

DER BAUER ALS SILEN

Überlegungen zur «Spinnstube» Barthel Behams und zur Entstehung der Genremalerei

Jürgen Müller

Die Genremalerei der Beham-Brüder setzt für das 16. Jahrhundert neue Maßstäbe. Ihre Darstellungen von Bauernfesten und anderen profanen Themen sind für Bildende Künstler bis weit ins 17. Jahrhundert vorbildlich. Selbst Pieter Bruegel nutzt Erfindungen, die dem Repertoire der beiden Nürnberger entstammen. Ihre großformatigen Holzschnitte haben unser Bild der Genremalerei maßgeblich geprägt. Dabei sticht ihr Sinn für alles Drastische und Vulgäre ins Auge.¹ Hans-Joachim Raupp konnte zeigen, wie sehr sich die Lasterdarstellung für das Genre der Bauernsatiren eignet.² Doch gehen die Beham-Brüder mit ihren Holzschnitten weit darüber hinaus. Unsere Hypothese besteht darin, dass die Genrekunst der beiden Nürnberger unverstanden bleibt, wenn man nicht die theologischen Diskurse der Zeit nach 1520 berücksichtigt.³ Die Künstler entwerfen eine anspielungsreiche Bildsprache, die auf

unterschiedlichen Ebenen lesbar ist. Die Vieldeutigkeit ihrer Bilder ist Teil einer neuen Didaktik. Sie spricht den Betrachter in seiner eigenen Körperlichkeit an. Sexualität und Skatologie sind integraler Bestandteil dieser Bildsprache, die eine große Nähe zu volkssprachlichen Schwänken und zu Fastnachtspielen besitzt, wie immer wieder festgestellt wurde.⁴ Dabei gerät allerdings aus dem Blick, dass das Niedere oder Humile in einem ganz anderen Kontext von Bedeutung sein konnte, stellt es doch eine zentrale Kategorie christlicher Homiletik dar.⁵

In seiner klassischen Studie über den *sermo humilis* hat Erich Auerbach die Besonderheiten einer christlichen Poetik charakterisiert, die ihr Zentrum in der Inkarnation Christi habe.⁶ Nur weil Christus Mensch geworden sei, habe er seine Erlösungstat vollbringen können. Im Heiland fallen Göttlichkeit und Menschlichkeit zusam-



Barthel Beham, *Die Spinnstube*, um 1527–30, Einblattholzschnitt von zwei Blöcken, 345 × 490 mm, Nürnberg, museen der stadt nürnberg, Graphische Sammlung, St.N. 750

men, ja sie sind untrennbar aufeinander bezogen. Dies bleibt für die christliche Predigtlehre nicht ohne Folgen. Während sich in der antiken Rhetorik die Rede durch eine Hierarchie der Stillagen auszeichne, fallen in der christlichen Rhetorik hoch und niedrig zusammen. Und während die klassische Rhetorik versucht, den Kommunikationsprozess zu steuern und zu stabilisieren, orientiert sich die christliche Predigtlehre an der Bibel, die sowohl ein einfaches wie auch ein gehobenes Publikum adressiert. Augustin kritisiert Cicero und stellt fest, dass dessen Dreiteilung der Stillagen sich zwar für Rechtsfälle eigne, nicht aber für geistliche Gegenstände.⁷

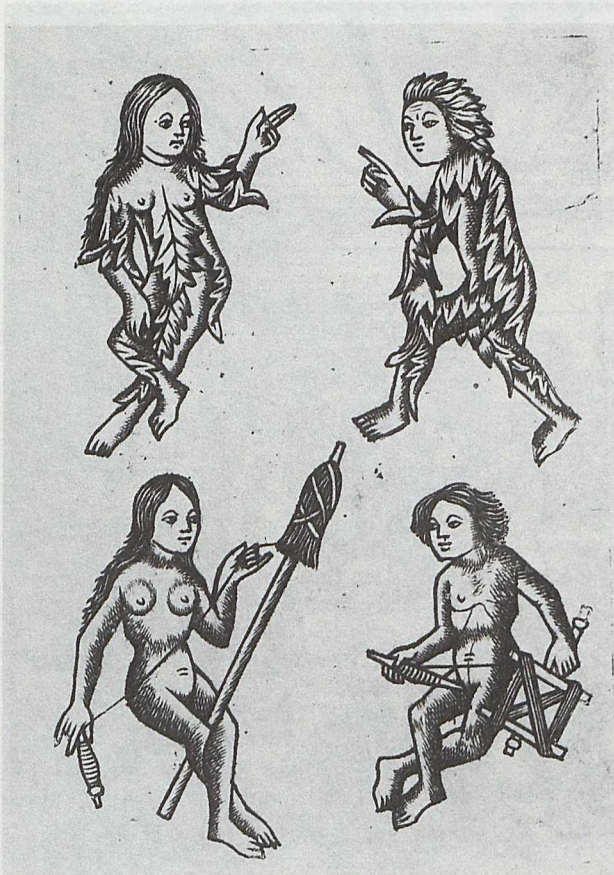
Auerbach liefert viele Belegstellen aus patristischen Texten, die den Konflikt zwischen der klassischen Überlieferung griechisch-römischer Provenienz und der Apologie der frühen christlichen Literatur und der Bibel selbst zum Thema haben. Der berühmte Gelehrte hat die Zeit der Reformation nicht mehr eigens zum Thema gemacht, aber es liegt nahe, seine Überlegungen insofern auf das frühe 16. Jahrhundert zu übertragen, als die Reformatoren das urchristliche Argument größtmöglicher Schlichtheit wiederholen und es gegen das präntiöse Latein der katholischen Kirche wenden. War es ursprünglich das schlichte Griechisch der Bibel, das die *humilitas* Christi am besten zum Ausdruck bringen konnte, ist es nun die Niedrigkeit deutscher Sprache, die dies leisten soll. Ein prominentes Beispiel kann dies vor Augen führen.

Schon sechs Jahre vor Martin Luthers Bibelübersetzung ist dem Reformator das Deutsche als Sprache religiöser Erfahrung ein Anliegen. In seiner Vorrede zur *Theologia Teutsch* aus dem Jahr 1518 warnt er den Leser, dass er sich nicht über das «schlechte deutsch» ärgere und darüber dass es «ungeschmückt [...] ist yn Worten». Bei dem Text handelt es sich um eine spätmittelalterliche Handschrift, in der das Ideal mystischer Versenkung beschworen wird. Folgt man Luther, so ist dieses edle Büchlein, so arm und ungeschmückt es auch an Worten und menschlicher Weisheit sei, umso reicher und kostbarer in seiner göttlichen Weisheit.⁸ Nach der Bibel und den Schriften Augustins sei ihm nichts untergekommen, versichert uns der Theologe, dass ihn besser belehrt habe, was Gott, Christus, Mensch und alle Dinge seien.

Im weiteren Verlauf der Vorrede wird der unbekannte, spätmittelalterliche Autor der *Theologia* vom Reformator als deutscher Paulus inszeniert. Schon der erste Satz des Textes stimmt den Leser darauf ein, wenn es heißt: «Man lißt (2. Kor 10, 10), das sanct Paulus, geringer und vorechtlicher person, doch gewaltige und tappere brieffe schreyb, und er selv von sich ru(o)met, das seyne rede, nit mit erschmuckten und verblumten Worten geziert, doch voller reychtumbs aller kunst der weißheit erfunden.»⁹ Alles Lob, das Luther dem unbekanntem Autor spendet, den er als «Frankfurter» bezeichnet, trifft auch auf die Bibel selbst zu. Schlichtheit und Schmucklosigkeit der Handschrift, ja das «schlechte Deutsch» im Sinne der *humilitas* reißen den Theologen hin.¹⁰ So wundert es nicht, wenn er ausführt, dass Gott nicht prächtige Redner erwählt hätte, sondern aus den Mündern einfacher Menschen, ja sogar der Kinder und Säuglinge zu uns sprechen würde. Die Weisheit Gottes, so heißt es im Text, macht die Zunge der Unberedten auf das aller beredteste. Umgekehrt, so fährt er fort, tadelt Gott die hochmütigen Menschen, die sich an den Einfältigen stoßen und ärgern. Dieser apologetische Passus der Vorrede ist interessant, weil er uns mitten in das Problem einer spezifisch christlichen Poetik führt.¹¹

