hier im Absatz zur Völlerei im Allgemeinen vorkommt, in dem auch immer explizit von der Trunkenheit als Sünde gesprochen wird, weist die Abbildung des gierigen, schlingenden Hundes, wie er in den Darstellungen in Zusammenhang mit der Trunksucht vorkommt, eindeutig auf die Gier und Unmäßigkeit des Lasters der Völlerei hin, zu der auch die Trunksucht gezählt wird. Der sich am Unrat labende Hund steht wie das Schwein für die säuische

¹²⁵⁸ Vgl. Tinbergen 1907: S. 288.

Natur des Trinkers und verdeutlicht gleichzeitig die Maßlosigkeit und Gier im Essen und Trinken. An der Stelle des 2. Petrusbriefs, an der über die Irrlehrer und deren säuisches Verhalten gesprochen wird, wird in dem Zusammenhang auch ein weiteres Sprichwort angeführt. Im Text heißt es: „An ihnen hat sich erwiesen die Wahrheit des Sprichworts: Der Hund frisst wieder, was er ausgespien hat.“¹²⁵⁹

Auch der Stadt Nürnberg war das maßlose Trinken wie bereits gezeigt wurde, ein Dorn im Auge. Da dies vom Volk bei allen Arten von Festen und besonders im Nürnberger Umland auf den zahlreichen Kirchweihen betrieben wurde, versuchte der Rat der Stadt, die Zahl dieser Festtage einzudämmen. Im Festtagsmandat vom 24. Mai 1525 wurde die geforderte Reduzierung folgendermaßen begründet. Die kirchlichen Feste würden dazu missbraucht:

„Gottes namen zulestern / Füllerey / Zorn / Unkeusch / Eebruch /
Hadder / Verwundung / Todschlag / Vnfried vnd andere[n]
offenliche[n] sündtliche[n] laster[n] [zu frönen].“¹²⁶⁰

Der Rat erwog, die Kirchweihen im Nürnberger Umland zu verbieten. Man fürchtete jedoch die Reaktion der Bürger.¹²⁶¹ 1571 beschloss der Rat, dass die Einwohner Nürnbergs nur noch einen Tag pro Woche eine Kirchweih besuchen dürften, weil sie zu viel Geld ausgaben und es dort zu Exzessen kam.¹²⁶² Der patrizische Rat der Stadt, die Humanisten und die Kleriker sahen sich als Wegbereiter für ein besseres Benehmen und bessere Umgangsformern in Nürnberg.¹²⁶³

Dass die Brüder Beham in den Darstellungen von den Kirchweihen im Nürnberger Umland, vor allem in Mögeldorf, nicht übertrieben hatten, besagen die Nürnberger Ratsprotokolle aus den Jahren 1524 und 1525. Das Nürnberger Ratsmandat vom 13. Februar 1524 besagte:

„Den pfarer von megeldorff sagen das er seins schenckens abste, wie nicht, so wird mon den fessern die poden auss schlagen.“¹²⁶⁴

¹²⁵⁹ 2. Petr 2,22, zit. nach: Evangelische Kirche 1999: S. 256; vgl. Schmidtke 1968, S. 315.

¹²⁶⁰ Festtagsmandat Zeile 5-6, zit. nach: Stewart 2008: S. 47, FN 89.

¹²⁶¹ Vgl. Stewart 2008: S. 65, 66.

¹²⁶² Vgl. Stewart 2008: S. 67.

¹²⁶³ Vgl. Stewart 2008: S. 85.

¹²⁶⁴ Staatsarchiv Nürnberg, Ratsverlässe 700 f. 13. 3v (13. Februar 1524), zit. nach: Stewart 2008: S. 163, FN 29; vgl. Rippmann in Münkler/Uekötter: S. 50.

1525 besagte das Protokoll:

„Etlich des rats zu Wird herein bes... und inen besagen, das sy bey den iren verckomen, das taglich zechen und trincken, so sy zu Megeldorff thun, und das sy ains denselben truncken bey nach uber die Zeit nicht die ther nicht offen lassen und dar sy die ungehorsamen ainen rat anzaigen.“¹²⁶⁵

Veit Dietrich, ein Anhänger Luthers, der von 1535-1549 Pfarrer in St. Sebald war, war der Ansicht, dass Kirchweihen von Tollheit, Sünden, Frivolitäten, exzessivem Trinken, Spielen, Kämpfen und Grobheiten bestimmt seien. Er erwähnt „Mannschlacht“, Kämpfe und abgeschlagene Hände, Füße und Beine. Außerdem prangert er an, dass bei Kirchweihen hauptsächlich getrunken wird und die Leute im Wirtshaus sitzen.¹²⁶⁶

Doch alle Schritte, die unternommen wurden, die Auswüchse und Entartungen auf den Kirchweihen einzudämmen, blieben nach den Erfahrungen einer jahrhundertelangen Geschichte erfolglos.¹²⁶⁷

¹²⁶⁵ Staatsarchiv Nürnberg, Ratsverlässe 722, f.16v (16. Oktober 1525), zit. nach: Stewart 2008: S. 163, FN 29; vgl. Rippmann in Munkel/Uekötter: S. 51.

¹²⁶⁶ Vgl. Stewart 2008: S. 46; vgl. Dilherr, Johann Michael, Heilige Sonntagsfeier. So der höchste Gesetzgeber anbefohlen beschrieben auß heiliger Schrifft, Nürnberg 1649, S. 164-173f, Angaben dazu in: Stewart 2008: S. 57, FN 97.

¹²⁶⁷ Vgl. Wagner 1971: S. 12.

VI Die Rezeption der Nürnberger Bildpolemik gegen die Trunkenheit

*„Das Trinken lernt der Mensch zuerst,
viel später dann das Essen.
Drum sollst du dankbar noch als Greis,
das Trinken nicht vergessen!“¹²⁶⁸*

(Raimund Hankel, Prag)

1 Der Bacchustriumph

1.1 Die Stiche Virgil Solis'

Nicht nur Flötner holte sich bei der Wahl seiner Motive Anregungen bei den Werken anderer Künstler. Auch seine Reliefs auf dem Holzschuher-Pokal wurden von anderen übernommen. Virgil Solis (1514-1562), der Nürnberger Zeichner und Kupferstecher, hat sich mit den Reliefs des Holzschuher-Pokals auseinandergesetzt und sie in drei Stichen, die vermutlich in den 1540er Jahren entstanden, etwas verändert reproduziert.

Der erste Stich (Abb. 104) zeigt den Triumphzug des Bacchus. Wie auf dem Holzschuher-Pokal ist der auf dem Wagen thronende Bacchus abgebildet, dem ein Bacchant Wein in eine Trinkschale einschenkt (Abb. 7). Der Wagen wird von zwei Ziegenböcken gezogen, bei Flötner ist es nur einer. Vor dem Wagen laufen zwei unbekleidete Männer mit Krügen. Der rechte trinkt, anders als bei Flötner, nicht aus seinem Krug und der linke, der bei Flötner in Zeittracht gekleidet ist und ein Nuppenglas trägt, wurde durch einen weiteren Nackten ersetzt, der einen Krug trägt. Neben dem Wagen läuft auf dem Stich von Solis ein Schwein her. Bei Solis übergibt sich der linke Wagenschieber. Ein Mann mit einem Korb auf dem Kopf, der mit Weinreben und Weinblättern gefüllt ist, läuft hinter dem Wagen her. Er ähnelt der Frau mit dem Früchtekorb, die bei Flötner vor dem Wagen herläuft. Dahinter folgen zwei Bacchanten, die gemeinsam eine große Schale mit Weinlaub und Reben tragen. Hinter ihnen liegt ein Betrunkener auf dem Boden. Diese Personen kommen bei Flötner nicht vor. Den Schalenträgern folgt ein mit Weinlaub bekrönter Nackter, der aus einem Henkelkrug trinkt und an den Bacchanten erinnert, der bei Flötner rechts vor dem Wagen herläuft. Ihm folgen ein nackter Knabe und zwei bärtige Männer, die bei Flötner nicht abgebildet sind. Der eine trägt eine Geißel und ähnelt dem

¹²⁶⁸ Bauer 1903: Titel.

bärtigen Mann, der auf dem Holzschuher-Pokal die Kniende geißelt (Abb. 8). Der andere Mann trägt ein Füllhorn in den Armen. Die Architektur, die bei Flötner im Hintergrund dargestellt ist, wurde weggelassen und durch Weinranken ersetzt.

Im nächsten Stich (Abb. 105) laufen zwei dickliche, unbekleidete Bacchanten nach links, die beide aus einem Henkelkrug trinken. Ihnen folgt ein Bacchant, der in der rechten Hand eine Trinkschale trägt und sich in einem Schwall über die linke Schulter übergibt. Die drei Personen scheinen dem Zug aus dem ersten Stich zu folgen. Der sich Übergebende mit der erhobenen Trinkschale taucht bei Flötner auf dem Relief auf, das die Weinseligen vor dem Weinberg zeigt (Abb. 9). Er befindet sich dort links neben dem Knaben, der die Flöte bläst, übergibt sich aber nach vorne. Ihm folgt eine Gruppe von zwei Männern und einer Frau. Die nackte Frau, die in Rückenansicht dargestellt ist, stützt sich auf einen neben ihr stehenden Mann, während ihr ein anderer, der links von ihr kniet, mit der rechten Hand zwischen die Beine fasst. Diese Szene findet sich spiegelverkehrt und ohne den zweiten Mann, der neben der Frau steht, ebenfalls in dem Relief mit den „Weinseligen“ auf dem Holzschuher-Pokal. Rechts davon ist in Solis' Stich die Szene abgebildet, die auf dem Holzschuher-Pokal spiegelverkehrt, links von der Frau, der der Mann zwischen die Beine greift, dargestellt ist. Eine auf dem Boden sitzende Frau übergibt sich, während sie ein Mann, der über ihr steht, am Arm festhält. Rechts davon folgen einige Personen, die bei Flötner nicht dargestellt sind. Ein weiterer bärtiger Mann hilft einer zu Boden gegangenen Frau beim Aufstehen. Daneben sitzen mehrere Knaben um eine auf dem Boden stehende, mit Weinlaub gefüllte Schale. Ganz rechts sind zwei musizierende Satyrn dargestellt, zwischen denen ein beleibter Bacchusknabe auf dem Boden liegt, der mit einer Hand eine Weinrebe in die Höhe hält und in hohem Bogen in die Luft uriniert. Im Hintergrund ist eine hügelige Landschaft mit einer antikisch anmutenden Ruine abgebildet.

Auf der letzten Darstellung von Solis (Abb. 106) findet sich der Bacchant wieder, der den sich übergebenden Satyr auf den Schultern trägt und bei Flötner hinter dem Triumphwagen des Bacchus herläuft (Abb. 107, 108). Rechts daneben schüttet in Solis' Stich ein Bacchant eine Bacchantin mit Wein aus einem Weinkrug an. Die Frau, die den linken Fuß auf einen Stein gestellt hat und in Rückenansicht abgebildet ist, erinnert in ihrer Haltung sehr an die Frau bei Flötner, der der Mann im Relief mit den Weinseligen zwischen die Beine langt (Abb. 109, 110). Bei der Frau und dem Mann, der sie anschüttet, stehen in Solis' Version noch eine weitere Frau, die einen Korb mit Weinlaub auf dem Kopf trägt sowie ein Schwein, das der Gruppe beiwohnt. Daneben ist die Szene

vom Holzschuher-Pokal abgebildet, in der eine Frau, die hinter einem urinierenden Mann steht, dessen Urin mit einer Schale auffängt (Abb. 9). Zu dieser Szene gesellt sich bei Solis noch ein sich übergebender Satyr. Rechts neben dem Urinierenden und der Frau mit der Schale ist die Szene mit der Geißelung abgebildet, die ebenfalls vom Holzschuher-Pokal übernommen wurde (Abb. 8). Auch bei Solis sieht man eine nackte Frau auf allen Vieren, über der ein bärtiger älterer Mann eine Geißel schwingt. Ein Knabe steckt ihr eine Pfauenfeder ins Rektum, während sich ihr von hinten ein Satyr mit einem Blasebalg nähert. Bei Solis hat der Satyr noch einen Helfer. Die Szene mit dem älteren Mann, der links und rechts von zwei jungen Frauen gestützt wird, taucht bei Solis nicht auf. Am rechten Bildrand kann man, wie bei Flötner in dem Relief mit der Geißelungsszene, die Architektur eines Tores erkennen, durch das ein Knabe heraustritt, der auf einer Flöte bläst. Der Knabe ist auch bei Flötner auf dem Relief mit den „Weinseligen“ zu sehen. Im Hintergrund ist ein Gebäude mit einer Kuppel dargestellt, das an das Gebäude im Hintergrund der Szene mit dem Weinberg auf dem Holzschuher-Pokal erinnert (Abb. 9).

Anders als bei den Reliefs auf dem Holzschuher-Pokal, auf denen Motive wie die Ziege, die den Wagen zieht, abgebildet sind, die von einem Relief in das andere überleiten und so die Zusammengehörigkeit der Szenen und den Charakter des Zugs verdeutlichen, stehen die Stiche von Solis, abgesehen von ihrer thematischen Zusammengehörigkeit, einzeln für sich.

Von Virgil Solis existiert auch ein 1550 entstandener Stich, der den Triumphzug des Herbstes zeigt (Abb. 111) und auf dem ganz links der Fruchtbarkeitsgott Vertumnus mit zwei jungen Frauen abgebildet ist. Auf dem Stich ist der Herbst als Zug von Personifikationen und antiken Göttern dargestellt. Bacchus, der ein Füllhorn trägt, sitzt zusammen mit Pomona, der Göttin der Baumfrüchte, die zwei Äpfel in den Händen hält, auf einem Triumphwagen, der von zwei Ziegenböcken nach rechts gezogen wird. Rechts neben den Zugtieren läuft Pallas, die Göttin der Weisheit, mit einem Zweig des Ölbaumes und weist dem Gespann den Weg. Hinter dem Wagen reitet Silen auf einem Esel her. Er trägt einen Rebstock. Vor dem Zug läuft Copia, die Fülle, mit einem Fruchtkorb auf dem Kopf vorweg. Hinter dem auf dem Esel reitenden Silen ist Vertumnus, der Gatte der Pomona in Gestalt eines bärtigen, alten Mannes, der dem Betrachter zugewandt ist, dargestellt. Er ist von drei mit Obstlaub bekrönten jungen Frauen umgeben.¹²⁶⁹ Das Vorbild für Solis' Stich ist höchstwahrscheinlich die Federzeichnung des Triumphzugs des Herbstes aus der Folge der vier Jahreszeiten von Georg Pencz, der um 1530/35 entstand, und sich

¹²⁶⁹ Vgl. Emmerling-Skala 1994, Bd. 1: S. 364.

in der Graphischen Sammlung der Universitätsbibliothek Erlangen befindet. Solis schuf ebenfalls für jede Jahreszeit einen Stich. Auch bei Pencz sitzen der Herbst mit Füllhorn und Pomona mit Äpfeln in den Händen auf einem von Ziegenböcken gezogenen Triumphwagen. Neben ihnen reitet Silen mit einem Rebstock in der Hand auf einem Esel.

Die Gruppe ganz links in Solis' Stich, die Vertumnus und die drei jungen Frauen zeigt, und bei Pencz nicht auftaucht, weist eine große Ähnlichkeit mit der Darstellung des alten Mannes und den beiden ihn stützenden Frauen auf dem Holzschuher-Pokal auf (Abb. 112, Abb. 113). Die Kopfhaltung des Mannes auf dem Pokal und auch sein langer Bart und die wilden Haare sind mit der Darstellung des Vertumnus fast identisch. Bei Flötner reicht die Frau rechts dem Mann keinen Krug. Das Weingefäß wird von der linken Hand des Mannes gehalten. Die linke Frau stützt sich, anders als bei Solis, bei Flötner auf einen Stock. Die links stehende Frau scheint bei Solis ihren rechten Arm und ihre Hand ähnlich wie in Flötners Darstellung in Richtung des Unterleibs des Gottes auszustrecken. Auch die Perspektive und die seitliche Rückenansicht der beiden Frauen die in die Schamgegend des Mannes fassen sind ähnlich. Es scheint so, als würde die Frau mit dem Trinkgefäß zu der ausgestreckten Hand der Frau schielen. Der abgebildete Mann bei Flötner hat zwei normale Beine und keinen Bocksfuß und die beiden jungen Frauen sind bei ihm nicht mit Efeukränzen bekrönt. Die Kleidung der Frauen bei Solis ist der Zeittracht nachempfunden und nicht antikisierend wie bei Flötner. Während in Flötners Darstellung die rechts stehende Frau mit der Hand vermutlich in die Schamgegend des Mannes greift, ist es bei Solis die links von Vertumnus stehende Frau, die in diese Richtung fasst.

Trotz einiger Abweichungen weisen beide Darstellungen eine große Ähnlichkeit miteinander auf, die vermuten lässt, dass Solis die Szene vom Holzschuher-Pokal gekannt hat, als sie noch nicht abgeschlagen wurde. Solis hat die Gruppe möglicherweise etwas abgeändert übernommen und in den Kontext des Triumphzugs des Herbstes eingebettet. Da es durchaus vorstellbar ist, dass Solis sich in seiner Darstellung Anregungen von dem ihm bekannten Bildprogramm des Holzschuher-Pokals geholt hat, kann man sich durch diesen Vergleich vielleicht ein Bild davon machen, wie die Szene auf dem Holzschuher-Pokal einmal ausgesehen haben könnte, bevor sie abgeschlagen wurde. Dass Solis sich für seine Darstellung des Triumphzugs des Herbstes von den Reliefs des Holzschuher-Pokals inspirieren ließ, ist vielleicht auch dadurch begründet, dass es sich bei dem mostreichen Herbst um eine typische Jahreszeit des Weingenusses handelt.

1.2 Plaketten nach den Reliefs des Holzschuher-Pokals

Interessanterweise existieren auch drei Plaketten, die nach den Reliefs des Holzschuher-Pokals gearbeitet sind und laut Ingrid Weber in den 40er Jahren des 16. Jahrhunderts von einem unbekanntem Meister in der Art des Peter Flötner gefertigt wurden.¹²⁷⁰ Weber spricht ihnen eine Entstehung in der Werkstatt Flötners ab, da sie im Vergleich dazu sehr grob und plump gearbeitet sind und wenig stilistische Bezugspunkte aufweisen.¹²⁷¹

Die erste Plakette zeigt den Triumphzug des Bacchus fast genauso wie er auf dem Holzschuher-Pokal dargestellt ist (Abb. 7). Auch der Mann mit dem Nuppenglas in Zeittracht fehlt nicht. Neben dem Triumphwagen ist auf der Plakette aber ein Schwein abgebildet, das sich einem Kothaufen nähert. Dieses Motiv, das bei Flötner nicht abgebildet ist, taucht an gleicher Stelle auch in Solis' Stich mit dem Triumphzug auf (Abb. 104).

Die zweite Plakette zeigt die Geißelung der Knienden samt dem Knaben mit Pfauenfeder und dem Satyr mit Blasebalg (Abb. 8). Die Architektur des Gebäudes im Hintergrund ähnelt dem Gebäude, das an der gleichen Stelle in Solis' Kupferstich auftaucht, mehr als der auf Flötners Relief. Links neben der Geißelungsszene ist nicht wie auf dem Holzschuher-Pokal der von zwei jungen Frauen gestützte ältere Mann abgebildet, sondern der in die von einer Frau gehaltenen Schale Urinierende aus Flötners Relief mit dem Weinberg. Ganz links auf der Plakette läuft ein musizierender Satyr nach links, der bei Solis, nicht aber bei Flötner auftaucht.

Die dritte Plakette zeigt fast identisch eine Szene, die in Solis' Stich mit dem Triumphzug des Bacchus abgebildet ist, bei Flötner aber nicht vorkommt (Abb. 104). Man sieht einen nach links laufenden Mann, der einen mit Reben gefüllten Korb auf dem Kopf trägt. Hinter ihm folgen wie auch bei Solis zwei weitere Bacchanten, die eine große mit Weinlaub gefüllte Schale tragen sowie ein mit Weinlaub bekränzter Nackter, der aus einem Henkelkrug trinkt. Auch der Mann mit dem Füllhorn und der Mann mit der Geißel wurden abgebildet. Rechts daneben folgt der Bacchant, der einen Satyr auf den Schultern trägt. Er ist auch bei Solis auf dem Stich mit dem „Bacchanal mit Schwein“ rechts von den beiden Männern mit Füllhorn und Geißel abgebildet, wenn man die drei einzelnen Stiche aneinanderfügt (Abb. 106).

Der Vergleich der Plakettenserie mit den Szenen des Holzschuher-Pokals, den Stichen des Virgil Solis und den Reliefs Flötners auf dem Holzschuher-Pokal

¹²⁷⁰ Siehe hierzu Weber, Bildband, 1975: Abb. Taf. 24, 65,1; 65,2; 65,3.

¹²⁷¹ Vgl. Weber in Pantheon 1970: S. 524.

zeigt, dass Virgil Solis sowohl die Darstellungen Flötners als auch die Plaketten gekannt haben muss. Solis' Stiche entstanden wahrscheinlich nach Entstehung der Reliefs auf dem Holzschuher-Pokal und ihrer Nachbildung auf den Plaketten. Sie ähneln mehr den Darstellungen auf den Plaketten als den Reliefs des Holzschuher-Pokals. Solis vereint in seinen Stichen jedoch Motive miteinander, die zum Teil nur auf dem Holzschuher-Pokal aber nicht auf den Plaketten, oder aber nur auf den Plaketten aber nicht auf dem Holzschuher-Pokal auftauchen, was auf eine Kenntnis beider Werke schließen lässt.

Es wäre natürlich möglich, dass es verlorengegangene Skizzen der Reliefs des Holzschuher-Pokals gegeben hat, durch die Solis die Reliefs bekannt waren. Es ist auch möglich, dass es eine unbekanntere weitere Vorlage gab, nach der die Plaketten gearbeitet wurden und die die freien Hinzufügungen und Veränderungen, die auf den Plaketten zu sehen sind, schon zeigte. Vielleicht hat Solis diese mögliche Vorlage für die Plaketten und nicht die Plaketten selber gekannt. Eine andere Möglichkeit ist, dass die Darstellungen auf den Plaketten selbst durch Stiche vervielfältigt und Solis so zugänglich gemacht wurden.

Eventuell gab es aber auch eine verschollene Vorlage, die die Motive auf den Reliefs des Holzschuher-Pokals und die auf den Plaketten bereits in der Weise vereinte, wie sie von Solis dargestellt wurden. Natürlich wäre es auch denkbar, dass die Stiche Solis', deren genaues Entstehungsjahr unbekannt ist, den Plaketten als Vorbilder dienten und der Inventor der Plaketten auch Kenntnis von den Reliefs des Holzschuher-Pokals hatte und dann seinerseits Motive der beiden Werke in den Plaketten verknüpfte.

Was man aber mit Sicherheit sagen kann, ist, dass die Reliefs des Holzschuher-Pokals eine große Resonanz erfuhren und vielleicht in Form von Zeichnungen nach dem Original den Künstlern in Nürnberg bekannt waren und von ihnen aufgegriffen wurden.

Auch die Plaketten, die nach den Reliefs auf dem Holzschuher-Pokal gearbeitet sind, wurden wieder zur Verzierung der verschiedensten Objekte verwendet. Sie wurden, wie es naheliegend ist, auch wieder zur Verzierung von Trinkgeräten genutzt, wie man auf dem Relief-Humpen einer Fleischhauerzunft aus der Sammlung des österreichischen Papierfabrikanten und Zinnsammlers Dr. Karl Ruhmann (1897-1972) von 1546, oder dem 1629 datierten Zinnpokal, der sich ehemals in der Sammlung Figdor in Wien befand, sehen kann.¹²⁷²

¹²⁷² Siehe hierzu Edelzinn aus der Sammlung Dr. Karl Ruhmann, Kat. Ausst. Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum Innsbruck, Mai.-August. 1960, Innsbruck 1960: Abb. 74; Braun-Troppau, Edmund Wilhelm, Neues über Peter Flötner, in: Repertorium für Kunstwissenschaft, 36 (1913), S. 136-143: Abb. S. 138.

1.3 Forschungsüberblick

In seinem Beitrag im „Repertorium für Kunstwissenschaft“ stellt Edmund Wilhelm Braun-Troppau 1913 die drei Graphiken von Virgil Solis vor, die sich inhaltlich fast genau mit den Reliefs des Holzschuher-Pokals decken.¹²⁷³ Braun-Troppau kennt nur ein kleines Fragment einer Plakette mit der Blasebalgszene, das sich zur Entstehungszeit des Beitrags im Kaiser-Friedrich Museum in Berlin, dem heutigen Bode-Museum, befand. Die ganze Plakettenserie nach den Reliefs des Holzschuher-Pokals beziehungsweise den Darstellungen auf den Stichen von Solis ist Braun-Troppau unbekannt. Sie sind ihm aber in Form von Abgüssen der Plaketten an einem Zunftpokal, der sich damals in der Sammlung Dr. Figdor in Wien befand, überliefert. Er erwähnt, dass die Plaketten fast genau die Reliefs auf dem Holzschuher-Pokal zeigen. Höchstwahrscheinlich aus Scham beschreibt er die Szenen jedoch nicht. „Die Abbildungen entheben mich der etwas schwierigen Beschreibung.“¹²⁷⁴ Er nennt Flötner als den Erfinder der Komposition, führt aber an, dass nicht genau bekannt ist, wer den Pokal schuf. Auch Wilhelm Vöge erwähnt die Plakette mit dem Satyr mit dem Blasebalg und der Pfauenfeder, die sich unter der Nummer 638 in der Sammlung des Deutschen Museums in Berlin befindet. Vöge ist bekannt, dass die Plakette zu der Plakettenserie gehört, die im Bayerischen Nationalmuseum in München erhalten ist. Er weiß auch von den ähnlichen Stichen des Virgil Solis und davon, dass diese die Reliefs des Holzschuher-Pokals zeigen.¹²⁷⁵ 1970 erwähnte Ingrid Weber in einem Beitrag in der Zeitschrift „Pantheon“ über die Plaketten Flötners, die drei Plaketten, die den Reliefs auf dem Holzschuher-Pokal nachgebildet sind und verweist darauf, dass sie im Katalog der Flötner-Ausstellung von 1946/47 unter „Meister in der Art des Peter Flötner“ eingeordnet waren. Diese drei Plaketten hat Weber in ihrem Katalog unter den Nummern 65,1-65,3 der Gruppe „Meister in der Art des Peter Flötner, 1540-1550“ zugeordnet.¹²⁷⁶

¹²⁷³ Vgl. Braun-Troppau 1913: S. 136-143.

¹²⁷⁴ Braun-Troppau 1913: S. 139.

¹²⁷⁵ Vgl. Vöge 1910: S. 252.

¹²⁷⁶ Vgl. Weber, Ingrid, Bemerkungen zum Plakettenwerk von Peter Flötner, in: Pantheon, Internationale Zeitschrift für Kunst, 28 (1970), S. 521-525.

2 Der Wein in der Bibel: Flugblatt von Georg Gärtner „Des Weins Laster. Lob“

Ein um das Jahr 1604 in Nürnberg erschienenenes Flugblatt von Georg Gärtner d.J. mit dem Titel „Des Weins Laster. Lob.“ behandelt die Folgen des Alkohols und warnt vor dessen Missbrauch (Abb. 114).

Im Gegensatz zu den meisten Schriften zum Thema Alkohol zählt Gärtner auch die positiven Eigenschaften des Weins auf. Unter der Illustration steht ein zweispaltiger Text in Reimform. Die linke Spalte mit der Überschrift „Laster“ beinhaltet Beispiele für die negativen Folgen des Alkohols wie Noahs Schande und Lot und seine Töchter, die auch auf Flötners Kokosnussbecher dargestellt sind.

In der rechten Spalte mit der Überschrift „Lob“ werden die positiven Eigenschaften des Weines aufgezählt. Als Beispiele aus der Bibel werden die Hochzeit zu Kana und die desinfizierende Wirkung des Alkohols genannt. Auch auf die erquickende und die die Menschen erfreuende Wirkung des Alkohols wird eingegangen.

„[...] Der Wein an ihm selbst hat viel krafft /
Ist gut koestlich vnd Tugendhafft.
Nuetzlich den Krancken vnd Gesunden /
Reinigt / seubert vnd haylt die Wunden.
Macht gute farb / stercket die Glieder /
Bringt alle verlohrene krafft wider.
Bentmbt all sorg trawren vnd schmerz /
Frischt vnd erfrewt des Menschen Hertz.“

Am Schluss erfolgt der Aufruf zum Maßhalten:

„Drumb halt in allen dingen maß /
So wird dir nicht bald schaden was.
Thustu aber das widerspiel /
So wirdts dir schaden nur zuviel.“

In der aufwendigen Illustration über dem Textabschnitt sind fünf Bildkartuschen gruppiert. In der zentral angeordneten Abbildung sieht man einen Bauernstreit, in dem mehrere Beteiligte mit Schwertern und Knüppeln aufeinander losgehen. Einige sind schon zu Boden gegangen. Zwischen den Kontrahenten sieht man eine Frau, die versucht, die Kämpfenden zu beschwichtigen. Vorbild für diese Darstellung ist die „Bauernschlägerei“ von Hans Sebald Beham. Auch die Banderole wurde für diese Szene übernommen. Die Beschriftung des Originals

mit dem Text „HAVST DV MICH · SO STICH ICH DICH“ wurde weggelassen. Das Bild im Mittelfeld wird von vier Kartuschen umrahmt, die jeweils von links nach rechts entsprechend der Reihenfolge im Text die dort geschilderten Szenen aus der Bibel zu den Folgen des Alkohols zeigen. Die letzte Darstellung unten rechts zeigt das Reinigen von Wunden und die stärkende Wirkung des Weines. Entsprechend der Aufteilung in Zonen, links Laster und rechts Lob, befinden sich die Szenen mit den negativen Auswirkungen des Weins Noahs Schande und Lot und seine Töchter in der linken Bildhälfte, in der rechten Bildhälfte sind die positiven Eigenschaften wie die Fröhlichkeit und Sorglosigkeit durch den Alkohol bei der Hochzeit zu Kana, das Reinigen von Wunden und die stärkende Wirkung des Alkohols dargestellt.

In der linken Spalte auf Seiten der Laster heißt es weiter:

„[...] Der Wein vnmessig Truncken macht /
Das man Gott vnd sein Wort veracht.
Verstellt den Menschen ihr geberden /
Das sie zu wilden Thieren werden.
Schlagen / schreyen / toben vnd Wüten /
Drumb o mensch thu dich darvor hüten.“

Auch hier wird wieder das spezifische Verhalten der einzelnen Temperamente nach dem Weinkonsum durch Tiere verdeutlicht. Zwischen den Bildkartuschen eingebettet in Ranken- und Blattwerk sind in der Illustration ein Bär, ein Löwe, ein Hund und ein Schwein dargestellt. Der Bär könnte hier für die Trägheit stehen, der Löwe für den Zorn, der Hund für den Neid und das Schwein für die Völlerei.

3 Die Folgen der Trunksucht: Die Verwendung der Flötner-Plaketten im Kunsthandwerk

Ein Beispiel dafür, wozu man die Plaketten mit den Trunksuchtfolgen von Flötner verwendet hat, ist der Beschlag einer Dolchscheide aus dem Historischen Museum in Basel, auf dem eine freie Wiederholung des „Säuischen“ abgebildet ist.¹²⁷⁷

Auch auf einem rechteckigen Bronzekästchen mit neutestamentlichen und allegorischen Darstellungen wurden zwei Plaketten Flötners verwendet. Auf dem Deckel war die Taufe Christi und an der Vorderfläche Jesus und die Samariterin am Brunnen dargestellt. Die linke Schmalseite zierte der

¹²⁷⁷ Siehe hierzu Weber, Bildband, 1975: Abb. Taf. 25, 69, 68.

„Neidische“ und die rechte der „Zornige“ aus Flötner's Plakettenserie der Trunksucht. Das Kästchen wurde vielleicht als Tintenfass verwendet. Es befand sich im Deutschen Museum in Berlin, dem es 1897 geschenkt wurde und ist heute verschollen.¹²⁷⁸ Erstaunlich ist, dass bis heute kein Trinkgerät bekannt ist, das mit den Motiven der sieben Plaketten zu den Folgen der Trunksucht verziert wurde.

4 Die vier Temperamente und der Alkohol

4.1 Der „Thesaurus Philosophicus“

Zur Fastenmesse 1623 stellten der Verleger und Kupferstecher Eberhard Kieser (1583-1631) und der „poeta laureatus“ Daniel Meisner (1585-1625) ihren „Thesaurus Philosophicus“, dessen deutscher Titel „Politisches Schatzkästlein“ lautet, erstmals der Öffentlichkeit vor. Das Werk stand in der Tradition der damals bereits etwas aus der Mode gekommenen Emblembücher. Die im Buch enthaltenen emblematischen Szenen und Sinnsprüche sollten den Leser belehren, erbauen und zu einem besseren Lebenswandel führen.¹²⁷⁹ Die Embleme dienen dabei als Symbol für etwas, das ein Zeichen setzen und belehren soll.¹²⁸⁰ Die einzelnen Blätter tragen eine kurze lateinische oder deutsche Überschrift, die auf die Pictura hinweist. Unter der Darstellung des jeweiligen Bildes eines Ortes wird je in einem lateinischen Zweizeiler und darunter einem deutschen Vierzeiler die dargestellte Szene erklärt. Im Vorspann des Buches wird in einem erläuternden Text über die jeweiligen Städte noch die Aussage der Embleme erläutert. Der Autor betont dabei, dass zwischen Emblem und in der Pictura dargestelltem Ort kein gewollter Zusammenhang besteht.¹²⁸¹

Das Titelkupfer des 8. Buches (Abb. 115) zeigt in vier Kartuschen die vier Darstellungen der Temperamente von Jost Amman. Oben mittig befindet sich eine weitere Kartusche, in der ein kniender Satyr ein Schild mit dem Text „Haec cernens sobrius sunt“ hält. „Wenn du dies liest, sollst du nüchtern sein.“ In dem

¹²⁷⁸ Vgl. Bange 1923: S. 77, Nr. 2341; vgl. Weber, Bildband, 1975: S. 60, siehe hierzu Bange 1923: Abb. S. 77.

¹²⁷⁹ Vgl. Meisner, Daniel/Kieser, Eberhard, Politisches Schatzkästlein, Bd. 1, Faksimile - Neudruck der Ausgaben Frankfurt a. M. 1625-1626 und 1627-1631, 3. Aufl., Unterschneidheim 1979, S. 3.

¹²⁸⁰ Vgl. Meisner/Kieser 1979: S. 4.

¹²⁸¹ Vgl. Meisner/Kieser 1979: S. 6.

Rand der Kartusche steht „Etatis varia effecta ebri“ und verweist damit auf die unterschiedlichen Auswirkungen des Alkohols auf das Trinkerleben. Unten in der Bildmitte ist in einer weiteren Kartusche ein dicklicher Bacchus mit einem Kranz aus Weinreben bekrönt dargestellt, der auf einem Fass sitzt. Zu seinen Füßen liegt ein leerer Krug auf dem Boden. Um ihn herum ranken sich Weinreben, an denen Trauben hängen. In seiner rechten Hand hält er ein großes Nuppenglas. Das rechte Bein steht auf dem Krug, das linke hat er keck nach vorne gestreckt. Ähnlich wie bei der Plakettenserie mit Tierallegorien von Peter Flötner verweisen vier Bildkartuschen auf die vier Temperamente und aufgrund der abgebildeten Tiere auf die vier Temperamente der Trinker. Wie auch in Flötners Plakettenserie haben zwei Darstellungen keinen direkten Bezug zu den vier Temperamenten. Bei Flötner sind das die Darstellung mit dem auf dem Esel reitenden Trinker und dessen Begleiter und die Darstellung der närrischen, musizierenden Trinkergesellschaft, im Thesaurus die beiden Bildfelder mittig oben und unten mit dem knienden Satyr und Bacchus auf dem Fass. Diese Darstellungen können jeweils als Einrahmung der Szenen und Hinführen des Betrachters auf den Zusammenhang mit der Trunkenheit gesehen werden. Bei Flötner steht der Eselreiter, der sich in typischer Darstellung nicht mehr alleine auf dem Esel halten kann und von seinen Begleitern gestützt werden muss für Silen und somit für den Zusammenhang mit dem Weingenuss. Die närrische Gesellschaft veranschaulicht die Torheit der Trinker. Wie auch auf den Reliefs auf dem Holzschuherpokal sieht man auf der Plakette mit der knienden Frau und dem Satyrn mit dem Blasebalg am linken Bildrand eine auf Kugeln stehende Pyramide. Diese Pyramide ist auch auf Solis' Darstellung mit den beiden Flöte spielenden Satyrn dargestellt. Gemäß der Deutung aus der „Hypnerotomachia Poliphili“ verschließt sie das Tor zum Reich des freien Willens. In dieser Funktion verdeutlicht sie in allen Bildern zum Thema Trunkenheit dass die Betrunknen nicht mehr Herren ihrer Sinne sind und der Alkohol ihr Handeln steuert. So verweist die Darstellung im Thesaurus mit dem Satyr und der Beischrift auf die Folgen der Trunkenheit, und der auf dem Fass reitende Bacchus verdeutlicht als Weingott noch einmal zusätzlich den Zusammenhang zwischen den dargestellten Temperamentenpersonifikationen und dem Alkoholkonsum.

Der folgende Text in Kapitel acht beschreibt anhand von Städten, die exemplarisch auch in den nachfolgenden Emblemen abgebildet wurden, verschiedene gesellschaftliche Missstände und unerwünschte Verhaltensweisen. Im Text zur Stadt Reinholdtsburg steht folgendes:

„38. Reinholdtsburg in Holstein.
Wer sich mit Wein thut vberladen.
Fuegt ihm dodurch zu grossen Schaden.
wer alle Pocal außsauffen will/ vn vermeint
ein Heldt vnd Meister im sauffen zu seyn / dersel-
be wird vom Wein heimlichen hinderschlichen/
daß ers nicht merckt / biß endtlichen der Wein
sein Meister ist / vnd bringt ihnen offft in grossen
Schaden / Hohn vnd Spott / daß er alles was
er bey sich genommen / manchmalen bey ehrli-
chen Leuthen / mit schanden wider von sich gibt
vnd außspeyet.“¹²⁸²

Die zugehörige Illustration zeigt eine auf einem Hügel tafelnde Tischgesellschaft. Im Hintergrund unter ihnen sieht man die Stadt liegen. Auf dem Tisch steht ein überdimensionaler Krug, ein Mann hält ein riesiges Nuppenglas in der Hand. Im Vordergrund sitzt ein Zecher unter einem Baum und übergibt sich, drei Schweine nähern sich dessen Ausscheidungen. Der erklärende Text unter der Darstellung belehrt den Leser, dass man den Wein nur „zur Fröhlichkeit“ trinken solle, damit man von dessen negativen Folgen verschont bleibt.¹²⁸³ Hier wird also explizit ein Zusammenhang zwischen den Darstellungen der vier Temperamente mit ihren Tierattributen auf dem Titelpuffer und dem Alkoholkonsum beziehungsweise dessen Folgen hergestellt.

4.2 Der Zinnhumpen mit bacchantischen Szenen

Im Bericht über die Neuerwerbungen des Verwaltungsjahres 1909 des Museums für Kunst und Kunstgewerbe Halle findet sich die kurze Beschreibung eines Humpens mit einer Abbildung.¹²⁸⁴ Es handelt sich dabei um einen „Zinnhumpen mit bacchantischen Szenen“. Bereits im 15. Jahrhundert wurden in Sachsen Zinnbergwerke im Erzgebirge erschlossen. Im 16. Jahrhundert waren die Städte Freiberg, Zittau, Schneeberg, St. Annaberg und St. Marienberg Hauptzentren künstlerischer Zinnveredelung. Im Stil der Renaissance reliefiertes Edelmetall wurde in Sachsen schon kurz nach 1550 hergestellt. In Nürnberg kam die

¹²⁸² Thesaurus, Kap. 8, S. 14, in: Meisner/Kieser 1979.

¹²⁸³ Vgl. Thesaurus, Kap. 8, S. 38, in: Meisner/Kieser 1979, siehe hierzu ebda.: Abb. Kap. 8, S. 38.