Die Maske des Vulgären

Luthers emphatisches Bekenntnis zur deutschen Theologie zieht ihr wichtigstes Argument aus deren Zugänglichkeit. Die christliche Predigt muss sich an alle Menschen wenden, weil es nicht um das Seelenheil weniger, sondern um die Erlösung der ganzen Menschheit geht. Wenn der Herausgeber den Autor der mystischen Schrift als «Narren» bezeichnet, den er zu rühmen habe, wird für den Leser deutlich, dass er sich auf jenen berühmten Passus der paulinischen «Narrenrede» bezieht, in der die Weisheit dieser Welt als Torheit vor Gott bezeichnet wird.¹² Die *Theologia Teutsch* ist für das Bekenntnis zum Deutschen als Literatursprache zweifelsohne ein bedeutsamer Text, doch seine Reflexion einer der christlichen Religion angemessenen humilen Sprache weist uns auf das Adagium *Sileni Alcibiadis* des Erasmus zurück, das



6.1 Meister des Dutuitschen Ölberges, *Spielkarte mit vier wilden Leuten*, 15. Jh., Holzschnitt, 91 × 66 mm, Bartsch XXIII, B 17.

seit 1517 in zahlreichen lateinischen Einzelausgaben herauskam und 1520 zum ersten Mal in deutscher Sprache erschien.¹³

Dass zwischen Luthers Herausgabe der *Theologia Teutsch* und dem genannten Text ein Zusammenhang besteht, lässt sich insofern beweisen, als der Reformator auf die Überlegungen des Niederländers zurückgreift, wenn er am 4. Juni 1518 dem befreundeten Theologen Johannes Lang seine Edition des mystischen Textes mit den Worten schickt, sie sei den «Silenen des Alcibiadis» vergleichbar.¹⁴ Der Silenertext des Erasmus, wie er der Einfachheit halber genannt werden soll, darf als einer der radikalsten reformatorischen Entwürfe betrachtet werden, weil er nichts weniger als die Umwertung aller Werte fordert. Er stellt eine Besinnung auf das Urchristentum dar und beinhaltet eine heftige Kritik der katholischen Kirche. Mit dem Titel bezieht sich der niederländische Theologe auf einen Passus aus Platos *Symposion*, in dem Alcibiades eine berühmte Spottrede auf Sokrates hält und immer wieder dessen Hässlichkeit gegen die innere Schönheit des Philosophen ausspielt. Bei Sokrates würden sich Innen und Außen umgekehrt proportional zueinander verhalten. Seine immense Hässlichkeit wird umgekehrt proportional zum Gradmesser seiner inneren Schönheit.

Erasmus stellt die Denkfigur der Verkehrung ins Zentrum seiner Überlegungen, will er doch hier ein Gesetz von universeller Geltung entdecken. Auch in den menschlichen Dingen und der Natur würden sich innen und außen häufig umgekehrt proportional zueinander verhalten, am radikalsten jedoch in Christus, der sich – als Gott – zum Menschen erniedrigt habe, um seiner Erlösungsaufgabe gerecht werden zu können. So heißt es an zentraler Stelle des Adagium, ob nicht Christus der größte aller Silene gewesen sei, äußerlich unbedeutend, wenn nicht gar verächtlich und dennoch Erlöser der Menschheit.¹⁵

Folgt man Erasmus, so entsprechen sich Christus und Sokrates in ihrem schlichten Äußeren, ihrer Fähigkeit zur einfachen Sprache, ihrer geringen Herkunft und der von ihnen selbst gewählten einfachen Gesellschaft. Der Leser muss folgern, dass das wahrhaft Bedeutsame immer unscheinbar daherkomme. Ungewohnt drastisch fällt die Beschreibung des Sokrates aus, die wir in der deutschen Übersetzung von 1520 zitieren: «Er hat eyn beürisch gestalt/eyn ochssisch ge=| sicht/vffgeworfene nasenlocher vnd foller rotz/also| daß ynen eyner hett eyn narren/thorn vnd vnuer=| stendigē man genent. Er hat geringe kleydung an/| eyn schlechte geringe vñ gemeyne red/als der stetigs| von fürleüte/schüstern/ledrern/gerbern/zimmer=| leüten vnd schmyden/wañ doselbther nam er seine| einfürung vnd rede. Er was von geringem glück/| vñ hett eyn solchs ee weib/daß auch d' allerschlimst| köler nicht kunt erleiden.» Doch mag Sokrates auch ein bäuerisches Aussehen, das Gesicht eines Ochsen, eine nach oben weisende Nase haben, die den Rotz in den Löchern erkennen lässt, und mag ihn ein jeder als einen Narren, Toren

oder dummen Menschen erachten, in seinem Inneren, sei er voller Schätze. Nur zu leicht würde man dies übersehen. In einem weiten Sinne fordert das Silen-Adagium den Leser auf, den Schein dieser Welt, aber ebenso die eigene Täuschbarkeit zu entdecken. Laut Erasmus kann der Mensch nie sicher sein, es mit echten oder falschen Silenen zu tun zu haben. So stehen den positiven Silenen à la Sokrates und Christus die verkehrten gegenüber. Bei diesen ließen sich die Menschen nur allzu leicht von der Pracht und der Macht des Amtes beeindrucken, wobei Erasmus in seiner Kritik weder vor Fürsten noch vor Königen, Bischöfen oder Päpsten halt macht. Alles in der Welt sei anders, als es erscheine.¹⁶

Erasmus' Silenertext stellt den Anknüpfungspunkt für eine christlich-reformatorische Poetik dar, die maßgeblich die Entstehung der Genremalerei beeinflusst hat. Die konstitutive Ambivalenz der Evangelien, das Wahre vor Augen zu haben und es nicht zu erkennen, das Falsche aber für bedeutsam zu halten, stellt die Herausforderung dieser neuen Ästhetik dar. Die Genremalerei ist eine silenische Poetik. Sie will dem Rezipienten den Hochmut nehmen, sodass er sich am Ende seiner Überlegenheit beraubt sieht. Seine Täuschbarkeit wird offenbar. Dies leistet die Kunst der Beham-Brüder. Sie zielt auf Umkehrung, ganz so wie es Erasmus im Silen-Adagium beschreibt. Wenn sich die Nürnberger der Genremalerei und ihren vulgären Themen zuwenden, entscheiden sie sich paradoxerweise nicht für eine weltliche, sondern für eine christliche Ästhetik. Dabei darf der Charakter des *serio ludere* nicht vergessen werden, wie er auch mit anderen Schriften des Erasmus einhergeht.¹⁷ Unter *serio ludere* sei die Fähigkeit verstanden, einen ernststen Sachverhalt in komischem Gewand zu präsentieren. Dem Rezipienten wird aufgegeben, den Ernst im Unernst zu entdecken.

Unser kurzer theoretischer Exkurs sollte zeigen, dass als ein wichtiges Kriterium des *sermo humilis* seine Offenheit für alle Rezipienten zu gelten hat. In christlicher Predigt darf niemand ausgeschlossen werden. Sie richtet sich an einfache und gebildete Rezipienten zugleich, weshalb sie auf elementare Weise zu verstehen sein muss. Wie die Gleichnisse Christi soll sie im Alltäglichen ihren Ausgangspunkt nehmen, Ereignisse schildern, die jedem aus der eigenen Umwelt vertraut sind. Erasmus geht im Silen-Adagium sogar noch einen Schritt weiter, wenn er das vulgäre Äußere des Sokrates als Maske seiner inneren Werte erachtet.

Wenn im Folgenden ein Holzschnitt Barthel Behams besprochen wird, so sei dies im Sinne des *sermo humilis* verstanden. Der Realismus der geschilderten Genreszene funktioniert ganz so wie Auerbach die Predigten Augustins charakterisiert, der Vulgarismen benutzt, Anekdoten erzählt und realistische Bilder verwendet, ja selbst satireartige Passagen in seine Texte zu integrieren weiß.¹⁸ Nur das Schlichte und Vulgäre vermag das Erhabene zu verbergen, so wie der einfache Sohn eines Zimmermanns den Erlöser der Menschheit.

Die Genremalerei als «sermo humilis»

Der großformatige Holzschnitt der *Spinnstube* (vgl. Kat.-Nr. 34) ist in verschiedenen Zuständen überliefert. Folgt man der Forschung, so wurde er von Barthel entworfen und soll 1524 entstanden sein.¹⁹ Der Nürnberger Künstler hat für sein Bild einen simplen Kastenraum konstruiert, der eine Vielzahl von Einzelszenen aufnimmt. Dem Betrachter wird eine Übersicht geboten, stellt sich unser Standpunkt doch als leicht erhöht dar. So ist die Wahrnehmung durch die zentralperspektivisch angeordneten Bohlen des Fußbodens und die massiven Balken der Holzdecke bestimmt. Durch dieses kompositorische Mittel geht von der Spinnstube ein starker Sog aus, der uns von der Übersicht zu den Einzelszenen ins Bild führt. Bei diesem Kunstgriff handelt es sich um ein Mittel, das Beham den Kupferstichen Dürers entnommen hat.

Was die Lichtverhältnisse der Stube betrifft, hat sich der Künstler einer klugen Inszenierung bedient. Angesichts der wenigen dargestellten Lichtquellen stellt sich die Frage, wie der Raum auch nur annähernd so hell beleuchtet sein kann, wie er im Bild präsentiert wird. Dies wäre insofern unmöglich, als sich lediglich eine Kerze auf dem Tisch und zwei Fackeln links finden lassen. Jedenfalls sei behauptet, dass es für die hell erleuchtete Decke und Rückwand keine plausible Erklärung gibt, die mit einer Lichtquelle im Bild einhergehen würde. Durch die horizontal angelegten Schraffen in den Ecken vorn links und hinten rechts verdeutlicht der Künstler, dass es der Betrachter mit einem schummrigen Raum zu tun hat. Hier ist es so dunkel, wie es in dem ganzen Holzschnitt eigentlich sein müsste. Zu Recht, denn in den Ecken finden sexuelle Handlungen statt. In diesem Zusammenhang fällt auf, dass der nach unten gehaltene Kienspan der Frau am unteren linken Bildrand, die sich mit einem Mann vergnügt, kein Licht spendet, obwohl man deutlich die lodernde Flamme erkennt.²⁰

Das Thema des Holzschnitts ist ungewöhnlich. Es entstammt der spätmittelalterlichen, schwankhaften Neidhart-Tradition, ist aber wohl kaum, wie Herbert Zschelletschky vermutet hat, direkt aus einer Kenntnis von Neidharts *Winterliedern* abzuleiten.²¹ Unter einer Spinn- oder Rockenstube verstand man eine ländliche Gemeinschaft von jungen Leuten gleichen Alters, die sich im Winter um die Nachmittags- und Abendstunden zu gemeinsamer Arbeit und Unterhaltung zusammenfanden.²² Wenn bei solchen Zusammenkünften junge Männer und Frauen vereinigt waren, bewirteten sie sich gegenseitig. Vielleicht darf man ein wenig salopp von einem «Heiratsmarkt» sprechen. Hier hoffte man, seinen zukünftigen Ehepartner kennenzulernen. Dass sich in der Darstellung Behams jedoch keine sittsamen Beziehungen zwischen jungen Leuten anbahnen, sondern gewaltig über die Stränge geschlagen wird, macht der Holzschnitt insofern deutlich, als Unzucht und Trägheit die bestimmenden Bildthemen darstellen. Der Künstler präsentiert das fröhliche Treiben zu vorgerückter Stunde,

weshalb sich die Sitten mehr als gelockert haben und es zu bedenklichen Zwischenfällen kommt. So steht in der oberen rechten Bildhälfte der Geschlechtsakt unmittelbar bevor: Ein Paar wird sich lieben, ohne auf die Anwesenheit der anderen Rücksicht zu nehmen, was in der Dunkelheit des Ortes seine Voraussetzung hat, die wir hinzuzudenken haben.

Andere Personen bieten sich dem nächstbesten Partner direkt an, wie die junge Frau in der rechten unteren Bildecke, die sich auf den Rücken gelegt und die Beine gehoben hat, was der Mann neben ihr nicht recht zu bemerken scheint. Ausgelassen tanzen im Vordergrund zwei Paare. Dabei hat einer der tanzenden Männer schamlos die Hosen heruntergelassen. Unmittelbar neben dieser Gruppe kümmert sich eine Frau um die auf dem Boden ausgebreiteten Kohlköpfe und Rettiche, während sich ihr ein Mann von hinten nähert und im Begriff ist, ihr den Rock hochzuheben. Doch nicht alle dargestellten Personen sind in sexuelle Handlungen involviert. Ein Mann steht mit heruntergelassener Hose am Ofen, um sich den Hintern zu wärmen, und wendet sich nach links. Er könnte auf den Dudelsackpfeifer oder jenen Mann blicken, der eingeschlafen ist, um vermutlich seinen Rausch zu kurieren. Dies ist insofern dramatisch, als dem Alten die Aufgabe der Aufsicht zugekommen wäre, die er nun nicht mehr wahrnehmen kann. Er schläft, statt aufzupassen und die Jugend zur Ordnung zu rufen. Der Nürnberger charakterisiert ihn des Weiteren durch seine Kopfhaltung, die uns auf das Laster der Trägheit verweist. Darüber hinaus sei angemerkt, dass der Grad seiner Trunkenheit extrem ausfällt, ist er doch unmittelbar neben dem Dudelsackpfeifer eingeschlafen.

Dass der Rettich in sprichwörtlicher Redensart auf Geilheit verweist, verdeutlicht auch eine Szene in der linken oberen Raumecke. Das Nahrungsmittel ist hier prominent auf dem Tisch platziert, daneben liegt ein Messer. Um den Tisch sitzen zwei Paare. Einer der Männer ist eingeschlafen, während der andere eine junge Frau auffordert, aus seinem Krug zu trinken. Diese Aufforderung wird durch die ältere Frau neben ihr unterstützt, die sie scheinbar drängt, das Angebot anzunehmen. Dem Betrachter bieten sich nicht viele Möglichkeiten der Deutung: Der «Verführer» nutzt den Schlaf des Mannes aus und fordert die junge Frau zu unkeusem Verhalten auf. Es sind weitere Szenen mit eindeutig sexuellem Hintergrund dargestellt. Mehrfach finden sich ungleiche Paare: alte Männer, die junge Frauen verführen wollen, aber auch junge Frauen, die sich älteren Männern anbieten. Dem Betrachter wird es ermöglicht, über Vergleiche das Treiben zu charakterisieren. Während der Bauer rechts unten das offensichtliche Angebot der jungen Frau, die ihre Beine angehoben hat, noch nicht recht zur Kenntnis genommen hat, geht jener Mann, welcher der sich nach den Kohlköpfen bückenden Frau von hinten den Rock anhebt, besonders dreist zu Werke.

Man ist versucht, den Holzschnitt aus einer modernen Perspektive als plump zu erachten, aber die Kunst

Behams besteht darin, dass wir bei längerer Betrachtung den Eindruck gewinnen, es würde immer wüster zugehen. Diesen Eindruck erzielt der Künstler dadurch, dass unser Blick weitergeleitet wird, ohne dass ein Ende in Sicht wäre. Der Komposition ist ein Kreis eingeschrieben, dem wir folgen, ohne einen fixen Endpunkt erreichen zu können. Man achte darauf, wie lebendig die Szenen komponiert sind und wie unmittelbar sie auf den Betrachter wirken. Beham verfügt über die Fähigkeit, das Dargestellte zu beschleunigen. Der Holzschnitt hält interessante Zeitmetaphern bereit. Dazu gehört der umgefallene Hocker unmittelbar zu Füßen des Mannes vor dem Kachelofen. Vermutlich ist gerade die Gruppe der wild tanzenden Paare hier vorbeigekommen. Am unteren Bildrand links befindet sich ein Krug, aus dem Bier herausläuft. Noch extremer ist die im Fall befindliche Mütze des Mannes unmittelbar darüber, der seine Nachbarin umwirft. Beham hat ein Zeigebild geschaffen, das in zotige Einzelszenen zerfällt, deren weiterer Verlauf nicht schwer zu errahnen ist. Entblößte Hintern und schamloses Verhalten tun das Ihrige, den orgiastischen Charakter zu verdeutlichen. Auch in der historischen Wirklichkeit scheint es wüst hergegangen zu sein, denn der Nürnberger Magistrat unternahm es seit 1526, die «Rockenstuben» zu verbieten.²³

Die Forschung hat unterschiedliche Deutungen des Holzschnitts gegeben. Zschelletschky meinte hier eine aus realistischen Einzelszenen zusammengesetzte Schilderung erblicken zu dürfen.²⁴ Keith Moxey ging davon aus, dass sich mit einem solchen Blatt die Stadt über



6.2 Hans Holbein d. J., *Adam und Eva bei der Arbeit* (aus den *Imagines Mortis*), 1526, Holzschnitt, 64 × 49 mm, London, The British Museum, Department of Prints and Drawings 1895,0122.798.

die Landbevölkerung lustig gemacht und ihren Zivilisationsvorsprung beruhigt zur Kenntnis genommen habe.²⁵ Raupp nahm eine sittenbildliche Einordnung des Holzschnitts vor, die den Lasterkanon erarbeitete und der sich unlängst Kurt Löcher angeschlossen hat.²⁶ Am intensivsten hat sich bisher Alison Stewart mit Behams Spinnstube befasst.²⁷ Im Gegensatz zu Moxey, der die Holzschnitte Behams allein als elitäre Kritik an Bauernfesten auffasst, vertritt sie die These, die Werke Behams seien auf fruchtbare Weise mehrdeutig und nicht für einen einzigen Adressatenkreis vorgesehen. Das einfache Publikum konnte sich an den derben Darstellungen ergötzen, während das gebildete Publikum die subtile Kritik verstand. Für die beabsichtigte Zugänglichkeit der Kunst der Beham-Brüder spräche ihres Erachtens zudem die Tatsache, dass das Medium des Holzschnitts es ermöglichte, die Kunst zu reproduzieren. Skatologische und sexuelle Themen werden bevorzugt dargestellt, weil sie direkt zugänglich erscheinen.²⁸ Allerdings fragt Stewart nicht wirklich nach den Möglichkeiten und Bedingungen einer solchen Vieldeutigkeit im Bild. Ihre Vorstellung von Vieldeutigkeit bleibt undiskutiert und unpräzise. Die Fähigkeit der Beham-Brüder, ihre Bildinhalte silenisch zu verbergen, muss präziser bestimmt werden.