¹²⁸⁴ Vgl. Museum für Kunst und Kunstgewerbe Halle an der Saale (Hg.), Die Neuerwerbungen des Verwaltungs-Jahres 1909, Halle an der Saale 1910, S. 12, siehe hierzu ebda.: Abb. S. 12.

Zinngießerkunst erst im letzten Viertel des Jahrhunderts zu ihrer Blüte. Die sächsischen Zinngießer arbeiteten aber hauptsächlich mit Nürnberger Bilderfindungen, die anhand von Modellplaketten für die Kunsthandwerker überliefert wurden.¹²⁸⁵ Die Zinngießer legten mehrere Plaketten nebeneinander und formten sie ab, so dass sie einen Streifen mit den Motiven erhielten. Dieser wurde dann mit Zinn ausgegossen. Zum Verzieren von Krügen wurde der friesartige Streifen auf einer Walze rund gebogen. Dann schnitt man die Streifen auf die erforderliche Länge zu und lötete die Enden zusammen. Dabei wurde häufig keine Rücksicht auf den inhaltlichen Zusammenhang von miteinander verbundenen Szenen gelegt. Fortlaufende zusammen gehörende Szenen wurden gekürzt oder ganz anders kombiniert.¹²⁸⁶ Die Wandung des Humpens zeigt die vier Darstellungen der Plaketten mit Tierallegorien von Peter Flötner. Die Szenen werden jeweils von fruchtkorbtragenden auf Sirenensockeln stehenden Atlanten getrennt. Eine Szene kehrt zweimal wieder. In der Beschreibung heißt es:

„Die Szenen führen mit dem ausgelassenen, das Derbe streifenden Humor der deutschen Renaissancezeit den Gott auf einem Fasse thronend, mit Schenkkanne und Glas in den Händen, auf einem Löwen, einem Eber, einem Esel reitend vor, gestützt, gehalten, verspottet, umschwärmt von Affen (in der Faßszene) und von gleich ihm trunken schwärmenden Gesellen. Den Hintergrund bildet jedesmal eine Landschaft oder ein Schloßprospekt.“¹²⁸⁷

Den gewölbten Deckel mit gedrehtem Knopf und blattwerkverzierter Daumenhebe zieren ähnlich wie auf dem Holzschuher-Pokal ein Ornamentstreif und Rollwerk mit Masken. Auf dem Bügelhenkel befindet sich über dem Stadtstempel von Marienberg zweimal der Meisterstempel CW. In der Beschreibung des Berichts über die Neuerwerbungen von 1909 wird davon ausgegangen, dass es sich bei den Vorlagen für die Darstellungen nicht um Plaketten aus der Hand Flötners handelt, da diese Szenen sich nicht in dessen Plakettenvorrat finden. Es wird gemutmaßt, dass es sich um eine Plakettenserie handelt, aber die Vorlagen bleiben laut Verfasser noch zu bestimmen.¹²⁸⁸

¹²⁸⁵ Vgl. Museum für Kunst und Kunstgewerbe Halle an der Saale 1910: S. 11.

¹²⁸⁶ Vgl. Museum für Kunst und Kunstgewerbe Halle an der Saale 1910: S. 11.

¹²⁸⁷ Museum für Kunst und Kunstgewerbe Halle an der Saale 1910: S. 12.

¹²⁸⁸ Vgl. Museum für Kunst und Kunstgewerbe Halle an der Saale 1910: S. 12, vgl. Harms, Wolfgang/Paas, John Roger/Schilling, Michael/Wang, Andrea, Illustrierte Flugblätter des Barock. Eine Auswahl, Tübingen 1983, S. 56.

4.3 Flugblatt „Ein kurzweilig Gedicht: Von den vier vnterschiedlichen Weintrinckern“

Ein illustriertes Flugblatt des in den 1620er Jahren in Nürnberg wirkenden Kupferstechers, Druckers und Verlegers Peter Isselburg (1580-1630/31) aus dem ersten Drittel des 17. Jahrhunderts (Abb. 116), mit dem Titel „Ein kurzweilig Gedicht: Von den vier vnterschiedlichen Weintrinckern / nach den vier Complexionen der Menschen abgetheilt / auß welchem deß Edlen Rebensafft wunderliche Eygenschafft vnd würckung gar artlich zusehen“ erläutert in Reimform die unterschiedlichen Auswirkungen übermäßigen Weinkonsums auf das Temperament des Menschen. Dabei wird auf die Beziehung zwischen den vier Elementen Luft, Feuer, Wasser, Erde und den vier Temperamenten Sanguiniker, Choleriker, Phlegmatiker und Melancholiker eingegangen.¹²⁸⁹

Das Blatt ist mit vier Kupferstichen von je 11,2 x 28,2 cm illustriert, die je eine männliche Personifikation der einzelnen Temperamente zeigen. Die Figuren sind in das 17. Jahrhundert versetzt, was anhand der Kleidung deutlich wird. Unterhalb der Illustrationen erläutert ein vierspaltiger Text die zugehörigen Bilder darüber. Unmittelbar unter den einzelnen Darstellungen stehen je zwei lateinische Verse, die das jeweilige Temperament kurz charakterisieren.¹²⁹⁰ Oberhalb ist eine vierspaltige Einleitung mit jeweils zehn Versen geschrieben. Die letzte Spalte beinhaltet ein Resümee.¹²⁹¹ Die langen

¹²⁸⁹ Vgl. Te Heesen 2009: S. 432-439, und S. 249.

¹²⁹⁰ SANUINEVS, „Pectore Sanguineus placido, fit mitior agno Ebrius; et citharâ ludens amat, ecce, puellas“ - Der Sanguiniker ist von gefälligem Herzen, sanfter als ein Schaf wird der trunken. Und auf der Kithara spielend liebt er, schau, die Mädchen.“ (Lütke Notarp 1997: S. 333, Nr. 39) COLERICUS, „Ursi instar Cholera infremere edocet ebria: nudum Stringereque impellit ferrum, stragesq minari.“ - Gleich einem Bären lehrt er die trunkene Galle zu brummen und treibt, das blanke Schwert (Eisen) zu ziehen und Vernichtung anzudrohen (Lütke Notarp 1997: S. 349, Nr. 70) PHLEGMATICUS, „Phlegma merotinctum Te reddit de grege porcum [porcarum]: Hinc epulas vomitu vinumque regurgitat omne.“ - Das weingetränkte Phlegma macht dich zu einem aus der Herde der Schweine. Daher gibt er Mahlzeiten und allen Wein mit Erbrechen von sich. (Lütke Notarp 1997: S. 391, Nr. 153) MELANCOLICUS, „Mille Melancholicus ludos effingere novit Te meto plenus, mutans quadrara rotundis“ - Tausend Spiele weiß der Melancholiker zu erfinden, ich fürchte dich (die Melancholie), voll des Trankes, indem ich das Quadratische mit dem Runden tausche.“ (Lütke Notarp 1997: S. 372, Nr. 113) PHLEGMATICUS, „Phlegma merotinctum Te reddit de grege porcum [porcarum]: Hinc epulas vomitu vinumque regurgitat omne.“ - Das weingetränkte Phlegma macht dich zu einem aus der Herde der Schweine. Daher gibt er Mahlzeiten und allen Wein mit Erbrechen von sich. (Lütke Notarp 1997: S. 391, Nr. 153)

¹²⁹¹ Vgl. Te Heesen 2009: S. 251.

Texte in den Spalten unter den Illustrationen erinnern stark an „Die vier wunderberlichen Eygenschaft vnd würckung des Weins“ von Hans Sachs.¹²⁹² Die titelgebende Figur steht jeweils im Bildvordergrund, leicht erhöht auf einem Hügel oder einer höher gelegenen Fläche. Zu Füßen der Personen befindet sich jeweils ein Tier. Die Landschaft fällt zum Bildhintergrund hin ab. Dort werden Szenen gezeigt, die in direktem Zusammenhang mit dem jeweiligen Temperament stehen und auf das im Text geschilderte Verhalten Bezug nehmen. Auf Höhe des Himmels befinden sich jeweils Tiersymbole, die das Element des jeweiligen Temperaments symbolisieren.¹²⁹³

Der Sanguiniker blickt den Betrachter in leicht gebeugter Haltung galant an.¹²⁹⁴ Aufgrund der Ausgewogenheit seiner Säfte, die die ideale Konstitution darstellt, sieht man ihm den Weinkonsum nicht an. Da er durch den Wein die Natur des Lammes bekommt, wird er von einem Lamm begleitet. Durch den Wein wird sein Verhalten sogar noch optimiert, was der fröhliche, lebenslustige Geiger links hinter ihm verdeutlicht. Durch seine Heiterkeit beschwichtigt der Sanguineus andere. Sein Element, die Luft, wird durch eine Wolke und einen Vogel am Himmel angedeutet.¹²⁹⁵

Der Choleriker hält drohend ein Schwert erhoben. Er macht ein zorniges, grimmiges Gesicht.¹²⁹⁶ Sein Element, das Feuer, verdeutlicht der Feuersalamander. Der Bär rechts neben ihm steht für seinen Zorn nach übermäßigem Alkoholkonsum.¹²⁹⁷ Im Bildhintergrund liegt ein im Kampf zu Boden Gegangener.¹²⁹⁸

Die Haltung des Phlegmaticus drückt seine Trägheit und Lethargie aus. Er stützt sich vornübergebeugt an einer Mauer ab und übergibt sich. Ein Schwein frisst das Erbrochene.¹²⁹⁹ Sein Element, das Wasser, wird durch den Fisch in der linken oberen Bildecke ausgedrückt. Der Phlegmatiker neigt zum Befüllen des Leibes mit Flüssigkeit. Im Bildhintergrund reinigt eine Frau den Hintern eines Mannes, der sich laut dem Text eingekotet hat. Hier wird die säuische Natur des Phlegmatikers deutlich.¹³⁰⁰

¹²⁹² Vgl. Te Heesen 2009: S. 255.

¹²⁹³ Vgl. Te Heesen 2009: S. 258.

¹²⁹⁴ Vgl. Te Heesen 2009: S. 259.

¹²⁹⁵ Vgl. Te Heesen 2009: S. 260, 261.

¹²⁹⁶ Vgl. Te Heesen 2009: S. 262.

¹²⁹⁷ Vgl. Te Heesen 2009: S. 263.

¹²⁹⁸ Vgl. Te Heesen 2009: S. 264.

¹²⁹⁹ Vgl. Te Heesen 2009: S. 268.

¹³⁰⁰ Vgl. Te Heesen 2009: S. 270.

Der Melancholiker wird dem Element der Erde zugeordnet, auf die das Eichhörnchen hindeutet. Er tanzt ausgelassen und balanciert dabei einen Trinkkelch auf seinem Kopf. Mit dem linken Fuß balanciert er seine Kopfbedeckung.¹³⁰¹ In der linken Hand hält er einen Kuttrolf hinter seinem Rücken. Links unter ihm sitzt ein Affe, der die Hand in einen Korb mit Früchten steckt.¹³⁰² Im Hintergrund sind trinkende vor einem Gasthaus zusammensitzende Männer dargestellt. Rechts schlagen Männer Rad oder machen die Brücke. Die Illustration zeigt das närrische Verhalten des Melancholikers nach dem Trinken von Alkohol.¹³⁰³

Im Beschluß mahnt der Verfasser zu maßvollem Weingenuss, verteufelt den Wein jedoch nicht.¹³⁰⁴ Die vier Temperamente erscheinen hier als exemplarische Repräsentanten des alltäglichen Lebens.¹³⁰⁵

5 Einflüsse der Graphik der Beham-Brüder auf die Bauernfestdarstellungen in den Niederlanden

Die Bauernfeste der Beham-Brüder beeinflussten die Kunst der Niederlande maßgeblich. Ähnlich wie in der oberdeutschen Dichtung des 15. und 16. Jahrhunderts die Fastnachtspiele oder die Bauernhochzeits- und Kirmesschwänke gab es in den Niederlanden Dichtungen und Bühnenstücke, die die Bauern als ländliche Tölpel darstellten. Dies war besonders bei den Rederijkern, den literarischen Rhetoriker-Vereinigungen in den Städten der Niederlande des 15. und 16. Jahrhunderts, der Fall. Die Bauernsatire hatte aber einen sehr viel geringeren Stellenwert als in Deutschland. Im flämischen „Kerelslied“, das gegen 1320/30 während des flämischen Bauernkrieges entstanden ist und zur höfischen Lyrik zählt, wurden Bauern von Rittern verspottet.¹³⁰⁶ Ziel von Satire und Spott waren in den Niederlanden eher gesellschaftliche Randgruppen wie fahrendes Volk, Bettler oder Bürger, die sich durch Verschwendung, Arbeitsscheu und ein allgemein lasterhaftes Leben auszeichneten.¹³⁰⁷ Die Niederländischen Künstler adaptierten bevorzugt die Bauernfestdarstellungen der Nürnberger. Auch ihre Werke zeigen wie die

¹³⁰¹ Vgl. Te Heesen 2009: S. 273.

¹³⁰² Vgl. Te Heesen 2009: S. 274.

¹³⁰³ Vgl. Te Heesen 2009: S. 276.

¹³⁰⁴ Vgl. Te Heesen 2009: S. 278.

¹³⁰⁵ Vgl. Te Heesen 2009: S. 279.

¹³⁰⁶ Vgl. Raupp 1986: S. 84.

¹³⁰⁷ Vgl. Raupp 1986: S. 300.

„Wimmelbilder“ der Beham-Brüder detailliert verschiedene zeitlich aufeinander folgende oder gleichzeitig ablaufende Stationen eines wilden Festtreibens.

5.1 Die Kirchweihdarstellungen Pieter Bruegels

In Pieter Bruegels d.Ä. (1527-1569) Oeuvre kommen seit den 50er Jahren des 16. Jahrhunderts häufig die Themen Bauernkirchweih und Bauernhochzeit vor. Eine 1559 datierte Federzeichnung von Pieter Bruegel d.Ä., die im Londoner Cortauld Institute of Art aufbewahrt wird, thematisiert die „Kirmes von Hoboken“ (Abb. 117). Darauf sieht man den Dorfplatz von Hoboken, einem Stadtteil von Antwerpen in Belgien, auf dem sich unter anderem ein Wirtshaus und eine Kirche befinden. Eine Prozession von Menschen zieht in die Kirche ein. In den Wirtshäusern herrscht reger Betrieb. In der Bildmitte wird ein Karren von einem Pferd nach links gezogen. Auf dem Pferd sitzt ein Mann, der aus einem großen Krug trinkt. Auf dem Platz herrscht ein buntes Treiben. Einige fassen sich an den Händen und tanzen im Kreis um zwei in der Mitte Sitzende. Auch Bogenschießen trägt zur Belustigung bei. Weitere Tanzpaare befinden sich auf dem Platz. Auf einer Bank und auf der Achse eines anderen Karrens haben sich Liebespaare niedergelassen. Am rechten Bildrand erleichtert sich ein Bauer mit heruntergelassener Hose. Im Vordergrund laufen Schweine umher.¹³⁰⁸

Bei der Federzeichnung handelt es sich um eine Vorzeichnung für mehrere Gemälde, die aber nur aus schriftlichen Quellen bekannt sind. Das Dorf Hoboken liegt unweit von Antwerpen. Im Jahr 1559, als die Zeichnung entstand, wurden Dorf und Herrschaft von Willem von Oranien (1533-1584) an die Antwerpener Bankiersfamilie Schetz verkauft. 1562 wurden die Einnahmen aus Bier- und Weinsteuern an die Gemeinde übertragen. Die Gemeinde Hoboken traf mit der Stadt Antwerpen eine Übereinkunft, dass die Steuer auf die Hälfte des Antwerpener Satzes reduziert und den Einwohnern von Antwerpen das Biertrinken in Hoboken erlaubt werden sollte, was sonst verboten war. Aufgrund des niedrigen Bierpreises kamen daher zu den Hobokener Kirchweihen auch immer viele Auswärtige. Doch auch vor der Reduzierung des Bierpreises war die Hobokener Kirchweih offenbar beliebt, was die Zeichnungen Bruegels belegen. An den Kirchweihen nahm auch die Familie des Grundherren Schetz teil. Einige Gemälde der „Kirmes von Hoboken“ befanden sich im Besitz von

¹³⁰⁸ Vgl. Marijnissen, Roger H., Bruegel. Das vollständige Werk, Köln 2003, S. 115, 116; vgl. Michel, Eva, Katalogteil, Zwischen Feldarbeit und Kirmes, in: Michel, Eva (Hg.), Pieter Bruegel. Das Zeichnen der Welt, Kat. Ausst. Albertina Wien, 8.9.-3.12.2017, München 2017, S. 67-98, hier S. 68, S. 81, vgl. Bassens Maarten, Katalog, City and country life, Nr. 25 in: Bassens Maarten/van Grieken, Joris, Bruegel. The complete graphic works, London 2019, S. 206-209.

Nachbarn und Freunden der Familie und wurden wahrscheinlich von den Grundherren in Auftrag gegeben.¹³⁰⁹

Im Laufe des 16. Jahrhunderts verschärften sich aber auch in den Niederlanden die Maßnahmen der Obrigkeit gegen den exzessiven Alkoholkonsum und die Auswüchse bei Kirchweihen und Hochzeiten. Man kritisierte, wie auch in Nürnberg und Deutschland, dass durch die Exzesse die kirchlichen Feste und Feiertage entweiht würden. Vom Nürnberger Rat wurde für kirchliche Feiertage folgendes angeordnet:

„Es gebiettenunnsere herren vom rat, das hinfüro keyn weynschenck, metschenck oder pierschenck zu den nachgeschriben tagen vor tyschzeyt eynichen drannck geben soll, nemlich an dem hailigen cristag, am ostertag, am phingstag, am oberstag, an unnsers herren fronleychnamss tag, am auffart tag, an allen unnsere lieben frowen tägen, an ygklichs zwölfboten tag, noch in der marterwochen. [...] Ess soll hinfüro keyn burger oder burgerin am cristag, ostertag oder pfingstag weder tags noch nachts ymants zechenns oder urtenswyse eynichen gedranck in iren hewsern nyt geben [...].“¹³¹⁰

Der Rat gab sogar vor, „was wein man auff der hochzeyt geben mag“¹³¹¹.

„Item man soll auch zu ainer yeden hochzeyt kaynen anndern wein zu trincken geben dann francken wein, reinischen wein oder annder wein inn demselben ungelt [...].“¹³¹²

Möglicherweise wollte Bruegel mit seiner Darstellung den Grundherren davon abhalten, auch in Hoboken Sanktionen zu erlassen.¹³¹³

In diesem Sinne ist wohl auch die Bildunterschrift zu einer seitenverkehrten leicht abgewandelten um 1560 entstandenen Kopie der „Kirmes von Hoboken“ des flämischen Graphikers Frans Hogenberg (1535-1590) zu sehen. Im Text unter der Darstellung heißt es:

„Die boeren verblijen hun in sulken feesten
Te dansen springhen en dronckendrincken als beesten
Sij moeten die kermessen onderhouwen
Al souwen sij vasten en sterven van kouwen.“¹³¹⁴

¹³⁰⁹ Vgl. Raupp 1986: S. 277.

¹³¹⁰ Baader 1861: S. 255.

¹³¹¹ Baader 1861: S. 79.

¹³¹² Ebda.

¹³¹³ Vgl. Raupp 1986: S. 278.

Eine weitere Kirchweihdarstellung Bruegels ist dessen „St. Georgskirmes“, die in einer Kopie von Hieronymus Cock von 1560/61 erhalten ist. Die Darstellung wurde durch eine Tischgesellschaft und eine Raufszene ergänzt, die höchstwahrscheinlich von den Kirchweihdarstellungen der Brüder Beham beeinflusst wurden. Ansonsten ähnelt sie der „Kirmes von Hoboken“ Bruegels. Auf dem Schriftband der Fahne, die aus dem Wirtshaus zur „Kron“ rechts im Bild herabhängt, steht geschrieben: „laet die boeren haer kermis houwen“.¹³¹⁵ Von der St. Georgskirmes existiert in ähnlicher Form auch ein Ölgemälde von Pieter Bruegel d. J., das nach 1616 entstand. Auch hier sind Tafel- und Raufszene, allerdings wiederum seitenverkehrt abgewandelt, dargestellt.¹³¹⁶

5.2 Die Bauernkirchweihen von Pieter van der Borcht

Auch der flämische Stecher Pieter van der Borcht (1535-1608) schuf 1559 eine „Bauernkirmes“ (Abb. 118) die die Darstellungen der Beham-Brüder zum Vorbild hat, insbesondere Hans Sebald Behams „Große Kirchweih“.¹³¹⁷ Die bewachsene Laube, unter der die Tischszene in der Mitte stattfindet, wurde wahrscheinlich von Hans Sebald Behams „Bauernschmaus“ aus der Folge der „12 Monate“ inspiriert. Der Text unter der Darstellung ist dem Text unter Hogenbergs Kopie von Bruegels „Kirmes von Hoboken“ sehr ähnlich. Er besagt:

„De dronckaerts verblijen hun in sulcken feesten
Kijven en vichten en dronckendrincken als beesten
Te kermissen te ghaenne tsy mans oft vrouwen
Daeromme laet de boeren haer kermisse houwen.“¹³¹⁸

Die Aufforderung, die womöglich an die Obrigkeit gerichtet war, den Bauern ihre Kirchweih zu lassen, ist dieselbe wie auf dem Schriftband in Hieronymus Cocks Variante der „St. Georgskirmes“.

Eine weitere Bauernkirchweih von Pieter van der Borcht (Abb. 119), die nach 1600 publiziert wurde, hat ebenfalls eindeutig Bruegels Kirchweihdarstellungen

¹³¹⁴ Vgl. Michel, Katalogteil, S. 67-98 in Michel 2007: S. 81, siehe hierzu ebda.: Abb. S. 81.

¹³¹⁵ Vgl. Michel, Katalogteil, S. 67-98 in Michel 2007: S. 68, vgl. Raupp 1986: S. 226, 228, siehe hierzu ebda.: Abb. S. 227, vgl. Bassens Maarten, Katalog, City and country life, Nr. 24 in: Bassens Maarten/van Grieken, Joris, Bruegel. The complete graphic works, London 2019, S. 204-205.

¹³¹⁶ Siehe hierzu Raupp 1986: Abb. S. 228.

¹³¹⁷ Vgl. Raupp 1986: S. 250.

¹³¹⁸ Raupp 1986: S. 245.

und die der Beham-Brüder zum Vorbild. In der Darstellung, die den Kirchweihen Bruegels besonders ähnelt, heißt es in der Beischrift unter der Darstellung:

„De boeren kermessen sijn wel vol melodije
Alderhande ghenoechte sietmer geschieden
Maer alser de gulsicheyt nempt heerschappije
Dan mach elck wel alsulcken gheselschap vlieden.“¹³¹⁹

Interessant ist an dieser Darstellung auch die Szene rechts im Bild, in der, anders als sonst üblich, ein Mann eine betrunkene, sich übergebende Frau stützt. Dies zeigt, dass auch Frauen bei den Festen häufig über den Durst tranken und von den Folgen der Trunkenheit betroffen waren. Die Folgen der Trunksucht trafen allerdings meist die Männer, die mehr Alkohol tranken und bei denen ein unflätiges, ungezügelteres Verhalten in der Gesellschaft eher toleriert wurde als bei Frauen, die noch immer ein tugendhaftes Rollenbild vermitteln sollten. In den meisten Trunkenheitsdarstellungen, wie auch auf denen der Brüder Beham, fungieren Frauen als Schlichterinnen von Streit oder greifen dem Mann unterstützend unter die Arme, wenn dieser sich volltrunken nicht mehr auf den Beinen halten kann und die unangenehmen Folgen des Alkohols zu spüren bekommt.

5.3 Die Bauernfestdarstellungen der Beham-Brüder im Kunsthandwerk

Die graphischen Vorlagen mit Darstellung von Bauernfesten der Brüder Beham wurden im Kunsthandwerk häufig verwendet.¹³²⁰ Die Umsetzung der Stiche der Beham-Brüder erfolgte sowohl in „edlen“ als auch in „unedlen“ Materialien wie Ton, Blei, Bronze, Horn, Stuck, Holz, Silber, Zinn, Fayence oder Bernstein.¹³²¹ Schon zu Lebzeiten Sebald Behams wurden seine Stiche im Kunsthandwerk verwendet. Dabei bestand meist ein Zusammenhang zwischen Bildmotiv und Funktion.¹³²² Die Szenen von tanzenden und trinkenden Bauern zierten aufgrund ihres Themas in erster Linie Trinkgeräte, Gießgefäße und anderes Tischgerät.

¹³¹⁹ Raupp 1986: S. 248.

¹³²⁰ Vgl. Henker/Brockhoff/Geisler et al. 1992: S. 108.

¹³²¹ Vgl. Nagler, Justine und Oliver, Die Kleinmeister und die Folgen - Aspekte des Gebrauchs von Druckgraphik im Spannungsfeld zwischen eigenständigem Kunstwerk und Vorlage, in: Möseneder, Karl (Hg.), Zwischen Dürer und Raffael - Graphikserien Nürnberger Kleinmeister, Petersberg 2010, S. 203-216, hier S. 204.

¹³²² Vgl. Nagler in Möseneder 2010: S. 205.

Ein Beispiel für die Verwendung der Nürnberger Bauerngraphik für die Verzierung eines edleren Trinkgeräts ist ein kleiner Deckelhumpen, der wahrscheinlich in Nürnberg um 1540-1550 gefertigt wurde. Der Humpen ist aus Silber, getrieben, gegossen, graviert und teilweise vergoldet.¹³²³ Die Wandung des Humpens umlaufen zwei gravierte, übereinander angeordnete Friese mit Darstellungen, denen die Kupferstiche Hans Sebald Behams als Vorlagen dienen.¹³²⁴ Im oberen Fries sieht man, wenn man die Darstellung aufrollt, ganz links eine Frau mit einem Knüppel, die einen bocksbeinigen Satyr in die Flucht schlägt. Daneben sitzt ein Musikant auf einem Fass, der auf einem Saiteninstrument spielt. Links neben ihm steht ein Schwein auf den Hinterbeinen und hält ein großes Nuppenglas in den Vorderhufen. Rechts folgt ein tanzendes Paar aus dem Bauerntanz, dahinter eine Marktbäuerin mit einer großen Kanne auf dem Rücken und einer Gans im Arm, die in ähnlicher Form auch in Barthel Behams „Mögeldorfer Kirchweih“ vorkommt (Abb. 95). Hinter ihr folgt ein Putto, der auf dem Kopf einen Früchtekorb trägt. Der untere Teil des Frieses zeigt eine Bauernhochzeit mit dem Brautpaar, zu der ein Dudelsackspieler und ein Bläser aufspielen. Rechts hinter den Brautleuten folgen vier tanzende Paare aus Behams Bauerntanzfries (Abb. 94). Auch das Paar mit dem sich übergebenden Bauern ist dargestellt, am Ende des Zuges die Schlägerei aus Hans Sebald Behams „Bauernstreit“ mit der zu schlichten versuchenden Frau in der Mitte.¹³²⁵

Auch auf Gegenständen aus weniger edlem Material finden sich die Nürnberger Bauernfeste. Im Jahr 1547 schuf ein bisher unbekannter Monogrammist einen Holzteller, der mit einer bäuerlichen Hochzeitstafel und verschiedenen geistlichen und weltlichen Kirchweihbräuchen bemalt ist. Der zentralen Szene dienten Hans Sebald Behams „Bauernfest“ und „Bauernmahl“ als Vorlagen. Die Szenen wurden allerdings um einige Personen und eine Landschafts- und Architekturkulisse erweitert. Die Bilder auf dem Tellerrand zeigen geistliche und weltliche Kirchweihbräuche wie Pferderennen, Schwertkampf, Lanzenstechen, Hahnenfangen und eine Wallfahrt. Diese

¹³²³ Vgl. Weinhold, Ulrike, Mit Stichel und Punze - Die Kunst der Silberstecher, in: Syndram, Dirk/Weinhold, Ulrike, Die Faszination des Sammelns. Meisterwerke der Goldschmiedekunst aus der Sammlung Rudolf-August Oetker, Kat. Ausst. Grünes Gewölbe Dresden/Bayerisches Nationalmuseum München, März-Juni 2012, München 2011, S. 145-166, hier S. 153, siehe hierzu ebda.: Abb. S. 152.

¹³²⁴ Siehe hierzu Weinhold in Syndram/Weinhold 2011: Abb. S. 153.

¹³²⁵ Vgl. Weinhold in Syndram/Weinhold 2011: S. 153.

Darstellungen haben ihre Vorbilder ebenfalls in der bäuerlichen Druckgraphik der Beham-Brüder.¹³²⁶

Auch auf hölzernen Spielsteinen aus Kirschbaum mit Reliefschnitzereien finden sich die Szenen aus Hans Sebald Behams Bauerntanzdarstellung wieder. Die Steine sind in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts in Nürnberg entstanden. Hier wurden die Tanzpaare ebenfalls von dem unbekanntem Schnitzer in Landschafts- und Architekturszenarien eingebettet.¹³²⁷

Auch außerhalb Nürnbergs fanden die Bauernszenen der Nürnberger Künstler im Kunsthandwerk Verwendung. Die Wandung einer Ende des 16. Jahrhunderts in Zürich in der Werkstatt Füssli entstandenen Suppenschüssel aus Bronzeguss zeigt auf dem Reliefdekor Darstellungen aus dem Bauerntanz sowie das Bauernfest. Auf dem Deckel sind Jahreszeitendarstellungen abgebildet.¹³²⁸

Auch in einer Genreszene des niederländischen Graphikers Frans Huys (1546-1562) die einen Lautenmacher zeigt, sieht man im Hintergrund über einer Feuerstelle fünf tanzende Bauernpaare nach Sebald Beham als Kacheldekorationen.¹³²⁹

Die Bauernfestdarstellungen der Beham-Brüder, vor allem Hans Sebald Behams „Bauernfest oder die zwölf Monate“ inspirierten besonders die Dekorationen von Krügen aus Steinzeug in Deutschland und den Niederlanden des 16. und 17. Jahrhunderts. Viele davon wurden im letzten Viertel des 16. Jahrhunderts im Rheinland hergestellt. Ab dem Jahr 1534 erlaubte die Stadt Köln den Betrieb der Brennöfen nur noch mit Genehmigung und ließ alle übrigen Öfen einreißen und die Zahl der Töpfermeister begrenzen. Viele Töpfer, die keiner Zunft sondern den Steinmetzen angehörten, wanderten daher nach Frechen, Siegburg und Raeren ab, wo dadurch wiederum bedeutende Zentren der Töpfereiproduktion entstanden, für die das Kölner Steinzeug vorbildhaft war. Die Gefäße weisen alle den typischen gelben bis rotbraunen Scherben und eine hellbraune oder rotbraune Engobe auf.¹³³⁰

Besonders häufig finden sich Gefäße mit Bauernfestszenen auf der Wandung des Raerener Steinzeugs. Raeren war vor allem Mitte des 16. Jahrhunderts bekannt für seine Gefäße, die mit Dekorauflagen mit Renaissance-motiven verziert waren. Ab der Mitte des 16. Jahrhunderts wurden auf dem Raerener Steinzeug Dekorationen angebracht. Ornamente wurden unter Verwendung von

¹³²⁶ Vgl. Henker/Brockhoff/Geisler et al. 1992: S. 118, siehe hierzu ebda.: Abb. S. 120.

¹³²⁷ Vgl. Henker/Brockhoff/Geisler et al. 1992: S. 119, 121, siehe hierzu ebda.: Abb. S. 121.

¹³²⁸ Vgl. Henker/Brockhoff/Geisler et al. 1992: S. 121, siehe hierzu ebda.: Abb. S. 121.

¹³²⁹ Vgl. Nagler in Möseneder 2010: S. 204, siehe hierzu ebda.: Abb. S. 204.

¹³³⁰ Vgl. Lipperheide, Barbara, Das rheinische Steinzeug und die Graphik der Renaissance, Berlin 1961, S. 10,11.

Holzstempeln in den feuchten Ton eingedrückt. Auch der Kerbschnitt, bei dem jede Kerbe einzeln mit dem Messer eingeschnitten wurde, war sehr beliebt. Wegen des großen Arbeitsaufwandes waren diese Krüge sehr selten und teuer. In der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts wurde Raerener Steinzeug mit aufgelegten Dekorationen versehen. Anfänglich vor allem mit Städte-, Länder- und Familienwappen sowie Hausmarken und Händlermarken. Auch Medaillons mit religiösen oder profanen Motiven waren beliebt. Sie wurden als Negativ in weichem Stein oder in Holz eingeschnitten. Von dieser Matrize erstellte man ein widerstandsfähiges Positiv (Patrize) aus gebranntem Ton. Davon wiederum konnte man beliebig viele Arbeitsmatrizen kopieren. Der Ton wurde in die Matrize eingestrichen. Man ließ ihn leicht antrocknen und konnte ihn dann abziehen und auf das Gefäß "aufkleben".¹³³¹

Ab der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts änderten die Raerener Töpfer auf revolutionäre Weise die Form ihrer Krüge, die für dekorative Verzierungen ganz neue Möglichkeiten bot. Die bisherige kugelige Form wurde durch eine Form abgelöst, die von unten nach oben einen Fuß aufwies und einen zylindrischen Mittelteil, eine Schulter und einen Hals hatte. Die neue Form des Mittelteils erleichterte die Verzierung durch Bildfriese. Der Bauerntanz war eines der beliebtesten Motive auf Raerener Krügen des 16. Jahrhunderts.¹³³²

Das Motiv des Bauerntanzes von Sebald Beham dominiert dabei in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts. Die meisten Raerener Krüge, die Szenen von Hans Sebald Beham zeigen, sind im Jahre 1576 entstanden. Sie zeigen die Darstellungen aus den Stichen meist seitenverkehrt. Viele davon schuf der Raerener Töpfermeister Jan Emens Mennicken, dessen Monogramm JE sich auf den Krügen findet.

Ein Raerener Steinzeugkrug aus dem Jahr 1587, der sich im Germanischen Nationalmuseum in Nürnberg befindet, verbindet die einzelnen Tanzpaare aus Behams „12 Monaten“ durch eine umlaufende Antiqua-Schrift miteinander.¹³³³

¹³³¹ Vgl. Mennicken, Ralph, Bauern, Götter und Heilige. Auflagen auf Raerener Steinzeug und ihre Vorlagen aus der Druckgraphik der Renaissance, Materialien zur Raerener Töpferei, Bd. 4, Raeren 2006, S. 4-6.

¹³³² Vgl. Mennicken 2006: S. 7, 8.

¹³³³ Vgl. Nagler in Möseneder 2010: S. 205; vgl. Landesgewerbeanstalt Bayern (Hg.), Das Gewerbemuseum der LGA im Germanischen Nationalmuseum, Nürnberg 1989, S. 208, siehe hierzu Glaser, Silvia, „Schöne Figuren allen Studenten, Malern, Goldschmiden und Bildhauern zu Nutz“. Europäisches Kunsthandwerk der Neuzeit und seine graphischen Vorlagen, in: Maué, Hermann/Eser, Thomas/Hauschke, Sven/Stolzenberger, Jana, Quasi Centrum Europae. Europa kauft in Nürnberg. 1400-1800, Kat. Ausst. Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg, 20. Juni- 6. Oktober 2002, Nürnberg 2002, S. 410-431, Abb. S. 417.

Ein weiterer mit IE monogrammierter, ebenfalls vom Raerener Töpfermeister Jan Emens Mennicken stammender Krug aus Steinzeug mit Salzglasur, der mit 1576 datiert ist, befindet sich im British Museum in London. Er zeigt Behams Stichserie vollständig aber seitenverkehrt. Die einzelnen Paare umlaufen zusammen mit Inschriften, die teilweise von den Kupferstichen Behams übernommen wurden, die Gefäßwandung. Die übrigen vier Szenen wie das Bauernmahl, der Bauernstreit und die Bauern hinter dem Zaun finden sich auf dem Hals.¹³³⁴

Auch Steinzeug aus Siegburg ist häufig mit Bauernfestdarstellungen dekoriert. Die „Schnelle“ war das bevorzugte Gefäß der Siegburger Töpfer. Die Blütezeit erreichte die dortige Produktion ebenfalls aufgrund der Abwanderung aus Köln Mitte des 16. Jahrhunderts. Der typische helle, fast weiße Scherben geht auf die Eisenarmut des Tons zurück. Die Krüge haben keine Salzglasur. Die Schnellen zeigen häufig Dekorauflagen nach Vorbildern der Nürnberger Kleinmeister. Die schlanken zylindrischen Trinkkrüge mit detailreichen Reliefaufgaben dienten dem Adel als Luxusgeschirr. Die Siegburger Krüge sind meist mit HH monogrammiert, was für den Töpfer Hans Hilgers steht. Hilgers inspirierte wahrscheinlich die Töpfer in Raeren durch die von ihm verwendeten Bauerndarstellungen, da diese in Siegburg früher als in Raeren Verwendung fanden.¹³³⁵

Die Nürnberger Bauernszenen wurden aber auch in der Heimat gerne auf Irdenwaren verwendet. Ein um 1550 entstandener buntglasierter Hafnerkrug des Nürnberger Hafnermeisters Paul Preuning (1526-1573/98) der sich im Kunstgewerbemuseum Frankfurt befindet, zeigt auf der Wandung Brustbilder von deutschen, vorwiegend auf protestantischer Seite stehenden Fürsten sowie mehreren Szenen von Behams „12 Monaten“. Die Darstellungen zeigen ausgewählte Paare aus Behams Serie unter stilisierten Lauben.¹³³⁶ Auch auf einem weiteren buntglasierten Krug aus der Preuning-Werkstatt, der kurz vor 1550 entstand, sind einzelne Tanzpaare sowie die Musikanten dargestellt.¹³³⁷ Bei den Preuningschen Bauerntanzkrügen handelt es sich um zwei der frühesten plastischen Umsetzungen einzelner Motive aus dieser Serie. 1548 wurde

¹³³⁴ Vgl. Nagler in Möseneder 2010: S. 205; vgl. Landesgewerbeanstalt Bayern 1989: S. 208, siehe hierzu Nagler in Möseneder 2010: Abb. S. 205.

¹³³⁵ Vgl. Zelck 2016: S. 18; vgl. Lipperheide 1961, S. 21-40, 47.

¹³³⁶ Siehe hierzu Walcher von Moltheim, Alfred, Arbeiten der Nürnberger Künstlerfamilie Preuning, in: Scala, A von (Hg.), Kunst und Kunsthandwerk, Monatsschrift des K.K. österreichischen Museums für Kunst und Industrie, VII, (1905/2), S. 134-132, Abb. S. 139.

¹³³⁷ Siehe hierzu: Thomas, Cynthia, Zwei Krugfragmente der Nürnberger Preuning-Werkstatt, in: Natur und Mensch, Jahresmitteilungen der Naturhistorischen Gesellschaft Nürnberg 2009, S. 123-130, Abb. S. 124.

Preuning vom Rat der Stadt Nürnberg wegen als provokant empfundener Darstellungen inhaftiert. Der Rat ordnete sogar die Zerstörung einiger von ihm entworfener Gefäße an. Dies betraf vor allem Krüge mit dem Kruzifix in Verbindung mit Bauerntanzdarstellungen.¹³³⁸ Für die Krüge der Preuning-Werkstatt war die Verwendung eingefärbter Bleiglasuren typisch. Die Glasurfarben stehen nebeneinander. Damit die aufgetragenen Farben nicht ineinander laufen werden Rundstäbe in Form von Bögen, Spiralen oder geometrischen Mustern aufgelegt, die die Gefäßwandung in Zonen unterteilen. Dieses Dekorelement ordnet den Gefäßaufbau und ist ein Merkmal der Preuning-Krüge. In den Zonen werden oft aus Modellen hergestellte Reliefs aufgelegt, die Szenen mit biblischen Themen, aus der Mythologie, Bauerntänze oder Herrscherdarstellungen zeigen.¹³³⁹ Die Krüge aus der Preuning-Werkstatt befanden sich im 16. Jahrhundert nicht nur im Besitz von Adligen, reichen Bürgern und Patriziern. Auch reichere Handwerker verwendeten die Krüge, was Bodenfunde aus der Kühnertsgasse 22 in Nürnberg belegen. Dort fand man auf einem Grundstück, auf dem im 16. Jahrhundert ein Handwerkerhaus stand, Krugfragmente eines Preuning-Kruges. Bei den Ausgrabungen fand man auch eine Raerener Kanne von 1603 sowie Reste von Glasbechern.¹³⁴⁰

Die drei am häufigsten auf Raerener Steinzeug verwendeten Friese mit Inschriften sind auch durch Vorlagen erhalten.¹³⁴¹ Von den einzelnen Typen sind jeweils mehrere erhaltene Exemplare in Museen und Privatsammlungen bekannt.