Die größten Gemeinsamkeiten mit Behams Stich findet Alison Stewart in den Fastnachtspielen von Hans Sachs: ein Mann, der einer Spinnerin unter den Rock schaut; eine Figur, die sich am Ofen den nackten Hintern wärmt; eine Frau, die sich mit einer Spindel gegen die Avancen eines aufdringlichen Bauern zur Wehr setzt, verweisen auf das Personal seiner Fastnachtspiele.²⁹ Doch stellt sie auch bereits fest, dass Hans Sachs' Rockenstübentexte erst zwischen 1536 und 1553 entstanden, also später datieren als der Holzschnitt. Sie vermutet daher, dass sich sowohl der Künstler als auch der Dichter auf bereits bestehende Spinnstübentopoi berufen und diese weiterführen.³⁰ Sie hält es aber auch für möglich, dass Behams Stich als direktes Vorbild für Sachs' Fastnachtspiele diene, was allerdings einen großen Unterschied ausmache.

Darüber hinaus hat die amerikanische Kunsthistorikerin auf sprichwörtliche Redewendungen hingewiesen, die in der Spinnstube enthalten sein könnten.³¹ Dies betrifft das Spinnen als Metapher sexueller Vereinigung, wie sie sich sowohl in Fastnachtspielen als auch in Predigten der Reformationszeit finden lässt.³² In diesem Zusammenhang muss die phallische Form der Spindel betont werden, was man besonders deutlich in einer Spielkartenillustration aus dem 15. Jahrhundert erkennen kann (Abb. 6.1). Auch Beham platziert die beiden einzigen Spindeln des Bildes an prominenter Stelle, sodass sie eindeutig als sexuelle Metaphern zu entziffern sind. Die achtlos zu Boden gefallene Spindel im Bildzentrum sticht der soeben überwältigten Spinnerin in ihre Sohle. Da der Schuh symbolisch für das weibliche Geschlecht steht, ist es für den Betrachter unschwer zu erraten, was der Mann mit ihr vorhat.³³ Ganz ähnlich verhält es sich

mit der Vergewaltigungsszene am linken unteren Bildrand. Hier liegt die Spindel direkt neben einem umgestoßenen Krug, dessen Inhalt sich über den Boden ergießt.³⁴ Analog zum sprichwörtlichen «zerbrochenen Krug» wird auch hier die verlorene Jungfräulichkeit der Spinnerin vor Augen geführt.³⁵

Die allgemeine Unordnung der Bildkomposition sieht Stewart am unteren rechten Bildrand sprichwörtlich in Szene gesetzt, wie «Kraut und Rüben» geht es in der Spinnstube zu, die moralische Ordnung ist aus den Fugen geraten. Zu ergänzen ist in diesem Zusammenhang die aphrodisische oder potenzsteigernde Wirkung der Kohlköpfe und Rüben, auf die schon Raupp hingewiesen hat.³⁶ Letztlich fokussiert auch Stewart in ihrer Deutung den Charakter des Bildes als Lasterbeispiel. Sie schlussfolgert, dass sich Beham in seinem Holzschnitt mit der gesellschaftlichen Rolle der Frau auseinandersetzen würde: diese werde lediglich als Hausfrau an ihrem eigenen Herd akzeptiert und bedarf eines Mannes als Kopf, der dem Haushalt vorstehen würde – eine Deutung, die meines Erachtens zu allgemein ausfällt.³⁷

Darüber hinaus stellt sich bei der Sprichwörterausdeutung des Bildes die Frage, wie weit der Assoziationspielraum des Betrachters zu bemessen ist. Stewart führt dies nicht weiter aus, aber ein Sprichwort als Deutungsfolie scheint vor allem dann interessant zu sein, wenn es während des Deutungsprozesses laut ausgesprochen wird und sich an ein Publikum wendet, also wenn das Auslegen ein geselliges Spiel darstellt.³⁸ Das Sprichwort bietet gleichermaßen die Möglichkeit zur Charakterisierung des Dargestellten, als auch zur Inszenierung eines Witzes. Doch selbst wenn man diese Form geselliger Auslegung für möglich hält, besteht die methodische Schwierigkeit darin, dass nahezu jeder Gegenstand Teil eines Sprichwortes sein kann. Was bedeutet das für eine angemessene Interpretation? Kann es dann überhaupt noch eine falsche Deutung geben? Oder ist jede Assoziation erlaubt?

Im Anschluss an Stewart bleibt festzuhalten, dass Behams Spinnstube auf den ersten Blick aus einer Folge mehr oder weniger witziger Szenen besteht, die in stetem Wechsel Laster und derbe Zoten aufeinander folgen lassen. Diese aus- und anzusprechen bedeutet, eine Schamgrenze zu überschreiten. Man beachte die Frau, der während ihrer Arbeit der Rock hochgehoben wird, aber auch den Bauern, der nicht entdeckt, wie sich neben ihm eine junge Frau schamlos entblößt hat. Solche Szenen können Ursache ebenso spontaner wie drastischer Komik sein. Barthels Bild zerfällt in witzige Einzelszenen und hat den Charakter eines Zeigebildes. Der Betrachter entdeckt eine bestimmte Szene, auf die er weist, um sie dann zu kommentieren. Somit stellt sich die Frage, ob der Nürnberger Künstler seinen Holzschnitt nicht an eine Gruppe von Rezipienten adressiert und für ein kollektives Betrachten vorgesehen hat.³⁹ Sowohl die narrative Struktur, die uns in rascher Folge einen Bildwitz nach dem anderen auffinden lässt, als auch das große For-

mat des Blattes, das mehreren Personen eine simultane Rezeption erlaubt, würden jedenfalls dafür sprechen.

Im Erbsündenkarussell

Im Unterschied zu den bisherigen Interpretationen soll unsere Deutung stärker auf die formale Gegebenheit des Bildes Rücksicht nehmen. Die Drastik der Bilderzählung scheint die Interpreten so sehr in Anspruch zu nehmen, dass sie das kluge Arrangement des Nürnbergers außer Acht lassen. Beham hat mit seiner Darstellung der Spinnstube nichts weniger als eine gänzlich neue Bildform entwickelt.⁴⁰ Mit dem Typus des Wimmelbildes erfindet er eine veränderte Form von Bildlichkeit, die den Betrachter durch eine kluge Verbindung schierer Quantität und durchdachter Kompositionsweise nicht zur Ruhe kommen lässt. Nicht mehr Ordnung und Erkennbarkeit, sondern die programmierte Desorientierung des Betrachters wird zum Organisationsprinzip des Bildes, erhält man doch zunächst den Eindruck, der Künstler würde wahllos Szenen aneinander reihen, die einzig dem Ziel dienen, den Betrachter durch Zoten zu amüsieren.

Wie weit sich Beham mit seinem vielfigurigen Bild vom Ideal italienischer Kunsttheorie entfernt hat, wird deutlich, wenn man Leon Battista Albertis *De Pictura* aus dem Jahre 1435 in Betracht zieht. Im zweiten Buch seines Traktats macht Alberti deutlich, wie negativ er «Überfülle» im Rahmen einer Bildkomposition beurteilt, die er dafür kritisiert, nichts leer lassen zu wollen – sich an keine Komposition zu halten, sondern ungeordnet und zügellos alles zu verstreuen, mit dem Ergebnis, dass der Vorgang nicht eine Handlung darstelle, sondern sich alles in Aufruhr zu befinden scheint.⁴¹ Komposition und quantitative Begrenzung der Bildakteure fallen für Alberti zusammen.⁴² So müsse sich der Künstler auf wenige Personen beschränken, weshalb er wie der dramatische Dichter eine repräsentative Auswahl zu treffen habe. Mehr noch, Alberti stellt fest, dass es kein Thema gibt, das nicht durch neun oder zehn Personen angemessen dargestellt werden könne.⁴³

Aus dieser Perspektive erscheint die Komposition des Nürnberger Künstlers als reine Anarchie. Das Bild ist keineswegs auf den ersten Blick zu erfassen, es überfordert den Betrachter in systematischer Weise. Notgedrungen kann er sich den Inhalt des Blattes nur sukzessive erschließen. Einerseits kann er seinen Blick auf einzelne Figurengruppen richten. Andererseits dient die der Bildkomposition eingeschriebene Kreisform dazu, das Auge des Betrachters immer wieder durch neue Bewegungsimpulse zu stimulieren. Dieser stetige Wechsel von Ordnung und Unordnung verlangt vom Betrachter eine gänzlich andere Rezeption, als ein idealisiertes Bildkonstrukt im Sinne Albertis. Dessen gestalterische Forderungen nach Ausgewogenheit, Gleichgewicht, Eindeutigkeit oder Angemessenheit wirft der Nürnberger Künstler offensichtlich über Bord. Seine neue Bildsprache gestaltet den Holzschnitt nicht mehr bloß in der Fläche, sondern auch in

der Zeit. Sie führt einen Dialog mit dem Betrachter und inspiriert seinen Blick. Beham versucht nichts weniger, als neue Kategorien in die Kunst einzuführen, die sich der italienischen Tradition selbstbewusst widersetzen.