Ein Fries zeigt den Bauerntanz aus den „Zwölf Monaten“ mit sieben Tanzpaaren und zwei Musikern unter einbögigen Arkaden (Abb. 120). Unter den Tanzenden befindet sich folgende Inschrift:

„GERET : BLAES : NV : VRY : SY : ZYNT : AL : HEI : WIR :
 WILLEN : DANSSSEN : VM : LERRE : BRVICH : VNND : HAREN :
 KRANSSSEN :“

¹³³⁸ Vgl. Walcher von Molthein, Alfred, Der Fertiger der sogenannten Hirschvogelkrüge, in: Scala, A von (Hg.), Kunst und Kunsthandwerk, Monatsschrift des K.K. österreichischen Museums für Kunst und Industrie, VII, (1904/10), S. 486-495, hier S. 494, 495; vgl. Nagler in Möseneder 2010: S. 205.

¹³³⁹ Vgl. Thomas, Cynthia, Zwei Krugfragmente der Nürnberger Preuning-Werkstatt, in: Natur und Mensch, Jahresmitteilungen der Naturhistorischen Gesellschaft Nürnberg 2009, S. 123-130, hier S. 124.

¹³⁴⁰ Vgl. Thomas in Naturhistorische Gesellschaft Nürnberg 2009: S. 123, siehe hierzu Walcher von Molthein in Scala 1905/2: Abb. S. 139; Thomas in Jahresmitteilungen der Naturhistorischen Gesellschaft Nürnberg 2009: Abb. S. 124.

¹³⁴¹ Vgl. Kohnemann, Michael, Raerener Bauerntänze, Raeren 1994, S. 28-31.

"Gerhard, blas nun frei; sie sind schon hier. Wir wollen tanzen um lederne Hosen und Haarkränze."

Ein anderer Fries zeigt neben einem Musikantenpaar insgesamt 10 Tanzpaare auf einer Wiese (Abb. 121). Die Inschrift über der Darstellung lautet:

„GERHET : DV : MVS : DAPER : BLASEN : SO : DANSEN : DEI :
BVREN : ALS : WEREN : SI : RASEN : FRS : VFSPRICHT : BASTOR
: ICHVERDANS DI KAP“

"Gerhard [...] du musst tapfer blasen; so tanzen die Bauern als wären sie rasend. Frisch auf, spricht der Pastor; ich vertanze die Kappe..."

Der dritte Fries zeigt ein Musikantenpaar sowie neun tanzende Bauernpaare ohne Arkaden auf einer angedeuteten Wiese (Abb. 122).

Die Inschrift über den Tanzenden lautet:

„JEVRIEN : DV : MVS : DAPPER : BLASEN : SO : DANSEN : DEI :
BVREN . ALS . WERENSY : RASEN : FRY : VF : SPRICHT :
BASTOR : ICH : VER : DANS : DY : KAP . MIT . DEN KOR - „

"Jürgen, du musst tapfer blasen, so tanzen die Bauern als wären sie ransend; frisch auf, spricht der Pastor, ich vertanze die Kappe, das Amict und den Chor(mantel)."

Unten steht:

„WER : SIN : HOEPT : WILT : HALDEN : GANSZ : LAS : DEN :
HVNDEN : ER : BRVLVEFT : ENDE : DEI : BVREN : IEREN :
DANSZ : G : E : 1590 - "

"Wer sein Haupt will halten ganz, der lasse den Hunden ihre Bruloft (Hochzeit) und den Bauern ihren Tanz."

Diese Inschrift kann im Sinne der Texte auf den Graphiken der niederländischen Meister gelesen werden. Auch in Hieronymus Cocks Version von Pieter Bruegels „St. Georgskirmes“ und in Pieter Van der Borchts „Bauernkirmes“-Darstellung wird an die Obrigkeit appelliert, man solle den Bauern ihre Kirmes lassen und keine Sanktionen erlassen die den Festbetrieb, und im Zuge dessen natürlich auch den Alkoholkonsum, einschränken oder gar untersagen. Der Text auf den Raerener Krügen geht sogar so weit, den Obrigkeiten Gewalt anzudrohen, sollten sie den Bauern ihre Kirchweih verbieten.

Die Krüge mit allegorischen oder biblischen Szenen wie der Weihnachtsgeschichte, Judith und Holofernes oder der Susannengeschichte wurden genau wie die zahlreichen Trinkgefäße und Kannen mit den Bauerntanzdarstellungen für einen gehobenen adeligen oder großbürgerlichen Kundenkreis hergestellt. Da die Krüge sozusagen „Massenware“ waren, ist es nicht möglich, deren genauen Umfang zu überblicken. Viele dieser Kannen sind nicht erhalten. Ab dem Ende des 16. Jahrhunderts wurde rheinisches Steinzeug in die gesamte damals bekannte Welt exportiert. Engländer, Niederländer und Spanier benutzten die Keramik zur Vorratshaltung auf ihren Schiffen. Sie verkauften das Steinzeug auch in ihren Kolonien in der neuen Welt. Die Hansestadt Köln war ab dem Mittelalter der wichtigste Umschlagplatz für rheinische Keramik. Auf dem dortigen Markt verkauften auch die Raerener Töpfer ihr Steinzeug. Von Köln aus wurde es über den Rhein und die Handelswege der Hanse nach ganz Nord- und Osteuropa exportiert.¹³⁴²

Ab dem 17. Jahrhundert begann der langsame Niedergang des Raerener Töpfergewerbes. Zum einen ist dieser durch den Dreißigjährigen Krieg (1618-1648) bedingt, zum anderen durch die Erfindung des Porzellans durch Johann Friedrich Böttger im Jahre 1708. Steinzeug wurde als Ziergeschirr abgelöst. Während der Franzosenzeit (1794-1814) untersagte man den Töpfern den freien Tonabbau und die Waldnutzung. Die Armut unter den Töpfern stieg. 1850 brannte der letzte Raerener Töpferofen. In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts hatte neben den Westerwälder Kunsttöpfern vor allem die Firma C.W. Fleischmann aus Nürnberg großen Erfolg mit Nachbildungen von rheinischem Steinzeug. Vor allem Kopien von Raerener, Kölner und Westerwälder Steinzeug der Renaissance wurden per Katalog verkauft.¹³⁴³

Interessanterweise finden sich unter den Vorzeichnungen für die Friese des Raerener Töpfermeister Jan Emens Mennicken zwei graphische Vorlagen für Auflagen, die Darstellungen enthalten, die im Vorangegangenen in Zusammenhang mit den Reliefs auf dem Holzschuher-Pokal bereits behandelt wurden. In einem Fall handelt es sich um eine Darstellung die den „Triumphzug des Herbstes“ nach der Vorlage von Virgil Solis zeigt (Abb. 123, Abb. 111). Am Ende des Frieses sieht man den bärtigen Mann, der von zwei jungen Frauen in die Mitte genommen wird. Diese Darstellung ist auch auf Solis' Triumphzug dargestellt und zeigt Vertumnus. Dieser Fries findet sich auf dem Bauch einer Raerener Kanne aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts. Der Hals des

¹³⁴² Vgl. Lipperheide 1961, S. 10-51.

¹³⁴³ Vgl. Lepper, Herbert, Steinzeug aus dem Raerener und Aachener Raum, Aachener Beiträge für Baugeschichte und Heimkunst, Bd. 4, Aachen 1977, S. 81-91.

Kruges trägt einen Fries mit floralem Dekor zwischen wagrecht umlaufenden Ziergraten mit dazwischen liegenden Zierrillen. Die Schulter und der untere Teil des Gefäßes sind glatt und undekoriert. Über dem Fuß befindet sich eine waagrecht umlaufende Zierrille. Der Bauchfries zeigt den „Triumphzug des Herbstes“, der dem von Virgil Solis ähnelt. Die Initialen IE für Ian Emens befinden sich ebenfalls auf dem Fries. Die allegorischen Personen sind wie folgt beschriftet: VER (Frühling) - EVTERPE (Muse der Tonkunst und lyrischen Poesie) - ELIC (Elis = griech. Landschaft) - VRANIA (Muse der Sternkunde) - IMEL (Melpomene) - MARS (römischer Kriegsgott) - VENVS (Venus = griech. Göttin der Schönheit und erotischen Liebe) - COPIA (Überfluss, Reichtum) - HERBST - PALES (röm. Gottheit der Hirten) - POMANA (Pomona = röm. Göttin der Baumfrüchte) - PACH (Bacchus = röm. Weingott) - SIL (Silen) - RT - VE (Vertumnus Gott der Jahreszeiten und der Vegetation).¹³⁴⁴

Ian Emens hat die Kupferstichvorlage von Solis etwas verändert und seiteverkehrt wiedergegeben. Solis schuf vier Kupferstiche mit je einem Triumphzug für jede Jahreszeit. Emens kombinierte in seiner Fassung den Herbst und den Frühling miteinander. Der Wagen mit der darauf sitzenden Flora ist bei Emens zur Hälfte beschnitten. Der rechte Teil der Darstellung von Solis fehlt. Emens Zug des Frühlings endet mit Venus. Unmittelbar daran schließt der Herbst an, beginnend mit Copia, die vor dem Wagen hergeht. Der Zug endet mit Vertumnus.¹³⁴⁵

Eine andere Vorzeichnung eines Frieses für die Raerener Krüge zeigt einen Bacchuszug (Abb. 124). Ganz rechts ist ein nackter Bacchant dargestellt, der einen Satyrn auf dem Rücken trägt, der sich in einem Schwall übergibt. Auch diese Szene findet sich auf dem Relief des Holzschuher-Pokals sowie auf der Darstellung des „Bacchanals mit einem Schwein“ von Virgil Solis.

Oben steht die Inschrift:

„DIR <> IS <> DEN <> TREIV PT <> BACHVS <> DER <> FOLLER
<> BRODER <> ARDEN“

„Dies ist der Aufzug (?) Bachus', der vollen Brüder Orden“

¹³⁴⁴ Vgl. Mennicken, Ralph, Schätze aus Raerener Erde, Katalog des Raerener Steinzeugs aus dem Hetjens-Museum, Sonderausstellung anlässlich des 100-jährigen Bestehens des Hetjens-Museums/Deutsches Keramikmuseum Düsseldorf, Kat. Ausst. Deutsches Keramikmuseum Düsseldorf, 18.10.2009-28.2.2010, Raeren 2009, S. 359, siehe hierzu ebda.: Abb. S. 358, 359.

¹³⁴⁵ Vgl. Mennicken 2009: S. 358.

Dies verweist auf die Schrift mit dem Titel „Der vollen Brüder Orden“ von Hieronymus Bock aus dem Jahre 1540, die bereits in Kapitel V Abschnitt 2 erwähnt wurde.

6 Entwürfe für Trinkgeräte von Peter Flötner und Hans Sebald Beham

Die Stiche der Kleinmeister dienten als Vorlage für Verzierungen verschiedener kunsthandwerklicher Gegenstände. Dabei handelte es sich nicht allein um die Bauernfeste. Es sind auch mehrere Entwürfe für Waffenverzierungen, Gefäßreliefs, Dolchscheiden, Trinkgefäße, Schalen und Pokalentwürfe aus der Hand der Kleinmeister bekannt.

Die Motive, die diese Gegenstände zieren wurden, anders als die Bauerngraphiken, explizit für einen bestimmten Zweck beziehungsweise für den Dekor eines bestimmten vorher festgelegten Objektes geschaffen, das auf den Entwürfen zu sehen ist. Auch die gesamte Form des Objektes wurde von den Künstlern oft vorher für die Weiterverarbeitung durch den Goldschmied entworfen. Zum Teil waren dies Auftragsarbeiten, zum Teil freie Entwürfe. Hans Sebald Beham zeichnete 1530 einen Entwurf für einen Deckelpokal. Auf der Beischrift sind Anweisungen für den Goldschmied zu lesen.¹³⁴⁶

In der Graphischen Sammlung der Universitätsbibliothek Erlangen befindet sich auch ein Entwurf für eine Henkelkanne mit bacchantischem Fries von Peter Flötner, den er um 1535/40 zeichnete. Der Fries erinnert stark an die Reliefs des Holzschuher-Pokals. Darauf sind nackte Bacchantinnen und Bacchanten dargestellt, die sich in einem Zug nach rechts fortbewegen. Ganz links steht ein Weinstock, der Weinreben trägt. Ein behörnter Satyr fässt einer Bacchantin neben ihm zwischen die Beine. Ein weiterer Bacchant trinkt aus einer großen Kanne, daneben steht ein offensichtlich stark betrunkenener Bacchus oder Silen, dessen Haupt mit Weinlaub bekränzt ist und der sich nur mit Hilfe eines weiteren Mannes, der ihn stützt, auf den Beinen halten kann. Vor ihnen laufen drei weitere unbekleidete Anhänger des Weingottes. Einer mit Vollbart und langem Haar trägt einen gefüllten Obstkorb. Um die Kanne herum sind flüchtig skizzierte Alternativentwürfe angeordnet. Die Zeichnung ist mit schwarzer Feder auf geöltem Bütten ausgeführt. Das Papier wurde so durchscheinend gemacht und wahrscheinlich als Pause verwendet. Der Goldschmied konnte die Form des Gefäßes variieren den Dekor jedoch beibehalten. Auch der Hinweis für den Goldschmied in der Beischrift auf dem Entwurf Hans Sebald Behams

¹³⁴⁶ Vgl. Nagler in Möseneder 2010: S. 203, siehe hierzu ebda.: Abb. S. 203.

„HIE OBEN MAGST AVCH EIN FVVS MACHEN“ zeigt die Variationsmöglichkeiten für den Goldschmied und die Bedeutung der Anregungen durch den Künstler.¹³⁴⁷

¹³⁴⁷ Vgl. Baumbauer, Benno, Katalogteil, Nr. 28, in: Schauerte, Thomas/Teget-Welz, Manuel (Hg.), Peter Flötner. Renaissance in Nürnberg, Kat. Ausst. Museen der Stadt Nürnberg, 24.10.-18.1.2015, Petersberg 2014, Schriftenreihe der Museen der Stadt Nürnberg, Bd. 7, Petersberg 2014, S. 116, 117, hier S. 116, 117, siehe hierzu ebda.: Abb. S. 117.

VII Trunkenheit und Zügellosigkeit im 16. Jahrhundert

„Das Obszöne besteht in der absichtlichen Verletzung der Scham.“¹³⁴⁸

Peter Gorsen, *Das Prinzip obszön*

1 Obszönität und Fäkalkomik

Die Darstellungen zum Thema Alkoholkonsum enthalten oft Motive, die auch beim heutigen Betrachter eine gewisse Faszination für das Unkultivierte hervorrufen.

In der älteren Literatur wird das Bildprogramm des Holzschuher-Pokals häufig mit Attributen wie „bedenklich“, „obscön“, „anstößig“ oder „schentlich“ versehen.¹³⁴⁹ Eine gewisse „Derbheit“ und „Obszönität“ zieht sich durch alle Darstellungen, die im Vorausgegangenen in Zusammenhang mit der Trunkenheit behandelt wurden. Wie bereits erwähnt, wurden in der Nürnberger Kunst häufig Motive verwendet, die mit der Nürnberger Fastnachtstradition des 16. Jahrhunderts in Zusammenhang stehen. Im Rahmen der Fastnachtstradition waren Fäkalkomik und Obszönität beliebte Stilmittel, die großen Einfluss auf die Künstler ausübten.

Auch in den Fastnachtspielen, in denen satirisch der Alltag der Menschen geschildert wurde, waren das „Fressen“ und „Saufen“ zentrale Themen.¹³⁵⁰ So heißt es darin zum Beispiel:

„Ich pin ein narr und will ein narr sein.
Das han ich getrunken an gutem wein
Und han die trünc zu groß gemacht,
Das ich mein haupt hab oft geclacht.
Wie große lib ich zum wein hab,
Noch warf er mich die stiegen ab.“¹³⁵¹

Neben der Komik des „Fressens“ und „Saufens“ spielte auch die Fäkal-Komik in den spätmittelalterlichen Nürnberger Fastnachtspielen eine große Rolle. Die

¹³⁴⁸ Gorsen, Peter, *Das Prinzip obszön. Kunst, Pornographie und Gesellschaft*, Reinbeck 1969, S. 16.

¹³⁴⁹ Vgl. Dienst 2002: S. 20.

¹³⁵⁰ Vgl. Merkel, Johannes, *Form und Funktion der Komik im Nürnberger Fastnachtsspiel*, *Studien zur deutschen Sprache und Literatur*, Bd. 1, Freiburg im Breisgau, 1971, S. 192.

¹³⁵¹ Keller, Adelbert von (Hg.), *Fastnachtsspiele aus dem 15. Jahrhundert*, *Bibliothek d. Litt. Vereins Stuttgart*, 28-30, 46, Stuttgart 1853-1858, 116. 1009. 16-21, zit. nach: Merkel 1971: S. 195.

Maßlosigkeit im Essen und Trinken, die in den Spielen geschildert wird entspricht der Maßlosigkeit, mit der die Figuren sich die Mägen und die Därme entleeren.¹³⁵²

„Herr der wirt, ich heiß der Molkenlauch
Und hab gar einen hungrigen pauch,
Zwu maß milch und drei pfunt preis
Und ruben und kraut und ander speis,
Des bedarf ich vil zu einem anpiß.
Darauf so tu ich zehen schiß
Und leg dann hinter die scheuern ein ei,
Damit ich manich hungerige sau erfrei.
Wenn ir das ist am ersten beschert,
Davon sie sich wol einen ganzen tag ernert.“¹³⁵³

Peter Flötner hatte eine besondere Vorliebe für skatologische Themen. Das Ausscheiden von Kot kommt in seinem Werk in zahlreichen Darstellungen vor. Flötner verwendete den Kothaufen zeitweise sogar als eine Art Signatur. In der Bauerngraphik des 16. Jahrhunderts finden sich diese Darstellungen ebenfalls häufig. Das Motiv des sich Übergebenden oder anderweitig Entleerenden kommt auch in den Trunkenheitsdarstellungen der Bauernfeste der Beham-Brüder vor. Wie bereits gezeigt wurde, gehen diese Motive in Zusammenhang mit der Trunkenheit auf eine lange Darstellungstradition zurück.

Möglicherweise besteht zwischen der Popularität des Fäkalischen und der Lehre von den drei Phasen der infantilen Sexualität der Psychoanalyse Sigmund Freuds ein Zusammenhang. Laut Freud befinden sich Kinder zwischen dem zweiten und dritten Lebensjahr in der analen Phase. Während dieser Phase erleben die Kinder Lust an den Vorgängen der Verdauung.¹³⁵⁴ Das Kind erhält Befriedigung durch das Ausscheiden von Exkrementen und deren Zurückhaltung und der Stimulierung der Schleimhaut des Anus.¹³⁵⁵ Die typische Reaktion von Erwachsenen darauf ist Ekel.¹³⁵⁶ Durch die Erziehung werden dem Menschen Ekel und Schamgefühl beigebracht. Die Lust am Fäkalischen passt nicht mehr zu unseren ästhetischen und moralischen Idealanforderungen.¹³⁵⁷ Genau diese Ekelschranke des Erwachsenen kehrt die Lust in Widerwillen. Die Folge davon ist das Lachen, wenn der Erwachsene zum Beispiel im

¹³⁵² Vgl. Merkel 1971: S. 195.

¹³⁵³ Keller 1853-1858: 109. 859. 13-22, zit. nach: Merkel 1971: S. 197.

¹³⁵⁴ Vgl. Merkel 1971: S. 197.

¹³⁵⁵ Vgl. Freud, Sigmund, Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie, Frankfurt am Main 2004, S. 88.

¹³⁵⁶ Vgl. Merkel 1971: S. 197.

¹³⁵⁷ Vgl. Freud 2004: S. 80.

Fastnachtspiel mit der schamlosen Auslebung des Fäkalischen konfrontiert wird.¹³⁵⁸

Auch in den Darstellungen von Kot ausscheidenden Menschen in Zusammenhang mit der Trunksucht wird der Betrachter mit der Reaktion des anezogenen Ekels und des Lachens über den sich in der Situation Befindenden konfrontiert. Auf einem Relief des Holzschuher-Pokals ist ein pausbäckiges Kleinkind zu sehen, das einer auf allen Vieren knienden Frau den Kiel einer Pfauenfeder ins Rektum gesteckt hat (Abb. 8). Diese Darstellung kehrt auch auf einem Stich des Kupferstechers und Radierers Hanns Sebald Lautensack (um 1520-1565) aus dem Jahr 1552 wieder.¹³⁵⁹ In dieser Darstellung des „kühnen Kinderspiels“ klingt ebenfalls die kindliche Lust am Analen und Fäkalischen an. Im Aberglauben wurde der Pfauenfeder magische Kraft und auch eine medizinische Wirkung nachgesagt. Zu Asche verbrannt und mit Lindenblütenwasser getrunken sollten die Pfauenfedern den Stuhlgang bei Kindern befördern.¹³⁶⁰ Durch diese angeblich abführende Wirkung bei Kleinkindern ergibt sich neben der sexuellen Komponente ein Zusammenhang zwischen der Pfauenfeder, dem Kind und dem auf dem Holzschuher-Pokal dargestellten Vorgehen, die Feder ins Rektum der Frau einzuführen.

Die besondere Beliebtheit des Unflätigen und Obszönen Anfang des 16. Jahrhunderts liegt auch in der Tatsache begründet, dass zur damaligen Zeit im Zuge der Reformation ausgehend vom Humanistenkreis um Willibald Pirckheimer und dem Nürnberger Rat zunehmend Wert auf Disziplinierung und Regulierung sowohl bei Regeln für das höfische Zeremoniell als auch bei Vorschriften, die das Alltagsleben betrafen, gelegt wurde.¹³⁶¹ Es herrschte eine zunehmende Fixierung auf Affektsteuerung, rationaler Selbstkontrolle und das Aufschieben spontaner Bedürfnisbefriedigung.¹³⁶² Eine zentrale Rolle spielte dabei die Tischzuchtenliteratur.

2 Tischzuchten und Grobianismus

Seit dem 13. Jahrhundert nahm auch die Dichtung über Trunk und Völlerei zu. „Zecher- und Schlemmerlieder beschrieben unverändert fortbestehende

¹³⁵⁸ Vgl. Merkel 1971: S. 198, 199.

¹³⁵⁹ Vgl. Dienst 2002: S. 148, siehe hierzu ebda.: Abb. S. 148.

¹³⁶⁰ Vgl. Reimbold, Ernst Thomas, *Der Pfau. Mythologie und Symbolik*, München 1983, S. 54.

¹³⁶¹ Vgl. Homolka 1983: S. 346.

¹³⁶² Vgl. Te Heesen 2009: S. 22.

Unsitten.“¹³⁶³ Seit der höfisch und feudal geprägten Gesellschaft des ausgehenden Mittelalters bis in die Neuzeit begann eine Verfeinerung und Disziplinierung der Sitten bei Tisch. „Das wilde Fressen mit den Händen, das Hinunterschlingen riesiger Berge von Fleisch, das Hinunterstürzen von Humpen voller Wein und Bier war vorbei - von gelegentlichen Rückfällen abgesehen.“¹³⁶⁴

Die ersten Etikettebücher lassen sich bis in die vorchristlichen Jahrhunderte zurückführen. Sie entstanden an den arabischen und chinesischen Fürstenhöfen.¹³⁶⁵ Im 12. Jahrhundert kamen die Tischzuchten im westlichen Europa auf. Die Anstandslehren, die das richtige Verhalten bei Tisch vermittelten, waren erst zum Gebrauch in Klosterschulen bestimmt und verbreiteten sich dann mehr und mehr beim Adel und im Umkreis großer Höfe, da die unteren Stände eher existenzielle Sorgen hatten.¹³⁶⁶ Die Manierschriften ermöglichten dem emporstrebenden neuen Ritterstand die Anpassung an den Standard des Hochadels. Die ersten Tischzuchten waren in Latein verfasst.¹³⁶⁷ Sie zeigten anhand von geschilderten Beispielen ein falsches Verhalten auf und mahnten dazu, gewisse Grundregeln einzuhalten. Die Tischzuchten mahnten auch zur Hygiene in Zusammenhang mit der Angst vor der Pest.¹³⁶⁸ Es wurde darin gefordert, sich vor dem Essen die Hände zu waschen, mit dem Essen auf die anderen zu warten, nicht mit beiden Händen in die Schüssel zu langen, erst recht nicht gleichzeitig mit dem Tischnachbarn. Man soll nicht an den Speisen riechen oder auf sie blasen um sie nicht mit Speichel zu verunreinigen. Man soll sich keine so große Menge in den Mund stopfen, dass es an den Seiten herausquillt. Man soll nicht schlingen, nicht mit vollem Mund reden, sich nicht kratzen, und wenn einem etwas in den Becher gefallen ist soll man es nicht mit dem Finger sondern mit einem Messer wieder herausfischen. Es ist außerdem nicht erwünscht dem Tischnachbarn sein Stück wegzunehmen, sich die Zähne oder die Nase mit dem Tischtuch zu putzen oder was man bereits im Mund gehabt hat wieder in die gemeinsame Schüssel zurückzulegen.¹³⁶⁹ Außerdem soll man nicht ständig auf das Essen starren, sondern die Augen umherwandern lassen und ein fröhliches Gesicht machen. Grundsätzlich darf nicht zu viel

¹³⁶³ Spode 1993: S. 50.

¹³⁶⁴ Ernst 2011: S. 211.

¹³⁶⁵ Vgl. Zelck 2016: S. 67.

¹³⁶⁶ Vgl. Könnecker, Barbara, Satire im 16. Jahrhundert. Epoche-Werke-Wirkung, München 1991, S. 121.

¹³⁶⁷ Vgl. Spode 1993: S. 43.

¹³⁶⁸ Vgl. Homolka 1983: S. 346.

¹³⁶⁹ Vgl. Spode 1993: S. 43.

getrunken werden. Es wird sogar vorgeschrieben niemals direkt um den Becher zu bitten, sondern mittels einer Anspielung ans Ziel zu gelangen, etwa indem man von Fischen im Wasser spricht.¹³⁷⁰

Im 13. Jahrhundert nahm die Zahl solcher Unterweisungen zu. Die Tischzuchten warnen immer auch davor, dem Wein unmäßig oder bis zur Trunkenheit zuzusprechen.¹³⁷¹ Mit dem Erstarken der Städte im Spätmittelalter begann das aufstrebende Bürgertum, sich am Adel und dessen Tischsitten zu orientieren und ihn nachzuahmen. Die Moden und Bräuche der Oberschicht etablierten sich auch in der oberen Mittelschicht.¹³⁷² Es gab vermehrt bürgerliche Tischzuchten wie die der Augsburger Bürgertochter Clara Hätzlerin (um 1430-ca. 1476) aus dem Jahre 1471 oder die Tischzuchten von Hans Sachs. Die Aneignung höfischer Tischsitten bedeutete für das Bürgertum eine Steigerung des sozialen Prestiges und eine Abgrenzung nach unten von den ärmeren Schichten.¹³⁷³

Die Warnung vor den Folgen von zu viel Alkohol ist besonders in den Tischzuchten des 16. Jahrhunderts stets präsent. Sebastian Brandt schreibt im zweiten Teil seiner Tischzucht über die Trinkunsitten bei Tisch:

„Schmatzen am drincken lob ich nit [...]
Vnd bringent eym früntlich drunck [...]
Ich darff derselben hoff zucht nit
Das man mir das glas vmb schüt
Oder man mich zu drincken bitt
Ich drinck mir selbs, keym andern zu.“¹³⁷⁴

Das Buchdruckverfahren aus beweglichen Lettern und die wachsende Alphabetisierung hatten eine enorme Verbreitung der Tischzuchtenliteratur zur Folge. Ihren Höhepunkt erreichte sie in der Reformationszeit. Zünfte und Stadträte verliehen den Tischzuchten Gesetzeskraft.¹³⁷⁵ In Zunftstuben sorgte ein Stubenmeister für deren Einhaltung. Verstöße wie Schmatzen, Erbrechen, Messerzücken, Über-den-Tisch-greifen, Fluchen und Aus-der-Kanne-trinken wurden bestraft. Neu war, dass die Einhaltung der Tischregeln nun nicht mehr nur von Klerus und Adel, sondern auch von einfachen Leuten verlangt wurde.

¹³⁷⁰ Vgl. Spode 1993: S. 44.

¹³⁷¹ Vgl. Spode 1993: S. 44, 45.

¹³⁷² Vgl. Zelck 2016: S. 68.

¹³⁷³ Vgl. Zelck 2016: S. 71, 72.

¹³⁷⁴ Homolka 1983: S. 92.

¹³⁷⁵ Vgl. Spode 1993: S. 55.

Eine besondere Spielart der Tischzuchtenliteratur war der Grobianismus. Darin kehrte man die Verhaltensregeln satirisch um und parodierte das Alltagsverhalten. Am populärsten war die Bearbeitung des 1549 in lateinischer Sprache erschienenen „Grobianus“ von Friedrich Dedekind (1525-1598) durch den Wormser Schulmeister Caspar Scheidt (um 1520-1565), der das Werk 1551 ins Deutsche übersetzte.¹³⁷⁶ Darin fanden sich Anweisungen wie:

„Erscheine dreckig und mit langen schwarzen Nägeln und besetze rasch den besten Platz. Sodann hole Dein rostiges Messer hervor und wetze es am Schuh ab; lege Angebissenes zurück in die Schüssel oder reiche es Deinem Nachbarn; lasse nicht (!) zu, daß der Nachbar Deinen Becher mitbenutzt; Fleischreste in den Zähnen entferne mit dem Messer oder der Hand, schaue sie Dir genau an und schlucke sie wieder herunter, wenn Du dem anderen eine Speise nicht gönnst, so verekele sie ihm, in dem Du etwas Nasenschleim hineinfallen läßt; bist Du endlich satt, so laß ein grölzen oder drey, zum Gratias, das laut gar sey - alsdann schlafe ruhig ein an der Tafel.“¹³⁷⁷

Der Grobianismus bediente sich des „[...] Stilmittel[s] der Ironie die das zu Vermeidende durch Bejahung des Gegenteils und vice versa ausdrückt [...]“.¹³⁷⁸ Scheidt stellte seiner Übersetzung des „Grobianus“ aus Angst, dass weniger gebildete Leser die Ironie nicht verstehen, auf dem Titelblatt das Motto voran: „Liß wol diß büchlin oft und vil / Vnd thu allzeit das widerspil.“¹³⁷⁹ Auch im Flugblatt „Des Weins Laster Lob“ von Georg Gärtner aus dem Jahr 1604 bezieht sich der Autor indirekt auf den Grobianus (Abb. 114). Der Absatz am Schluß, der zu Maßhalten aufruft erinnert in seinem Wortlaut „[...] Thustu aber das widerspiel / So wirdts dir schaden nur zuviel“ an Dedekinds Vorwort des „Grobianus“, in dem dieser dazu aufruft, das „Widerspiel“ von dem geschilderten Benehmen an den Tag zu legen. Das Prinzip des Grobianismus war enorm populär und bald in der Literatur ganz Europas vertreten.¹³⁸⁰ „Es reizte das gedankliche Wagnis einer krassen Verletzung der Regeln und Peinlichkeitsgrenzen.“¹³⁸¹ Anders als bei der Bauernsatire war der „Grobianus“ nicht mehr nur für ein sich überlegen fühlendes Publikum bestimmt. Als bürgerlicher Stadtbewohner gehörte der Titelheld dem gleichen Milieu an wie

¹³⁷⁶ Vgl. Könnecker 1991: S. 120.

¹³⁷⁷ Dedekind, Friedrich, Grobianus, verdeutscht von Caspar Scheidt, Halle an der Saale 1882, Z. 398ff, zit. nach: Spode 1993: S. 56.

¹³⁷⁸ Könnecker 1991: S. 123.

¹³⁷⁹ Könnecker 1991: S. 50.

¹³⁸⁰ Vgl. Spode 1993: S. 56.

¹³⁸¹ Spode 1993: S. 56.

die Leserschaft.¹³⁸² Das Aufkommen des Grobianismus war jedoch kein Beleg für eine allgemeine Verwilderung, sondern eher ein Zeichen für eine zunehmende Sensibilität und ein „Wachsen des Andstandsgefühls in die (soziale) Breite.“¹³⁸³ Daher stellt sich für die ganze Trunksuchtproblematik im 16. Jahrhundert die Frage, ob mit alten Maßstäben ein neues Verhalten attackiert wurde, oder vielmehr mit neuen Maßstäben ein altes Verhalten.¹³⁸⁴

Die zeittypische „Fäkal-Komik“ und „Derbheit“ des Bauern- und Narrengenes war auch in der Literatur und in der Kunst des 15. und 16. Jahrhunderts hoch im Kurs. Die große Popularität von Satire und Tischzuchten im Nürnberg des 15. und 16. Jahrhunderts, die besonders in Form der zahlreichen Fastnachtspiele vertreten waren, beeinflusste die Kunst maßgeblich. Doch auch die Kunst übte großen Einfluss auf die Literatur aus. Die Wortsatire wurde durch die Bildsatire verdeutlicht. Die Holzschnitt-Illustrationen in Brandts Narrenschiff zum Beispiel waren dem Text vorangestellt und brachten den jeweiligen Textinhalt auf eine prägnante Formel. Da die satirische Aussage im Bild oft schärfer und einprägsamer war als im Text selbst, entstanden immer mehr Bildsatiren, die nur noch einen kurzen Begleittext enthielten. Künstler wie Flötner setzten literarisch vorgeprägte satirische Motive ins Bild und beeinflussten auf diese Weise auch ihrerseits die literarische Satire.¹³⁸⁵ So wurden in den Nürnberger Darstellungen zum Thema Trunksucht Motive aus der traditionellen Lasterikonographie wie das Schwein, das in Zusammenhang mit der Gula steht und Unrat frisst, mit den satirisch-literarischen Motiven aus der Tugend-, Schwank- und Fastnachtsliteratur wie dem sich erleichternden und übergebenden Zecher und dem sich dem Unrat nähernden Hund verknüpft und wiederum zu eigenständigen bildlichen Motiven, deren Aussagen von den Bildbetrachtern entschlüsselt werden konnten.

Bis heute enthält die komische und unterhaltende Literatur die Darstellung von Sexuellem und Skatologischem.¹³⁸⁶ Die Obszönität der Darstellungen des Holzschuher-Pokals, die in der Literatur des 19. Jahrhunderts schamhaft bemängelt wurde, war im Nürnberger Fastnachtspiel des 15. Jahrhunderts

¹³⁸² Vgl. Könnecker 1991: S. 123.

¹³⁸³ Spode 1993: S. 57.

¹³⁸⁴ Vgl. Spode 1993: S. 68.

¹³⁸⁵ Vgl. Könnecker 1991: S. 52.

¹³⁸⁶ Vgl. Bochorski, Hans-Jürgen (Hg.), Ordnung und Lust. Bilder von Liebe, Ehe und Sexualität in Spätmittelalter und Früher Neuzeit, Literatur-Imagination-Realität, Bd. 1, Trier 1991, S. 416.

obligatorisch.¹³⁸⁷ „Das Obszöne besteht in der absichtlichen Verletzung der Scham.“¹³⁸⁸ Aber die Obszönität darf nicht als „[...] Ausdruck der Unbefangenheit des mittelalterlichen Menschen“¹³⁸⁹ gesehen werden. Denn „Obszön ist all das was in offensichtlichem Widerspruch steht zur Moral der jeweiligen Zeit.“¹³⁹⁰ So verhält es sich auch für die Frühe Neuzeit, in der mehr als je zuvor ein Kampf gegen nicht mehr zulässige Verhaltensmuster, unter die auch das übermäßige Trinken fiel, entbrannte.¹³⁹¹

Die Sittenwidrigkeit der Fastnachtspiele spiegelt die soziale Wirklichkeit verzerrt. Die Fastnacht war eine „[...] vorübergehende Befreiung aus den verpflichtenden Bindungen herrschender Konventionen [...].“¹³⁹² Die wichtigste Waffe in den Fastnachtspielen war die Stände- beziehungsweise Moralsatire, die seit dem 13. Jahrhundert ständig an Bedeutung zunahm. Die Moralsatire „[...] setzt sich belehrend und strafend mit den Mängeln der Zeit und des Menschen auseinander.“¹³⁹³ In der strafenden Satire sind Laster und Torheit die wichtigsten Angriffsobjekte.¹³⁹⁴ Sie knüpft damit an die traditionelle Lasterschelte an.¹³⁹⁵ Die Absicht der Texte war es:

„[...] auf eine als verbesserungsbedürftig erkannte Wirklichkeit durch die Aufdeckung von Laster, Unordnung und Fehlverhalten korrigierend einzuwirken.“¹³⁹⁶

Genau wie die Lasterschelte wurde auch die Moralsatire in der Kunst aufgegriffen und bildlich umgesetzt. Dabei wurde oft die Frage gestellt, ob es einem Moralisten erlaubt ist,

„[...] den Leser [oder im Falle eines Kunstwerkes den Bildbetrachter] mit Gegenständen und Themenkomplexen zu konfrontieren, von denen er ihn ja gerade fernhalten bzw. durch den Appell zur Besserung entfernen will.“¹³⁹⁷

¹³⁸⁷ Vgl. Krohn, Rüdiger, *Der unanständige Bürger*, Diss. Universität Karlsruhe 1974, Kronberg 1974, S. 1.

¹³⁸⁸ Gorsen 1969, S. 16.

¹³⁸⁹ Krohn 1974: S. 4.

¹³⁹⁰ Krohn 1974: S. 6.

¹³⁹¹ Vgl. Könnecker 1991: S. 127.

¹³⁹² Krohn 1974: S. 62.

¹³⁹³ Könnecker 1991: S. 22.

¹³⁹⁴ Vgl. Könnecker 1991: S. 20.

¹³⁹⁵ Vgl. Könnecker 1991: S. 55.

¹³⁹⁶ Könnecker 1991: S. 22.

¹³⁹⁷ Könnecker 1991: S. 27.

Was das betrifft kann man sagen, dass man erst eine genaue Kenntnis der Laster und eine konkrete Vorstellung von ihnen haben muss, um ihrer Habhaft zu werden und sie bekämpfen beziehungsweise vermeiden zu können.

„Daher ist der Dichter [das gilt auch für den Künstler] [...] gezwungen, im offenen Kampf und mit hochgehaltener Fahne zu streiten und zuerst das Häßliche aufzuzeigen, bevor er gegen das Häßliche und Schändliche in die Schlacht zieht.“¹³⁹⁸

Dies funktioniert wie bei dem Beispiel der alten Spartaner

„[...] die ihre Söhne von der Trunksucht zu kurieren versuchten, indem sie ihnen betrunkene Sklaven vorführten, in der Hoffnung daß deren lächerlicher und ekelregender Anblick ihnen einen nachhaltigen Abscheu vor diesem Laster einflößen würde [...]“¹³⁹⁹,

das Dedekind in seinem Widmungsschreiben 5f anführt.¹⁴⁰⁰

In diesem Sinne können auch die „obszönen“ Motive in den Bildern zu den Folgen der Trunksucht gesehen werden. Pokale wie der Holzschuher-Pokal wurden auf großen Festen und bei Empfängen der Familie Holzschuher zur Schau gestellt. Das prunkvolle Repräsentationsobjekt sorgte bei näherer Betrachtung seines Programmes vermutlich für viel Erheiterung in Männerrunden und diente dazu, die Damen zu delectieren. Dieses Zurschaustellen eines Prunkbechers mit erotischen Szenen und die Reaktionen der weiblichen Gäste der Festtafel schildert der französische Schriftsteller Pierre de Bourdeille de Brantôme (1540-1614) in seinem Werk mit dem Titel „Das Leben der galanten Dame“, das um 1600 entstand und in dem er das adelige Leben dieser Zeit schildert:

„Ich kannte einen Prinzen, der [...] kaufte von einem Goldschmied einen sehr schönen Becher aus vergoldetem Silber, der ein Meisterwerk und eine große, auf das schönste gearbeitete und gravierte Spezialität war. Auf diesem Becher waren mit dem Stichel innen und außen und rund herum höchst fein und genau etliche Figuren des Aretino eingraviert, zudem aber auch noch verschiedene Arten der Kohabitation von Tieren. [...] Dieser Becher war die Zierde des Buffets jenes Prinzen; denn er war, wie gesagt, sehr schön und kunstreich gearbeitet und lustig anzusehen, von innen und außen. Wenn dieser Prinz die Frauen und Mädchen des Hofes zur Festtafel lud, was oft geschah, verfehlten seine Kellermeister niemals, auf seinen

¹³⁹⁸ Böckem S. 52-64 in Hess/Eser 2012: S. 63.

¹³⁹⁹ Könnecker 1991: S. 28.

¹⁴⁰⁰ Vgl. Könnecker 1991: S. 28.

Befehl ihnen aus diesem Becher zu trinken zu geben. Die Damen, die ihn noch nie gesehen hatten, verwunderten sich und wußten nicht, was sie dazu sagen sollten; einige wurden verlegen und die Schamröte färbte ihre Wangen; andre wieder flüsterten unter sich: ‚Was ist denn da eingraviert? Ich glaube, das sind Unzuchtigkeiten. Ich trinke nicht mehr daraus. Nein, ich müßte schon großen Durst haben, ehe ich wieder daraus trinken würde.‘ Aber sie mußten doch daraus trinken, wenn sie nicht verdursten wollten. Deshalb schlossen einige beim Trinken die Augen, andre weniger Schamhafte aber nicht. Wer von dieser Sache sprechen hörte, Frauen wie Mädchen, lachte heimlich darüber; die andern aber schütteten sich vor Lachen. Die einen sagten, wenn man sie fragte, warum sie lachten und was sie denn gesehen hätten: sie hätten nichts weiter gesehen als Bilder, und gerade deshalb wollten sie nicht wieder daraus trinken. Die andern sagten: ‚Was mich betrifft, so denke ich mir nichts Böses dabei. Das Anschauen eines Bildes schadet der Seele nichts‘ [...] Die einen sagten: ‚Das sind ja drollige Sachen!‘ Die andern: ‚Das sind reizende Spiegel!‘ Die einen: ‚Der Goldschmied muß guter Laune gewesen sein, um solche Narrheiten zu machen!‘ Die andern: ‚Und Sie, mein Herr, noch mehr, um diesen schönen Kelch zu kaufen.‘ Die einen fragte man, ob sie beim Anblick des Bechers nicht etwas Gewisses empfänden; sie antworteten: Diese Scherze ließen sie kalt. Die andern fragte man, ob sie den Wein nicht recht heiß gefunden hätten und ob er sie nicht erhitzt hätte, obgleich es Winter sei, worauf sie erwiederten: Das hätten sie nicht bemerkt; er wäre ihnen schön kalt erschienen und hätte sie recht erfrischt. Endlich fragte man auch, welches dieser Bilder sie in ihrem Bett haben möchten; darauf entgegneten sie: Man könne die Bilder ja leider nicht losmachen und mitnehmen. Kurz, tausend Witze und Stichworte tauschten die Herren und Damen hierüber bei Tische aus; es war eine sehr amüsante Sache und wert, gehört und gesehen zu werden, wie ich es sah. [...] Das waren die Wirkungen dieses schönen, bildergezierten Bechers. Danach kann man sich die Worte und Mienen dieser Damen vorstellen, wenn sie unter sich, allein oder in Gesellschaft, von diesem Becher sprachen oder träumten.“¹⁴⁰¹

Der Betrachter lacht über den Humor und die Ironie der Darstellungen der sich übergebenden oder töricht benehmenden Trinker und der Ausschweifungen der Bacchanten und Satyrn, die in den Trunkenheitsdarstellungen Anfang des 16. Jahrhunderts mit einem gewissen Augenzwinkern überspitzt dargestellt sind. Dabei wird neben dem Lachen über das Dargestellte das Wiedererkennen der eigenen Züge im Fremdbild herausgefordert. Durch den Selbstekel soll auch,

¹⁴⁰¹ Pierre de Bourdeille, Seigneur de Brantôme, Das Leben der galanten Damen, Leipzig 1904, zit. nach: Pfisterer in: Fehrenbach, Frank/Felfe, Robert et al. (Hgg.) 2018, S. 123-146, hier S. 142, 143.

wie im Beispiel der Spartaner, ein heilsamer Schock eintreten. In diesem Sinne zielen die Darstellungen auf die Selbsterkenntnis des Betrachters ab, die für ihn eine gleichzeitige Erlangung und Einschränkung der Freiheit bedeutet, denn nur der ist wahrhaftig frei, der als vernunftbegabtes Wesen seine Triebe kontrollieren kann und seinen Körper damit unter seine Kontrolle gebracht hat.¹⁴⁰²

Der Betrachter der Darstellungen und Benutzer der Trinkgeräte soll durch die Bilder dazu gebracht werden, hinter dem lustvollen Treiben die darin mitschwingende Warnung zu erkennen, dem Alkohol nur in dem Maße zuzusprechen, wie es ihm nicht schadet.

3 Anstrengungen zur Disziplinierung der Trinker im 16. Jahrhundert und die Sanktionen gegen die Trunksucht

Obwohl die große Menge des konsumierten Alkohols und die exzessiven Auswüchse der Trinksitten im 16. Jahrhundert, insbesondere bei feierlichen Anlässen, durch Quellen belegt sind, ist anzunehmen, dass es im 16. Jahrhundert nicht zu einem plötzlichen Sittenverfall kam, sondern Sitten und Traditionen vielmehr anders wahrgenommen wurden.¹⁴⁰³ Der Anstieg des Missfallens der althergebrachten Verhaltensweisen in Hinsicht auf das Trinken stand in Zusammenhang mit einer zunehmenden Organisation der Sittenkontrolle.¹⁴⁰⁴ Die Fülle an belehrenden Schriften und Bildwerken moralischen Inhalts, die sich gegen die rohen Tischsitten, das Fressen und Saufen und dessen Folgen richteten und zum Ziel hatten, die Menschen zu disziplinieren, ist auf eine gesteigerte Empfindlichkeit und ein erhöhtes Sünden- und Schuldbewußtsein zurückzuführen.¹⁴⁰⁵

An den Bildprogrammen zum Thema Trunkenheit ist zu sehen, dass sich eine Vielzahl gegen das übermäßige Trinken und dessen Folgen richtet. Die negativen Folgeerscheinungen werden in der Tradition der Sündenkatologe in den Kontext der Sieben Todsünden gestellt und beinhalten gleichzeitig alte medizinische Lehren wie die der vier Temperamente und der Körpersäfte, gepaart mit biblischen beziehungsweise überlieferten Geschichten und Fabeln zu den negativen Folgen der Trunksucht. Die Fülle dieser Inhalte bei Darstellungen zur Trunkenheitsthematik setzt voraus, dass sich in der Gesellschaft des 16. Jahrhunderts ein Wandel der Einstellung gegenüber Trunkenheit ergeben hat.

¹⁴⁰² Vgl. Könnecker 1991: S. 128.

¹⁴⁰³ Vgl. Te Heesen 2009: S. 24.

¹⁴⁰⁴ Vgl. Te Heesen 2009: S. 28.

¹⁴⁰⁵ Vgl. Te Heesen 2009: S.29.

Die Trunkenheit war also zu einem gesellschaftlich inakzeptablen Phänomen erklärt worden.¹⁴⁰⁶

Doch was war der Grund für diese Einstellung? Der Soziologe Norbert Elias (1897-1990) sieht dies in einem allmählichen Aufkommen bestimmter Standards der Höflichkeit und Selbstbeherrschung begründet. Volltrunkenheit war nicht mehr akzeptabel und das Verhalten eines Betrunkenen wurde zunehmend als peinlich und geschmacklos empfunden.¹⁴⁰⁷ Eine gewisse „Moral Panic“ vollzog sich. Der Begriff „Moral Panic“ wird von Soziologen und Anthropologen verwendet und bezeichnet eine Erscheinungsform, ein Problem oder ein Verhalten, das als Bedrohung der Gesellschaft auftaucht und zum Gegenstand „ernster Sorge“ wird.¹⁴⁰⁸

Laut der Sozialdisziplinierungstheorie des Historikers Gerhard Oestreich (1910-1978) und der Theorie des Sozialisationsprozesses von Norbert Elias entwickelten sich die Grundlagen für eine europaweit gültige Tendenz zu modellhafter Ordnung und Disziplin aus den Ordnungs- und Harmoniebegriffen der Renaissance. Mit der allmählichen Staatenbildung im frühneuzeitlichen Europa, den demographischen Verdichtungen im urbanen Raum und dem zunehmenden Bedarf an kommunaler Kooperation ging ein verstärktes Streben nach Harmonie Hand in Hand, das sich in gesellschaftlichen und politischen Formen der Sozialisation ausdrückte.¹⁴⁰⁹ Diese Entwicklungen erforderten laut Elias von den Individuen eine Dämpfung der Affekte sowie Friedfertigkeit und eine Bändigung der Triebe.¹⁴¹⁰ Die allmähliche Verhaltensänderung beim Essen und Trinken und das schrittweise Vorrücken der Peinlichkeitsschwelle ab der Renaissance hingen laut Norbert Elias von der Änderung der damaligen Gesellschaftsstruktur ab.¹⁴¹¹ In der Frühen Neuzeit war die Regulierung der Affekte und Triebe für die im 16. Jahrhundert entstandene, aus vielen sozial

¹⁴⁰⁶ Vgl. Tlusty 2005: S. 5.

¹⁴⁰⁷ Vgl. Tlusty 2005: S. 5.

¹⁴⁰⁸ Vgl. Tlusty 2005: S. 11.

¹⁴⁰⁹ Vgl. Tlusty 2005: S. 8; Oestreich, Gerhard, Geist und Gestalt, S. 179-197; Elias, Norbert, Über den Prozess der Zivilisation. Soziogenetische und psychogenetische Untersuchungen, Bd. 1 und 2, Wandlungen des Verhaltens in den weltlichen Oberschichten des Abendlandes, 2. Aufl., Bern/München 1969; Elias, Norbert, Über den Prozess der Zivilisation. Soziogenetische und psychogenetische Untersuchungen, Bd. 2, Wandlungen der Gesellschaft. Entwurf zu einer Theorie der Zivilisation, 2. Aufl., Bern/München 1969; vgl. Held, Jutta, Norbert Elias und die Kunstgeschichte, in: Opitz, Claudia (Hg.), Höfische Gesellschaft und Zivilisationsprozess. Norbert Elias' Werk in kulturwissenschaftlicher Perspektive, Köln/Weimar/Wien 2005, S. 105-118, hier S. 106.

¹⁴¹⁰ Vgl. Held in Opitz 2005: S. 106.

¹⁴¹¹ Vgl. Homolka 1983: S. 43.

Gleichberechtigten zusammengesetzte, breite bürgerliche Oberschicht notwendig geworden, um den reibungslosen Ablauf der Arbeit in einer bürgerlich-industriellen Gesellschaft zu gewährleisten. Die Einebnung der äußeren Rangunterschiede, die Verhöflichung der Oberschicht und die engere Verflechtung aller Teile der Gesellschaft dieser Zeit habe die Allgemeingültigkeit der Etikette und einen automatisch wirkenden Selbstzwang mit sich gebracht. Die weniger sichtbaren und unpersönlichen Zwänge der gesellschaftlichen Verflechtung, der Arbeitsteilung, des Marktes und der Konkurrenz hätten die Zurückhaltung der Affekte aus eigenem Antrieb bewirkt.¹⁴¹² Elias macht auch die Intensivierung der Menschenbeobachtung und das stärkere Verständnis für die Gefühle der andern verantwortlich für den Wandel der Sitten. Gleichzeitig habe sich der Druck, den die Menschen in Bezug auf gutes Benehmen aufeinander ausüben, verstärkt. Die gesellschaftliche Kontrolle sei bindender geworden, während gleichzeitig die Art zu korrigieren, höflicher, sanfter und im Vergleich zu früher rücksichtsvoller wurde.¹⁴¹³ Das Gefühl dafür, was zu tun und zu lassen ist um andere nicht zu schockieren und zu verletzen, sei differenzierter geworden.¹⁴¹⁴ Allgemein ist ein Vorrücken der Scham- und Peinlichkeitsgrenzen vor allem im 16. Jahrhundert und ab dem 16. Jahrhundert zu beobachten.¹⁴¹⁵ Hinzu kam, dass man sich verstärkt über andere Menschen lustig machte, die ein normwidriges Verhalten zeigten.¹⁴¹⁶ Dies alles führte zu einer Triebregulierung in Essen, Trinken und sexuellen Handlungen und einer Regulierung der Kampf- und Angriffslust.¹⁴¹⁷ Man hatte Angst vor der sozialen Degradierung und der Überlegenheit anderer.¹⁴¹⁸ Die Folge war das Wachsen eines gesellschaftlichen Zwangs zum Selbstzwang.¹⁴¹⁹ Dies mag im Kern richtig sein. Zu beachten ist an Elias' Theorien jedoch, dass sein

¹⁴¹² Vgl. Homolka 1983: S. 43, 44.

¹⁴¹³ Vgl. Homolka 1983: S. 43, 44.

¹⁴¹⁴ Vgl. Elias, Norbert, Über den Prozess der Zivilisation. Soziogenetische und psychogenetische Untersuchungen, Bd. 1, Wandlungen des Verhaltens in den weltlichen Oberschichten des Abendlandes, 2. Aufl., Bern/München 1969, S. 103.

¹⁴¹⁵ Vgl. Elias, Norbert, Über den Prozess der Zivilisation. Soziogenetische und psychogenetische Untersuchungen, Bd. 2, Wandlungen der Gesellschaft. Entwurf zu einer Theorie der Zivilisation, 2. Aufl., Bern/München 1969, S. 397.

¹⁴¹⁶ Vgl. Elias Bd. 2 1969: S. 375.

¹⁴¹⁷ Vgl. Elias Bd. 1 1969: S. 244, 263.

¹⁴¹⁸ Vgl. Elias Bd. 2 1969: S. 397.

¹⁴¹⁹ Vgl. Schwerhoff, Gerd, Zivilisationsprozess und Geschichtswissenschaft. Norbert Elias' Forschungsparadigma in historischer Sicht, in: Historische Zeitschrift 266 (1998); S. 561-605, hier S. 569.

Mittelalterbild von ideologischen Klischeevorstellungen geprägt ist.¹⁴²⁰ Elias sieht im Adel des Ancien Régime nicht nur eine absterbende Klasse sondern einen wichtigen Modernisierungsfaktor. Er betrachtet den herrschaftlichen Hof als entscheidenden Transformator modernen Verhaltens und als europäische Schule der Zivilisation. Das Hofzeremoniell wurde laut Elias als Machtinstrument des Königs gegenüber dem Adel benutzt, um Status- und Prestigechancen anzuheizen.¹⁴²¹ Genauso sollte das Bürgertum die Prestigekonkurrenz gegenüber dem Adel anstacheln indem es ihn imitierte, um so den ganzheitlichen Zivilisationsprozess zu fördern.¹⁴²²

Der Adel sei laut Elias bei Hof seiner Selbständigkeit beraubt und in steter Abhängigkeit vom König gehalten worden. Es war aber eher so, dass der Adel vom höfischen Leben profitierte indem er dort mit anderen Machtträgern in Kommunikation treten konnte. Ein Zwang entstand eher für den König, weil er als vornehmster Repräsentant des Adels besonders an das Einhalten einer korrekten Etikette gebunden war.¹⁴²³ Elias sieht den mittelalterlichen Ritter als Triebtäter und Gegenbild zum zivilisierten Höfling an.¹⁴²⁴ Mit der „Verhöflichung“ der Krieger seien Elias zufolge die Rationalisierung des individuellen Verhaltens und das vorausschauende Abwägen von Folgen und Nebenfolgen der eigenen Pläne, die Selbstbeobachtung und der Selbstzwang, die Triebbekämpfung und die Affektregulierung ebenso wie die Erhöhung der Scham- und Peinlichkeitsgrenzen einhergegangen.¹⁴²⁵ Die Schicht von Hofleuten dagegen musste sich seiner Meinung nach in ihrem Verhalten nicht groß einschränken, da die korrekte Etikette in ihrer Schicht eher eine angeborene Gabe und Selbstverständlichkeit sei.¹⁴²⁶ In Elias‘ zitierten Quellen zum Tischverhalten bleiben die Adressaten offen. Er behauptet, dass sie für den Adel und die höfische Gesellschaft des 16. und 17. Jahrhunderts gedacht waren.¹⁴²⁷ Der Begriff „civilité“ geht auf Erasmus von Rotterdams Schrift „De civilitate morum puerilium“ aus dem Jahre 1530 zurück. Die Schrift handelt von dem Benehmen des Menschen in der Gesellschaft und ist zur Belehrung von Knaben gedacht.¹⁴²⁸ Sie ist aber trotz der Widmung von Erasmus an einen jungen

¹⁴²⁰ Vgl. Schwerhoff 1998: S. 605.

¹⁴²¹ Vgl. Schwerhoff 1998: S. 570.

¹⁴²² Vgl. Schwerhoff 1998: S. 590.

¹⁴²³ Vgl. Schwerhoff 1998: S. 588.

¹⁴²⁴ Vgl. Schwerhoff 1998: S. 581.

¹⁴²⁵ Vgl. Schwerhoff 1998: S. 570.

¹⁴²⁶ Vgl. Schwerhoff 1998: S. 574.

¹⁴²⁷ Vgl. Schwerhoff 1998: S. 573.

¹⁴²⁸ Vgl. Elias Bd. 1 1969: S. 66, 68.

Fürstensohn an alle Kinder gerichtet.¹⁴²⁹ Elias hat außerdem die wichtige Rolle der Religion nicht berücksichtigt.¹⁴³⁰ Und auch die Menge an obrigkeitlichen Disziplinierungskampagnen in Form von Mandaten, Vorschriften und Gesetzen in der Frühen Neuzeit wird bei ihm außer Acht gelassen.¹⁴³¹

Das Leben der Menschen in der Frühen Neuzeit war von Ängsten verschiedener Art geprägt. Seuchen, Kriege und Naturkatastrophen trugen zu einem Klima der Verunsicherung bei.¹⁴³² „Die spätmittelalterliche Gesellschaft ist geprägt von sozialen Schichten die unterschiedlichen Entwicklungsrhythmen unterliegen und verschiedene Verhaltensstrukturen aufweisen. [...] Nirgends treffen die Auswirkungen des unterschiedlichen Wandels so direkt aufeinander wie in der Stadt.“¹⁴³³

„War die Herrschaft früher weitgehend von den Launen des jeweiligen Herrschers bestimmt, und als solche unberechenbar wie die Natur, so wurde sie nun in den Städten auf die Grundlage positiven Rechts gestellt und vermittelte damit [...] Sicherheit [...]. Das damit verbundene Gefühl einer gewissen Geborgenheit innerhalb der Stadtmauern hatte seine Auswirkungen auf die Außenbeziehungen: ‚Die Herrschenden sahen sich in der Stadt immer wieder von Aufständen und Unruhen bedroht, die Bürger insgesamt mißtrauten zutiefst den großen Herren, verachteten die Bauern und fürchteten sich zuweilen vor ihnen... Außerhalb blieben Scharen, gegen die sich die Städte zunehmend abgrenzten: Die äußeren Feinde, die ‚fremden‘ Bettler, die man vertrieb, die Vagabunden und die herumziehenden Scharen, vor denen man die Tore schloß, aber auch die Randgruppen in der Stadt.“¹⁴³⁴

Juden, Prostituierte, Bettler und Vertreter unehrlicher Berufe wurden zwischen dem 13. und 16. Jahrhundert aus der Gesellschaft ausgegrenzt. Weltuntergangsängste hatten Hochkonjunktur. Der Aberglaube war groß. Naturkatastrophen und alle Arten von Erscheinungen wurden als Unheilszeichen gesehen. Es gab Sensationsberichte und Bilder von Monstern, Exoten, Ungeheuern, Kobolden und Dämonen, die die Gesellschaft bedrohten und gegen die sich die Gemeinschaft abgrenzen und schützen musste.¹⁴³⁵

¹⁴²⁹ Vgl. Schwerhoff 1998: S. 574.

¹⁴³⁰ Vgl. Schwerhoff 1998: S. 591.

¹⁴³¹ Vgl. Schwerhoff 1998: S. 602.

¹⁴³² Vgl. Wagner 1985: S. 135.

¹⁴³³ Wagner 1985: S. 133.

¹⁴³⁴ Ebda.

¹⁴³⁵ Vgl. Wagner 1985: S. 134.

Durch das Zusammenleben und -arbeiten begann man verstärkt „zivilisatorisch mehr oder weniger fortgeschrittene [...] Typen“ von Menschen wahrzunehmen. „Aus der Perspektive des zivilisierten Individuums erscheint das weniger zivilisierte [...] als lasterhaft, unvernünftig, kriminell.“ Für den Stadtbürger waren es besonders die Bauern „die den unzivilisierten Antityp zum eignen Ich repräsentieren.“¹⁴³⁶ Hinter dem Lachen über den tölpelhaften Bauern steckt die Angst, selbst zum Tölpel zu werden. Das Nürnberger Fastnachtspiel warnt den Bürger und den Edelmann in einer einseitigen, durch den Adressatenkreis bedingten Sicht davor, durch zu viel Alkohol das ungehobelte Verhalten von vermeintlich anstandslosen ungehobelten Bauern anzunehmen.¹⁴³⁷

Die durch den Alkoholkonsum ausgelöste Disziplinlosigkeit, Hemmungslosigkeit und Unbeherrschtheit kam auch in Konflikt mit der wohlgeordneten, nüchternen Moral der Reformatoren.¹⁴³⁸ Den Kirchen ging es um eine aktive Beeinflussung ihrer Gläubigen, dem Staat um Gehorsam gegenüber Gesetzen und Verordnungen.¹⁴³⁹ Die unterschiedlichen Religionsausprägungen im Zuge der Reformation bewirkten, dass die Kirchen sich voneinander abgrenzten. „Dies geschah durch klare Rechtsgläubigkeits- und Zugehörigkeitskriterien, was eine stärkere Kontrolle (und damit Disziplinierung) der Mitglieder und ihrer Normerfüllung notwendig machte und gleichzeitig ein sich von anderen Gruppierungen absetzendes ‚Wir-Gefühl‘ der Mitglieder erzeugte.“¹⁴⁴⁰ Die Religion beeinflusste die Norm- und Wertvorstellungen der Zeit durch die Vorstellungen von Moral und Tugenden und damit die Regeln des Zusammenlebens der Menschen entscheidend.¹⁴⁴¹ Dass Fehlverhalten als Sünde gesehen wurde und der Einzelne durch richtiges Handeln zur Herstellung der göttlichen Ordnung beitragen sollte, galt standesübergreifend.¹⁴⁴² Die einzelnen Stände hatten unterschiedliche Lebensformen und auch unterschiedliche Lebensstile und Verhaltensmuster. Ständeübergreifende Normen existierten nur in Bezug auf die allgemein gültigen Tugenden und Laster. In der Frühen Neuzeit waren Essen und Trinken zentrale Bestandteile des gesellschaftlichen Lebens und dienten der Demonstration der

¹⁴³⁶ Wagner 1985: S. 136.

¹⁴³⁷ Vgl. Wagner 1985: S. 137.

¹⁴³⁸ Vgl. Tlustý 2005: S. 4.

¹⁴³⁹ Vgl. Te Heesen 2009: S. 40.

¹⁴⁴⁰ Te Heesen 2009: S. 24.

¹⁴⁴¹ Vgl. ebda.

¹⁴⁴² Vgl. Te Heesen 2009: S. 26.

sozialen Stellung.¹⁴⁴³ Daher legte man auch besonderen Wert auf das korrekte Verhalten in Zusammenhang mit Essen und Trinken.

Man konnte also in der Frühen Neuzeit ein allmähliches Etablieren bestimmter Normen für ein angemessenes gesellschaftliches Verhalten beobachten. Diese Verhaltensweisen die zur sozialen Harmonie beitrugen, brauchten neben dem Appell an die Eigenverantwortlichkeit der Bürger eine Instanz, die Regeln aufstellte und deren Einhaltung kontrollierte. Die Wirtshäuser und Feierlichkeiten, bei denen viel Alkohol konsumiert wurde, wurden als Bedrohung der Ordnung angesehen. Sie galten als Orte des Müßiggangs, der Gewalt, der Unzucht und des Aufruhrs, ausgelöst durch den Alkohol.¹⁴⁴⁴ Ein Mittel der Obrigkeit im 16. Jahrhundert für Recht und Ordnung zu sorgen, waren die Disziplinar- und Polizeiordnungen, die in dieser Zeit vermehrt erlassen wurden.¹⁴⁴⁵

In Nürnberg wurden, wie bereits an mehreren Stellen erörtert, zahlreiche Polizeiordnungen erlassen, die in Zusammenhang mit der Herstellung oder dem Konsum von Wein und Bier stehen. Diese Polizeiordnungen bewirkten aber kaum Veränderungen „weil aufgrund der noch unterentwickelten Exekutive die Verordnungen faktisch nicht kontrolliert werden konnten.“¹⁴⁴⁶ Wesentlich wirksamer für die Durchsetzung einer Sozialdisziplinierung waren Flugblätter und Illustrationen sowie bildliche Darstellungen von Fehlverhalten.¹⁴⁴⁷ Nicht alle Teile der frühneuzeitlichen Bevölkerung, besonders außerhalb der Städte, konnten lesen. Auch die in den bildlichen Darstellungen angedrohten Folgen und Strafen waren wirksamer als die der Polizei, da sie sich auf die Strafe Gottes, das Jüngste Gericht, die öffentliche Meinung, die Ehre, das Seelenheil oder negative soziale oder wirtschaftliche Aspekte bezogen. Die Polizeiordnungen beinhalteten neben angedrohten körperlichen Geld- und Gefängnisstrafen, insbesondere bei kleineren Vergehen, häufig sogenannte Schand- oder auch Ehrenstrafen.¹⁴⁴⁸ In der Bayerischen Landesordnung von 1553 wurde die passende Länge eines Wirtshausbesuches vorgeschrieben.¹⁴⁴⁹ In

¹⁴⁴³ Vgl. Te Heesen 2009: S. 30.

¹⁴⁴⁴ Vgl. Tlusty 2005: S. 8.

¹⁴⁴⁵ Vgl. Te Heesen 2009: S. 22.

¹⁴⁴⁶ Te Heesen 2009: S. 22.

¹⁴⁴⁷ Vgl. Te Heesen 2009: S. 22.

¹⁴⁴⁸ Vgl. Te Heesen 2009: S. 23.

¹⁴⁴⁹ Vgl. Landesordnung 1553, fol. 93r-93v; vgl. Lidmann, Satu, Alkohol und Gewalt: Strafpraxis und Regelungen im frühneuzeitlichen Bayern, in: Wüst, Wolfgang (Hg.), Historische Kriminalitätsforschung in landesgeschichtlicher Perspektive. Fallstudien aus Bayern und seinen Nachbarländern 1500-1800, Referate der Tagung vom 14. Bis 16. Oktober in Wildbad

einer Verordnung ist zu lesen, dass während des Gottesdienstes keine Getränke serviert werden dürfen. Seit 1566 war es verboten an Feiertagen und Sonntagen und während der Gottesdienstzeit zu trinken. Wer dem zuwider handelte wurde mit einer Geldbuße bestraft. Wenn der Zuwiderhandelnde die Strafe nicht bezahlte, musste er im Halseisen vor der Kirche stehen. Der Alkoholkonsum wurde aber meist nur dann aktenkundig, wenn eine andere mit der Trunkenheit verknüpfte Straftat vorlag. Im Laufe des 16. Jahrhunderts ging die landesherrliche Kriminalpolitik jedoch immer mehr gegen jede Form von Trunkenheit vor. Häufig wurde in den Polizeiordnungen das „Vollsaufen“ beanstandet, unter dem man einen Alkoholkonsum verstand, der zu erheblicher Trunkenheit führte.¹⁴⁵⁰ Gegen das „Rumoren“ wurden kurze Haftstrafen erlassen.¹⁴⁵¹ Das „Setzen“, unter dem man das Zusammensitzen und Lärmen von Trinkern sowie unerwünschte Trinkgelage verstand, war verboten. Dadurch versuchte man, aus den Besäufnissen folgende Straftaten zu verhindern.¹⁴⁵² Aus Ratsprotokollen geht hervor, dass man den Zuwiderhandelnden sogar androhte, sie in den Türkenkrieg zu schicken. Wenn die Ursache für ein Fehlverhalten nachweislich die Trunkenheit war, wurde man auch mit Alkoholverbot bestraft. Eine weitere Art der Bestrafung war die sogenannte „Obligation“ oder „Postskription“. Dabei wurde der Name dessen, der das Vergehen verübt hatte, auf eine Tafel bei den Stadttoren, der sogenannten „Betrunkenentafel“, geschrieben. Dies gehörte zu den Ehrenstrafen und wirkte durch öffentliche Erniedrigung und den Verlust der sozialen Ehre.¹⁴⁵³ Auch schändliches Stehen vor der Kirche mit einer Kerze und einem Zettel in der Hand, auf dem das Vergehen stand, das Kettentragen oder das Gassenkehren waren beliebte Strafen für Zecher. Im Falle, dass sich das Vergehen wiederholte, konnte der Betroffene aus der Stadt verwiesen werden.¹⁴⁵⁴ Ein begangenes Vergehen konnte auch ein Wirtshausverbot nach sich ziehen.¹⁴⁵⁵ Die Alkoholdosis der Angeklagten und was von ihnen getrunken wurde, wurde in der Regel nicht protokolliert.¹⁴⁵⁶

Kreuth, Zentralinstitut für Regionenforschung, Sektion Franken, Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg, Erlangen 2017, S. 101-118, hier S. 105.

¹⁴⁵⁰ Vgl. Lidman in Wüst 2017: S. 105.

¹⁴⁵¹ Vgl. Lidman in Wüst 2017: S. 107.

¹⁴⁵² Vgl. Lidman in Wüst 2017: S. 105.

¹⁴⁵³ Vgl. Lidman in Wüst 2017: S. 109, 111.

¹⁴⁵⁴ Vgl. Lidman in Wüst 2017: S. 109, 110.

¹⁴⁵⁵ Vgl. Lidman in Wüst 2017: S. 113.

¹⁴⁵⁶ Vgl. Lidman in Wüst 2017: S. 115.

Besonders viele Gewalttaten wurden in Wirtshäusern während der Kirchweih und der Fastnacht verübt.¹⁴⁵⁷

Was die Frage angeht, ob der Alkoholkonsum im 16. Jahrhundert gestiegen war, kann man angesichts der Polizeiordnungen sagen, dass während der Strafverfolgung von Alkoholdelikten im späten 16. und frühen 17. Jahrhundert tatsächlich ein gesteigener Alkoholkonsum nachzuweisen ist. Andererseits ist damit einhergehend auch eine steigende Verfolgung der Alkoholdelikte zu beobachten, was wiederum offen lässt, ob tatsächlich der Alkoholkonsum stieg oder nur dessen Reglementierung.¹⁴⁵⁸

Zur Frage nach der Wirksamkeit der obrigkeitlichen Verordnungen lässt sich jedoch sagen, dass der Kampf gegen die Trunksucht hoffnungslos und unwirksam blieb, da sich die Rituale hielten und man unter anderem soziale Benachteiligung fürchtete, wenn man sich nicht an die Trinksitten wie das Zutrinken hielt.¹⁴⁵⁹

Prunk, Glanz, Zeremonien, Symbole und auch die Einhaltung von Tischsitten markierten die Distanz der ritterlich-höfischen Kreise, der Feudalherren und des Adels zu den sozial niedriger stehenden Schichten und betonten gleichzeitig ihre Macht.

„In Bezug auf die Nahrung lässt sich ein Wandel in der Wahrnehmung konstatieren: Während am Beginn der Epoche die Menge der Speisen ausschlaggebend war, nahm im Zuge der Verhöflichung der Gesellschaft die Übermäßigkeit ab; als ehrenvoll galt nun der perfekte Umgang mit dem neuen Tischritual. Gleichzeitig wurden die ‚groben Sitten‘ zum Kennzeichen des einfachen Volkes.“¹⁴⁶⁰

Aber vor allem das übermäßige Trinken hielt sich auch bei der Oberschicht, die in dieser Hinsicht als schlechtes Beispiel voranging, hartnäckig. Die Trinkbräuche waren bei der Oberschicht genauso verbreitet wie im Volk. Sebastian Franck und Sebastian Brandt wollten daher vor allem die Sitten der Eliten reformieren.¹⁴⁶¹ Vom Volk verlangte man dagegen Demut, Arbeitsamkeit und das Einhalten der Moralvorstellungen.¹⁴⁶²

Die moralischen Dekrete, die in der Reformationszeit erlassen wurden, richteten sich vor allem gegen den Brauch des Zutrinkens, der besonders bei

¹⁴⁵⁷ Vgl. Lidman in Wüst 2017: S. 342.

¹⁴⁵⁸ Vgl. Lidman in Wüst 2017: S. 115.

¹⁴⁵⁹ Vgl. Lidman in Wüst 2017: S. 116, 117.

¹⁴⁶⁰ Te Heesen 2009: S. 30.

¹⁴⁶¹ Vgl. Tlusty 2005: S. 6.

¹⁴⁶² Vgl. Te Heesen 2009: S. 31.

Hofe und im Rathaus praktiziert wurde. Die Erlasse hatten jedoch wenig Erfolg, da die Rats- und Landesherren selbst ein schlechtes Beispiel abgaben und zudem noch aus den ertragreichen Alkoholsteuern Profit schlugen.¹⁴⁶³ Verbote waren auch angesichts des Nachfragedrucks einfach nicht durchsetzbar. Viele Trunkenheitserlasse wollte man ganz einfach nicht durchsetzen. „Die zuständigen Stellen hatten nämlich längst erkannt, ein wie notwendiges Ingrediens des sozialen und beruflichen Lebens der Alkohol war.“¹⁴⁶⁴

¹⁴⁶³ Vgl. Tlusty 2005: S. 6.

¹⁴⁶⁴ Tlusty 2005: S. 7.

VIII Resümee

„Die [...] wunderberlichen Eygenschaft vnd würckung des Weins“

Hans Sachs, 1553

Quer durch alle Stände gehörte der Konsum von Wein und Bier in Nürnberg Anfang des 16. Jahrhunderts zum Alltag der Menschen. Der Alkohol war dabei nicht nur ein Nahrungsmittel sondern die Substanz, die zahlreichen Ereignissen des gesellschaftlichen Zusammenlebens Bedeutung verlieh. Aufgrund dessen gab es eine Vielzahl an Trinkbräuchen und -ritualen, die von unterschiedlichen Gruppierungen zu verschiedenen Anlässen praktiziert wurden. Da auch der Herstellung und dem Ausschank des Alkohols eine große Bedeutung beigemessen wurde, wurde dies von oberster Stelle überwacht und kontrolliert. Insbesondere für den Wein, der wie Fleisch ein kostbares Nahrungsmittel war, gab es zahlreiche Regularien und Vorschriften, was dessen Herstellung und Verkauf anging. Da jedoch die spezifischen Folgen des übermäßig konsumierten Alkohols, von denen im Vorausgegangenen ausführlich berichtet wurde, das friedvolle Zusammenleben der Leute gefährden konnten, erließ der Rat der Stadt Nürnberg zahlreiche Gebote und Verbote die den Alkoholkonsum regulieren und dessen negative Folgeerscheinungen in Grenzen halten sollten. Diese Maßnahmen betrafen das Trinken in Wirtshäusern und Schenken, aber auch generell den Alkoholkonsum innerhalb der Stadtmauern und in den Vororten. Besonderes Augenmerk wurde dabei auf Feste wie Hochzeiten und Kirchweihen gelegt, bei denen der Alkohol in Strömen floß. Die Zuwanderung in die florierende Handelsmetropole Nürnberg und die damit einhergehende Bevölkerungsexplosion hatte Einfluss auf das Zusammenleben. Sie verstärkte die Verunsicherung von alteingesessener Bevölkerung und Zuwanderern gleichermaßen und forderte neue Strukturen des Zusammenlebens auf engstem Raum, wobei der Alkohol nicht selten als Ventil fungierte, dessen Auswirkungen aber in der Konsequenz wiederum häufig zu Konflikten und materieller Not führten. Aus diesem Grund wurden auch von seiten der Kirche Stimmen gegen diese Auswüchse laut. In zahlreichen Traktaten und Predigten wurde vor den Folgen der Trunksucht gewarnt und städtische Verordnungen versuchten, diesen vorzubeugen oder sie zumindest einzudämmen.

Auf der anderen Seite erfreute sich der Alkohol in allen Bevölkerungsschichten größter Beliebtheit. Nicht nur wegen der Verunreinigung des Wassers in den Städten wurden Bier und Wein gerne getrunken. Die berausende und anregende Wirkung des Alkohols erquickte den Menschen

schon seit jeher. Er lässt ihn die Sorgen des Alltags vergessen, fördert die Geselligkeit und versetzt ihn in eine heitere, ausgelassene Stimmung. In der Frühen Neuzeit entstanden neben Anleitungen für die Weinherstellung und das Bierbrauen zahlreiche deutsche Trinklieder und Gedichte, in denen die Tugenden des Weins gepriesen wurden.¹⁴⁶⁵ In der Regel stellen sich die positiven Auswirkungen des Alkohols, die der Gesundheit zuträglich sind bei einem maßvollen Alkoholkonsum ein. Im Übermaß getrunken treten meist eher dessen negative Folgen auf.

Diese Ambivalenz spiegelt sich nicht nur in der Literatur dieser Zeit wider. Die bildende Kunst nahm in dieser in der Gesellschaft hitzig geführten Debatte über Schaden und Nutzen des Alkohols eine zentrale Rolle ein. Als wichtiger Teil der Medienrevolution der Frühen Neuzeit entstanden zahlreiche bildliche Darstellungen zum Thema Alkohol und Alkoholkonsum. Die Darstellungen von sich übergebenden Trinkern und bacchischem Treiben waren in der Kunst der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts geradezu „Modethemen“.

Die Frage, in welchen Kunstgattungen das Thema Alkohol in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts besonders häufig vertreten ist, lässt sich nach eingehender Betrachtung der Darstellungen zum Thema Alkohol beantworten. Besonders häufig finden sich in dieser Zeit Trinker und Trunkenheitsdarstellungen auf Plaketten und Trinkgefäßen, vor allem auf Pokalen, und in der Druckgraphik sowohl in eigenständigen Graphikserien als auch als Illustrationen von Büchern, Traktaten oder Flugblättern, die das Thema Alkohol behandeln. Die zur Vervielfältigung ausgelegten Gattungen Plakette und Druckgraphik waren bei der Oberschicht beliebte Sammelobjekte und ermöglichten den zunehmend ökonomisch orientierten Künstlern neue Absatzmärkte. Durch die Stellung Nürnbergs als Zentrum des Luxushandwerks und der Goldschmiede sind kostbar verzierte Trinkgefäße wie die Pokale eine weitere Kategorie, in der sich viele Trunkenheitsdarstellungen finden.

In den genannten Gattungen existieren auffallend viele außergewöhnliche Werke von Nürnberger Künstlern, die den Alkohol und dessen Konsum in ihren Bildprogrammen als zentrales Thema haben. Aufgrund der hohen Qualität ihrer Ausführung und der besonders vielschichtigen und tiefgehenden Bildinhalte in Zusammenhang mit dem Alkohol können diese Werke als herausragende Beispiele zu diesem Thema Anfang des 16. Jahrhunderts angesehen werden. In der Gattung der Pokale sind dies der Holzschuher-Pokal von Peter Flötner und der Kokosnussbecher mit den biblischen Szenen. Im Bereich der Plaketten sind die beiden Plakettenserien von Peter Flötner, die Serie mit den Folgen der

¹⁴⁶⁵ Vgl. Tlusty 2005: S. 17.