Dabei geht mit der kalkulierten Unordnung der *Spinnstube* eine kluge Blickführung einher. Die vertikale Blickachse des Betrachters befindet sich genau gegenüber der schönen Spinnerin, die allein auf der gegenüberliegenden Bank sitzt. Dort hat sie ihren gut sichtbaren Spinnrocken platziert. Sie befindet sich nicht nur im Schnittpunkt der horizontalen und vertikalen Bildachsen, ihr wird außerdem als einziger Person im Bild ein gewisser Freiraum gewährt, was sie deutlich von den anderen Figurengruppen abhebt. Vor der hellen Wandfläche tritt sie uns weitaus deutlicher vor Augen als die übrigen Frauen und Männer in den dunklen Ecken der Spinnstube. Sie ist ein Blickfang in der unruhigen Komposition. Mit ihrer Wahrnehmung geht ein Moment des Innehaltens einher. Während sie nach rechts blickt, arbeiten ihre Hände fleißig weiter. Es ist schwer zu beurteilen, was ihr Interesse geweckt hat. Sind es die Liebespaare zu ihrer Linken, die sich miteinander vergnügen und dabei ohne jede Scham vorgehen? Oder ist es der bärtige Mann, der allein unmittelbar vor dem Ofen steht und seinen bloßen Hintern an den Kacheln wärmt? Man erkennt, dass er zu diesem Zweck sein herabhängendes Hemd nach oben gezogen hat. Auch in seinem Fall ist aus der bloßen Blickrichtung der Gegenstand seines Interesses nicht eindeutig zu bestimmen. Blickt er auf den musizierenden Dudelsackspieler? Wendet er sich wegen der Unordnung Hilfe suchend an den eingeschlafenen Alten? Oder versucht er, den Annäherungsversuchen der Spinnerin zu entgehen, indem er sich brüsk von ihr abwendet? Alle hier skizzierten Möglichkeiten können eine gewisse Plausibilität für sich beanspruchen. Mir scheint es jedoch von besonderem Interesse, dass beide Personen über das Blicken definiert werden. Wenn man den eigenen Blick ein wenig nach links schweifen lässt, stellt man fest, dass im offenen Fenster das Gesicht eines Mannes zu erkennen ist, der ungeniert die Frau in der Mitte anstarrt.⁴⁴ In dieser Person hat der Betrachter eine Identifikationsfigur.

Dass Beham die zentrale Spinnerin besonders inszeniert, ist kein Zufall. Sie wird in mehrfacher Hinsicht hervorgehoben. So sei auf die ironische Volte des Holzschnitts verwiesen, die mit dieser Figur verbunden ist. Dem Betrachter wird über diese Figur die Reflexion der eigenen Position erlaubt. Die «schöne Spinnerin» auf der vertikalen Bildachse hat ihren Oberkörper elegant nach links gewendet und schaut begehrlig auf das Paar zu ihrer Linken. Nahezu als letzte der jungen Frauen geht sie der prosaischen Tätigkeit des Spinnens nach. Ihr aufrecht stehender Rocken bezeichnet die vertikale Bildachse. Ihre Nachbarin scheint vor kurzer Zeit noch gemeinsam mit ihr gearbeitet zu haben, verwaist steht nun ihr Rocken da. Zur Darstellung der Schönen verwendet Beham kein geringeres als das Galathea-Motiv Raf-

faels (Abb. 2.5). Dabei geht er raffiniert zu Werke, denn für einen Moment halten wir in der Kreisbewegung inne, bis wir dem Blick unserer «Galathea» folgen und wieder in den Kreislauf zurückgeleitet werden. Der Betrachter sieht sich ertappt, wird dem männlichen Rezipienten doch vom Bild ein unkeusches Sehen unterstellt. Sein Blick wird jenem des Zyklopen Polyphem gleichgesetzt, der in Liebe zu Galathea entbrannte. Modern gesprochen wird hier eine Leerstelle inszeniert, die wir als Betrachter zu besetzen haben. Offensichtlich ist die motivische Übernahme des italienischen Vorbilds ironisch gemeint. Der Nürnberger Künstler erfindet für das Motiv einen vollkommen neuen Kontext, indem er einen Wechsel von der Historienmalerei zur sittenbildlichen Darstellung betreibt. Dabei wird auf kluge Weise das Begehren selbst zum Thema. Zugleich ist die kritische Spitze gegen die italienische Kunst deutlich, wird diese doch als unkeusch denunziert.

Beham hat das Galathea-Motiv prominent platziert, damit wir das Vorbild nicht übersehen. Die junge Frau am Spinnrocken wird deutlich von den anderen Figuren isoliert und ihr elegant einwärts gewendeter Oberkörper hebt sich von den tapsigen Figuren ab. Doch ist das inverse Zitat kein Selbstzweck, sondern steht à la longue im Dienste einer theologischen Argumentation, sehen wir doch lauter Nachfahrrinnen Evas, die seit der Vertreibung aus dem Paradies das Spinnen betreiben müssen, wie uns ein Blick auf einen Holzschnitt Holbeins (Abb. 6.2) belehrt, der Adam und Eva nach der Vertreibung darstellt. Zwar hat bereits Stewart auf diese Bildtradition verwiesen, allerdings sieht sie in der arbeitenden ersten Frau lediglich deren tugendhafte Eigenschaften verkörpert. Entscheidend ist aber, dass mit der Vertreibung aus dem Paradies nicht nur körperliche Arbeit und Sexualität, sondern zugleich auch die Erbsünde in die Welt gekommen sind. In diesem Zusammenhang fällt auf, dass der gesamte Bildraum wie ein Blickgefängnis funktioniert. Weder die kleinen Fenster an der Rückwand noch die durch das Paar versperrte Tür erlauben dem Betrachter das imaginäre Verlassen der Spinnstube. In ihr dreht sich alles im Kreis, ohne aufgehalten werden zu können. Es ist, als gäbe es keinen Ort jenseits der Spinnstube, die gleichsam eine Weltmetapher darstellt. So fällt auf, dass der Mann mit heruntergelassener Hose, der die Rockenstube verlassen will, von einer Frau mit Spinnrocken und Kienspan aufgehalten wird. Die Szene erscheint wie die Umkehrung einer Vertreibung aus dem Paradies.

Der alte Adam

Abschließend sei betont, dass mit dem Spinnen drei Bedeutungsebenen unterschieden werden können, die durchaus widersprüchlich erscheinen. Einerseits verweist es auf die tugendhafte Frau und ihre häusliche Tätigkeit, andererseits bezeichnet es die sexuelle Vereini-gung. Drittens zeugt es von Evas Arbeit nach der Vertreibung aus dem Paradies. In den bisherigen Deutungen hat

keine Rolle gespielt, dass die unterschiedlichen Bedeutungen des Spinnens in der Erbsünde einen gemeinsamen Fluchtpunkt haben.

Es wurde davon gesprochen, dass den dargestellten Sprichwörtern keine analytische Qualität zukommt. Wenn es im Bild zugeht wie «Kraut und Rüben», so charakterisiert das Sprichwort zwar prägnant den bildlichen Sachverhalt, aber es deutet ihn nicht weiter. Durch die Sprichwörter entsteht nicht per se ein neuer Deutungshorizont, der das Dargestellte begreifbarer machte. So kann man fragen, ob die Sprichwörter eine andere Funktion haben als bisher angenommen. Bezeichnen sie nicht ein hermeneutisches Verfahren? Sie markieren einen Transfer, den der Betrachter im Sinne einer Versprachlichung vornehmen soll, und verweisen den Rezipienten auf Möglichkeiten der Interpretation. Damit ist die Aufgabe verbunden, weitere Sprichwörter oder Sätze zu entdecken, dargestellte Szenen oder Gegenstände in Sprache zu überführen. Doch welche könnten damit gemeint sein?