Trunkenheit und die Folge mit bacchantischen Szenen mit Tierallegorien beispielhaft für dieses Genre. In der Druckgraphik spielen besonders die Bauernfeste der Brüder Beham sowie der Bacchustriumph von Georg Pencz eine Rolle für die Kunstgeschichte. In der Gattung der Flugblätter sind vor allem die Illustrationen von Erhard Schön in Verbindung mit den Texten von Hans Sachs zum Thema Trunkenheit zu nennen.

Anhand der vorausgegangenen Untersuchungen konnten die wichtigsten Aspekte zum Thema Alkoholkonsum, die Einzug in die Kunst der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts fanden, herausgearbeitet werden. Diese sind die Bacchanalien der Antike, die biblische Lastertradition, die Temperamentenlehre verbunden mit der Tierdeutung und der Mythologie sowie die satirischen Bauernfestdarstellungen in Zusammenhang mit der Nürnberger Fastnachtskultur. Sowohl Peter Flötner als auch die Nürnberger Kleinmeister verbinden die genannten Aspekte in ihren Darstellungen zum Thema Trunkenheit und Alkoholkonsum miteinander und haben sich in ihrem Werk in besonderem Maße mit diesem Thema befasst.

Aufgrund des hohen Stellenwerts des Weins und des rituellen Charakters des Weintrinkens zu verschiedenen Anlässen wurden kostbare Trinkgefäße wie der Holzschuher-Pokal gefertigt, die aufgrund ihrer Verwendung oft mit Szenen aus dem Bacchuskult verziert waren. Kunstvoll verzierte und gestaltete Pokale aus kostbaren und exotischen Materialien erfreuten sich bei Adel und Patriziat großer Beliebtheit. Sie wurden gerne bei Banketten zur Schau gestellt und trugen bei Trinkspielen zu Unterhaltung und Geselligkeit bei. Bei den Trinkgefäßen spielte der Topos des „Ars Auro Prior“ eine wichtige Rolle. Durch die künstlerische Bearbeitung des Materials wurde der Wert eines Trinkgerätes gesteigert.¹⁴⁶⁶ Plinius schreibt im 33. Buch der „Naturalis Historia“:

„O verschwenderische Erfindungsgabe, auf wievielerlei Arten haben wir den Wert der Dinge vermehrt! Hinzu kam die Kunst der Malerei, und Gold und Silber haben wir durch getriebene Arbeiten wertvoller gemacht. Der Mensch hat gelernt, die Natur herauszufordern. Der Reiz des Lasters hat auch die Kunst gesteigert; man erfreut sich daran, auf Bechern lüsterne Bilder einzugraben und aus obszönen Geschirren zu trinken.“¹⁴⁶⁷

¹⁴⁶⁶ Vgl. Pfisterer in Fehrenbach/Felfe/Leonhard 2018: S. 139.

¹⁴⁶⁷ C. Plinii Secundi Historia Mundi, Basel 1530, S. 460 (hier 33, proem.) „heu prodigia ingenia, quot modis auximus pretia rerum! accessit ars picturae, et aurum argentumque caelando caruis fecimus. didicit homo naturam provocare. auxere et artem vitiorum inritamenta; in poculis libidines caelare iuvat ac per obscenitates bibere. abiecta deinde sunt haec ac sordere coepere, ut auri argentique nimium fuit. murrino ex eadem tellure et crystalline effodimus, quibus

Plinius argumentiert in humanistischer Manier, dass der Mensch als Künstler durch Gestaltung und Verzierung natürlicher Materialien den Wert der Dinge erhöht habe. Erstaunlicherweise ist Plinius nicht der Meinung, lasterhafte Bildprogramme würden diesen Wert schmälern. Er meint sogar, dass „obszöne“ und „lüsterne“ Bilder, wie die auf den Reliefs des Holzschuher-Pokals, durch „den Reiz des Lasters“ die Kunst gesteigert hätten.

Auch die Plaketten und graphischen Blätter waren beim gebildeten Nürnberger Bürgertum mit humanistischem Hintergrund sehr beliebt. Die neue Kunstgattung der Plakette war ein gefragtes Sammelgebiet beim Adel und den Nürnberger Patriziern. Die darauf abgebildeten Szenen vereinten dem Humanismus in Nürnberg entsprechend oft mythologische und christliche Inhalte. Die flötnerischen Plaketten zeigen häufig Darstellungen mit Bezug zum Alkoholkonsum.

Auch in Traktaten und auf Flugblättern finden sich Anfang des 16. Jahrhunderts zahlreiche Bilder zum Thema Trunkenheit, da die von den Kirchenvertretern geschriebenen Traktate und Flugschriften gegen dieses Laster meist mit Graphiken illustriert waren, die die Textinhalte verbildlichten. Die Texte und Illustrationen haben häufig Bezüge zur biblischen Todsündenikonographie, die mit antiken und mittelalterlichen Stoffen wie der Temperamentenlehre, der Tierdeutung und der Mythologie verbunden wurde.

In der eigenständigen Bauerngraphik kommen Trunkenheitsdarstellungen in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts in Form der Bauernfeste und Kirchweihen der Brüder Beham vor. Hier wird ebenfalls Bezug zur Lastersymbolik genommen, aber auch deutlich auf das satirische und grobianische Element der Folgen der Trunkenheit angespielt.

Mit ihren Bilderfindungen in Zusammenhang mit dem Alkohol beeinflussten die Nürnberger Künstler die Darstellungstradition maßgeblich. Flötner's Bacchanal stand am Anfang dieser Darstellungstradition im Norden. Die Bauernfeste der Nürnberger Kleinmeister inspirierten die Bauernfest- und Kirchweihdarstellungen der Niederländer wie Pieter Bruegel entscheidend. Flötner's derb-obszöne Szenen erfreuten sich großer Beliebtheit und wurden, wie die Bauerntänze, insbesondere im Kunsthandwerk auch Jahrhunderte später immer wieder rezipiert. Auch die Textillustrationen in Zusammenhang mit der Tierdeutung wurden in späteren Texten und Schriften, die vor dem ungezügelter Alkoholkonsum warnen, wiederverwendet und weiterentwickelt.

pretium faceret ipsa fragilitas. hoc argumentum opum, haec vera luxuriate gloria existimata est, habere quod posset statim perire totum.“; zit. nach Pfisterer in Fehrenbach/Felfe/Leonhard 2018: S. 139, lat. zit. nach ebda, FN 35.

Anfang des 16. Jahrhunderts waren Bilder Medien der Vermittlung komplexer kultureller Inhalte. Sie waren wichtige Kommunikationsmittel des Kulturtransfers.¹⁴⁶⁸ Der Humanismus mit der Vorliebe für die Antike befeuerte das Interesse an antiken Themen.¹⁴⁶⁹ In der Renaissance vermehrt zirkulierende Antikenkopien und antikisierende Kleinbronzen waren die Ursache für die Etablierung profaner oft klassisch-mythologisches Wissen vermittelnder Themen.¹⁴⁷⁰ Sehr häufig mischten sich die Inhalte dabei noch mit christlich-mythologischem Denken; astrologisch-medizinische Themen in mittelalterlicher Tradition, oft in Verbindung mit der Mythologie oder der Astronomie, wurden gerne verbildlicht.¹⁴⁷¹ Aber auch Alltagsthemen und Satire waren in der Kunst der Renaissance beliebte Motive.

All diese Aspekte finden sich in den untersuchten Darstellungen zum Thema Trunkenheit wieder. Nicht zuletzt, wie besonders bei Flötner deutlich wird, gepaart mit erotischem Interesse und einem voyeuristischen Blick.¹⁴⁷² Die Bilderfindungen der Nürnberger Künstler zum Thema Alkoholkonsum wurden durch die Möglichkeit der Vervielfältigung durch Abgüsse und Drucke und die Mobilität von kleinformatigen Graphiken und Plaketten überall in die Welt hinausgetragen und beeinflussten die Kunst in außerordentlicher Weise. Dies galt auch für die Reliefs des Holzschuher-Pokals, obwohl dieser im Besitz der Familie Holzschuher blieb und nur bei Festen einem Publikum vorgeführt wurde. Durch Kopisten abgezeichnet und -gestochen und sogar in Form von Plaketten vervielfältigt konnten die flötnerschen Darstellungen überall auf der Welt bewundert werden.

Wenn man die Darstellungen mit Bezug zu Alkohol und Trunkenheit, die im Nürnberg der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts geschaffen wurden, vergleicht, fällt auf, dass die meisten eine moralisierende Botschaft beinhalten.

Trunkenheitsdarstellungen, die in Zusammenhang mit biblischen Geschichten stehen, sind in ihrer Aussage durch die jeweiligen Schicksale der biblischen Figuren eindeutig. Der Bibeltext erläutert, wie den Protagonisten aufgrund von zügellosem Alkoholkonsum übel mitgespielt wird. Obwohl in der Bibel auch zahlreiche Texte den mäßigen Konsum von Wein befürworten und auch dessen heilende Wirkung preisen, beziehen sich die meisten bildlichen Darstellungen

¹⁴⁶⁸ Vgl. Wagner 2014: S. 9.

¹⁴⁶⁹ Vgl. Wagner 2014: S. 32.

¹⁴⁷⁰ Vgl. Wagner 2014: S. 32, 235.

¹⁴⁷¹ Vgl. Wagner 2014: S. 32.

¹⁴⁷² Vgl. Wagner 2014: S. 34.

aus der Bibel in Zusammenhang mit dem Alkoholkonsum mahnend auf die Negativbeispiele.

Dies gilt auch für jene Darstellungen, die die Folgen der Trunksucht mit Hilfe der Sieben Todsünden verdeutlichen und häufig durch Tierattribute verstärkt werden. Um vor den negativen Auswirkungen der Trunksucht zu warnen, wird bei den Adressaten der Darstellungen unter Zuhilfenahme der christlichen Lastertradition und der Todsündenlehre bewusst ein schlechtes Gewissen und die Angst vor den Konsequenzen der Kirche und des Jüngsten Gerichts hervorgerufen, das sie von Fehlverhalten durch unmäßigen Alkoholkonsum abhalten soll.

Die Folgen, die sich laut der in der Renaissance wieder häufig rezipierten Temperamentenlehre bei Alkoholkonsum für die einzelnen Temperamente ergeben, sind ebenfalls überwiegend negativ. Bei der Verbindung von Temperamenten-, Charaktertypen- und Säftelehre mit Darstellungen von Trunkenheit und Trinkern in der Kunst handelt es sich vornehmlich um durch medizinische Ansichten der Zeit untermauerte mehr oder weniger „wissenschaftliche“ Argumente gegen die Trunksucht und deren Folgeerscheinungen. Diese werden, ähnlich wie bei den Sieben Todsünden durch Tierattribute unterstützt und verdeutlicht. Die Darstellungstradition bestimmter Tiere als Verbildlichung der charakterlichen Veränderung des Menschen durch Alkohol ist in den „Gesta Romanorum“ und der Legende über Noahs Erfindung des Weinstockes begründet. Durch den Rückgriff auf antike Lehren und die Verbindung mit den im 16. Jahrhundert aktuellen medizinischen Ansichten wird den Argumenten gegen die Trunksucht Gewicht gegeben. Der medizinische Aspekt soll die Menschen aus Rücksicht auf ihr Leibeswohl zur Vorsicht bewegen. Besonders in den Plakettenserien Flötners zum Thema Trunkenheit sind die Lasterikonographie, die Temperamenten-, Charaktertypen- und Säftelehre sowie die allgemeinen Trunkenheitsfolgen, die in den „Gesta Romanorum“ begründet sind, in den Bildaussagen miteinander verwoben. Auch die Unterstützung der Bildaussagen durch Tierattribute ermöglicht es, die Aussage eines Motivs auf unterschiedlichen Bedeutungsebenen zu erkennen. So kann eine Szene durch das Beiwohnen eines Löwen auf das Laster des Zorns als Folge der Trunkenheit hinweisen, gleichzeitig aber auch für die temperamentspezifische Reaktion des Cholerikers nach dem Alkoholkonsum oder auch für das allgemein ungehaltene Verhalten bei Trunkenheit, das in den „Gesta Romanorum“ bereits beschrieben wird, stehen. Für all diese Schilderungen der negativen Folgeerscheinungen des Alkohols braucht der Bildbetrachter ein spezielles Vorwissen. Um die Bildaussagen der Darstellungen

in Zusammenhang mit dem Alkohol in vollem Umfang erschließen zu können, müssen ihm die Bibelstellen, der Text der „Gesta Romanorum“, die Grundzüge der Temperamentenlehre und die Todsündenlehre sowie deren Bildtraditionen geläufig sein. Doch auch die Kenntnis einer einzigen Lehre ermöglicht es dem Bildbetrachter bereits, die Kernaussage des Bildes zu erschließen.

Als ambivalenter gestaltet sich die Deutung der Darstellungen von trinkenden und feiernden Bauern. Die Bauerndarstellungen waren, insbesondere wenn sie zur Verzierung von Trinkgeschirr verwendet wurden, von dekorativem Charakter. Gleichzeitig waren sie aber auch gerade bei dieser Art der Verwendung lehrhafte Bilder. An dieser Stelle muss noch einmal über die Adressaten der Darstellungen nachgedacht werden. Flötner's Plakettenserien mit den Trunksuchtfolgen waren für einen gehobenen, gebildeten Kundenkreis geschaffen. Adel und Patriziat bereicherten ihre Kunstsammlungen damit. Sie zierte auch Trinkgefäße, jedoch immer nur die der höheren Bildungsschicht, die ein gewisses Vorwissen und Kenntnisse über Bibeltex te und antike medizinische Lehren und mythologische Zusammenhänge hatten. Auch die Druckgraphik mit Bauerndarstellungen der Nürnberger Kleinmeister war hauptsächlich für das Bildungsbürgertum geschaffen. Das dargestellte tölpelhafte Verhalten der Bauern auf den Festen, das durch die Trunkenheit befördert wird, lässt das Patriziat der Stadt über die sozial niederen Stände lachen und ermöglicht gleichzeitig ein Erhöhen und ein Absetzen des eigenen Standes. Auf der anderen Seite beinhalten die dargestellten Ausschweifungen und abnormen, beschämenden Verhaltensweisen eine Warnung an die über die bäuerischen Sitten spottenden Stände, nicht auch durch ungezüg elten Alkoholgenuss ein ebensolches Verhalten an den Tag zu legen. Im Spott schwingt die Angst mit, auf eine Stufe mit den Bauern zu rutschen.

Doch auch ein weiterer Aspekt wird gerade in den fröhlichen Bauernfestdarstellungen deutlich. Der Aspekt der Freude am Alkohol. Der domestizierte Bürger sehnt sich insgeheim nach der vermeintlichen Unbefangenheit der Bauern und erfährt durch sie Unterhaltung und eine Befreiung aus den Zwängen des Alltags wie im Fastnachtspiel. Von diesem Standpunkt aus erklären sich vielleicht auch die Beischriften auf den Bauerndarstellungen der Niederländer, die mit den Bauern Partei ergreifen und die Obrigkeit dazu auffordern, den Bauern ihre Feste und den Alkohol zu lassen. Auch diese Texte sind von Künstlern geschaffen worden und nicht von den Bauern selbst; sie zeugen aber von einer Solidarität mit dem Bauernstand.

Die Freuden des Alkoholgenusses werden dem Betrachter auch unter Verwendung von Anfang des 16. Jahrhunderts aktuellen humanistischen

Bildstoffen aufgezeigt. Die Nacktheit der Personen, der togenartige Gewandstil, die antikisierenden Frisuren der Frauen, die mythologischen Figuren und die antikischen Architekturzitate und ruinösen Elemente lassen das Dargestellte in einer an die Antike angelehnten Szenerie spielen, die sowohl auf dem Holzschuher-Pokal als auch in den Plakettenserien vorkommt und in der ein Urzustand zwischen Natur und Mensch herrscht. Durch den Rückgriff auf antikisierende Motive, insbesondere in Zusammenhang mit Bacchus, derer sich Flötner bedient, werden in gewisser Weise die „freien“ Moralvorstellungen der Antike und die Unbefangenheit der Protagonisten der antiken Stoffe, vornehmlich des Weingottes und seines Gefolges, verherrlicht. Vermischt mit Versatzstücken aus der Gegenwart der Künstler, wie der fränkischen Architektur auf den Plaketten oder dem Mann in zeitgenössischer Nürnberger Tracht auf dem Relief des Holzschuher-Pokals, werden die Werte der Antike in die Alltagswirklichkeit des 16. Jahrhunderts übertragen. Aus diesem Grund ist die Aussage der Darstellungen stets aktuell. Sowohl die Moral als auch die Freuden in den Bildern sind immer gültig.

„Der Freude an den Gaben des Weines steht dessen wechselhafte Wirkung auf den Menschen als vernunftbegabtes und zugleich triebhaftes Wesen gegenüber.“¹⁴⁷³

Der Triumphzug des Bacchus demonstriert auf kunstvolle Weise die ekstatische Wirkung des Gottes auf sein Gefolge, das sich dem exzessiven Weingenuss und dem wilden, triebhaften Tanz hingibt und zeigt im Falle der Reliefs auf dem Holzschuher-Pokal zugleich die Folgen dieser Trunkenheit auf. Nicht nur bei Flötner sondern auch bei den Nürnberger Kleinmeistern besteht eine enge Verknüpfung der Trinkfreuden mit der Sinnlichkeit von Eß- und Geschlechtsfreuden. Dies spiegelt möglicherweise weniger den „ganzheitlichen Lustbegriff der Zeit“, gemeint ist hier das 16. Jahrhundert, den Barbara Dienst hinter den Darstellungen vermutet, wider, sondern versucht, in der Abbildung von lustvoller Lebensweise in Verbindung mit dem Alkohol eine antikisch anmutende Idealwelt herzustellen, in die sich der adlige Betrachter der Pokale genauso wie der Bürger beim Anblick der Bilder von feiernden Bauern aus seinen Alltagszwängen flüchten und hineinträumen kann.¹⁴⁷⁴ Genau wie die Nacktheit, die im Rahmen mythologischer Themen als Verkleidung bestimmter Sujets bildfähig gewesen war, ist die Darstellung der Folgeerscheinungen des Trinkens eine jedem nur allzu bekannte und auch gewissermaßen lustvolle

¹⁴⁷³ Haag 2016: zu Obj. Nr. 37.

¹⁴⁷⁴ Vgl. Dienst 2002: S. 155.

Tatsache, die man im 16. Jahrhundert in den höheren Kreisen aber in der Öffentlichkeit angesichts der strengen Moralvorstellungen der Zeit, in voyeuristischer Manier besser beim Betrachten eines Bildes miterlebte.¹⁴⁷⁵ In der allzu naturgetreuen Darstellung der Folgen des Trinkens bewegen sich die Künstler, insbesondere Flötner, an den Grenzen der Obszönität. Angesichts der nüchternen „Entsinnlichung“ des Alltags durch die Protestanten stehen die Trinkerdarstellungen den Moralisten als Provokation gegenüber.¹⁴⁷⁶ Genau wie die Themen aus der Bibel, oder der antiken humanistischen oder italienischen Überlieferung in Zusammenhang mit dem Alkohol, werden die Bilder von Bauernfesten und deren alkoholbedingten Auswüchsen zur Darstellung von Sexualität und Obszönität genutzt.¹⁴⁷⁷ Der Rückgriff auf die Antike rückt die Freuden des Alkohols in eine andere Sphäre und verklärt diese Epoche. Die gleichzeitigen zeitgenössischen Aktualisierungen durch Rollenträger lassen das bacchische Treiben aber auch in der Jetztzeit des 16. Jahrhunderts spielen und lenken den Blick des Betrachters auf seine eigene Lebenswirklichkeit. In den Reliefs des Holzschuher-Pokals, den bacchantischen Darstellungen von Pencz, Mantegna, Dürer und auch in den Plaketten Flötners wird der Bezug zur Antike durch das Motiv der Bacchanalie und die togenartige Gewandung oder Nacktheit der Personen deutlich.

Doch auch in den Bauerndarstellungen steckt ein Rückgriff auf die Antike. Die Repoussoirfigur in Hans Sebald Behams „Bauernschlägerei“ von 1539, die auch bei den streitenden Bauern aus den „12 Monaten“ vorkommt, mutet antik an (Abb. 94). Als Vorbild diente hierfür möglicherweise Marcantonio Raimondis „Martyrium des heiligen Laurentius“ aus dem Jahr 1525 (Abb. 125). In der rechten unteren Bildecke des Martyriums zieht ein Mann gerade sein Schwert. Ein zu seinen Füßen Liegender hält sich schützend die Hand vor das Gesicht. Der Mann, der das Schwert zieht, ist bei Beham bekleidet und in Rückenansicht und nicht von vorne dargestellt. Die Körperhaltung des Mannes, der bei Raimondi am Boden liegt und sich die Hand vor das Gesicht hält, ist von Beham für zwei Personen übernommen worden. Bei dem Mann der am Boden liegt und bei dem, der dem Mann der das Schwert zieht gegenüber steht und sein Gesicht schützt, handelt es sich um die Übernahme der Körperhaltung des am Boden Liegenden bei Raimondi.¹⁴⁷⁸ Der Rückgriff auf die Antike ist auch im Sinne des *imitatio* und *aemulatio* zu sehen. Dürer wurde von seiten der

¹⁴⁷⁵ Vgl. Dienst 2002: S. 156.

¹⁴⁷⁶ Vgl. Dienst 2002: S. 155.

¹⁴⁷⁷ Vgl. Dienst 2002: S. 157.

¹⁴⁷⁸ Vgl. Schauerte 2011, Katalog: S. 201.

italienischen Künstler vorgeworfen, er könne nicht schön und elegant und in antiker Manier gestalten.¹⁴⁷⁹ Dass die Beham-Brüder in ihren Bauerndarstellungen antike Vorbilder zitieren und den sich übergebenden „Nicolaus Christmon“ aus den „Zwölf Monaten“ zum Beispiel ähnlich wie Bacchus mit Weinlaub, mit Ähren bekränzen, zeugt auch von einer gewissen Ironie, indem sie die „derben“ und „niederer“ Bauerndarstellungen mit den hehren Vorbildern der Antike verknüpfen. Die Beham-Brüder und Flötner treten so in einen Künstlerwettbewerb nicht nur mit den Künstlern der Antike sondern auch mit dem Großmeister Dürer und seinen italienischen Zeitgenossen.

Betrachtet man die im Vorausgegangenen herausgearbeiteten unterschiedlichen Werkgruppen, in denen das Thema Trunkenheit in der Kunst in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts in besonderem Maße Niederschlag fand und führt man sich die wichtigsten Aspekte zum Thema Alkoholkonsum vor Augen, die Einzug in die Kunst dieser Zeit fanden, ergibt sich ein ambivalentes Bild. Trotz der überwiegend klaren Warnungen vor der Trunksucht und ihren Folgen in den Darstellungen mit biblischem oder medizinischem Hintergrund muss man für die Bilderfindungen dieser Zeit in Zusammenhang mit der Trunkenheit von einer Mehrdeutigkeit der Bildaussage ausgehen. In der Mehrdeutigkeit der Ikonographie der Bauerngraphik und dem Diskurs über den moralischen Aspekt, den es in Zusammenhang mit den Bauernfesten seit den achtziger Jahren in der Kunstgeschichte gibt, wird dies am deutlichsten. Die Bauernfeste der Nürnberger und der niederländischen Künstler lassen ein gebildetes, bürgerliches Publikum über die Verfehlungen, derben Sitten und Ausschweifungen der Bauern bei den Bauernfesten, die in nicht geringem Maße durch den hemmungslosen Konsum von Alkohol ausgelöst werden, lachen und ermöglichen es ihm sich von ihnen abzusetzen. Sie halten dem Bildbetrachter durch das Mittel der Satire den Spiegel vor und warnen ihn davor, auf eine Stufe mit dem vermeintlich groben, unkultivierten Landvolk zu rutschen. Auf der anderen Seite ermöglichen diese Darstellungen einen angenehmen, voyeuristischen Blick in eine Welt, in der es weniger Zwänge von Seiten der Sittenkontrolle und Triebregulierung gibt.

Diese Funktion hatten in der Kunst des 16. Jahrhunderts auch die „Wilden Leute“. Diese waren im Verständnis des Mittelalters und der Frühen Neuzeit menschenähnliche Wesen, die bis auf das Gesicht, die Hände, und bei den Frauen die Brüste, vollständig behaart und größer als Menschen sind. Sie leben fernab von der Gesellschaft in den Bergen und werden von ihren tierischen

¹⁴⁷⁹ Vgl. Kaschek in Schauerte 2011: S. 91.

Trieben geleitet.¹⁴⁸⁰ In der höfischen Kunst waren sie die „Antipoden ritterlichen Wesens“. Dem Vorurteil gegenüber den Bauern ähnlich, zeichneten sie sich durch ihre ursprüngliche Triebhaftigkeit aus. Als dämonische Waldbewohner mit einer sinnlich-kreatürlichen Lebensart waren sie der Inbegriff der Fruchtbarkeit und Zeugungskraft der Natur. Sie waren das Gegenbild zum treulosen und falschen Treiben der zivilisierten Bürgerwelt und standen für eine Verherrlichung des Landlebens als Gegenwelt zum verderbten Leben der Höfe und Städte. Die „Wilden Leute“ waren wie die Bauern auch beliebte Figuren in Fastnachtspielen. Auf einem Einblattholzschnitt von Hans Schüfelein zu Hans Sachs' Spruchgedicht „Klagred der wilden Holzleut über die ungetrewen Welt“ von 1530, das 1545 in Nürnberg von Hans Guldenmundt verlegt wurde, sind ein Mann und eine Frau der Wilden Leute abgebildet. Sie sind unbekleidet, nur von ein paar Blättern und Ästen bedeckt und am ganzen Körper behaart. Ihre Häupter zieren Blattkronen. Jeder von ihnen hat ein Kind an seiner Seite. Wie der Text besagt, klagen sie über die Verdorbenheit der zivilisierten Welt. Das Animalische und Ursprüngliche der „Wilden Leute“ wird also durchaus als positiv und in seiner Unverdorbenheit der Zivilisation überlegen interpretiert.¹⁴⁸¹ Dies wäre auch eine Erklärung für die Beliebtheit des Namens „Zum Wilden Mann“ für Wirtshäuser, den, wie bereits erwähnt, auch eines in Nürnberg vom 15. bis ins 16. Jahrhundert trug. Durch den Ausschank von Alkohol waren die Wirtshäuser Refugien der animalischen Lebensweise und der Flucht vor den Zwängen der zivilisierten Welt.

Auch die typisch humanistische Verknüpfung von Fastnachtsbräuchen und antiken Bacchanalien, die im Bildprogramm von Flötner's Holzschuher-Pokal deutlich wird, verherrlicht mit einem gewissen Augenzwinkern die freien Moralvorstellungen der Antike. Flötner transportiert diese durch die Integration von zeitgenössischer Tracht und Architektur bewusst in die Gegenwart des Bildbetrachters der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts und überträgt sie in diesem Fall auf den Benutzer des Trinkpokals.

Zentral für die Bewertung der untersuchten Trunksuchtdarstellungen der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts ist deren Rolle als Teil der öffentlichen Bildkultur dieser Zeit. Das Thema der bildgewordenen Affirmation des Trinkens und der Bildkritik ist Teil der Medienrevolution, in der nicht nur Texte sondern

¹⁴⁸⁰ Vgl. Großmann, Ulrich G., Wilde Leute im Wandel der Zeiten, in: Germanisches Nationalmuseum Nürnberg, Monster. Fantastische Bildwelten zwischen Grauen und Komik, Kat. Ausst. Germanisches Nationalmuseum Nürnberg, 7.5.-6.9.2015, bearbeitet von Peggy Große, G. Ulrich Großmann, Johannes Pommeranz, Nürnberg 2015, S. 205-220, hier S. 205.

¹⁴⁸¹ Vgl. Raupp 1986: S. 129, siehe hierzu ebda.: Abb. S. 129.

auch Bilder in nie gesehenem Maße Agenten der Agitation in einer neu entstandenen Öffentlichkeit werden. Im Zuge der Medienrevolution und der Bildpropaganda der Reformatoren entstanden neue Bildgenres. Zeitgenössische Alltagsthemen und genrehafte Bildinhalte wie die Bauerndarstellungen wurden auch durch den Humanismus bildwürdig. Zugleich hatten die Künstler mit dem Bauern einen neuen Protagonisten und mit den zotigen, derben Darstellungen von Alkoholkonsum, lasterhaftem Betragen und Sinnenfreuden einen neuen Ansatz, mit dem sie einen neuen Markt bedienen und maximale Aufmerksamkeit erregen konnten. Diese Aufmerksamkeit, die die Trunkenheitsdarstellungen mit ihren derben, teils erotischen und unflätigen Motiven auf sich zogen, machten sich auf der anderen Seite auch die Kritiker wie die Kirche zunutze, um gleichzeitig auf ihre Warnungen vor dem Alkoholmissbrauch hinzuweisen und die Betrachter abzuschrecken. Durch die Vervielfältigung der Plaketten und der Druckgraphik hatten die Bilderfindungen eine breite Wirkung und waren so auch Träger für Diskussionen. Die Tatsache, dass sie keinen Originalitätsanspruch hatten und vielseitig wiederverwendet werden konnten, macht deren Wirkung aus. Auch private Einzelobjekte wie der Holzschuher-Pokal konnten durch graphische Kopien der Reliefs und in Form von Plaketten, die nach den Darstellungen auf dem Pokal gefertigt wurden, in die Welt hinausgetragen und so rezipiert werden. So waren auch die Bildprogramme der Pokale für eine breite Öffentlichkeit zugänglich.

Aufgrund der unterschiedlichen Bildaussagen und Verwendungszwecke kann man sagen, dass die Bilder zum Thema Alkoholkonsum gegeneinander kämpften. Auf der einen Seite standen die, die den Konsum von Alkohol priesen oder sogar verherrlichten und auf der anderen Seite die, die vor dessen Folgen warnten. Luther lehnte einerseits die kultische Verehrung von Bildern ab, auf der anderen Seite wurden Bilder von den Reformatoren häufig in Verbindung mit Text in einer nie dagewesenen Häufigkeit zu Propagandazwecken eingesetzt. In diesem Umfeld spielte das Thema Alkoholkonsum eine große Rolle, wie man an den zahlreichen Bestimmungen und Schriften zu diesem Thema sehen kann. Durch die erste Globalisierung und die Bevölkerungsexplosion in großen Handelsmetropolen wie Nürnberg kam es vermehrt zu Konflikten im Zusammenleben der Menschen. Eine wahre Regulierungswut von Seiten der Kirche und der Stadtoberkeit in Form von Traktaten und einer Masse an Polizeivorschriften waren die Folge. Der Alkohol und dessen Konsum spielte darin eine zentrale Rolle. Als bedeutende Einnahmequelle durch das Ungeld und wichtiger Wirtschaftsfaktor wurden Herstellung und Verkauf von Bier und Wein genau geregelt. Angesichts der

Beliebtheit des Alkohols in der Bevölkerung und der hinreichend dargelegten Folgen desselben sah man sich gezwungen, den Konsum zu regulieren und Zuwiderhandlungen zu bestrafen. Von zentraler Bedeutung waren dafür die Bilder. Der Diskurs über Schaden und Nutzen des Alkohols wurde in Form von Bildern geführt. Laut Luther sollten Bilder unterrichten.¹⁴⁸² Diese Funktion konnten sie am besten erfüllen, wenn sie mit einem Text versehen waren, der das Dargestellte eindeutig erklärte. Der den Bildern beigefügte Text konnte deren Aussage jedoch nicht nur erklären sondern auch verändern und in eine gewisse Richtung lenken. Die Bauernfeste der Nürnberger und der niederländischen Künstler konnten unabhängig vom Betrachterkreis eine Mahnung vor den Unsitten dieser Feste und dem ausschweifenden Alkoholkonsum sein. Auf der anderen Seite konnten sie ein vergnügliches Bild dieses Treibens zeichnen. Die Darstellungen der Bauernfeste jedoch, die mit dem Text versehen wurden, man möge doch den Bauern ihre Kirmes lassen, haben eine eindeutige Botschaft. Der Künstler oder derjenige, der der Graphik den Text beifügte, appelliert damit an die Obrigkeit die Kirchweihfeste nicht zu verbieten. Trotzdem heißt das nicht, dass er diese als rein positiv ansieht. Es ist durchaus möglich, dass er die negativen oft durch den Alkohol verstärkten Auswüchse zur Kenntniss nahm. Sie stellten für ihn jedoch im Gegensatz zur den Kirchenvertretern und den weltlichen Obrigkeiten keinen Grund dar, die Kirchweihen ganz zu verbieten. Da die Künstler beim Sujet der Bauerndarstellungen in ihrer Gestaltungsweise freier waren als bei den adeligen oder religiösen Auftragswerken, war es ihnen auch möglich, Misstände in der Gesellschaft anzusprechen, beziehungsweise für die Bauern Partei zu ergreifen. Dies wurde durch die Einführung von neuen profanen Sujets in der Kunst zu dieser Zeit unterstützt. Aufgrund der protestantischen Aufwertung des Wortes gegenüber dem Bild wurden Bilder in ausgeprägtem Maße mit Worten versehen.¹⁴⁸³ Aber auch Texten wie den Traktaten, die vor der Trunksucht warnen sollten, wurden Illustrationen zum besseren Verständnis beigefügt. Die Bilder brachten das im Text Erzählte prägnant auf den Punkt. Bilder wurden von den Protestanten als Waffen eingesetzt. Georg Pencz, die Beham-Brüder, Erhard Schön und Peter Flötner schufen Illustrationen zu antipäpstlichen Flugblättern

¹⁴⁸² Vgl. Hofmann, Werner, Die Geburt der Moderne aus dem Geist der Religion, in: Hofmann, Werner (Hg.), Luther und die Folgen für die Kunst, Kat. Ausst. Kunsthalle Hamburg, 11.11.1983-8.1.1984, München 1983, S. 23-71, hier S. 32.

¹⁴⁸³ Vgl. Schuster, Peter-Klaus, Abstraktion, Agitation und Einfühlung. Formen protestantischer Kunst im 16. Jahrhundert, in: Hofmann, Werner (Hg.), Luther und die Folgen für die Kunst, Kat. Ausst. Kunsthalle Hamburg, 11.11.1983-8.1.1984, München 1983, S. 115-125, hier S. 117.

und äußerten darin Kritik am alten Kirchenglauben. Dieses Vorwissen in der Gestaltung von Bildern zu streitbaren Texten half ihnen, in ihren Bilderfindungen zum Thema Alkohol prägnante Bildformeln mit einer bestimmten Aussage zu entwickeln. In den mit Appellen in Textform versehenen Bauernkirchweihen der Niederländer, die die Grundgedanken der Brüder Beham weiterentwickelten, wird die Funktion der Bilder als Waffe deutlich. Doch auch die Gegner des ausufernden Alkoholkonsums wussten sich der Macht der Bilder zu bedienen und ihre Sichtweise zu unterstützen.

Das Aufkommen von Tischzuchten und neuen Mäßigkeitsbestrebungen wurde unter anderem als Ausdruck der Abneigung der Humanisten gegen die heidnisch-aberläubischen Auswüchse des kirchlichen Festbrauchtums gewertet.¹⁴⁸⁴ Die Humanisten der Frühen Neuzeit hoben immer wieder den ausschweifenden Alkoholkonsum und den heidnischen Charakter der Bacchanalien hervor, mit denen vor allem Fastnachtsnarreteien gemeint waren, die sie auf die römischen Saturnalien zurückführten.¹⁴⁸⁵ Auch die Vertreter der Kirche sahen im ungezügelter Alkoholkonsum auf den Kirchweihen eine Entweihung der kirchlichen Feste. Der Prediger vom Straßburger Münster Geiler von Kayserberg, der mit Sebastian Brandt befreundet war, war der Meinung, die Trinkunsitten stünden stellvertretend für die heidnisch-aberläubischen Auswüchse dieser Feierlichkeiten.¹⁴⁸⁶ Aus diesem Grund stehen die Beischriften der Niederländer mit den Aufrufen, den Bauern ihre Kirchweih zu lassen, eindeutig konträr zu der moralisierenden Bildaussage in den Bauernfesten, die die Trinkunsitten der bäuerlichen Schicht anprangert. Auch für Flötner kann man sagen, dass er auf dem Holzschuher-Pokal und in den Plakettenserien die Folgen der Trunksucht mit einem Augenzwinkern und einer gewissen Ironie karikiert und dabei überzeichnet, und die erfolglosen Moralpredigten der Obrigkeit, die im 16. Jahrhundert versuchte, streng gegen die Trunksucht vorzugehen, auf die Schippe nimmt.

Das führt nun zu dem Punkt, dass Bilder deutungsbedürftig und kontextabhängig sind.¹⁴⁸⁷ Hier spielt die Frage nach den Adressaten der Bilder eine Rolle. Ob Adel, Patriziat, Humanisten, Bürgertum, Handwerker oder Bauern, jeder betrachtet und interpretiert je nach seinem Vorwissen und entdeckt tiefere Bedeutungsebenen. Die Trunkenheitsdarstellungen, die sich in ihren Aussagen der Säftelehre, der Tierdeutung und der Lastersymbolik

¹⁴⁸⁴ Vgl. Homolka 1983: S. 97.

¹⁴⁸⁵ Vgl. Homolka 1983: S. 101.

¹⁴⁸⁶ Vgl. Homolka 1983: S. 98.

¹⁴⁸⁷ Vgl. Hofmann in Hofmann 1983: S. 32.

bedienten, waren wohl vornehmlich für das gebildete Bürgertum gedacht, das ein gewisses Vorwissen zu diesen Themen hatte. Aber es ist anzunehmen, dass auch die weniger gebildeten Schichten in der Frühen Neuzeit durch die Bildprogramme in den Kirchen und die Predigten in deutscher Sprache mit den Grundzügen der Todsündenthematik vertraut waren. Auch die Fastnachtspiele und Fastnachtsschwänke in Volkssprache vermittelten antike und religiöse Themen an ein breites, weniger gebildetes Publikum.

Bei Luxusobjekten wie den Pokalen war die Wertung des Alkohols in der Regel eher positiv. Vor dem humanistischen Bildungshintergrund der patrizischen Auftraggeber, in dem die Antike verherrlicht wurde, stellte man die kostbaren Trinkgefäße, die häufig Bacchanalien zierten, auf Banketten zur Schau, bei denen dem Wein und einer lustvollen Lebensweise gerne zugesprochen wurde. Die Bildaussagen der Darstellungen können in diesem Zusammenhang als dem Alkohol gegenüber eher positiv eingestellt angesehen werden. Nichtsdestotrotz gab es auch Pokale, auf denen mittels einer Beischrift explizit vor dem übermäßigen Weingenuss gewarnt wurde, wie den Narrenkopf aus Basel. Auch die flötnerischen Plaketten mit den Folgen der Trunksucht konnten zur Verzierung von Trinkgefäßen verwendet werden und den Benutzer daran erinnern, was ihm bei zu großem Zuspruch des Weines blühte.

Der große und auch einzigartige Wert der Bilder liegt jedoch darin, dass sie in ihrer Aussage nicht so festgelegt sind wie Text. Sie bieten, gerade wenn sie von einer Beschriftung losgelöst sind, verschiedene Lesarten an. Mit Text versehen haben Bilder eine eindeutige Aussage, ohne Text ist deren Deutung dem Bildbetrachter überlassen. So kann jeder, der die Darstellungen zur Trunksucht betrachtet, seine eigenen Schlüsse daraus ziehen. Bilder erreichten durch ihre oft nahezu allgemeinverständliche Symbolsprache einen breiten Kundenkreis. Die Darstellungen zum Thema Trunkenheit fanden auch Gefallen bei einem weniger gebildeten Publikum. Auch ohne genauere Kenntnis von christlichen, medizinischen oder mythologischen Aspekten in den Bildern kann man durch die Menge an abgebildeten Trinkgefäßen und Kannen, aus denen getrunken wird, stets den Zusammenhang mit dem Alkoholkonsum und auch dessen Folgen erkennen. Jeder konnte aus den Bildern etwas für sich gewinnen.

Die Trunkenheitsdarstellungen wurden zur Vermittlung unterschiedlicher Botschaften eingesetzt. Sie konnten dem Alkoholkonsum kritisch oder wohlwollend gegenüberstehen.

Eine Besonderheit der Darstellungen zum Thema Alkohol und Alkoholkonsum ist aber, dass sie auch innerhalb ihrer Bildaussage unterschiedliche Wertungen vereinten.

Man kann für alle in dieser Arbeit betrachteten Trunkenheitsdarstellungen sagen, dass sie simultan unterschiedliche Bedeutungen aufweisen. Sowohl die für einen breiten Markt geschaffenen Objekte wie die Plaketten oder die Druckgraphik als auch die Auftragswerke wie der Holzschuher-Pokal sind individuell deutbar. Das Thema Alkohol und Alkoholkonsum war im 16. Jahrhundert in den Medien äußerst präsent. In diesem Zusammenhang waren auch die bildlichen Darstellungen zu diesem Thema hoch im Kurs und sehr verbreitet. Wie die unterschiedlichen Positionen und Meinungen der verschiedenen Gruppen, der Kirche, der städtischen Obrigkeit, dem Patriziat, dem Bürgertum oder den Bauern, kämpfen auch die Bilder in dieser Öffentlichkeit miteinander.

Zusammenfassend kann man sagen, dass sowohl das Programm des Holzschuher-Pokals als auch die Darstellungen auf den Plaketten, die Bauerngraphik und sogar die Illustrationen zu den einschlägigen Traktaten und Flugblättern, in ihren Bildaussagen die moralischen Aussagen von Lasterkatalogen und Tischzuchten mit dem lehrhaften sowie augenzwinkernden Charakter der Satire und den „freien“ Moralvorstellungen der Antike vereinen.

Die Illustrationen auf Flugblättern und in Traktaten, die Bauerngraphik, die Plaketten und die Verzierungen von Trinkgeräten zeigen die Folgen der Trunksucht, die den Menschen seinen Anstand und seine Moral vergessen und wider jede Vernunft jenseits des Reichs des freien Willens handeln lassen. Ein solcher willentlich in Kauf genommener oder sogar bewusst herbeigeführter Zustand wird in den zeitgenössischen Schriften, den Predigten und Verordnungen von kirchlicher und weltlicher Obrigkeit auf das schärfste verurteilt, gerade im Hinblick auf die negativen Folgen an Leib, Ehre, Seele und Gut, die mit der Trunkenheit einher gehen und sich auch negativ auf das Zusammenleben der Menschen untereinander auswirken. Dies betrifft stets den maßlosen Konsum von Alkohol. Gegen den moderaten Alkoholkonsum und das Stadium einer leichten Berauschtigkeit haben weltliche und kirchliche Obrigkeit in der Regel nichts einzuwenden, zumal Bier und Wein wichtige Einnahmequellen für die Stadtkassen waren und der gemäßigte Weinkonsum sogar in der Bibel als gesundheitsfördernd gepriesen wird.

Auch die Darstellungen, die auf den ersten Blick eher vergnüglich als belehrend wirken, beinhalten eine moralische Tendenz indem sowohl Flötner als auch die Kleinmeister sich des Mittels der Satire bedienen und dem Betrachter den Spiegel vorhalten. Dieser belehrende Charakter äußert sich vor allem wenn man die Plaketten oder die graphischen Bauernfeste in Zusammenhang mit ihrer Verwendung als Verzierung von Trinkgeräten und den Holzschuher-Pokal als

ein Trinkgerät sieht, das eine übergroße Menge an Wein fasst. Auch die Bauerngraphik, die wie die Fastnachtsschwänke auf satirische Weise zum Lachen einlädt, kann dem Betrachter in gleicher Weise den Spiegel vorhalten. Trunkenheitsdarstellungen können nach grobianistischem Prinzip auf überzeichnete Weise das als positiv schildern, was sie eigentlich anprangern wollen. Dabei haben die Bilder eine wichtige Funktion. Sie können wie bei Petrarca's „Deutschem Cicero“ das Gegenteil von dem im dazugehörigen Text Geforderten abbilden und so eine Art Negativbeispiel sein, was sich dem Leser durch den Text und die Kenntnis des grobianischen Prinzips erschließt. Für sich genommen können diese Bilder aber auch lediglich ein rein vergnügliches Bild der Lasterhaftigkeit zeichnen.

Aber auch die vermeintlich rein vergnüglichen Bilder waren durch den Rückgriff auf bestimmte Motive als moralisch zu entlarven. Da die Menschen die Lasterkataloge und Sündenregister und deren verbildlichte Versionen zur Zeit des 16. Jahrhunderts verinnerlicht hatten, wurden ihnen in den typischen wiederkehrenden Motiven, wie zum Beispiel dem sich übergebenden Zecher in Zusammenhang mit dem Schwein, die negativen Folgen des übermäßigen Alkoholkonsums vor Augen geführt. Die Nürnberger Künstler arbeiteten in Zusammenhang mit den Trunkenheitsdarstellungen mit immer wiederkehrenden visuellen Topoi, die die jeweiligen Bildaussagen unterstützen. Bei den Bauernfestdarstellungen handelt es sich dabei nicht um eine reale Abbildung der Wirklichkeit sondern um konstruierte Bilder, die sich aus immer wiederkehrenden Versatzstücken und Motiven zusammensetzen und auf ältere bereits verwendete Bildmotive desselben Künstlers oder von Künstlern aus seinem Umfeld zurückgreifen. Auch die Bacchusdarstellungen der Nürnberger bedienen sich des Motivrepertoires der antiken Vorbilder von Bacchuszügen und den italienischen Überlieferungen davon. Die Vorbilder wurden aber nicht plump kopiert. Die Nürnberger Künstler entwickelten diese vielmehr weiter und schufen durch innovative und äußerst intelligente Bezüge und Kombinationen von Aspekten zum Thema Alkohol und Trunkenheit aus den unterschiedlichsten Bereichen neue Bildaussagen.

Die animalisch anmutende Triebhaftigkeit in den Trunkenheitsdarstellungen kann aber auch in einem positiven Sinne gedeutet werden. In Hinblick auf die Bacchusikonographie lässt sich in Rausch und Wahnsinn der menschlichen Begrenztheit entfliehen. Der Alkoholkonsum stellt für den Menschen genau wie die Fastnacht einen Ausbruch aus den Zwängen und dem Alltag dar. Das bacchantische Treiben und die derben Entgleisungen auf den Darstellungen zur Trunkenheit amüsieren den Betrachter auf der einen Seite, auf der anderen Seite

belehren und ermahnen sie ihn. Der große Wert der Darstellungen zum Thema Trunkenheit liegt darin, dass die Bilder, so unterschiedlich die ikonographischen Aussagen in Hinblick auf das Thema Alkohol auch sein mögen, immer sowohl auf der amüsischen Ebene als auch auf der moralisierenden Ebene funktionieren. Dies machte die Darstellungen zu Lob und Laster der Trunkenheit so beliebt und ließ sie in einer Fülle entstehen, die auch heute noch zu erleben ist.

In diesem Oszillieren zwischen der positiven Bewertung, den Freuden des bacchischen Alkoholgenusses in Verbindung mit dem Fastnachtsbrauchtum und dem moralischen und satirischen Aufzeigen der negativen Folgen in Anknüpfung an die Tradition der Sieben Todsünden und der Charaktertypen- und Säftelehre, liegt die Stärke und Tiefe der Nürnberger Bilderfindungen zum Thema Trunksucht. Sie erheitern den Betrachter, beinhalten aber immer auch einen Appell an dessen Selbsterkenntnis und Vernunft. Die Nürnberger Künstler Anfang des 16. Jahrhunderts kreierten neue Bildaussagen, indem sie sich antiker und althergebrachter Motive bedienten, und diese in die Alltagswirklichkeit der Menschen des 16. Jahrhunderts übertrugen und weiterentwickelten. Durch ihre intellektuelle Tiefgründigkeit mit Verweis auf antike, mythologische, literarische, biblische oder medizinhistorische Aspekte auf der einen Seite, genauso wie durch ihre einfache Verständlichkeit der Aussagen in Zusammenhang mit dem Konsum von Alkohol auf der anderen Seite, sind sie bis heute gültig. Dies spiegelt das hohe Reflexionsniveau der Künstler in Nürnberg zu dieser Zeit wider, für die das humanistische Umfeld der Stadt als Zentrum der Kunst und des Kunsthandwerks mit den Einflüssen anderer Künstler und Länder ein fruchtbarer Nährboden war. Auf diese Weise wirkten deren Darstellungen und Bilderfindungen stilbildend für nachfolgende Künstlergenerationen.

Fazit ist, dass der Alkohol, in der Kunst wie im Alltag, längst seinen Triumphzug angetreten hat, mit bacchischem Übermut und allen ambivalenten Folgen.

LITERATURVERZEICHNIS

Quellen

- Arrian, *Anabasis Alexandru*, Venedig 1535.
- Franck, Sebastian, *Von dem grewlichen laster der Trunckenhait: so in disen letste zeytten erst schier mit den Frantzosen auffkhomen Was füllerey sauffen vnd zûtrincken für jamer vnnd vnrrath Schaden der seel vnnd des leibs auch armût vnd schedlich not anricht vnd mit sich bringt. Vnd wie dem vbel zûraten wer grüntlicher bericht vnnd ratschlag auß götlicher gschufft*, Wien 1534.
- Franck, Sebastian, *Sprichwörter / Schoene / Weise / Herzliche Clugreden / vnnd Hoff sprüch / Darinnen der alten vnd nachkommennen / aller Nationen vnnd Sprachen groeste vernunfft vnnd klugheyt*, Franckenfurt am Meyn 1541.
- Friedrich, Matthäus, *Wider den Sauffteufel*, Ursel 1561.
- Gatterer, Johann Christoph, *Historia Genealogica Dominorum Holzschuherorum. Ab Aspach Et Harlach In Thalheim Cet. Patriciae Gentis Tum Apud Norimbergenses Tum In Exteris Etiam Regionibus Toga Sagoque Illustris Ex Incorruptis Rerum Gestarum Monimentis Conquisita. Accedunt Multae Tabulae In Aes Incisae Itemque Codex Omnis Generis Diplomata Atque Documenta Nondum Publicata Complexus*, Norimbergae 1755.
- Leonrodt, Hans von, *Hymelwag auff dem wer wol lebt vn wol stirbt fert in das reich der himel. Hellwag auff dem wer übel lebt vn übel stirbt fert in die ewigen verdamnuß*, Augspurg 1517.
- Multibibus, Blasius, *Jus Potandi oder Zech-Recht*, s.l. 1615.
- Opsopoeus, Vincentus, *Die biecher Vincetij Obsopei. Vonn der kunst zutrincken*, Freyburg 1537.

- Pietersz, Dirck (Hg.), Iconologia of uytbeeldingen des Verstands van Cesare Ripa, Amsterdam 1644.
- Quintus Curtius Rufus, Historia Alexandri Magni Regis Macedonum, Rom 1470.
- Rasch, Johann. Weinbuch, München 1582.
- Sachs, Hans, Die vier wunderberlichen Eygenschaft vnd würckung des Weins. Ein kurtzweylicher Sprûch, Nüremberg 1553.
- Sachs, Hans, Dreyerley schäden der Trunckenheit wider das zutrincken, Nürnberg ca. 1560.
- Sachs, Hans, Ein Kampff gesprech zwischen Wasser vnd Weyn, Nürnberg ca. 1553.
- Sachs, Hans, Das dritt vnd letzt Buch. Sehr herrliche Schöne Tragedi / Comedi vnd schimpf Spil / Geistlich vnd Weltlich vil schöner alter wahrhafftiger Histori auch kurtzweiliger geschicht auff das deutlichst an Tag geben, Nürnberg 1561.
- Stromer, Heinrich, Eine getreue vleissige und ehrliche Verwarnung, widder das hesliche laster der Trunckenheit, Wittenberg 1531.
- Schertlin, Leonhard, Künstlich trincken. Eyn Dialogus von künstliche vnd höflichem Auch vihischem vnd vnzüchtgem trincken, Klingenmünster 1538.
- Schwarzenberg, Johann von, Vom Zutrincken. Neun laster vnnd mißbreuch die Erfolge auß den schântlichen zûtrinckenn, darmit jetz gantz Teütsch nation befleckt vnnd veracht ist, Bamberg 1523.
- Schwarzenberg, Johann von, Ein Büchlein vom Zutrinken, Heydelberg 1584.

Edierte Quellen

- Albertus Magnus, De animalibus libri XXVI. Nach der Kölner Urschrift, Bd. 2, Buch XIII-XXVI, Baeumker, Clemens (Hg.), Beiträge zur Geschichte der Philosophie des Mittelalters. Texte und Untersuchungen, Bd. 16, Münster 1921.
- Ambrosius, De Helia et ieiunio, Carl Schenkl (ed.), Prag/Wien/Leipzig 1897.
- Ambrosii Theodosii Macrobiani, Saturnalia, Jacobus Willis (ed.), Leipzig 1970.
- Anonymus, Londinensis, The medical writings of Anonymus Londinensis, William H. S. Jones (ed.), Cambridge 1947.
- Augustinus Aurelius, Der Gottesstaat – De civitate Dei, lat. u. dt. v. Carl Johann Perl, 2 Bde., Paderborn/München/Wien/Zürich 1979.
- Baader, Joseph, Nürnberger Polizeiordnungen aus dem XIII bis XV. Jahrhundert, Stuttgart 1861.
- Basilius Caesariensis, Sermo XIV. In ebriosos, Jaques Paul Migne (ed.), Paris 1885, in: Des Heiligen Kirchenlehrers Basilius des Großen ausgewählte Schriften, aus dem Griechischen übersetzt von Anton Stegmann, München 1925.
- Brandt, Sebastian, Tugent Spyl. Nach der Ausgabe des Magister Johann Winckel von Straßburg (1554), Hans-Gert Roloff (Hg.), Ausgaben deutscher Literatur des XV. bis XVIII. Jahrhunderts, Reihe Drama I, Berlin 1968.
- Chrysostomus, Johannes, Des Heiligen Kirchenlehrers Johannes Chrysostomus Erzbischofs von Konstantinopel Kommentar zum Evangelium des Heiligen Matthäus, übersetzt von Johannes Chrysostomus Baur, Bibliothek der Kirchenväter 26, München 1916.
- Day, Mabel (Hg.), The English Text of the Ancrene Riwe, London 1952.
- Dicke, Gerd/Schneider Almut (Hgg.), Steinhöwel Heinrich, Von den erlauchten Frauen. Giovanni Boccaccios *De claris mulieribus* in

frühneuhochdeutscher Übertragung, In Abbildung des Erstdrucks (Ulm 1473), Bibliotheca Suevica, Bd. 37, Konstanz 2014.

- Diels, Hermann, Die Fragmente der Vorsokratiker. Griechisch und Deutsch, 3. Aufl., Bd. 1, Berlin 1912.
- Dithmar, Reinhard, Martin Luthers Fabeln und Sprichwörter, Darmstadt 1995.
- Engelmann, Ursmar, Die Psychomachia des Prudentius, Freiburg im Breisgau 1959.
- Eusebius Werke, Bd. 7, Die Chronik des Hieronymus, Rudolf Helm (ed.), Die christlichen Schriftsteller der ersten Jahrhunderte, 47/7, Berlin 1956.
- Evangelische Kirche in Deutschland (Hg.), Die Bibel. Nach der Übersetzung Martin Luthers, Stuttgart 1999.
- Goldman, Karlheinz, Zur Geschichte der Mendelschen Zwölfbrüderstiftung, in: Treue, Wilhelm/Goldmann, Karlheinz/Kellermann, Rudolf et al. (Hgg.), Das Hausbuch der Mendelschen Zwölfbrüderstiftung zu Nürnberg. Deutsche Handwerkerbilder des 15. und 16. Jahrhunderts, Textband, München 1965, S. 7-60.
- Göpfert, Herbert G. et al. (Hg.), Gotthold Ephraim Lessing. Werke. In acht Bänden, Bd. 1, München 1970.
- Grumach, Ernst (Hg.), Aristoteles. Problemata Physica. Aristoteles Werke in deutscher Übersetzung, Bd. 19, Berlin 1962.
- Harris, Nigel, The Latin and German “Etymachia”. Textual history, edition, commentary, Tübingen 1994.
- Historische Commission bei der königlichen Academie der Wissenschaften (Hg.), Die Chroniken der fränkischen Städte. Nürnberg, Bd. 5, Leipzig 1874.
- Isidor von Sevilla, Sententiarum libri tres, Jaques Paul Migne (ed.), Paris 1862.

- Johannes Cassian, Conlationes V, 2, Michael Petschenig (ed.), Wien 1886.
- Junghans, H. A., Sebastian Brandt's Narrenschiff, Leipzig 1877.
- Kapferer, Richard (Hg.), Die Werke des Hippokrates. Die hippokratische Schriftensammlung in neuer deutscher Übersetzung. Teil 7. Die Natur (Konstitution) des Menschen. Die Nahrung. Die Säfte, Stuttgart/Leipzig 1936.
- Keller, Adelbert von, Hans Sachs, Bd. 4, Tübingen 1870.
- Lehmann, Harald/Seidensticker, Peter, Der vollen Brüder Orden. Hieronymus Bocks Weintraktat (um 1540), Gesellschaft für Geschichte des Weines e.V., Schriften zur Weingeschichte, Nr. 178, Wiesbaden 2013.
- Lochner, Georg Wolfgang Karl (Hg.), Des Johann Neudörfer Schreib- und Rechenmeisters zu Nürnberg Nachrichten von Künstlern und Werkleuten daselbst aus dem Jahre 1547. Nebst der Fortsetzung des Adreas Gulden, Wien 1875.
- Loose, W., Anton Tuchers Haushaltsbuch 1507-1517, Litterarischer Verein Stuttgart, Nr. 134, Tübingen 1877.
- Luther, Martin, Wider Hans Worst, Abdruck der ersten Ausgabe [1541], Neudrucke deutscher Literaturwerke des XVI. und XVII. Jahrhunderts Nr. 28, Halle an der Saale 1880.
- Maschek, Hermann (Hg.), Lyrik des späten Mittelalters, Heinz Kindermann (Hg.), Deutsche Literatur. Sammlung literarischer Kunst- und Kulturdenkmäler in Entwicklungsreihen, Anton Pfalz (Hg.), Reihe Realistik des späten Mittelalters, Bd. 6. Darmstadt 1971.
- Meisner, Daniel/Kieser, Eberhard, Politisches Schatzkästlein, Bd.1, Faksimile – Neudruck der Ausgaben Frankfurt a. M. 1625-1626 und 1627-1631, 3. Aufl., Unterschneidheim 1979.

- Nonnos, *Dionysiaka*, verdeutscht von Thassilo von Scheffer, Sammlung Dieterich, Bd. 98, Wiesbaden 1953.
- Österley, Hermann (ed.), *Gesta Romanorum*, Berlin 1872.
- Österley, Hermann (Hg.), *Schimpf und Ernst von Johannes Pauli*, Bibliothek des Litterarischen Vereins Stuttgart, LXXXV, Stuttgart 1866.
- Plinius, *Natural History*. With an English Translation by H. Rackham, The Loeb Classical Library. 10 vols., London 1956-71.
- Reiser, Thomas, *Francesco Colonna, Hypnerotomachia Poliphili, Quellen zu Architektur und Geist der Antike und Renaissance*, Breitenbrunn 2014.
- Sachs, Hans, *Ein Hans Sachs-Abend. 3 Fastnachtspiele von Hans Sachs: Der Krämerskorb. Das Narrenschneiden. Der Roßdieb zu Fünfling*, bearbeitet von August Schnitzlein, Rothenburg o. Tbr. 1905.
- Seel, Otto, *Der Physiologus*, München 1970.
- Shackleton Bailey, D. R. (Hg.), *Valerius Maximus, Memorable Doings and Sayings, Book I*, The Loeb Classical Library, Cambridge/London 2000.
- Stadtrat/Stadtarchiv Nürnberg (Hgg.), *Satzungsbücher und Satzungen der Reichsstadt Nürnberg aus dem 14. Jahrhundert. 1. Lieferung. Einleitung (1. Teil), Abdruck der Texte, Personen- und Ortsregister*, bearbeitet von Werner Schultheiß, *Quellen zur Geschichte und Kultur der Stadt Nürnberg*, Bd. 3, Nürnberg 1965.
- Solinus, Gaius Julius, *C. Julius Solini Collectanea rerum memorabilium*, Thomas Mommsen (ed.), Berlin 1985.
- Tinbergen, D.C. (Hg.), *Des Conix Summe*, Verdam, J., *Bibliotheek van Middelnederlandsche Letterkunde*, Leiden 1907.

- Voss, Abraham (Hg.), Homers Odyssee. Übersetzt von Joh. Heinr. Voss, Leipzig 1837.

Lexika und Nachschlagewerke

- Meyers Konversations-Lexikon. Eine Encyklopädie des allgemeinen Wissens, Bd. 4, Leipzig 1875.
- Zierling, Clemens, Lexikon der Tiersymbolik. Mythologie Religion Psychologie, Klein Jasedow 2012.

Sammlungs- und Ausstellungskataloge

- Bange, Ernst Friedrich, Die Bildwerke in Bronze und in anderen Metallen. Arbeiten in Perlmutter und Wachs geschnittene Steine, Staatliche Museen zu Berlin, Die Bildwerke des Deutschen Museums, Bd. II, Berlin/Leipzig 1923.
- Bekker, Gerd, Europäische Plaketten und Medaillen vom 15. bis zum 18. Jahrhundert. Bestands- und Verlustkatalog der Sammlung des Grassimuseums Leipzig/Museum für Kunsthandwerk, Leipzig 1998.
- Bott, Gerhard (Hg.), Wenzel Jamnitzer und die Nürnberger Goldschmiedekunst 1500-1700. Goldschmiedearbeiten – Entwürfe, Modelle, Medaillen, Ornamentstiche, Schmuck, Porträts, Kat. Ausst. Germanisches Nationalmuseum Nürnberg, 28.6.-15.9.1985, München 1985.
- Bott, Gerhard, Vorwort, in: Kahsnitz, Rainer/Brandl, Rainer, Aus dem Wirtshaus zum Wilden Mann. Funde aus dem mittelalterlichen Nürnberg, Kat. Ausst. Germanisches Nationalmuseum Nürnberg, 5.7.-16.9.1984, Nürnberg 1984, S. 7.
- Böckem, Beate, Der frühe Dürer und Italien. Italienerfahrung und Mobilitätsprozesse um 1500, in: Hess, Daniel/Eser, Thomas (Hg.), Der frühe Dürer, Kat. Ausst. Germanisches Nationalmuseum Nürnberg, 24.6.-2.9.2012, Nürnberg 2012, S. 52-64.

- Böckem, Beate, Italien als Richtschnur? Mantegna und Barbari, in: Hess, Daniel/Eser, Thomas (Hg.), Der frühe Dürer, Kat. Ausst. Germanisches Nationalmuseum Nürnberg, 24.6.-2.9.2012, Nürnberg 2012, S. 325, 326, Kat. 46-52.
- Brandl, Rainer, Essen und Trinken im spätmittelalterlichen Nürnberg, in: Kahsnitz, Rainer/Brandl, Rainer, Aus dem Wirtshaus zum Wilden Mann. Funde aus dem mittelalterlichen Nürnberg, Kat. Ausst. Germanisches Nationalmuseum Nürnberg, 5.7.-16.9.1984, Nürnberg 1984, S. 11-31.
- Brandl, Rainer, Formen spätmittelalterlicher Keramik, in: Kahsnitz, Rainer/Brandl, Rainer, Aus dem Wirtshaus zum Wilden Mann. Funde aus dem mittelalterlichen Nürnberg, Kat. Ausst. Germanisches Nationalmuseum Nürnberg, 5.7.-16.9.1984, Nürnberg 1984, S. 33-37.
- Brandl, Rainer, Die Funde vom Weinmarkt 11, dem Wirtshaus „Zum Wilden Mann“. Zeugnisse aus der Geschichte des Hauses. Keramik in: Kahsnitz, Rainer/Brandl, Rainer, Aus dem Wirtshaus zum Wilden Mann. Funde aus dem mittelalterlichen Nürnberg, Kat. Ausst. Germanisches Nationalmuseum Nürnberg, 5.7.-16.9.1984, Nürnberg 1984, S. 67-105.
- Braun, Edmund Wilhelm, Die deutschen Renaissance-Plaketten der Sammlung Alfred Walcher Ritter von Molthein in Wien, Österreichische Privatsammlungen, Bd. 2, Wien 1918.
- Buskirk, Jessica, „Man trägt nit schwer an guter Kunst“. Das Goldene Zeitalter der Kunst und des Patriotismus‘ im Nürnberg des 16. Jahrhunderts, in: Müller, Jürgen/Schauerte, Thomas (Hgg.), Die gottlosen Maler von Nürnberg. Konvention und Subversion in der Druckgrafik der Beham-Brüder, Kat. Ausst. Albrecht Dürer Haus Nürnberg, 31.3.-36.2011, Emsdetten 2011, S. 56-63.
- Dienst, Barbara, Peter Flötner – Bildschnitzer. Auf neuen Wegen in die Renaissance, in: Schauerte, Thomas/Teget-Welz, Manuel (Hg.), Peter Flötner. Renaissance in Nürnberg, Kat. Ausst. Museen der Stadt Nürnberg, 24.10.-18.1.2015, Petersberg 2014, Schriftenreihe der Museen der Stadt Nürnberg, Bd. 7, Petersberg 2014, S. 11-23.

- Dienst, Barbara, Katalogteil, Nr. 24 in: Schauerte, Thomas/Teget-Welz, Manuel (Hg.), Peter Flötner. Renaissance in Nürnberg, Kat. Ausst. Museen der Stadt Nürnberg, 24.10.-18.1.2015, Petersberg 2014, Schriftenreihe der Museen der Stadt Nürnberg, Bd. 7, Petersberg 2014, S. 108-111.
- Domberg, Harry (Red.)/Fachstelle für Prävention (vae), Frankfurt am Main, Rausch und Realität – Drogen im Kulturvergleich, Kat. Ausst., 2. Aufl., Frankfurt am Main 1995.
- Fabritius, Helga, Die sieben Todsünden – Alltagsleben ins Bild gesetzt, in: Stiftung Kloster Dalheim (Hg.), Die 7 Todsünden. 1.700 Jahre Kulturgeschichte zwischen Tugend und Laster, Kat. Ausst. Kloster Dalheim, 30.5.-1.11.2015, Münster 2015, S. 20-30.
- Fränkische Galerie am Marientor, Peter Flötner und die Renaissance in Deutschland. Ausstellung anlässlich des 400. Todestages Peter Flötners, veranstaltet von der Stadt Nürnberg und dem Germanischen Nationalmuseum in der Fränkischen Galerie am Marientor, Kat. Ausst. Fränkische Galerie am Marientor Nürnberg, 14.12.1946-28.2.1947, Nürnberg 1946.
- Goldmann, Karlheinz, Einleitung in: Stadtbibliothek Nürnberg, Hans Sachs und der Meistergesang, Kat. Ausst. anlässlich der 55. Jahrestagung des Verbandes des werbenden Buch- und Zeitschriftenhandels veranstaltet von der Stadtbibliothek, dem Stadtarchiv, den städtischen Kunstsammlungen und dem Staatsarchiv, Staatsarchiv Nürnberg 17.6.-15.7.1955, bearbeitet von Karlheinz Goldmann, Nürnberg 1955.
- Grabowsky, Ingo, Vom Tabu zur Tagesordnung – Einführung in die Sonderausstellung Die 7 Todsünden, in: Stiftung Kloster Dalheim (Hg.), Die 7 Todsünden. 1.700 Jahre Kulturgeschichte zwischen Tugend und Laster, Kat. Ausst. Kloster Dalheim, 30.5.-1.11.2015, Münster 2015, S. 10-18.
- Grewenig, Meinrad Maria (Hg.), Mysterium Wein. Die Götter, der Wein und die Kunst, Kat. Ausst. Historisches Museum der Pfalz Speyer, 1996, Ostfildern 1996.
- Großmann, Ulrich G., Wilde Leute im Wandel der Zeiten, in: Germanisches Nationalmuseum Nürnberg, Monster. Fantastische Bildwelten zwischen

Grauen und Komik, Kat. Ausst. Germanisches Nationalmuseum Nürnberg, 7.5.-6.9.2015, bearbeitet von Peggy Große, G. Ulrich Großmann, Johannes Pommeranz, Nürnberg 2015, S. 205-220.

- Haag, Sabine (Hg.), Begleitheft zur Ausstellung „Feste Feiern“ im Kunsthistorischen Museum Wien, 8.3.-11.9.2016, Wien 2016, Texte auf Basis des Ausstellungskataloges: Haag, Sabine/Swoboda, Gudrun (Hg.), Feste Feiern. 125 Jahre – Jubiläumsausstellung, Kat. Ausst. Kunsthistorisches Museum Wien, 8.3.-11.9.2016, Wien 2016.
- Hecht, Julia, Alfred Kubins graphischer Zyklus „Die 7 Todsünden“, in: Salmen, Brigitte, Alfred Kubin. Die 7 Todsünden. Tradition und Moderne, Kat. Ausst. Schlossmuseum Murnau, 26.7.-4.11.2007, Bonn 2007, S. 11-35.
- Hirsch, Martin, Ein altes Panoptikum aus Erz. Peter Flötner's Plaketten und Medaillen, in: Schauerte, Thomas/Teget-Welz, Manuel (Hg.), Peter Flötner. Renaissance in Nürnberg, Kat. Ausst. Museen der Stadt Nürnberg, 24.10.-18.1.2015, Schriftenreihe der Museen der Stadt Nürnberg, Bd. 7, Petersberg 2014, S. 25-33.
- Hirsch, Martin Katalogteil, Nr. 11.1-11.3 in: Schauerte, Thomas/Teget-Welz, Manuel (Hg.), Peter Flötner. Renaissance in Nürnberg, Kat. Ausst. Museen der Stadt Nürnberg, 24.10.-18.1.2015, Schriftenreihe der Museen der Stadt Nürnberg, Bd. 7, Petersberg 2014, S. 89, 90.
- Hofmann, Werner (Hg.), Wasser & Wein. Zwei Dinge des Lebens. Aus der Sicht der Kunst von der Antike bis heute, Kat. Ausst. Kunsthalle Krems, 20.5.-29.10.1995, Köln 1995.
- Hofmann, Werner, Die Geburt der Moderne aus dem Geist der Religion, in: Hofmann, Werner (Hg.), Luther und die Folgen für die Kunst, Kat. Ausst. Kunsthalle Hamburg, 11.11.1983-8.1.1984, München 1983, S. 23-71.
- Jacob-Friesen, Holger, Von der Psychomachie zum Psychothriller – Die Sieben Todsünden in der Kunst, in: Salmen, Brigitte, Alfred Kubin. Die 7 Todsünden. Tradition und Moderne, Kat. Ausst. Schlossmuseum Murnau, 26.7.-4.11.2007, Bonn 2007, S. 36-51.

- Kahsnitz, Rainer, Zur Einführung, in: Kahsnitz, Rainer/Brandl, Rainer, Aus dem Wirtshaus zum Wilden Mann. Funde aus dem mittelalterlichen Nürnberg, Kat. Ausst. Germanisches Nationalmuseum Nürnberg, 5.7.-16.9.1984, Nürnberg 1984, S. 8-10.
- Kahsnitz, Rainer, Formen mittelalterlicher Gläser, in: Kahsnitz, Rainer/Brandl, Rainer, Aus dem Wirtshaus zum Wilden Mann. Funde aus dem mittelalterlichen Nürnberg, Kat. Ausst. Germanisches Nationalmuseum Nürnberg, 5.7.-16.9.1984, Nürnberg 1984, S. 38-55.
- Kahsnitz, Rainer, Die Funde vom Weinmarkt 11, dem Wirtshaus „Zum Wilden Mann“. Zeugnisse aus der Geschichte des Hauses. Glas, in: Kahsnitz, Rainer/Brandl, Rainer, Aus dem Wirtshaus zum Wilden Mann. Funde aus dem mittelalterlichen Nürnberg, Kat. Ausst. Germanisches Nationalmuseum Nürnberg, 5.7.-16.9.1984, Nürnberg 1984, S. 202-207.
- Kaschek, Bertram, Die Gottlosen laufen im Kreis. Sebald Behams „Bauernfest“ oder „Die zwölf Monate“ in neuer Deutung, in: Müller, Jürgen/Schauerte, Thomas (Hgg.), Die gottlosen Maler von Nürnberg. Konvention und Subversion in der Druckgrafik der Beham-Brüder, Kat. Ausst. Albrecht Dürer Haus Nürnberg, 31.3.-36.2011, Emsdetten 2011, S. 88-97.
- Kliemann, Thomas, Mittelalterliches Holzgerät und das Nürnberger Holzhandwerk, in: Kahsnitz, Rainer/Brandl, Rainer, Aus dem Wirtshaus zum Wilden Mann. Funde aus dem mittelalterlichen Nürnberg, Kat. Ausst. Germanisches Nationalmuseum Nürnberg, 5.7.-16.9.1984, Nürnberg 1984, S. 131-140.
- Kohn, Karl, Die Funde vom Haus Obere Krämersgasse 12. Das Haus und seine Besitzer. Georg Keyper zum 500. Todestag am 31 August 1984, in: Kahsnitz, Rainer/Brandl, Rainer, Aus dem Wirtshaus zum Wilden Mann. Funde aus dem mittelalterlichen Nürnberg, Kat. Ausst. Germanisches Nationalmuseum Nürnberg, 5.7.-16.9.1984, Nürnberg 1984, S. 144-150.
- Kohn, Karl, Die Funde vom Weinmarkt 11, dem Wirtshaus „Zum Wilden Mann“. Die Häuser und ihre Besitzer, in: Kahsnitz, Rainer/Brandl, Rainer, Aus dem Wirtshaus zum Wilden Mann. Funde aus dem mittelalterlichen Nürnberg, Kat. Ausst. Germanisches Nationalmuseum Nürnberg, 5.7.-16.9.1984, Nürnberg 1984, S. 58-64.

- Lechner, Gregor Martin, Wasser und Wein. Funktion und Bedeutung in Kunst und Liturgie der Barockzeit, in: Hofmann, Werner (Hg.), Wasser & Wein. Zwei Dinge des Lebens. Aus der Sicht der Kunst von der Antike bis heute, Kat. Ausst. Kunsthalle Krems, 20.5.-29.10.1995, Köln 1995, S. 77-89.
- Middeldorf, Ulrich/Goetz, Oswald, Medals and Plaquettes from the Sigmund Morgenroth Collection, Chicago 1944.
- Mennicken, Ralph, Bauern, Götter und Heilige. Auflagen auf Raerener Steinzeug und ihre Vorlagen aus der Druckgraphik der Renaissance, Materialien zur Raerener Töpferei, Bd. 4, Raeren 2006.
- Mennicken, Ralph, Schätze aus Raerener Erde, Katalog des Raerener Steinzeugs aus dem Hetjens-Museum, Sonderausstellung anlässlich des 100-jährigen Bestehens des Hetjens-Museums/Deutsches Keramikmuseum Düsseldorf, Kat. Ausst. Deutsches Keramikmuseum Düsseldorf, 18.10.2009-28.2.2010, Raeren 2009.
- Michel, Eva, Katalogteil, Zwischen Feldarbeit und Kirmes, in: Michel, Eva (Hg.), Pieter Bruegel. Das Zeichnen der Welt, Kat. Ausst. Albertina Wien, 8.9.-3.12.2017, München 2017, S. 67-98.
- Müller, Jürgen/Schauerte, Thomas (Hgg.), Die gottlosen Maler von Nürnberg. Konvention und Subversion in der Druckgrafik der Beham-Brüder, Kat. Ausst. Albrecht Dürer Haus Nürnberg, 31.3.-36.2011, Emsdetten 2011.
- Müller, Jürgen/Buskirk, Jessica/Küster, Kerstin, Die „gottlosen Maler“ in: Müller, Jürgen/Schauerte, Thomas (Hgg.), Die gottlosen Maler von Nürnberg. Konvention und Subversion in der Druckgrafik der Beham-Brüder, Kat. Ausst. Albrecht Dürer Haus Nürnberg, 31.3.-36.2011, Emsdetten 2011, S. 8-12.
- Mödl, Ludwig, Die sieben Todsünden. Betrachtung aus dem Blickwinkel der theologischen Ethik, in: Salmen, Brigitte, Alfred Kubin. Die 7 Todsünden. Tradition und Moderne, Kat. Ausst. Schlossmuseum Murnau, 26.7.-4.11.2007, Bonn 2007, S. 8-10.

- Philipp, Michael, Dionysos. Rausch und Ekstase, Kat. Ausst. Bucerius Kunst Forum Hamburg, 3.10.2013-12.1.2014, München 2013.
- Porras, Stephanie, „eine freie hant“: Autonomie, Zeichnen und der junge Dürer, in: Hess, Daniel/Eser, Thomas (Hg.), Der frühe Dürer, Kat. Ausst. Germanisches Nationalmuseum Nürnberg, 24.6.-2.9.2012, Nürnberg 2012, S. 245-259.
- Prummer, Markus, Die sieben Todsünden in der Kunst: Genese bis in die Moderne. Ein ikonographischer Überblick zu den sieben Todsünden, in: Thierbach, Melanie (Hg.), Die Sieben Todsünden, Kat. Ausst. Diözesanmuseum St. Afra in Augsburg, 11.2.-8.5.2016, Petersberg 2016, S. 36-61.
- Rauch, Margot, Gesammelte Wunder: die Naturobjekte in den Kunstkammern und Naturalienkabinetten des 16. und 17. Jahrhunderts in: Seipel, Wilfried (Hg.), Die Entdeckung der Natur. Naturalien in den Kunstkammern des 16. und 17. Jahrhunderts, Kat. Ausst. Kunsthistorisches Museum Wien, 12.2.-20.7.2007/22.6.-31.10.2006 Schloss Ambras Innsbruck, Wien 2006, S. 11-15.
- Renger, Konrad, Fröhliche Gesellschaft zu Tisch in der niederländischen Malerei, in: Mayr-Oehring, Erika (Hg.), Tischgesellschaften. Malerei des 16.-20. Jahrhunderts, Kat. Ausst. Residenzgalerie Salzburg, 7.6.-7.9.2003, Salzburg 2003, S. 34-46.
- Renger, Konrad, Adriaen Brouwer und das niederländische Bauerngenre 1600-1660, Kat. Ausst. Alte Pinakothek München, 25.4.-29.6. 1986, München 1986.
- Riedl, Gerda, Todsünden – gibt es das heute noch?, in: Thierbach, Melanie (Hg.), Die Sieben Todsünden, Kat. Ausst. Diözesanmuseum St. Afra in Augsburg, 11.2.-8.5.2016, Petersberg 2016, S. 16-21.
- Salmen, Brigitte, Vorwort zu: Salmen, Brigitte, Alfred Kubin. Die 7 Todsünden. Tradition und Moderne, Kat. Ausst. Schlossmuseum Murnau, 26.7.-4.11.2007, Bonn 2007, S. 6-7.

- Schäfer, Bernd/Eyding, Ulrike/Rekow, Matthias (Hgg.), Fliegende Blätter. Die Sammlung der Einblattholzschnitte des 15. und 16. Jahrhunderts der Stiftung Schloss Friedenstein Gotha, Bd. I, Katalog, Stuttgart 2016.
- Schäfer, Bernd/Eyding, Ulrike/Rekow, Matthias (Hgg.), Fliegende Blätter. Die Sammlung der Einblattholzschnitte des 15. und 16. Jahrhunderts der Stiftung Schloss Friedenstein Gotha, Bd. II, Abbildungen, Stuttgart 2016.
- Schreyll, K.H., Das Leben in der Stadt, in: Stadtgeschichtliche Museen der Stadt Nürnberg (Hg.), Die Welt des Hans Sachs. 400 Holzschnitte des 16. Jahrhunderts, Kat. Ausst. Kemenatenbau der Kaiserburg Nürnberg, 30.7.-3.10.1976, Nürnberg 1976, S. VIII-XVII.
- Schuster, Peter-Klaus, Abstraktion, Agitation und Einfühlung. Formen protestantischer Kunst im 16. Jahrhundert, in: Hofmann, Werner (Hg.), Luther und die Folgen für die Kunst, Kat. Ausst. Kunsthalle Hamburg, 11.11.1983-8.1.1984, München 1983, S. 115-125.
- Schürer, Ralf, Nürnbergs Goldschmiede und ihre Auftraggeber, in: Tebbe, Karin, Nürnberger Goldschmiedekunst 1541-1868, Bd. 2, Goldglanz und Silberstrahl, Kat. Ausst. Germanisches Nationalmuseum Nürnberg, 20.9.-13.1.2008, Nürnberg 2007, S. 70-119.
- Schüßler, Gosbert, Lasterbilder aus Cesare Ripas „Iconologia“, in: Salmen, Brigitte, Alfred Kubin. Die 7 Todsünden. Tradition und Moderne, Kat. Ausst. Schlossmuseum Murnau, 26.7.-4.11.2007, Bonn 2007, S. 52-57.
- Schwerhoff, Gerd, Wie gottlos waren die „gottlosen Maler“?, in: Müller, Jürgen/Schauerte, Thomas (Hgg.), Die gottlosen Maler von Nürnberg. Konvention und Subversion in der Druckgrafik der Beham-Brüder, Kat. Ausst. Albrecht Dürer Haus Nürnberg, 31.3.-36.2011, Emsdetten 2011, S. 33-44.
- Seelig, Lorenz, Modell und Ausführung in der Metallkunst, Kat. Ausst. Bayerisches Nationalmuseum Bildführer 15, München 1989.
- Seiter, Wolf, Bauernfest und Bauernkrieg. Überlegungen zur Ikonographie von Sebald Behams „Großer Kirchweih“ von 1535, in: Müller, Jürgen/Schauerte, Thomas (Hgg.), Die gottlosen Maler von Nürnberg. Konvention und Subversion in der Druckgrafik der Beham-Brüder, Kat.