Neben den beschriebenen Szenen, Sprichwörtern und genannten Redewendungen gibt es Bildgegenstände, die in der bisherigen Forschung keine Beachtung gefunden haben und die der Deutung harren. So existieren zwei durch den Künstler besonders hervorgehobene Motivkomplexe, für die es bisher keine plausible Erklärung gibt. Zum einen sei auf die Motive der Axt und des Hutes verwiesen, die an der linken Stubenwand hängen, und zum anderen auf das Hemd, das rechts über dem Ofen zum Trocknen aufgehängt wurde. Wem sind diese Gegenstände zuzuordnen, wenn doch niemand im Bild nackt dargestellt ist? Handelt es sich auch bei diesen Gegenständen um Hinweise auf sprichwörtliche Redensarten oder Metaphern, denen man einen präzisen Sinn entnehmen könnte?

Diese Beobachtungen lassen sich fortsetzen. Unmittelbar neben dem Ofen sieht man achtlos hingeworfene Holzscheite, die zum Befeuern des Ofens dienen. Allerdings steht ein Holzschicht aufrecht am Ofensockel, so dass seine Beschaffenheit dem Betrachter ins Auge fällt. Der Form nach könnte es sich dabei um ein «Kerbholz» handeln, das einmal mehr auf die Sündhaftigkeit der Menschen in der Spinnstube verweisen würde und den eingeschlafenen Mann zu charakterisieren scheint.⁴⁵ Diese Erkenntnis der Sünd- oder Schuldhaftigkeit ist für eine weiterführende Deutung vollkommen ausreichend, es bedarf keines Hinweises auf mögliche Sprichwörter. Dass Hans Sachs oder Thomas Murner sich der Redewendung vom Kerbholz bedienen, ist zwar wichtig, viel entscheidender ist jedoch die Frage, ob Beham auf Gleichnisse des Neuen Testaments anspielt.

Dem frühneuzeitlichen Rezipienten wird das 24. Kapitel des Matthäus-Evangeliums vertraut gewesen sein. Hier finden sich mehrere Gleichnisse, die explizit eschatologisch zu verstehen sind. Auf dem Ölberg fragen die Jünger Christus nach den Zeichen des «Endes der Welt».⁴⁶ Eines der in diesem Zusammenhang prominentesten

Gleichnisse ist jenes vom guten und vom schlechten Knecht, der seinen Aufgaben nicht nachkommt und «mit den Trunkenen trinkt», weil er nicht an die baldige Rückkunft des Hausherrn glaubt. Ein Gleichnis, das auf den eingeschlafenen Knecht bei Beham anzuwenden wäre, der zweifelsohne von der Ankunft seines Herrn überrascht wäre und «etwas auf dem Kerbholz» hat.

Ebenso könnte das über der Stange hängende Hemd im Sinne einer Metapher oder biblischen Sentenz zu verstehen sein und darauf anspielen, dass es darauf ankäme, den alten Adam auszuziehen, um Christus anzuziehen. Eine Metapher, die sich bei den Reformatoren großer Beliebtheit erfreute.⁴⁷ Genauso wichtig könnte für das Motiv des Hemdes eine Formulierung des Paulus sein, der in den Briefen an die Epheser die Menschen ermahnt: «Dass ihr ablegen sollt, was euer früheres Leben geprägt hat, den alten Menschen, der zugrunde geht wie die trügerischen Begierden!»⁴⁸ Als Aufforderung zur Umkehr könnte man diese Metapher ebenfalls ausdeuten, wenn man sich an jene Formulierung des Paulus erinnert, der an die Kolosser schreibt, «Ihr habt doch den alten Menschen mit all seinem Tun abgelegt und den neuen Menschen angezogen, der zur Erkenntnis erneuert wird nach dem Bild seines Schöpfers.»⁴⁹ Behams Bilddetail beschwört einen notwendigen Wandel! Schließlich kann auf die Axt an der linken Wand verwiesen werden, die wiederum als Hinweis auf die letzten Tage zu lesen wäre. Als Warnung vor dem Jüngsten Gericht und in mahrender Absicht heißt es im Evangelium des Matthäus: «Schon ist die Axt an die Wurzeln der Bäume gelegt: Jeder Baum, der nicht gute Frucht bringt, wird gefällt und ins Feuer geworfen.»⁵⁰

Nun steht außer Frage, dass dem frühneuzeitlichen Betrachter biblische Sentenzen und Gleichnisse näher standen als dem heutigen. Aber wichtiger für die vorgeschlagene Deutung scheint mir zu sein, dass es für Behams Holzschnitt einen kurzen Text gibt, der den Künstler inspiriert haben könnte. Sebastian Francks *Vonn dem gewlichen laster der trunckenheit [...]* erscheint zum ersten Mal 1531 in Augsburg, womit für den Holzschnitt ein *Terminus post quem* gegeben wäre. Noch im selben Jahr sowie 1533 und 1539 erscheinen weitere Auflagen, die von der Beliebtheit des Büchleins künden. Schon im Titel wird der kompilatorische Charakter seines kurzen Traktats angedeutet, wenn vom «grundtlichen bericht vnd ratschlag/auß go(e)tlicher geschriff» die Rede ist.⁵¹ In der Tat liefert der Autor eine genaue Lektüre der Bibel und literarischer Texte der Antike, die zu den negativen Folgen der Trunkenheit befragt werden. In zehn Kapiteln wird über die Folgen der Trunksucht räsoniert, die zahlreiche weitere Laster generiert, wie man dem Text entnehmen kann. Dass dies vor der Folie der Apokalypse geschieht, wird von Anfang an deutlich, zitiert Franck doch schon im Titel einen berühmten Vers aus dem 21. Kapitel des Lukasevangeliums: «Gebt acht auf euch, dass euer Herz nicht schwer werde von Rausch und Trunkenheit und Sorge ums Leben und dass jener Tag nicht jäh über euch komme.»⁵² In jenem Kapitel ermahnt der Evangelist die

Christen, dass die Endzeit angebrochen sei und sie dies zu vergegenwärtigen hätten. Es versteht sich von selbst, dass der spiritualistische Theologe in seinem Bändchen alle Zeichen der Endzeit diskutiert, die wir auch in der *Spinnstube* gefunden haben. Vom bösen Knecht ist die Rede, aber auch von der Axt, die schon an die Wurzel des Baumes gelegt ist.⁵³ Das letzte Kapitel seines Textes beginnt mit dem Hinweis auf die ebenso unvorhersehbare wie plötzliche Ankunft des Gerichts. Franck verweist auf den «bo(e)sen knecht», der sich sicher wähnt, da sein «herr noch lang nicht kompt.» Diese heilsgeschichtliche Perspektive hebt den Traktat weit über allgemeine Zeitklagen hinaus. Unmissverständlich lautet der Titel des letzten Kapitels der *Trunkenheitsschrift*: «Wie das zu(o) sauffen/fressen und trincken/ein gewyß zaichen sey vor dem jungsten tag/[...]»⁵⁴

Zusammenfassend sei die Konfessionskritik der Schrift hervorgehoben. Schon der gemeinsam mit Beham angeklagte Hans Denck hatte im Jahre 1526 mit Luther in seiner Schrift *Vom Gesetz Gottes* abgerechnet. Wie auch bei Franck nach ihm ist sein Ausgangspunkt die Kritik am sittlichen Misserfolg der Wittenberger Predigt. Prägend seien dafür, wie Walter Fellmann schreibt, seine Erlebnisse in Nürnberg und Augsburg gewesen. Denck beschreibt die kontinuierliche Zunahme der Sünde und entwirft wenige Jahre vor Franck einen apokalyptischen Kontext: «Die gantz welt liegt in todtsünden, aber sy hats nitt sovil bessers, dann sy waißt sich kainen augenblick sicher, wann sy Got haimsuche und bezale nach irem verdienst.»⁵⁵ Im Anschluss an den zitierten Passus weist auch der «Schulmeister» auf das Gleichnis des guten und bösen Knechts hin. Wenn man nun erneut auf den stehenden Mann am Ofen blickt, ergibt sich eine weitere Lesart. Die Tatsache, dass er sich zur Hälfte entkleidet hat und nur noch im Hemd dasteht, erscheint jetzt von Bedeutung. Ganz so, als wäre er im Begriff oder als hätte er immerhin damit begonnen, den alten Menschen abzuliegen. Er schaut auf den eingeschlafenen Knecht, dem er physiognomisch deutlich angenähert ist. Die beiden Männer stellen im Sinne des guten und des bösen Knechts die Alternativen dar, vor die sich der Betrachter gestellt sieht.

Wenn davon die Rede war, dass es sich bei der *Spinnstube* um einen neuen Bildtypus handelt, den wir gewöhnlich als Wimmelbild bezeichnen und vor allem mit Pieter Bruegel in Verbindung bringen, so bedarf dies eines kurzen Fazits in Bezug auf die implizite Hermeneutik. Man kann Behams Genrebild anschauen, ohne je mehr leisten zu müssen, als ein vermeintlich lustiges Motiv zur Kenntnis zu nehmen. Gerade für den «einfachen» Geist hat Behams *Spinnstube* viel zu bieten: einige nackte Hintern, eine versuchte Vergewaltigung, ausgelassenes Bauernvolk und einfältige Narren. Allerdings ergeht es uns auf diesem Rezeptionsniveau als Betrachter nicht anders als den sich im Kreise drehenden Tänzerinnen und Tänzern, die ihre ganze Aufmerksamkeit der Luststeigerung gewidmet haben.

In der bisherigen Forschung ist der Begriff des Wimmelbildes in diffuser Weise gebraucht worden.⁵⁶ Im Gegensatz dazu hat er im Kontext des Kataloges einen präzisen Sinn. Mit Wimmelbild sei eine bestimmte Argumentationsform gemeint, die auf Umkehrung oder Neubewertung des Gesehenen zielt. Mit dieser Erzählform geht die Verzeitlichung des Dargestellten einher. Dem Betrachter wird ein «Überangebot» an Szenen und Gegenständen geliefert, die sich erst nach und nach erschließen. Mit dieser Erzählweise geht die Möglichkeit der Verschlüsselung bestimmter Bildinhalte einher. Der Betrachter wird dazu verführt, in der Vielzahl der dargestellten Szenen lediglich ein additives Schema zu erblicken. In Wirklichkeit jedoch enthält das Bild ein oder mehrere Motive, die gleichsam als Schlüssel erkannt werden müssen. Der Typus des Wimmelbildes setzt von Seiten des Künstlers nicht nur eine Reflexion auf die formale Gestalt der Bildkomposition voraus, sondern auch einen Vorgriff auf die Wünsche des Publikums, dessen sinnliche Bedürfnisse befriedigt werden, um den eigentlichen Gehalt zu verbergen. Im *Silen-Adagium* belehrt Erasmus den Leser, dass die Wahrheit im Innersten verborgen sei, damit sie nicht von Unwürdigen entweicht werden könne.⁵⁷

Der Holzschnitt besteht aus einer Vielzahl von Einzelszenen, die das fehlerhafte Verhalten der Menschen zum Thema machen. Geilheit, Trägheit, Zorn, Dreistigkeit, um nur einige zu nennen. Konventionelle Deutungen müssten sich am Ende die Frage stellen, welchen Nutzen der Rezipient aus der Betrachtung der *Spinnstube* ziehen kann? – Keinen! Beham verabschiedet eine allzu simple Pädagogik von Tugend- und Lasterbeispielen, die beim Betrachter am Ende ein Gefühl moralischer Überlegenheit wecken könnte. Ziel des vom Künstler geplanten Rezeptionsprozesses ist es, dem Betrachter seine Sündhaftigkeit vor Augen zu führen. Zunächst glauben wir, über alle Bauern lachen zu dürfen, müssen dann jedoch erkennen, dass das Bild uns selbst thematisiert. Die unabänderliche *miseria hominis*, des Menschen Verfallenheit an die Sünde ist ein Fatum. Die eigentliche Didaktik des Bildes besteht im abrupten Wechsel, der uns als Betrachter zugemutet wird, wenn wir über das Bild hinaus zum geistlichen Sinn fortschreiten. Diese Möglichkeit einer Deutung *sub specie apocalypsis* muss überraschen, wenn man den frivol-humoristischen Kontext als Selbstzweck erachtet. Im Gegenteil dient dieser dazu, die Gleichnisse und biblischen Sentenzen im Vulgären zu verbergen.⁵⁸ In keinem Fall liegt diese theologische Deutung nahe. Es bedarf eines interpretatorischen Gewaltaktes, sich über den Kreis der Tanzenden zu erheben. Beim Betrachter setzt dies einen Wechsel der Perspektive voraus. Er muss die sinnliche Welt verlassen, muss für den geistigen Sinn empfänglich sein. In diesem Zusammenhang darf nicht unerwähnt bleiben, wie grob die formale Ausführung des Holzschnitts im Unterschied zu anderen Arbeiten des Künstlers ausfällt. Dies würde ich als ein weiteres humiles Argument erachten, das durch die inszenierte

Grobschlichtigkeit vom eigentlichen Bedeutungsgehalt ablenkt.

Behams Holzschnitt ist tückisch! Er verführt uns zu einer sinnlichen Lektüre, die uns nur umso tiefer in die sündhafte Welt verstrickt. Der Künstler täuscht den Betrachter in mehrfacher Hinsicht und wiegt ihn durch allerlei Scherze in Sicherheit. Dem gläubigen Menschen offeriert er jedoch eine Lesart, die weit über das Dargestellte hinausreicht. Jetzt wird deutlich, was man unter der eingangs behaupteten silenischen Verfasstheit des Bildes zu verstehen hat, offenbart die Interpretation doch am Ende einen geistlichen Gehalt. Der Künstler offeriert eine Lektüre, die das Bild über sich hinausweisen und zur Anspielung werden lässt, wenn man denn den Wink verstanden hat. Dann nämlich fährt man mit Paulus im zitierten Kolosserbrief fort und ergänzt: «So bekleidet euch nun als von Gott Auserwählte [...] mit innigem Erbarmen, Güte, Demut, Sanftmut und Geduld! Ertragt euch gegenseitig und vergebt einander, [...] Über all dem aber vergesst die Liebe nicht: Darin besteht das Band der Vollkommenheit.»⁵⁹

- 1 Im Sinne einer ersten Annäherung an die Bildpoetik Sebald Behams vgl. Jürgen Müller, Italienverehrung als Italienerachtung. Hans Sebald Behams «Jungbrunnen» von 1536 und die italienische Kunst der Renaissance, in: *Bild/Geschichte, Festschrift für Horst Bredekamp*, hg. v. Philine Helas/Maren Polte/Claudia Rückert/Bettina Uppenkamp, Berlin 2007, S.309–318.
- 2 Hans-Joachim Raupp, *Bauernsatiren. Entstehung und Entwicklung des bäuerlichen Genres in der deutschen und niederländischen Kunst ca. 1470–1570*, Niederzier 1986, S.138–139.
- 3 Zu den theologischen Implikationen realistischer Darstellungsweise vgl. Jürgen Müller, Spuren im Schnee. Anmerkungen zu zwei «Winterbildern» Pieter Bruegels d. Ä., in: *Visualisierung und kultureller Transfer*, hg. v. Kirsten Kramer/Jens Baumgarten, Würzburg 2009, S.133–150.
- 4 Dieser Aufsatz verdankt die zahlreichen Hinweise auf die aktuelle Forschung zum Fastnachtspiel Prof. Dr. Martin Przybilski, Trier.
- 5 Damit soll nicht unterstellt werden, dass in der Vormoderne der Körper und seine Ausscheidungen grundsätzlich und in jedem Fall – wie in der bürgerlichen Neuzeit – mit Konnotationen des Niederen verbunden waren; vgl. zu gegenläufigen Tendenzen z. B. Christoph Gerhardt, *Grobianische Diätetik. Zu den sieben größten Freuden in Rede, Lied und Priamel sowie zu dem Fastnachtspiel «Das Ungetüm»*, Trier 2007 (Literatur – Kultur – Sprache 3), oder demnächst die Aufsätze in *Studien zu ausgewählten Fastnachtspielen des Hans Folz. Struktur – Autorschaft – Quellen*, hg. v. Martin Przybilski, Wiesbaden 2010.
- 6 Erich Auerbach, *Sermo humilis*, in: ders., *Literatursprache und Publikum in der lateinischen Spätantike und im Mittelalter*, Bern 1958, S.25–53.
- 7 Ebd. S.31.
- 8 WA 1, S.378.
- 9 Ebd.
- 10 Im Frühneuhochdeutschen bedeutet «schlecht», wie schon zuvor im Alt- und Mittelhochdeutschen, immer noch «richtig,

gerade»; vgl. DWB XV, Sp. 519–540. Die Bedeutung von «minderwertig» setzt sich erst im 18./19. Jahrhundert durch.