Ausst. Albrecht Dürer Haus Nürnberg, 31.3.-36.2011, Emsdetten 2011, S. 115-125.

- Stadtbibliothek Nürnberg, Mittelalterliches Nürnberger Fastnachtsbrauchtum. Die Schembartbücher, Kat. Ausst. anlässlich der Wiederkehr des Gründungstages des 1. Nürnberger Karnevalsvereins vor 100 Jahren, Stadtbibliothek Nürnberg Januar 1960, bearbeitet von Karlheinz Goldmann, Nürnberg 1960.
- Stewart, Elison, Sebald Beham in: Müller, Jürgen/Schauerte, Thomas (Hgg.), Die gottlosen Maler von Nürnberg. Konvention und Subversion in der Druckgrafik der Beham-Brüder, Kat. Ausst. Albrecht Dürer Haus Nürnberg, 31.3.-36.2011, Emsdetten 2011, S. 13-19.
- Scherner, Antje, "Gestern bin ich voll gewest". Alkohol und Trinkspiele in der Frühen Neuzeit in: Syndram, Dirk/Weinhold, Ulrike, Die Faszination des Sammelns. Meisterwerke der Goldschmiedekunst aus der Sammlung Rudolf-August Oetker, Kat. Ausst. Grünes Gewölbe Dresden/Bayerisches Nationalmuseum München, März-Juni 2012, München 2011, S. 91-120.
- Syndram, Dirk, Zwischen *imitatio* und *inventio* – der Pokal um 1600, in: Syndram, Dirk/Weinhold, Ulrike, Die Faszination des Sammelns. Meisterwerke der Goldschmiedekunst aus der Sammlung Rudolf-August Oetker, Kat. Ausst. Grünes Gewölbe Dresden/Bayerisches Nationalmuseum München, März-Juni 2012, München 2011, S. 223-231.
- Tebbe, Karin, Natur und Kunst. Fassungen von exotischen und kostbaren Materialien, in: Tebbe, Karin, Nürnberger Goldschmiedekunst 1541-1868, Bd. 2, Goldglanz und Silberstrahl, Kat. Ausst. Germanisches Nationalmuseum Nürnberg, 20.9.-13.1.2008, Nürnberg 2007, S. 154-164.
- Teget-Welz, Manuel, Krakauer Silberaltar und Holzschuherpokal. Peter Flötner's Zusammenarbeit mit Melchior Baier, in: Schauerte, Thomas/Teget-Welz, Manuel (Hg.), Peter Flötner. Renaissance in Nürnberg, Kat. Ausst. Museen der Stadt Nürnberg, 24.10.-18.1.2015, Petersberg 2014, Schriftenreihe der Museen der Stadt Nürnberg, Bd. 7, Petersberg 2014, S. 45-53.

- Thierbach, Melanie (Hg.), Die Sieben Todsünden, Kat. Ausst. Diözesanmuseum St. Afra in Augsburg, 11.2.-8.5.2016, Katalog, Petersberg 2016.
- Vavra, Elisabeth, „Ich bin der wahre Weinstock“. Zur Weinsymbolik in der Kunst des Mittelalters, in: Hofmann, Werner (Hg.), Wasser & Wein. Zwei Dinge des Lebens. Aus der Sicht der Kunst von der Antike bis heute, Kat. Ausst. Kunsthalle Krems, 20.5.-29.10.1995, Köln 1995, S. 70-76.
- Vöge, Wilhelm, Die deutschen Bildwerke. Und die der anderen cisalpinen Länder, in: Königliche Museen zu Berlin. Beschreibung der Bildwerke der christlichen Epochen, Bd. 4, Berlin 1910.
- Weinhold, Ulrike, Mit Stichel und Punze – Die Kunst der Silberstecher, in: Syndram, Dirk/Weinhold, Ulrike, Die Faszination des Sammelns. Meisterwerke der Goldschmiedekunst aus der Sammlung Rudolf-August Oetker, Kat. Ausst. Grünes Gewölbe Dresden/Bayerisches Nationalmuseum München, März-Juni 2012, München 2011, S. 145-166.

Sekundärliteratur

- Angerer, Martin, Studien zu Peter Flötner. Peter Flötners Entwürfe. Beiträge zum Ornament und Kunsthandwerk in Nürnberg in der 1. Hälfte des 16. Jahrhunderts, Diss. Ludwig-Maximilians Universität München 1983, München 1984.
- Aries, E. J., Die Masken des Begehrens und die Metamorphosen der Sinnlichkeit, Frankfurt am Main 1984.
- Bange, Ernst Friedrich, Zur Datierung von Peter Flötners Plakettenwerk, in: Archiv für Medaillen- und Plaketten-Kunde, Internationale Illustrierte Zeitschrift, 3 (1921/22), S. 43-52.
- Bassens Maarten, Katalog, City and country life, Nr. 24 in: Bassens Maarten/van Grieken, Joris, Bruegel. The complete graphic works, London 2019, S. 204-206.

- Bassens Maarten, Katalog, City and country life, Nr. 25 in: Bassens Maarten/van Grieken, Joris, Bruegel. The complete graphic works, London 2019, S. 206-209.
- Bauer, Max, Der deutsche Durst. Methyologische Skizzen aus der deutschen Kulturgeschichte, 1903.
- Bausinger, Hermann, Hintergründe der Fastnacht, in: Bausinger, Hermann/Jeggle, Utz/Scharfe, Martin/Warnecken, Bernd Jürgen (Hg.), Narrenfreiheit. Beiträge zur Fastnachtforschung, Untersuchungen des Ludwig-Uhland-Instituts der Universität Tübingen im Auftrag der Tübinger Vereinigung für Volkskunde, Bd. 51, Tübingen 1980, S. 13-42.
- Blau, Josef, Die Glasmacher im Böhmer- und Bayerwald in Volkskunde und Kulturgeschichte, Bd.1, Bayerische Landesstelle für Volkskunde in München (Hg.), Beiträge zur Volkstumsforschung, Bd. VIII, Kallmünz/Regensburg 1954.
- Blöcker, Susanne, Studien zur Ikonographie der Sieben Todsünden in der niederländischen und deutschen Malerei und Graphik von 1450-1560, Bonner Studien zur Kunstgeschichte, Bd. 8, Münster/Hamburg 1993.
- Bochorski, Hans-Jürgen (Hg.), Ordnung und Lust. Bilder von Liebe, Ehe und Sexualität in Spätmittelalter und Früher Neuzeit, Literatur-Imagination-Realität, Bd. 1, Trier 1991.
- Brandt, Rüdiger, Menschen, Tiere, Irritationen. Die doppelte Zunge der Natur. Kontexte und Folgen laikaler Aneignung des *libre naturae*, in: Honegger, Thomas/Rohr W. Günther (Hgg.), Tier und Religion, Huber-Rebenich, Gerlinde, Das Mittelalter. Perspektiven mediävistischer Forschung, Zeitschrift des Mediävistenverbandes, 12 (2007), Heft 2, Berlin 2007, S. 24-45.
- Braun-Troppau, Edmund Wilhelm, Neues über Peter Flötner, in: Repertorium für Kunstwissenschaft, 36 (1913), S. 136-143.
- Brunner, Horst, Hans Sachs – Über die Schwierigkeiten literarischen Schaffens in der Reichsstadt Nürnberg, in: Brunner, Horst/Hirschmann, Gerhard/Schnelbögl, Fritz (Hg.), Hans Sachs und Nürnberg. Bedingungen und Probleme reichsstädtischer Literatur. Hans Sachs zum 400. Todestag am 19. Januar 1976, Nürnberg 1976, S. 6,7.

- Bucher, Gisela, Weltliche Genüsse. Ikonologische Studien zu Tobias Stimmer (1539-1584), Europäische Hochschulschriften, Reihe XXVIII, Bd. 131, Bern/Frankfurt a. M./New York/Paris/Wien 1992.
- Chipps Smith, Jeffrey, Peter Flötner and the theater of the world, in: Schauerte, Thomas/Müller, Jürgen/Kaschek, Bertram (Hgg.), Von der Freiheit der Bilder. Spott, Kritik und Subversion in der Kunst der Dürerzeit, S. 175-195.
- Cysarz, Herbert, Hans Sachs. Begegnungen von Bürgerwelt, Renaissance und Reformation, Nürnberg 1975.
- Derschka, Harald, Die Viersäftelehre als Persönlichkeitstheorie. Zur Weiterentwicklung eines antiken Konzepts im 12. Jahrhundert, Ostfildern 2013.
- Deutsches Weininstitut GmbH (Hg.), Deutscher Wein Statistik '18 '19, Bodenheim 2018.
- Dienst, Barbara, Der Kosmos des Peter Flötner. Eine Bildwelt der Renaissance in Deutschland, München/Berlin 2002, zugl. Diss. Universität Jena 1998.
- Dirlmeier, Ulf, Untersuchungen zu Einkommensverhältnissen und Lebenshaltungskosten in oberdeutschen Städten des Spätmittelalters. Mitte 14. Bis Anfang 16. Jahrhundert, Abhandlungen der Heidelberger Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-Historische Klasse; Jg. 1978, Abh. 1, Heidelberg 1978.
- Domanig, Karl, Peter Flötner als Plastiker und Medailleur, vornehmlich nach seinen in den Kunstsammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses befindlichen Werken, in: Jahrbuch der Kunstsammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses, 16 (1895), S. 1-80.
- Dyballa, Katrin, Georg Pencz. Künstler zu Nürnberg, Berlin 2014.

- Elias, Norbert, Über den Prozess der Zivilisation. Soziogenetische und psychogenetische Untersuchungen, Bd. 1, Wandlungen des Verhaltens in den weltlichen Oberschichten des Abendlandes, 2. Aufl., Bern/München 1969.
- Elias, Norbert, Über den Prozess der Zivilisation. Soziogenetische und psychogenetische Untersuchungen, Bd. 2, Wandlungen der Gesellschaft. Entwurf zu einer Theorie der Zivilisation, 2. Aufl., Bern/München 1969.
- Emmerling-Skala, Andreas, Bacchus in der Renaissance, Bd. 1, Studien zur Kunstgeschichte, Bd. 83, Hildesheim 1994.
- Ernst, Heiko, Wie uns der Teufel reitet. Von der Aktualität der 7 Todsünden, Herder Spektrum, Bd. 6241, Freiburg im Breisgau 2011.
- Fasbender, Christoph, sauffen krengt ere, vernunfft, lieb und gut vnd ist schendlich - Die Humanisten und der Alkohol, in: Fiala-Fürst, Ingeborg/Czmero, Jaromir (Hgg.), Festschrift für Ludvik Vaclavek, Olomouc 2011, S. 165-174.
- Fajit, Jiří/Hörsch, Markus (Hg.), Künstler der Jagellionen-Ära in Mitteleuropa, Kompass Ostmitteleuropa, Kritische Beiträge zur Kulturgeschichte, Bd. 2, Ostfildern 2013.
- Freud, Sigmund, Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie, Frankfurt am Main 2004.
- Friedländer, Max J., Georg Pentz, Jörg Bentz, der Meister „J B“, in: Repertorium für Kunstwissenschaft, 20 (1897), S. 130-132.
- Fritz, Rolf, Die Gefäße aus Kokosnuss in Mitteleuropa 1250-1800, Mainz am Rhein 1983.
- Gebhardt, Walter, Nürnberger WeinLeseBuch. Eine historische Verkostung in 13 Proben, Nürnberg 2002.
- Gesing, Martin, Triumph des Bacchus. Triumphidee und bacchische Darstellungen in der italienischen Renaissance im Spiegel der Antikenrezeption, Europäische Hochschulschriften, Reihe XXVIII,

Kunstgeschichte, Bd. 84, Frankfurt am Main 1988, zugl. Diss. Westfälische Wilhelms-Universität Münster 1988.

- Gorsen, Peter, Das Prinzip obszön. Kunst, Pornographie und Gesellschaft, Reinbeck 1969.
- Grathwohl, Melanie, Das Bauernfest oder die zwölf Monate (1546-1547) des Sebald Beham, in: Möseneder, Karl (Hg.), Zwischen Dürer und Raffael – Graphikserien Nürnberger Kleinmeister, Petersberg 2010, S. 179-202.
- Grewe-Volpp, Christa/Reinhart, Werner (Hg.), Erlesenes Essen. Literatur- und kulturwissenschaftliche Beiträge zu Hunger, Satttheit und Genuss, Mannheimer Beiträge zur Sprach- und Literaturwissenschaft, 55 (2003).
- Haas, Norbert, Trinklieder des Spätmittelalters. Philologische Studien an Hand ausgewählter Beispiele, Müller, Ulrich/Hundsnurher, Franz/Sommer, Cornelius (Hgg.), Göppinger Arbeiten zur Germanistik, Nr. 533, Göppingen 1991, zugl. Diss. Philipps-Universität Marburg 1989.
- Hacke, Martina, Zur Kommunikation zwischen Paris und Basel zu Beginn des 16. Jahrhunderts: Ein Blick auf die Verbindung von Stadt zu Stadt der Familie Amerbach von 1501-1508, in: Holý, Martin/Hrubá, Michaela/Sterneck, Tomáš (Hg.), Die frühneuzeitliche Stadt als Knotenpunkt der Kommunikation, Geschichte, Forschung und Wissenschaft, Bd. 57, Berlin 2019, S. 111-120.
- Hampe, Theodor, Der Augsburger Formschneider Hans Schwarzenberger und seine Modelbücher aus den Jahren 1534 und 1535, in: Germanisches Nationalmuseum Nürnberg (Hg.), Mitteilungen aus dem Germanischen Nationalmuseum (1909), Nürnberg 1909, S. 59-86.
- Harmdorf, Friedrich Wilhelm, Dionysos – Bacchus. Kult und Wandlungen des Weingottes, München 1986.
- Hasubek, Peter, Erkenntnis und Vergnügen – Fabeldefinitionen, in: Bodemann, Ulrike, Fabula docet. Illustrierte Fachbücher aus sechs Jahrhunderten, Kat. Ausst. Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel 12.1983-4.1984, Braunschweig 1983, S. 9-19.

- Hauffen, Adolf, Die Trinklitteratur in Deutschland bis zum Ausgang des sechzehnten Jahrhunderts, in: Seuffert, Bernhard (Hg.), Vierteljahrschrift für Litteraturgeschichte, Bd. 2, Heft 1, Weimar 1889, S. 481-516.
- Harms, Wolfgang/Paas, John Roger/Schilling, Michael/Wang, Andrea, Illustrierte Flugblätter des Barock. Eine Auswahl, Tübingen 1983.
- Harms, Wolfgang, Von den Vorzügen uneigentlicher Formulierung und unscharfer Assoziation in der Bildpublizistik. Tiere als Akteure auf illustrierten Flugblättern der Frühen Neuzeit, in: Jahn, Bernhard/Neudeck, Otto (Hgg.), Tierepik und Tierallegorese. Studien zur Poetologie und historischen Anthropologie vormoderner Literatur, Harms, Wolfgang/Strohschneider, Peter (Hgg.), Mikrokosmos. Beiträge zur Literaturwissenschaft und Bedeutungsforschung, Bd. 71, Frankfurt am Main 2004, S. 299-312.
- Hartz, Cornelius, Orgien, wir wollen Orgien! So feierten die alten Römer, Darmstadt 2015.
- Hauke, Erika, Galen: Daß die Vermögen der Seele eine Folge der Mischungen des Körpers sind, Diss. Universität Berlin 1937, Berlin 1937.
- Held, Jutta, Norbert Elias und die Kunstgeschichte, in: Opitz, Claudia (Hg.), Höfische Gesellschaft und Zivilisationsprozess. Norbert Elias' Werk in kulturwissenschaftlicher Perspektive, Köln/Weimar/Wien 2005, S. 105-118.
- Henker, Michael/ Brockhoff Evamaria/Geisler, Hans et al. (Hgg.) Bauern in Bayern. Von der Römerzeit bis zur Gegenwart, Haus der Bayerischen Geschichte (Hg.), Veröffentlichungen zur Bayerischen Geschichte und Kultur Nr. 23/92, Regensburg 1992.
- Henze, Helene, Die Allegorie bei Hans Sachs mit besonderer Berücksichtigung ihrer Beziehungen zur graphischen Kunst, Strauch, Philipp (Hg.), Hermaea. Ausgewählte Arbeiten aus dem Germanischen Seminar zu Halle, XI, Halle 1912.
- Hernmarck, Karl, Die Kunst der europäischen Gold- und Silberschmiede von 1450 bis 1830, München 1978.
- Hirschmann, Gerhard, Das Nürnberger Patriziat im Königreich Bayern 1806-1918, Verein für Geschichte der Stadt Nürnberg (Hg.), Nürnberger

Forschungen, Einzelarbeiten zur Nürnberger Geschichte, Bd. 16, Nürnberg 1971.

- Holtorf, Arne, Tanz – Gelage – Maskierung. Elemente von Festlichkeit und ihre Darstellung im Frühen Nürnberger Fastnachtsspiel, in: Bausinger, Hermann/Jeggle, Utz/Scharfe, Martin/Warnecken, Bernd Jürgen (Hg.), Narrenfreiheit. Beiträge zur Fastnachtssforschung, Untersuchungen des Ludwig-Uhland-Instituts der Universität Tübingen im Auftrag der Tübinger Vereinigung für Volkskunde, Bd. 51, Tübingen 1980, S. 177-202.
- Homolka, Anita, Die Tischzuchten von Sebastian Brandt, Thomas Murner und Hans Sachs und ihr realer Hintergrund in Basel, Strassburg und Nürnberg, Diss. Ludwig-Maximilians-Universität München 1983, München 1983.
- Hrubá, Michaela, Bürgerinnen und Bürger in den Kommunikationsnetzwerken der frühneuzeitlichen Stadt. (Der Wandel der Kommunikation vor dem städtischen Gericht als Bestandteil der Transformation der Städte am Beginn der Frühen Neuzeit), in: Holý, Martin/Hrubá, Michaela/Sterneck, Tomáš (Hg.), Die frühneuzeitliche Stadt als Knotenpunkt der Kommunikation, Geschichte, Forschung und Wissenschaft, Bd. 57, Berlin 2019, S. 191-208.
- Janson, Horst Waldemar, Apes and Ape Lore in the Middle Ages and the Renaissance, London 1952.
- Jaritz, Gerhard, The Material Culture of the Peasantry in the Late Middle Ages: “Image” and “Reality”, in: Sweeney, Del (Hg.), Agriculture in the Middle Ages. Technology, Practice, and Representation, Philadelphia 1995, S. 163-188.
- Kaiser, Reinhold, Trunkenheit und Gewalt im Mittelalter, Köln 2002.
- Kimminich, Eva, Des Teufels Werber. Mittelalterliche Lasterdarstellung und Gestaltungsformen der Fastnacht, Artes Populares, Studia Ethnographica et Folkloristica, Bd. 11, Frankfurt am Main 1986, zugl. Diss. Universität Freiburg 1985.

- Klibansky, Raymond/Panofsky, Erwin/Saxl, Fritz, Saturn und Melancholie. Studien zur Geschichte der Naturphilosophie und Medizin, der Religion und der Kunst, Frankfurt am Main 1990.
- Knappe, Joachim, Boccaccio und das Erzählgedicht bei Hans Sachs, in: Kerner, Hanns, Humanismus und Theologie in der frühen Neuzeit, Pirckheimer-Jahrbuch, 1993, Bd. 8, Nürnberg 1993, S. 47-82.
- Knauer, Martin, Kupferstiche der deutschen Kleinmeister. Zur Erforschung eines Bildmediums in einer Epoche kulturellen Umbruchs, in: Möseneder, Karl (Hg.), Zwischen Dürer und Raffael – Graphikserien Nürnberger Kleinmeister, Petersberg 2010, S. 9-16.
- Koch, Christian, Rot und Weiß. Nürnberger Brautradition, in: Koch, Christian/Täubrich, Hans-Christian (Hgg.), Bier in Nürnberg-Fürth. Brauereigeschichte in Franken, München 1987, S. 8-15.
- Kohlhaussen, Heinrich, Nürnberger Goldschmiedekunst des Mittelalters und der Dürerzeit 1240 bis 1540, Berlin 1968.
- Kohnemann, Michael, Raerener Bauertänze, Raeren 1994.
- Könnecker, Barbara, Satire im 16. Jahrhundert. Epoche – Werke – Wirkung, München 1991.
- König, Helmut/Decker, Heinz (Hg.), Kulturgut Rebe und Wein, Darmstadt 2015.
- Krause, Katharina, Spätgotik und Renaissance, Geschichte der bildenden Kunst in Deutschland Bd. 4, München 2007.
- Krauss, Heinrich/Uthemann, Eva, Was Bilder erzählen. Die klassischen Geschichten aus Antike und Christentum in der abendländischen Malerei, München 1987.
- Kris, Ernst, Zum Werke Peter Flötners und zur Geschichte der Nürnberger Goldschmiedekunst. I. Ein Kokosnussbecher, in: Pantheon. Monatsschrift für Freunde und Sammler der Kunst, 8 (1931), S. 496-499.
- Krohn, Rüdiger, Der unanständige Bürger, Diss. Universität Karlsruhe 1974, Kronberg 1974.

- Kümin, Beat, *In vino res publica?*. Politische Soziabilität im Wirtshaus der Frühen Neuzeit, in: Schwerhoff, Gerd (Hg.), Stadt und Öffentlichkeit in der Frühen Neuzeit. Städteforschung. Veröffentlichungen des Instituts für vergleichende Städtegeschichte in Münster, Reihe A. Darstellungen, Bd. 83, Köln/Weimar/Wien 2011, S. 65-80.
- Landesgewerbeanstalt Bayern (Hg.), Das Gewerbemuseum der LGA im Germanischen Nationalmuseum, Nürnberg 1989.
- Landonis, Antonia, Gelehrtentum und Patrizierstand. Wirkungskreise des Nürnberger Humanisten Sixtus Tucher (1459-1507), Tübingen 2014.
- Lange, Konrad, Peter Flötner als Bildschnitzer, in: Jahrbuch der Königlich Preußischen Kunstsammlungen, 17 (1896), S. 162-180 und S. 221-235.
- Lange, Konrad, Peter Flötner. Ein Bahnbrecher der Deutschen Renaissance, Berlin 1897.
- Leidinger, Georg, „Albrecht Dürer und die Hypnerotomachia Poliphili“, Sitzungsberichte der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-historische Abteilung, 3 (1929).
- Leitschuh, Franz Friedrich, Flötner-Studien. I. Das Plakettenwerk in dem Verzeichnis des Nürnberger Patriziers Paulus Behaim, Straßburg 1904.
- Lepper, Herbert, Steinzeug aus dem Raerener und Aachener Raum, Aachener Beiträge für Baugeschichte und Heimkunst, Bd. 4, Aachen 1977.
- Lidmann, Satu, Alkohol und Gewalt: Strafpraxis und Regelungen im frühneuzeitlichen Bayern in: Wüst, Wolfgang (Hg.), Historische Kriminalitätsforschung in landesgeschichtlicher Perspektive. Fallstudien aus Bayern und seinen Nachbarländern 1500-1800, Referate der Tagung vom 14. bis 16. Oktober in Wildbad Kreuth, Zentralinstitut für Regionenforschung, Sektion Franken, Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg, Erlangen 2017, S. 101-118.
- Lipperheide, Barbara, Das rheinische Steinzeug und die Graphik der Renaissance, Berlin 1961.

- Löcher, Kurt, Barthel Beham – Ein Maler aus dem Dürerkreis, Kunstwissenschaftliche Studien, 81, München/Berlin 1999.
- Lütke Notarp, Gerlinde, Von Heiterkeit, Zorn, Schwermut und Lethargie. Studien zur Ikonographie der vier Temperamente in der niederländischen Serien- und Genregraphik des 16. und 17. Jahrhunderts, Lademacher, Horst/Loek, Geeraedts, Niederlande-Studien, Bd. 19, Münster/New York/München/Berlin 1998, zugl. Diss. Universität Münster (Westfalen) 1997.
- Marijnissen, Roger H., Bruegel. Das vollständige Werk, Köln 2003.
- Merkel, Johannes, Form und Funktion der Komik im Nürnberger Fastnachtsspiel, Studien zur deutschen Sprache und Literatur, Bd. 1, Freiburg im Breisgau, 1971.
- Metzger, Werner, Bemerkungen zum mittelalterlichen Narrentum, in: Bausinger, Hermann/Jeggle, Utz/Scharfe, Martin/Warnecken, Bernd Jürgen (Hg.), Narrenfreiheit. Beiträge zur Fastnachtsforschung, Untersuchungen des Ludwig-Uhland-Instituts der Universität Tübingen im Auftrag der Tübinger Vereinigung für Volkskunde, Bd. 51, Tübingen 1980, S. 43-88.
- Metzger, Werner, Ein Bildprogramm zur Narrenidee. Der Ambraser Zierteller von 1528, in: Sund, Horst, Fas(t)nacht in Geschichte, Kunst und Literatur, Konstanz 1984, S. 81-113.
- Moser, Dietz-Rüdiger, Fastnacht und Fastnachtsspiel. Zur Säkularisierung geistlicher Volksschauspiele bei Hans Sachs und ihrer Vorgeschichte, in: Brunner, Horst/Hirschmann, Gerhard/Schnelbögl, Fritz (Hg.), Hans Sachs und Nürnberg. Bedingungen und Probleme reichsstädtischer Literatur. Hans Sachs zum 400. Todestag am 19. Januar 1976, Nürnberg 1976, S. 182-218.
- Moser, Dietz-Rüdiger, Fastnacht – Fasching – Karneval. Das Fest der „Verkehrten Welt“, Graz/Wien/Köln 1986.
- Müller, Jean, Barthel Beham. Kritischer Katalog seiner Kupferstiche, Radierungen, Holzschnitte, Studien zur deutschen Kunstgeschichte, Bd. 318, Baden-Baden/Straßburg 1958.

- Museum für Kunst und Kunstgewerbe Halle an der Saale (Hg.), Die Neuerwerbungen des Verwaltungs-Jahres 1909, Halle an der Saale 1910.
- Nagler, Justine und Oliver, Die Kleinmeister und die Folgen – Aspekte des Gebrauchs von Druckgraphik im Spannungsfeld zwischen eigenständigem Kunstwerk und Vorlage, in: Möseneder, Karl (Hg.), Zwischen Dürer und Raffael – Graphikserien Nürnberger Kleinmeister, Petersberg 2010, S. 203-216.
- Nolte, Frank, Die protestantische Ethik und der nüchterne Mensch. Zur Veränderung von Alkohol-Trinkmustern am Beispiel der Bremer Geschichte, Bremer Institut für Drogenforschung (Hg.), Schriften zur Drogenforschung, Heft 1, Bremen 1995.
- Pechstein, Klaus, Von Trinkgeräten und Trinksitten. Von der Kindstaupe zum Kaufvertrag: Pokale als Protokolle des Ereignisses, in: Pörtner, Rudolf (Hg.), Das Schatzhaus der Deutschen Geschichte. Das Germanische Nationalmuseum. Unser Kulturerbe in Bildern und Beispielen, Düsseldorf/Wien 1982, S. 385-411.
- Petzold, Leander, Das Leben ein Fest. Essen und Trinken in der Frühen Neuzeit, in: Dülmen, Richard van (Hg.), Erfindung des Menschen. Schöpfungsträume und Körperbilder 1500-2000, Wien/Köln/Weimar 1998, S. 175-195.
- Pfeiffer, Gerhard (Hg.), Nürnberg – Geschichte einer europäischen Stadt, Nördlingen 1971.
- Pfisterer, Ulrich, Die Kraft der Libido. Peter Flötners Holzschuher-Pokal und der Fortschritt der Kunst, in: Fehrenbach, Frank/Felfe, Robert/Leonhard, Karin (Hgg.), Kraft, Intensität, Energie. Zur Dynamik der Kunst, Fehrenbach, Frank/Felfe, Robert/Wenderholm, Iris (Hgg.), Naturbilder, Bd. 2, Berlin/Boston 2018, S. 123-146.
- Pfrunder, Peter, Pfaffen, Ketzer, Totenfresser. Fastnachtskultur der Reformationszeit – Die Berner Spiele von Niklaus Manuel, Diss. Universität Zürich 1988, Zürich 1989.

- Raupp, Hans-Joachim, Bauernsatiren. Entstehung und Entwicklung des bäuerlichen Genres in der deutschen und niederländischen Kunst ca. 1470-1570, Niederzier 1986.
- Raymond, Irving Woodworth, The Teaching of the Early Church on the Use of Wine and Strong Drink, New York 1927.
- Reibold, Ernst Thomas, Der Pfau. Mythologie und Symbolik, München 1983.
- Renger, Konrad, Lockere Gesellschaft. Zur Ikonographie des Verlorenen Sohnes und von Wirtshausszenen in der niederländischen Malerei, Berlin 1970.
- Renger, Konrad, Lehrhafte Laster. Aufsätze zur Ikonographie der niederländischen Kunst des 16. und 17. Jahrhunderts, München 2006.
- Rippmann, Dorothee, Bilder von Bauern im Mittelalter und in der Frühen Neuzeit, in: Münkler, Daniela/Uekötter, Frank (Hgg.), Das Bild des Bauern. Selbst- und Fremdwahrnehmungen vom Mittelalter bis ins 21. Jahrhundert, Göttingen 2012, S. 21-60.
- Rosenfeld, Hans Friedrich/Rosenfeld, Helmut, Deutsche Kultur im Spätmittelalter 1250-1500, Handbuch der Kulturgeschichte, Bd. 1, Wiesbaden 1978.
- Röttinger, Heinrich, Erhard Schön und Niklas Stör, der Pseudo-Schön. Zwei Untersuchungen zur Geschichte des alten Nürnberger Holzschnittes, Studien zur deutschen Kunstgeschichte, Heft 229, Strassburg 1925.
- Rudolf Lepkes Kunst-Auctions-Haus, Sammlung des Freiherrn Adalbert von Lanna, Zweiter Teil, Auktionskatalog Lepke Berlin Nr. 1605, 21.-28.3.1911, bearbeitet von H. Carl Krüger, Berlin 1911.
- Ruschel, Adalbert, Brauer, Mälzer, Kieser und Genießer. Spuren Nürnberger Braukunst auf den Epitaphien der Friedhöfe Sankt Johannis und Sankt Rochus zu Nürnberg, Norderstedt 2016.
- Schauerte, Thomas, Dürer und Celtis. Die Nürnberger Poetenschule im Aufbruch, München 2015.

- Schieber, Martin/Windsheimer, Bernd, Rotes Bier und Blaue Zipfel. Zur Geschichte der Ernährung in Nürnberg, Geschichte Für Alle e.V. – Institut für Regionalgeschichte, Historische Spaziergänge 1, Nürnberg 2004.
- Schmidtke, Dietrich, Geistliche Tierinterpretation in der deutschsprachigen Literatur des Mittelalters (1100-1500), Teil I, Text, Diss. Freie Universität Berlin 1968.
- Schönfeldt, Klaus, Die Temperamentenlehre in deutschsprachigen Handschriften des 15. Jahrhunderts, Diss. Ruprecht-Karl-Universität Heidelberg 1962.
- Schrader, Herman, Das Trinken in mehr als fünfhundert Gleichnissen und Redensarten. Eine sprachwissenschaftliche Untersuchung aus der Methyologie, Berlin 1890.
- Schubert, Alexander, Zwischen Zunftkampf und Thronstreit. Nürnberg im Aufstand 1348/49, Institut für Geschichte der Otto-Friedrich-Universität Bamberg (Hg.), Bamberger Historische Studien, Bd. 3, Bamberg 2008.
- Schulze, Gerhard, Die Sünde. Das schöne Leben und seine Feinde, München/Wien 2006.
- Schwerhoff, Gerd, Stadt und Öffentlichkeit in der Frühen Neuzeit – Perspektiven der Forschung, in: Schwerhoff, Gerd (Hg.), Stadt und Öffentlichkeit in der Frühen Neuzeit, Freitag, Werner (Hg.), Städteforschung. Veröffentlichungen des Instituts für vergleichende Städtegeschichte in Münster, Reihe A. Darstellungen, Bd. 83, Köln/Weimar/Wien 2011, S. 1-28.
- Schwerhoff, Gerd, Zivilisationsprozess und Geschichtswissenschaft. Norbert Elias' Forschungsparadigma in historischer Sicht, in: Historische Zeitschrift 266 (1998); S. 561-605.
- Seipel, Wilfried (Hg.), Kaiser Ferdinand I. 1503-1564. Das Werden der Habsburgermonarchie, Kat. Ausst. Kunsthistorisches Museum Wien, 15.4.-31.8.2003, Wien 2003.
- Simon, Erika, Dürer und Mantegna 1494, in: Schönberger, Arno (Hg.), Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums Nürnberg, (1971/72), S. 21-40.

- Spode, Hasso, Die Macht der Trunkenheit. Kultur- und Sozialgeschichte des Alkohols in Deutschland, Opladen 1993, S. 117.
- Stadtarchiv Nürnberg, Nürnberg im Wandel der Zeit, Olching 2016.
- Stewart, Elison, Before Bruegel. Sebald Beham and the Origins of Peasant Festival Imagery, Hampshire/Burlington 2008.
- Strauch, Philipp, Zwei fliegende Blätter von Caspar Scheidt, in: Seuffert, Bernhard (Hg.), Vierteljahresschrift für Literaturgeschichte, Bd. 1, Weimar 1888, S. 64-98.
- Te Heesen, Kerstin, Das illustrierte Flugblatt als Wissensmedium der Frühen Neuzeit, Diss. Ruhr-Universität Bochum, Bochum 2009.
- Thomas, Cynthia, Zwei Krugfragmente der Nürnberger Preuning-Werkstatt, in: Natur und Mensch, Jahresmitteilungen der Naturhistorischen Gesellschaft Nürnberg 2009, S. 123-130.
- Tlusty, B. Ann, Bacchus und die bürgerliche Ordnung. Die Kultur des Trinkens im frühneuzeitlichen Augsburg, Veröffentlichungen der Schwäbischen Forschungsgemeinschaft bei der Kommission für Bayerische Landesgeschichte, Reihe 1, Studien zur Geschichte des bayerischen Schwabens, Bd. 34, Augsburg 2005.
- Trautwein, Renate, Fürther WeinWanderWeg, Nürnberg 2006.
- Ulshöfer, Kuno (Hg.), Aus sieben Jahrhunderten Nürnberger Stadtgeschichte. Ausgewählte Aufsätze von Gerhard Hirschmann. Festgabe zu seinem 70. Geburtstag, Nürnberger Forschungen, Bd. 25, Nürnberg 1988.
- Waade, Waldemar, Die Darstellung des Bauern in der Nürnberger Dichtung des 15. Jahrhunderts in ihrer historischen Aussage. Ein Beitrag zur Quellenkunde, Diss. Pädagogische Hochschule Potsdam 1967.
- Wagner, Berit, Bilder ohne Auftraggeber. Der deutsche Kunsthandel im 15. und frühen 16. Jahrhundert, Studien zur internationalen Architektur- und Kunstgeschichte 122, Petersberg 2014, zugl. Diss. Universität Bern 2008.

- Wagner, Karin, Kirchweih in Franken. Studien zu den Terminen und deren Motivation, Diss. Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg 1971.
- Wagner, Siegfried, Der Kampf des Fastens gegen die Fastnacht. Zur Geschichte des Mäßigung, Moser, Dietz-Rüdiger (Hg.), Kulturgeschichtliche Forschungen, Bd. 5, München 1985.
- Walcher von Moltheim, Alfred, Der Fertiger der sogenannten Hirschvogelkrüge, in: Scala, A von (Hg.), Kunst und Kunsthandwerk, Monatsschrift des K.K. österreichischen Museums für Kunst und Industrie, VII, (1904/10), S. 486-495.
- Waldmann, Emil, Die Nürnberger Kleinmeister, Voss, Hermann (Hg.), Meister der Graphik, Bd. V, Leipzig 1911.
- Weber, Ingrid, Bemerkungen zum Plakettenwerk von Peter Flötner, in: Pantheon, Internationale Zeitschrift für Kunst, 28 (1970), S. 521-525.
- Weber, Ingrid, Deutsche, Niederländische und Französische Renaissanceplaketten 1500-1650. Modelle für Reliefs an Kult-, Prunk- und Gebrauchsgegenständen, Textband, München 1975.
- Weber, Ingrid, Deutsche, Niederländische und Französische Renaissanceplaketten 1500-1650. Modelle für Reliefs an Kult-, Prunk- und Gebrauchsgegenständen, Bildband, München 1975.
- Wessely, Joseph Eduard, Peter Flötner, in: Allgemeine Deutsche Biographie (ADB). Bd. 7, Leipzig 1877, S. 133.
- Zelck, Agnes, Bei Tisch. Essen und Trinken in der Frühen Neuzeit, Kat. Ausst. Museen Burg Altena/Deutsches Drahtmuseum, 6.11.2016-14.5.2017, Düsseldorf 2016.
- Zschelletzky, Herbert, Die „Drei gottlosen Maler“ von Nürnberg. Sebald Beham, Barthel Beham und Georg Pencz. Historische Grundlagen und ikonologische Probleme ihrer Graphik zu Reformations- und Bauernkriegszeit, Leipzig 1975.

Verwendete Internetseiten

- <http://www.bier-lexikon.lauftext.de/reinheitsgebot-3.htm>, abgerufen am 1.8.2016.
- https://www.destatis.de/DE/Presse/Pressemitteilungen/2021/03/PD21_148_799.html, abgerufen am 25.10.2021.
- Mielke, Ursula, "Schön, Erhard" in: Neue Deutsche Biographie 23 (2007), S. 374-375 [Online-Version]; URL: <https://www.deutsche-biographie.de/pnd120773163.html#ndbcontent>, abgerufen am 12.11.2021.
- https://www.wuv.de/marketing/berauschende_zahlen_fuer_2020_weinkonsum_im_plus, abgerufen am 25.10.2021.

ABBILDUNGSVERZEICHNIS UND BILDNACHWEISE

Abb. 1-3)

Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg. Leihgabe der Museen der Stadt Nürnberg. Kunstsammlungen. Foto; D. Meßberger, © Germanisches Nationalmuseum Nürnberg.

Abb. 4-6)

Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg. Leihgabe der Museen der Stadt Nürnberg. Kunstsammlungen. Foto; D. Meßberger, Detail, © Germanisches Nationalmuseum Nürnberg.

Abb. 7-10)

Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg. Leihgabe der Museen der Stadt Nürnberg. Kunstsammlungen. Foto; D. Meßberger, Detail, © Germanisches Nationalmuseum Nürnberg.

Abb. 11)

Emmerling-Skala, Andreas, Bacchus in der Renaissance, Bd. 2, Studien zur Kunstgeschichte, Bd. 83, Hildesheim 1994, S. 1276.

Abb. 12)

Emmerling-Skala, Andreas, Bacchus in der Renaissance, Bd. 2, Studien zur Kunstgeschichte, Bd. 83, Hildesheim 1994, S. 1276, Detail, vergrößert.

Abb. 13)

Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg. Leihgabe der Museen der Stadt Nürnberg. Kunstsammlungen. Foto; D. Meßberger, Detail, © Germanisches Nationalmuseum Nürnberg.

Abb. 14)

Emmerling-Skala, Andreas, Bacchus in der Renaissance, Bd. 2, Studien zur Kunstgeschichte, Bd. 83, Hildesheim 1994, S. 1276, Detail, vergrößert.

Abb. 15)

Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg. Leihgabe der Museen der Stadt Nürnberg. Kunstsammlungen. Foto; D. Meßberger, Detail, © Germanisches Nationalmuseum Nürnberg.

Abb. 16)

Emmerling-Skala, Andreas, Bacchus in der Renaissance, Bd. 2, Studien zur Kunstgeschichte, Bd. 83, Hildesheim 1994, S. 1276, Detail, vergrößert.

Abb. 17)

Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg. Leihgabe der Museen der Stadt Nürnberg. Kunstsammlungen. Foto; D. Meßberger, Detail, © Germanisches Nationalmuseum Nürnberg.

Abb. 18)

Emmerling-Skala, Andreas, Bacchus in der Renaissance, Bd. 2, Studien zur Kunstgeschichte, Bd. 83, Hildesheim 1994, S. 1276, Detail, vergrößert.

Abb. 19)

Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg. Leihgabe der Museen der Stadt Nürnberg. Kunstsammlungen. Foto; D. Meßberger, Detail, © Germanisches Nationalmuseum Nürnberg.

Abb. 20)

Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg. Leihgabe der Museen der Stadt Nürnberg. Kunstsammlungen. Foto; D. Meßberger, Detail, © Germanisches Nationalmuseum Nürnberg.

Abb. 21)

<http://blogs.unimelb.edu.au/librarycollections/files/2015/06/1959.3851-MF.jpg>, abgerufen am 18.3.2016.

Abb. 22)

Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg. Leihgabe der Museen der Stadt Nürnberg. Kunstsammlungen. Foto; D. Meßberger, Detail, © Germanisches Nationalmuseum Nürnberg.

Abb. 23)

Emmerling-Skala, Andreas, Bacchus in der Renaissance, Bd. 2, Studien zur Kunstgeschichte, Bd. 83, Hildesheim 1994, S. 1349.

Abb. 24)

Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg. Leihgabe der Museen der Stadt Nürnberg. Kunstsammlungen. Foto; D. Meßberger, Detail, © Germanisches Nationalmuseum Nürnberg.

Abb. 25)

Pfisterer, Ulrich, Die Kraft der Libido. Peter Flötner's Holzschuher-Pokal und der Fortschritt der Kunst, in: Fehrenbach, Frank/Felfe, Robert/Leonhard, Karin (Hgg.), Kraft, Intensität, Energie. Zur Dynamik der Kunst, Fehrenbach, Frank/Felfe, Robert/Wenderholm, Iris (Hgg.), Naturbilder, Bd. 2, Berlin/Boston 2018, S. 123-146, S. 138.

Abb. 26)

Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg. Leihgabe der Museen der Stadt Nürnberg. Kunstsammlungen. Foto; D. Meßberger, Detail, © Germanisches Nationalmuseum Nürnberg.

Abb. 27)

Reiser, Thomas, Francesco Colonna, Hypnerotomachia Poliphili, Quellen zu Architektur und Geist der Antike und Renaissance, Breitenbrunn 2014, S. 41.

Abb. 28)

Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg. Leihgabe der Museen der Stadt Nürnberg. Kunstsammlungen. Foto; D. Meßberger, Detail, © Germanisches Nationalmuseum Nürnberg.

Abb. 29)

Reiser, Thomas, Francesco Colonna, Hypnerotomachia Poliphili, Quellen zu Architektur und Geist der Antike und Renaissance, Breitenbrunn 2014, S. 278.

Abb. 30)

Reiser, Thomas, Francesco Colonna, Hypnerotomachia Poliphili, Quellen zu Architektur und Geist der Antike und Renaissance, Breitenbrunn 2014, S. 278.

Abb. 31)

Dienst, Barbara, Der Kosmos des Peter Flötner. Eine Bildwelt der Renaissance in Deutschland, München/Berlin 2002, zugl. Diss. Universität Jena 1998, S. 147.

Abb. 32)

Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg. Leihgabe der Museen der Stadt Nürnberg. Kunstsammlungen. Foto; D. Meßberger, Detail, © Germanisches Nationalmuseum Nürnberg.

Abb. 33)

Simon, Erika, Dürer und Mantegna 1494, in: Schönberger, Arno (Hg.), Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums Nürnberg, (1971/72), S. 26.

Abb. 34)

Simon, Erika, Dürer und Mantegna 1494, in: Schönberger, Arno (Hg.), Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums Nürnberg, (1971/72), S. 26, Detail.

Abb. 35)

Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg. Leihgabe der Museen der Stadt Nürnberg. Kunstsammlungen. Foto; D. Meßberger, Detail, © Germanisches Nationalmuseum Nürnberg.

Abb. 36)

Simon, Erika, Dürer und Mantegna 1494, in: Schönberger, Arno (Hg.), Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums Nürnberg, (1971/72), S. 26, Detail.

Abb. 37)

Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg. Leihgabe der Museen der Stadt Nürnberg. Kunstsammlungen. Foto; D. Meßberger, Detail, © Germanisches Nationalmuseum Nürnberg.

Abb. 38-40)

Kunsthistorisches Museum, Wien, Inv. Nr. Kunstkammer, 912, Heimkehr der Kundschafter aus Kanaan, Lot und seine Töchter, Trunkenheit Noahs, © KHM-Museumsverband.

Abb. 41-47)

Exemplare Bayerisches Nationalmuseum, München, Inv.-Nr. 16/313 - 16/319, Fotos Dr. Matthias Weniger, © Bayerisches Nationalmuseum München.

Abb. 48-54)

Exemplare Bayerisches Nationalmuseum, München, Inv.-Nr. 16/313 - 16/319, Fotos Dr. Matthias Weniger, © Bayerisches Nationalmuseum München.

Abb. 55)

Thierbach, Melanie (Hg.), Die Sieben Todsünden, Kat. Ausst. Diözesanmuseum St. Afra in Augsburg, 11.2.-8.5.2016, Petersberg 2016, Katalogteil, S. 223.

Abb. 56)

Thierbach, Melanie (Hg.), Die Sieben Todsünden, Kat. Ausst. Diözesanmuseum St. Afra in Augsburg, 11.2.-8.5.2016, Petersberg 2016, Katalogteil, S. 210.

Abb. 57)

Thierbach, Melanie (Hg.), Die Sieben Todsünden, Kat. Ausst. Diözesanmuseum St. Afra in Augsburg, 11.2.-8.5.2016, Petersberg 2016, Katalogteil, S. 213.

Abb. 58)

Thierbach, Melanie (Hg.), Die Sieben Todsünden, Kat. Ausst. Diözesanmuseum St. Afra in Augsburg, 11.2.-8.5.2016, Petersberg 2016, Katalogteil, S. 212.

Abb. 59)

Thierbach, Melanie (Hg.), Die Sieben Todsünden, Kat. Ausst. Diözesanmuseum St. Afra in Augsburg, 11.2.-8.5.2016, Petersberg 2016, Katalogteil, S. 210.

Abb. 60,61)

Thierbach, Melanie (Hg.), Die Sieben Todsünden, Kat. Ausst. Diözesanmuseum St. Afra in Augsburg, 11.2.-8.5.2016, Petersberg 2016, Katalogteil, S. 211.

Abb. 62)

Thierbach, Melanie (Hg.), Die Sieben Todsünden, Kat. Ausst. Diözesanmuseum St. Afra in Augsburg, 11.2.-8.5.2016, Petersberg 2016, Katalogteil, S. 212.

Abb. 63-74)

Exemplare Kunstsammlungen Stift Göttweig, Österreich, Inv.-Nr. 76-81 Gö, Fotos Johanna Teisinger von Tullenburg mit freundlicher Genehmigung von Mag. Bernhard Rameder, © Kunstsammlungen Stift Göttweig.

Abb. 75)

Klibansky, Raymond/Panofsky, Erwin/Saxl, Fritz, Saturn und Melancholie. Studien zur Geschichte der Naturphilosophie und Medizin, der Religion und der Kunst, Frankfurt am Main 1990, Abbildungen, Abb. 79.

Abb. 76)

Klibansky, Raymond/Panofsky, Erwin/Saxl, Fritz, Saturn und Melancholie. Studien zur Geschichte der Naturphilosophie und Medizin, der Religion und der Kunst, Frankfurt am Main 1990, Abbildungen, Abb. 1.

Abb. 77)

Klibansky, Raymond/Panofsky, Erwin/Saxl, Fritz, Saturn und Melancholie. Studien zur Geschichte der Naturphilosophie und Medizin, der Religion und der Kunst, Frankfurt am Main 1990, Abbildungen, Taf. 80.

Abb. 78)

Klibansky, Raymond/Panofsky, Erwin/ Saxl, Fritz, Saturn und Melancholie. Studien zur Geschichte der Naturphilosophie und Medizin, der Religion und der Kunst, Frankfurt am Main 1990, Abbildungen, Taf. 83.

Abb. 79)

Thierbach, Melanie (Hg.), Die Sieben Todsünden, Kat. Ausst. Diözesanmuseum St. Afra in Augsburg, 11.2.-8.5.2016, Petersberg 2016, Katalogteil, S. 259.

Abb. 80)

Klibansky, Raymond/Panofsky, Erwin/Saxl, Fritz, Saturn und Melancholie. Studien zur Geschichte der Naturphilosophie und Medizin, der Religion und der Kunst, Frankfurt am Main 1990, Abbildungen, Abb. 92-95.

Abb. 81-84)

Bartrum, Giulia (Hg.), The new Hollstein. German engravings, etchings and woodcuts. 1400-1700, Jost Amman, Part 1, Rotterdam 2001, S. 90.

Abb. 85,86)

Janson, Horst Waldemar, Apes and Ape Lore in the Middle Ages and the Renaissance, London 1952, S. 245.

Abb. 87)

Janson, Horst Waldemar, Apes and Ape Lore in the Middle Ages and the Renaissance, London 1952, S. 247.

Abb. 88)

Janson, Horst Waldemar, Apes and Ape Lore in the Middle Ages and the Renaissance, London 1952, S. 249.

Abb. 89)

Janson, Horst Waldemar, Apes and Ape Lore in the Middle Ages and the Renaissance, London 1952, S. 263.

Abb. 90)

Konrad Oberhuber (ed.), The Illustrated Bartsch, The Works of Marcantonio Raimondi and of His School, Nr. 26, formerly volume 14, (pt. 3), New York 1978, p. 192, no. 240.

Abb. 91)

Sachs, Hans, Die vier wunderberlichen Eygenschafft vnd würckung des Weins ein kürtzweylicher Sprüch, Nüremberg 1554, Frontispiz.

Abb. 92)

Schertlin, Leonhard, Künstlich trincken. Eyn Dialogus von künstliche vnd höflichem Auch vihischem vnd vnzüchtgem trincken, Klingenmünster 1538, ohne Pag.

Abb. 93)

Schäfer, Bernd/Eydinger, Ulrike/Rekow, Matthias (Hgg.), Fliegende Blätter. Die Sammlung der Einblattholzschnitte des 15. und 16. Jahrhunderts der Stiftung Schloss Friedenstein Gotha, Bd. II, Abbildungen, Stuttgart 2016, S. 414.

Abb. 94)

Grathwohl, Melanie, Das Bauernfest oder die zwölf Monate (1546-1547) des Sebald Beham, in: Möseneder, Karl (Hg.), Zwischen Dürer und Raffael – Graphikserien Nürnberger Kleinmeister, Petersberg 2010, S. 179-202, S. 184, 185.

Abb. 95)

Schäfer, Bernd/Eydinger, Ulrike/Rekow, Matthias (Hgg.), Fliegende Blätter. Die Sammlung der Einblattholzschnitte des 15. und 16. Jahrhunderts der Stiftung Schloss Friedenstein Gotha, Bd. II, Abbildungen, Stuttgart 2016, S. 348, 349.

Abb. 96)

Schäfer, Bernd/Eydinger, Ulrike/Rekow, Matthias (Hgg.), Fliegende Blätter. Die Sammlung der Einblattholzschnitte des 15. und 16. Jahrhunderts der Stiftung Schloss Friedenstein Gotha, Bd. II, Abbildungen, Stuttgart 2016, S. 352, 353.

Abb. 97,98)

Raupp, Hans-Joachim, Bauernsatiren. Entstehung und Entwicklung des bäuerlichen Genres in der deutschen und niederländischen Kunst ca. 1470-1570, Niederzier 1986, S. 152.

Abb. 99)

Müller, Jürgen/Schauerte, Thomas (Hgg.), Die gottlosen Maler von Nürnberg. Konvention und Subversion in der Druckgrafik der Beham-Brüder, Kat. Ausst. Albrecht Dürer Haus Nürnberg, 31.3.-36.2011, Emsdetten 2011, Katalog, S. 206.

Abb. 100)

Stewart, Elison, Sebald Beham and the Origins of Peasant Festival Imagery, Hampshire/Burlington 2008, S. 77.

Abb. 101)

Stewart, Elison, Sebald Beham and the Origins of Peasant Festival Imagery, Hampshire/Burlington 2008, S. 75.

Abb. 102)

Stewart, Elison, Sebald Beham and the Origins of Peasant Festival Imagery, Hampshire/Burlington 2008, S. 80.

Abb. 103)

Raupp, Hans-Joachim, Bauernsatiren. Entstehung und Entwicklung des bäuerlichen Genres in der deutschen und niederländischen Kunst ca. 1470-1570, Niederzier 1986, S. 149.

Abb. 104)

Strauss, Walter L./Spike, John T. (Hg.), The illustrated Bartsch. German masters of the sixteenth century, pt. 1, Virgil Solis. Intaglio prints and woodcuts, Bd. 19, New York 1987, S. 61.

Abb. 105)

Strauss, Walter L./Spike, John T. (Hg.), The illustrated Bartsch. German masters of the sixteenth century, pt. 1, Virgil Solis. Intaglio prints and woodcuts, Bd. 19, New York 1987, S. 60.

Abb. 106)

Strauss, Walter L./Spike, John T. (Hg.), *The illustrated Bartsch. German masters of the sixteenth century, pt. 1, Virgil Solis. Intaglio prints and woodcuts*, Bd. 19, New York 1987, S. 62.

Abb. 107)

Schauerte, Thomas/Teget-Welz, Manuel (Hg.), *Peter Flötner. Renaissance in Nürnberg*, Kat. Ausst. Museen der Stadt Nürnberg, 24.10.-18.1.2015, Petersberg 2014, Schriftenreihe der Museen der Stadt Nürnberg, Bd. 7, Petersberg 2014, S. 109, Detail, vergrößert.

Abb. 108)

Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg. Leihgabe der Museen der Stadt Nürnberg. Kunstsammlungen. Foto; D. Meßberger, Detail, © Germanisches Nationalmuseum Nürnberg.

Abb. 109)

Strauss, Walter L./Spike, John T. (Hg.), *The illustrated Bartsch. German masters of the sixteenth century, pt. 1, Virgil Solis. Intaglio prints and woodcuts*, Bd. 19, New York 1987, S. 62, Detail, vergrößert.

Abb. 110)

Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg. Leihgabe der Museen der Stadt Nürnberg. Kunstsammlungen. Foto; D. Meßberger, Detail, © Germanisches Nationalmuseum Nürnberg.

Abb. 111)

Mennicken, Ralph, *Bauern, Götter und Heilige. Auflagen auf Raerener Steinzeug und ihre Vorlagen aus der Druckgraphik der Renaissance, Materialien zur Raerener Töpferei*, Bd. 4, Raeren 2006, S. 14.

Abb. 112)

Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg. Leihgabe der Museen der Stadt Nürnberg. Kunstsammlungen. Foto; D. Meßberger, Detail, © Germanisches Nationalmuseum Nürnberg.

Abb. 113)

Mennicken, Ralph, Bauern, Götter und Heilige. Auflagen auf Raerener Steinzeug und ihre Vorlagen aus der Druckgraphik der Renaissance, Materialien zur Raerener Töpferei, Bd. 4, Raeren 2006, S. 14.

Abb. 114)

<http://daten.digital-sammlungen.de/~db/0010/bsb00100569/images/index.html?id=00100569&groesser=&fip=eayaxsqrsxdsydsdasxdsydwenqrssdas&no=1&seite=1>., abgerufen am 23.10.2020.

Abb. 115)

Meisner, Daniel/Kieser, Eberhard, Politisches Schatzkästlein, Bd.1, Faksimile – Neudruck der Ausgaben Frankfurt a. M. 1625-1626 und 1627-1631, 3. Aufl., Unterschneidheim 1979, Titelkupfer des 8. Buches.

Abb. 116)

Te Heesen, Kerstin, Das illustrierte Flugblatt als Wissensmedium der Frühen Neuzeit, Diss. Ruhr-Universität Bochum, Bochum 2009, S. 250.

Abb. 117)

Marijnissen, Roger H., Bruegel. Das vollständige Werk, Köln 2003, Abb. S. 115.

Abb. 118)

Raupp, Hans-Joachim, Bauernsatiren. Entstehung und Entwicklung des bäuerlichen Genres in der deutschen und niederländischen Kunst ca. 1470-1570, Niederzier 1986, S. 247.

Abb. 119)

Raupp, Hans-Joachim, Bauernsatiren. Entstehung und Entwicklung des bäuerlichen Genres in der deutschen und niederländischen Kunst ca. 1470-1570, Niederzier 1986, S. 249.

Abb. 120)

Kohnemann, Michael, Raerener Bauerntänze, Raeren 1994, S. 91, Abb. 17.

Abb. 121)

Kohnemann, Michael, Raereener Bauerntänze, Raeren 1994, S. 88, Abb. 7.

Abb. 122)

Kohnemann, Michael, Raereener Bauerntänze, Raeren 1994, S. 87, Abb. 5.

Abb. 123)

Kohnemann, Michael, Auflagen auf Raereener Steinzeug. Ein Bildwerk, Raeren 1982, S. 210.

Abb. 124)

Kohnemann, Michael, Auflagen auf Raereener Steinzeug. Ein Bildwerk, Raeren 1982, S. 205.

Abb. 125)

Müller, Jürgen/Schauerte, Thomas (Hgg.), Die gottlosen Maler von Nürnberg. Konvention und Subversion in der Druckgrafik der Beham-Brüder, Kat. Ausst. Albrecht Dürer Haus Nürnberg, 31.3.-36.2011, Emsdetten 2011, Katalog, S. 201.

ABBILDUNGEN



Abb. 1-3) Peter Flötner, Melchior Baier, Holzschuher-Pokal, Kokosnuss, Silber vergoldet, H 44,1cm, D Cuppa 14,0 cm, Nürnberg, um 1535/1540, Inv. Nr. HG8601_1, Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg, Leihgabe der Museen der Stadt Nürnberg, Kunstsammlungen, Foto; D. Meßberger



Abb. 4-6) Holzschuher-Pokal, Detail, Sockelzone



Abb. 7) Holzschuher-Pokal, Detail, Cupparelief, Triumphzug des Bacchus



Abb. 8) Holzschuher-Pokal, Detail, Cupparelief, Geißelungsszene



Abb. 9) Holzschuher-Pokal, Detail, Cupparelief, Weinselige im Weinberg



Abb. 10) Holzschuher-Pokal, Detail, Krönung, Satyr und Bacchant mit Weinschlauch



Abb. 11) Meister I.B. (Georg Pencz), „Triumph des Bacchus“, Kupferstich, 7,4 x 28,3 cm, 1528, Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin



Abb. 12) Meister I.B. (Georg Pencz), „Triumph des Bacchus“, Detail, Bacchus



Abb. 13) Holzschuh-Pokal, Detail, Bacchus



Abb. 14) Meister I.B. (Georg Pencz), „Triumph des Bacchus“, Detail, Wagenschieber



Abb. 15) Holzschuh-Pokal, Detail, Wagenschieber

Abb. 16)
 Meister I.B. (Georg
 Pencz), „Triumph des
 Bacchus“, Detail, Mann
 mit Früchtekorb



Abb. 17)
 Holzschuher-
 Pokal, Detail,
 Frau mit
 Früchtekorb



Abb. 18)
 Meister I.B.
 (Georg
 Pencz),
 „Triumph des
 Bacchus“,
 Detail, Satyr
 und Bacchant
 mit
 Weinschlauch



Abb. 19)
 Holzschuher-
 Pokal, Detail,
 Satyr und
 Bacchant mit
 Weinschlauch



Abb. 20)
 Holzschuher-
 Pokal, Detail,
 Mann mit zwei
 jungen Frauen



Abb. 21) Marcantonio Raimondi, Bacchanal, nach
 römischem Sarkophagrelief, Kupferstich, 1527, Baillieu
 Library Print Collection, University of Melbourne



Abb. 22) Holzschuher-Pokal, Detail, Pyramide, Liebespaar und Priapushermen



Abb. 23) Unbekannter Künstler, Kult des Priapus, Illustration zur „Hypnerotomachia Poliphili“ des Francesco Colonna, Venedig 1499, fol. M5v



Abb. 24) Holzschuher-Pokal, Detail, Pyramide, Liebespaar



Abb. 25) Agostino Veneziano nach Marcantonio Raimondi, Pos. I der „Modi“, Kupferstich, um 1525/40, British Museum, London

Abb. 26)
Holzschuh-
Pokal,
Detail,
Pyramide



Abb. 27)
Unbekannter
Künstler,
Pyramide,
Illustration zur
„Hypnerotomachia
Poliphili“ des
Francesco
Colonna, Venedig
1499, fol. 26

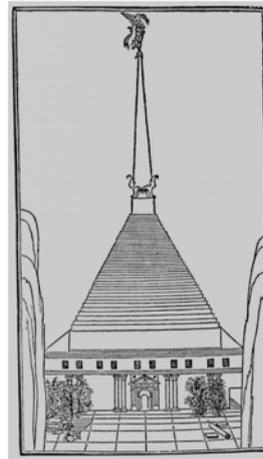


Abb. 28) Holzschuh-
Pokal, Detail, Bacchus



Abb. 29) Unbekannter
Künstler, Bacchus auf dem
Jahreszeitensockel der
Priapusstatue, Illustration zur
„Hypnerotomachia Poliphili“
des Francesco Colonna,
Venedig 1499, fol. M4v



Abb. 30) Unbekannter
Künstler, Puttenbacchanal,
Illustration zur
„Hypnerotomachia Poliphili“
des Francesco Colonna,
Venedig, 1499, fol. L3r

Abb. 31) Marco
Zoppo,
Kinderspiel,
Zeichnung,
British Museum,
London



Abb. 32)
Holzschuh-
Pokal, Detail,
Satyr mit
Blasebalg

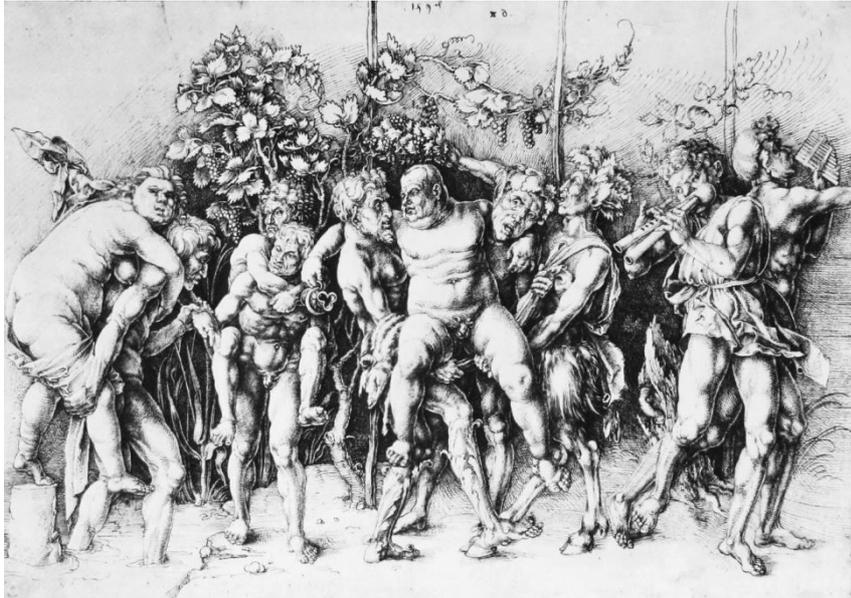


Abb. 33) Albrecht Dürer, „Bacchanal mit Silen“, Feder in Braun, 29,8 cm x 43,5 cm, 1494, Albertina, Wien

Abb. 34)
Albrecht Dürer,
„Bacchanal mit
Silen“, Detail,
Huckepackmotiv



Abb. 35)
Holzschuher-
Pokal, Detail,
Satyr tragender
Bacchant



Abb. 36)
Albrecht
Dürer,
„Bacchanal
mit Silen“,
Detail, Flöte
spielender
Bacchant



Abb. 37)
Holzschuher-
Pokal, Detail,
Flöte
spielender
Bacchusknabe





Abb. 38-40) Peter Flötner, Melchior Baier zugeschrieben, Kokosnussbecher, Kokosnuss, geschnitzt, Silber, vergoldet, H. 14,3 cm, oberer Dm. 6,7 cm, um 1538, Kunsthistorisches Museum, Wien, Inv. Nr. Kunstammer, 912, Details, Cuppareliefs, Heimkehr der Kundschafter aus Kanaan, Lot und seine Töchter, Trunkenheit Noahs, © KHM-Museumsverband



Abb. 41-47) Peter Flötner, Bacchus und die Folgen der Trunkenheit, Plakettenserie, Blei, gegossen, je ca. 5,0 cm x 7,2 cm, um 1535, Exemplare Bayerisches Nationalmuseum, München, Inv.-Nr. 16/313 - 16/319, Fotos Dr. Matthias Weniger



Abb. 48) Peter Flötner, Plakettenserie, Bacchus und die Folgen der Trunkenheit, Plakette 1



Abb. 49) Peter Flötner, Plakettenserie, Bacchus und die Folgen der Trunkenheit, Plakette 2



Abb. 50) Peter Flötner, Plakettenserie, Bacchus und die Folgen der Trunkenheit, Plakette 3



Abb. 51) Peter Flötner, Plakettenserie, Bacchus und die Folgen der Trunkenheit, Plakette 4



Abb. 52) Peter Flötner, Plakettenserie, Bacchus und die Folgen der Trunkenheit, Plakette 5



Abb. 53) Peter Flötner, Plakettenserie, Bacchus und die Folgen der Trunkenheit, Plakette 6



Abb. 54) Peter Flötner, Plakettenserie, Bacchus und die Folgen der Trunkenheit, Plakette 7



Abb. 55) Anonym, Die Sieben Todsünden und der Teufel (Reproduktion)
Anonym, Einblattholzchnitt koloriert, H 26,1 cm, B 38,0 cm, um 1480/90,
Albertina Wien, Inv.-Nr. DG 1930/202



Abb. 56-62) Georg Pencz, aus der Serie der Sieben Todsünden, Superbia, Gula, Luxuria, Invidia, Ira, Acedia, Avaritia, Kupferstiche, H 8,5 cm, B 5,5 cm, 1540/50, Kupferstichkabinett, Staatliche Kunsthalle, Karlsruhe, Inv.-Nr. I 2231-1,4-9



Abb. 63-68) Peter Flötner (?), Bacchantische Szenen mit Tierallegorien, Plakettenserie, Blei, gegossen, je ca. 7,0 cm x 6,0 cm, um 1550, Exemplare Kunstsammlungen Stift Göttweig, Österreich, Inv.-Nr. 76-81 Gö



Abb. 69) Peter Flötner (?), Plakettenserie, Bacchantische Szenen mit Tierallegorien, Plakette 1



Abb. 70) Peter Flötner (?), Plakettenserie, Bacchantische Szenen mit Tierallegorien, Plakette 2



Abb. 71) Peter Flötner (?), Plakettenserie, Bacchantische Szenen mit Tierallegorien, Plakette 3



Abb. 72) Peter Flötner (?), Plakettenserie, Bacchantische Szenen mit Tierallegorien, Plakette 4



Abb. 73) Peter Flötner (?), Plakettenserie, Bacchantische Szenen mit Tierallegorien, Plakette 5



Abb. 74) Peter Flötner (?), Plakettenserie, Bacchantische Szenen mit Tierallegorien, Plakette 6



Abb. 75) Handschrift des Gaius Kemli, Die vier Temperamente, kolorierter Einblattdruck, Mitte 15. Jh., fol. 25v., 26r., Zentralbibliothek, Zürich, Inv.-Nr. Ms.C 101



Abb. 76) Albrecht Dürer, „Melencolia I“, Kupferstich, 31x26cm, 1514



Abb. 77) Das Lebensrad mit den sieben Lebensaltern, Deutschland, 1461, Staatsbibliothek, München



Abb. 78) Stundenbuch des Simon Vostre mit Darstellungen der vier Temperamente, 1502



Abb. 79) „Teutscher Kalender mit astrologisch-medizinischen Anmerkungen“, Die vier Temperamente, Holzschnitte, Augsburg, 1483, Johann Blaubirer (Drucker), Staats- und Stadtbibliothek Augsburg, 4°Ink 162



Abb. 80) Straßburger Kalender, Die vier Temperamente, um 1500



Abb. 81-84) Jost Amman, Die vier Temperamente, Radierungen, 1560



Abb. 85) „Libellus de imaginibus deorum“, Bacchus, ca. 1420, Codex Vaticanus MS. Reg. Lat. 1290, f. 5v., Vatikanische Bibliothek

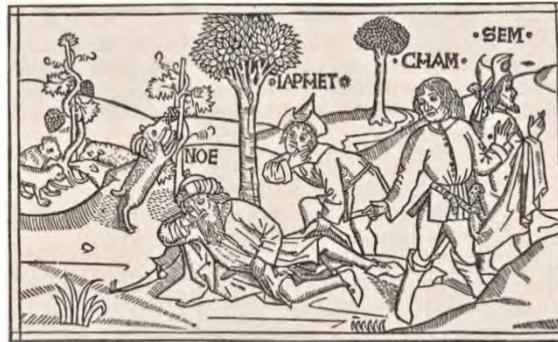


Abb. 86) Die Trunkenheit Noahs, Holzschnitt, aus der Bibel von Heinrich Quentell, Köln, 1479



Abb. 87) Anonym, Die vier Temperamente, Holzschnitt, „Calendrier des Bergers“, Guyot Marchand (Hg.), Paris 1493



Abb. 88) Der „Visceral Planet Man“ und die vier Temperamente, „Denis Moslier Hours“, Holzschnitt, Paris 1489/90, Jean Dupré (Drucker), M.565, f. 2r,



Abb. 89) Verliebtes Paar, Holzschnitt, Nürnberg ca. 1480



Abb. 90) Agostino Veneziano, Kupferstich, 18,9 x 25,9 cm, 1520/25



Abb. 91) Erhard Schön, Illustration zu Hans Sachs' „Die vier wunderberlichen Eygenschaft vnd würckung des Weins“, Einblattholzschnitt, 1553

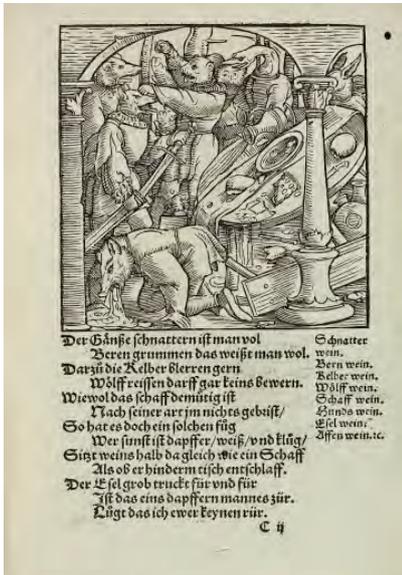


Abb. 92) Leonhard Schertlin, „Künstlich trincken“, Illustration der tierischen Wirkungen des Weins auf den Menschen, Straßburg, 1538



Abb. 93) Erhard Schön, Flugblattillustration zu „Bachus ein Gott aller trincker. Epicurus mein bester freundt [...]“ von Hans Sachs, 210 x 76 cm, Entwurf um 1527/30, Druck um 1579-1598, Schloss Friedenstein, Gotha, Inv. Nr. 39,9



Abb. 94) Hans Sebald Beham, „Das Bauernfest oder die zwölf Monate“, zehnteiliger Kupferstichfries, 1546/47



Abb. 95) Barthel Beham, „Die Kirchweih zu Mögelsdorf“, Holzschnittfries, um Entwurf vor 1525, Druck um 1527/28, 17,8 x 238,3 cm, Schloss Friedenstein, Gotha



Abb. 96) Barthel Beham, „Bauernkirchweih“, Folge von vier Holzschnitten, um 1530/34, 38 x 110,1 cm, Schloss Friedenstein, Gotha



Abb. 97) Illustrationen zu Neithart Fuchs „Abentewrige Gidicht“, Holzschnitte, um 1491-97



Abb. 98) Jost Amman, Illustration zu Neithart Fuchs „Historien“, Holzschnitt, 1566



Abb. 99) Hans Sebald Beham, „Große Kirchweih“, Holzschnitt von 4 Blöcken, 36,2 x 114,2 cm, 1535/39, Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett, 816-10



Abb. 100) Heinrich Steyner (Hg.), Francesco Petrarca, „Von der Artney bayder Glueck, des guten und widerwertigen“ Illustration zu Kap. II. 108, „Von dem Fraß“, Augsburg, 1532



Abb. 101) Johann von Schwarzenberg, „Uom zutrinnen Laster vnnnd myßbrauch dye schendlichen darauß Erfolgen Darmit yetz dye gantz Teutsch Nation beflecht ist“, Titelpuffer, Trinkende Tischgesellschaft, Erfurt 1524



Abb. 102) Hans Guldenmund (Hg.), „Truncken Matinee“, Titelpuffer, Um einen Tisch versammelte Trinker, Nürnberg um 1530er Jahre



Abb. 103) Valerius Maximus, „Factorum et dictorum memorabilium libri“, lateinisch-französische Ausgabe, Ende 15. Jh., Die Tafel der Mäßigen und der Unmäßigen, Universitätsbibliothek Leipzig, Ms. Rep. F. 11b, fol 137v



Abb. 104) Virgil Solis, Triumphzug des Bacchus, Kupferstich, 5,4 cm x 24,3 cm, wohl 1540er Jahre



Abb. 105) Virgil Solis, Bacchanal mit zwei Flöte spielenden Satyrn, Kupferstich, 4,5 cm x 24,6 cm, wohl 1540er Jahre



Abb. 106) Virgil Solis, Bacchanal mit einem Schwein, Kupferstich, 5,6 cm x 24,4 cm, wohl 1540er Jahre

Abb. 107)
Virgil Solis,
Bacchanal mit
einem Schwein,
Detail, Bacchant
der einen Satyrn
auf den Schultern
trägt



Abb. 108)
Holzschuher-
Pokal, Detail,
Bacchant der
einen Satyrn
auf den
Schultern trägt



Abb. 109)
Virgil Solis,
Bacchanal mit
einem
Schwein,
Detail,
Bacchantin
anschüttender
Bacchant



Abb. 110)
Holzschuher-
Pokal, Detail,
Bacchantin
zwischen die
Beine greift



Abb. 111) Virgil Solis, „Triumphzug des Herbstes“, aus der Folge der vier Jahreszeiten, Kupferstich, 5,4 cm x 24,6 cm, 1550, Beschriftung von re: COPIA, HERBST, PALAS (Pallas Athene), POMANA (Pomona), PACH (Bacchus), SIL‘ (Silenus), VERTU(mnus), Inv. Nr. O1908.37, Graphische Sammlung, Museum für Kunst und Gewerbe, Hamburg



Abb. 112) Holzschuher-Pokal, Detail, Mann mit zwei jungen Frauen



Abb. 113) Virgil Solis, „Triumphzug des Herbstes“, Detail, Vertumnus



Abb. 114) Georg Gärtner d.J., Flugblatt, „Des Weins Laster. Lob.“ Radierung, 19,4 x 21,7 cm (Platte); 26,8 x 22,7 cm (Blatt), um 1604, Germanisches Nationalmuseum Nürnberg, Graphische Sammlung, Inventar-Nr. HB 2058, Kapsel-Nr. 1209



Abb. 115) Eberhard Kieser/Daniel Meisner, „Thesaurus Philosophicus“ Titelkupfer des 8. Buches, 1623

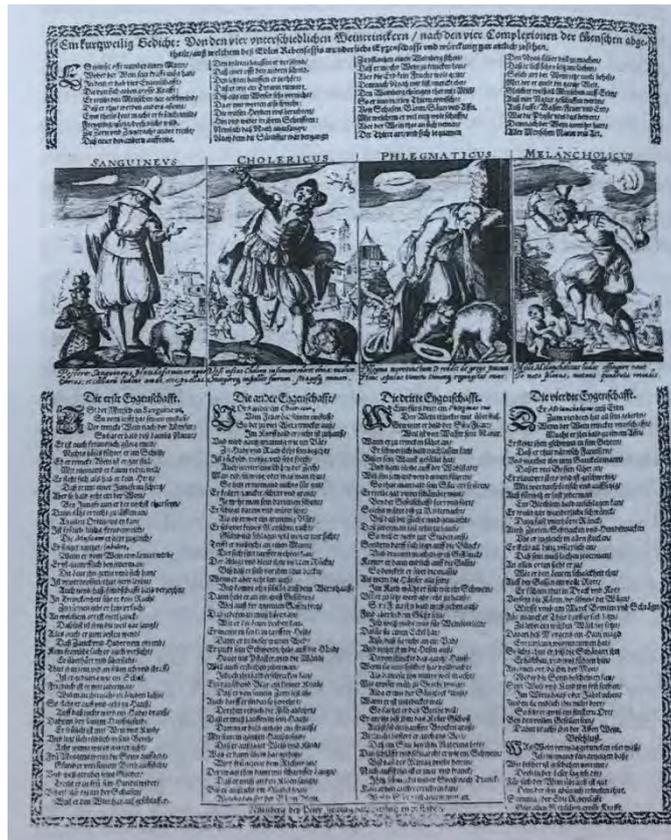


Abb. 116) Peter Isselburg, Flugblatt, „Ein kurtzweilig Gedicht: Von den vier vnterschiedlichen Weintrinckern“,Kupferstich, Typendruck, ca. 1616-25, Herzog August Bibliothek, Wolfenbüttel, Inv.-Nr. IE87



Abb. 117) Pieter Bruegel d.Ä., „Die Kirmes von Hoboken“, Federzeichnung, 26,5 x 39,4 cm, 1559, Cortauld Institute of Art, London, Lee Collection, Inv.-Nr. 45



Abb. 118) Pieter van der Borcht, „Bauernkirmes“, Kupferstich, 29,7 x 46,9 cm, dat. 1559, Metropolitan Museum of Art, New York



Abb. 119) Pieter van der Borcht, „Bauernkirmes“, Kupferstich, 30,3 x 22,0 cm, 1545-1608, Rijksmuseum, Amsterdam



Abb. 120) Raerener Steinzeugkrug mit Bauerntanzfries, Salzglasur, H ca. 33 cm, Mündungs Dm 7 cm, 2. Hälfte 16. Jh, rest., Töpfereimuseum, Raeren, Inv.-Nr.6666



Abb. 121) Raerener Steinzeugkrug mit Bauerntanzfries, Salzglasur, H ca. 25 cm, Dm Boden ca. 9 cm, Dm max. 12 cm, 2. Hälfte 16.Jh., Töpfereimuseum, Raeren, Inv. Nr. 6669



Abb. 122) Geret Emonts, Raerener Steinzeugkrug mit Bauerntanzfries, H ca 25 cm, Dm Boden ca. 9 cm, Dm Mündung 6,5 cm, Dm max 13 cm, dat. 1590, Töpfereimuseum, Raeren, Inv.-Nr. 6670



Abb. 123) Ian Emens Mennicken, Vorzeichnung für einen Fries mit dem Triumphzug des Herbstes nach Virgil Solis



Abb. 124) Vorzeichnung für einen Fries mit Bacchuszug



Abb. 125) Marcantonio Raimondi (nach Baccio Bandinelli), „Das Martyrium des Heiligen Laurentius“, Kupferstich, 1525, 43,8 x 57,6 cm, Albertina, Wien, Inv. Nr. DG1970/325