- 11 In diesem Zusammenhang sei darauf hingewiesen, dass der Topos, die *barbaritas* der Volkssprache zu betonen, keine Erfindung Luthers ist. Vielmehr ist sie bereits in den Vorreden der ältesten deutschsprachigen Bibelübertragungen, also z. B. schon Mitte des 9. Jahrhunderts im *Evangelienbuch* Otfrids von Weissenburg, zu finden.
- 12 1. Kor 3, 19.
- 13 Die immense und unterschätzte Bedeutung dieses Textes für die nordeuropäische Genremalerei habe ich schon an anderer Stelle erörtert vgl. Jürgen Müller, *Das Paradox als Bildform. Studien zur Ikonologie Pieter Bruegels d. Ä.*, München 1999, S.90–125.
- 14 Ebd. S.111.
- 15 «Ist nicht| Christus ein wüdersamer Silenus gewest/so sich| anders tziñmet dermassen von im zů reden Welchem| ich warlich nicht syh warumb nicht alle menschen| jhres vermügēs nachfolgen sōllen/die sich des Christ| lichen namens frōwē vñ berümē. Weñ die eusserst ge| stalt des Silenus ansyhst/wz ist doch nach gemeyl| ner achtüg verworffeners od'verachters? Er hat ge| habt geringe vnd vnbekante eldtern/ein cleyn heuß| len/ist selbst arm gewest/hat wenig vñnd ser arme| schüler gehabt nicht aus der grossen hern hofe/nicht| von der gleißner vnd phariseyer stulen/nicht auß| der philosophen vñnd weltweisen schülen/sondern| vom tzoll vñnd von netzen angenommen.» Zitiert aus: Erasmus von Rotterdam, *Die außlegung dißes sprichworts/ Die Sileni Alcibiadis*. durch hernn Erasmus von Rotterdam/im latein gemacht (...)/volgendt verteütscht, Mainz, 1520, fol. 2v–3r; Bestand der Sächsischen Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden, Signatur Lit. Lat. rec. B. 110; siehe die Edition in diesem Katalog S.143, fol. 5v–6r.
- 16 Ebd.
- 17 Vgl. Edgar Wind, *Heidnische Mysterien in der Renaissance*, mit einem Nachwort von Bernhard Buschendorf, Frankfurt a.M. 1981, S.211–212, 255–263, 270–271.
- 18 Auerbach 1958 (wie Anm. 6), S.46.
- 19 Diese frühe Datierung gibt Alison Stewart, *Before Bruegel. Sebald Beham and the Origins of Peasant Festival Imagery*, Aldershot 2008, S.219. Dagegen erachtet Hans-Joachim Raupp als Entstehungsdatum die Zeit zwischen 1527–30: Raupp 1986 (wie Anm. 2), S.146.
- 20 Der heute als unwissenschaftlich geltenden *Illustrierten Sittengeschichte* von Eduard Fuchs zufolge war es scheinbar normal, dass jeden Abend für einen kurzen Moment das Licht in der Spinnstube erlosch. Dieser Augenblick wurde umgehend zu sexuellen Handlungen genutzt. Ungeachtet der zweifelhaften Quelle scheint Behams Holzschnitt eine ähnliche Situation zu schildern. Vgl. Eduard Fuchs, *Illustrierte Sittengeschichte*, 6 Bde., Frankfurt a.M. 1988, hier Bd. 2: Renaissance II, S.133–140, v. a. S.138.
- 21 Herbert Zschelletschky, *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, S.339.
- 22 Raupp 1986 (wie Anm. 2), S.146.
- 23 Kurt Löcher, *Barthel Beham. Ein Maler aus dem Dürerkreis*, Berlin/München 1999 (Kunstwissenschaftliche Studien 81), S.26.
- 24 Vgl. Zschelletschky 1975 (wie Anm. 21), S.39.
- 25 Moxey äußerte sich zwar nicht direkt zum Holzschnitt der Spinnstube. Seine ständespezifischen Beurteilungen der Darstellungen feiernder Bauern durch die Behams sind sinngemäß jedoch vergleichbar heranzuziehen. Dafür exemplarisch: Keith Moxey, *The Function of Peasant Imagery in German Graphics of the Sixteenth Century*, in: *Print and Culture in the Renaissance. Essays on the Advent of Printing in Europe*, hg. v. Gerald P. Tyson/Sylvia S. Wagonheim, Newark/London 1986, S.151–188.
- 26 Raupp 1986 (wie Anm. 2), S.46–148; Löcher 1999 (wie Anm. 23), S.26–27.

- 27 Im letzten Kapitel ihres Buches zeigt Stewart auf, dass Sebald Beham – von Dürer beeinflusst – dem Thema des Bauerntanzes zu größerer Verbreitung verhalf; Stewart 2008a (wie Anm. 19), S. 283–285.
- 28 Walter S. Gibson, *Pieter Bruegel and the Art of Laughter*, Berkeley/Los Angeles 2006.
- 29 Stewart 2008a (wie Anm. 19), S. 222.
- 30 Natürlich existierten diese Topoi schon vor Sachs im Nürnberger Fastnachtspiel, und zwar bei Hans Rosenplüt und Hans Folz, außerdem in zahlreichen anderen Textgattungen wie Schwänken, Mären, Priameln etc. seit der Mitte des 13. Jahrhunderts im ganzen oberdeutschen Sprachraum. Daher ist es nicht nötig, ein direktes, wie auch immer geartetes Abhängigkeitsverhältnis zwischen Sachs und Beham zu postulieren, da es sich um ubiquitäre kulturelle Imaginationen des *dörpers* handelt, die jeder halbwegs literarisch Gebildete gleich mehrfach kennen konnte.
- 31 Vgl. Andreas Bässler, *Sprichwortbild und Sprichwortschwank. Zum illustrativen und narrativen Potential von Metaphern in der deutschsprachigen Literatur um 1500*, Berlin/New York 2003 (Quellen und Forschungen zur Literatur- und Kulturgeschichte 27).
- 32 «Of primary importance is the word «spinning» (spinnen) which, since the fifteenth century, contained veiled allusions to love and sexual intercourse in colloquial German, undoubtedly relating to the shape of the spindle as erotic male metaphor. Popular carnival plays in particular used «spinning» as a metaphor for the sex act, while moralist and preacher Geiler von Kaisersberg in 1510 expressed the idea of being besotted by love with a spinning metaphor: «there is work on the distaff» (es hat werk an der gunkel).» Stewart 2008a (wie Anm. 19), S. 227.
- 33 *Lexikon der sprichwörtlichen Redensarten*, 3 Bde., hg. v. Lutz Röhrich, Freiburg 2003, hier Bd. 3, S. 1407.
- 34 Jochen Becker, Are These Girls Really So Neat? On Kitchen Scenes and Method, in: *Art in History/History in Art. Studies in Seventeenth-Century Dutch Culture*, hg. v. David Freedberg/Jan de Vries, Santa Monica CA 1991, S. 139–173.
- 35 Röhrich 2003 (wie Anm. 33), hier Bd. 2, S. 895.
- 36 Raupp 1986 (wie Anm. 2), S. 148.
- 37 Vgl. Stewart 2008a (wie Anm. 19), S. 233.
- 38 Vgl. Jürgen Müller, Vom lauten und vom leisen Betrachten. Ironische Bildstrukturen in der holländischen Genremalerei des 17. Jahrhunderts, in: *Intertextualität in der Frühen Neuzeit. Studien zu ihren theoretischen und praktischen Perspektiven*, hg. v. Wilhelm Kühlmann/Wolfgang Neuber, Frankfurt a.M. 1994 (Frühneuzeit-Studien 2), S. 607–647.
- 39 Zum gemeinsamen Lesen von Flugschriften: Robert W. Scribner, Flugblatt und Analphabetentum. Wie kam der gemeine Mann zu reformatorischen Ideen?, in: *Flugschriften als Massenmedium der Reformationszeit. Beiträge zum Tübinger Symposium 1980*, hg. v. Hans-Joachim Köhler, Stuttgart 1981, S. 65–76; ebenfalls Michael Schilling, *Bildpublizistik der frühen Neuzeit. Aufgaben und Leistungen des illustrierten Flugblatts in Deutschland bis um 1700*, Tübingen 1990, S. 40–53.
- 40 Stewart 2008a (wie Anm. 19), S. 219, 223.
- 41 Leon Battista Alberti, *Della Pittura. Über die Malkunst*, hg. v. Oskar Bätschmann/Sandra Gianfreda, Darmstadt 2007, S. 267. Vgl. Jürgen Müller, Bild und Zeit. Überlegungen zur Zeitgestalt von Pieter Bruegels «Bauernhochzeitsmahl», in: *Erzählte Zeit und Gedächtnis. Narrative Strukturen und das Problem der Sinnstiftung im Denkmal*, hg. v. Götz Pochat/Brigitte Wagner, Graz 2005 (Kunsthistorisches Jahrbuch Graz 29/30.2005, S. 72–81).
- 42 Alberti 2007 (wie Anm. 41), S. 265–267.
- 43 Ebd. S. 267.
- 44 Zur ironischen Bildfigur des Betrachters als Voyeur, vgl. Jürgen Müller, Der dritte Mann. Überlegungen zur Rezeptionsästhetik von Albrecht Dürers Zeichnung «Das Frauenbad», in: *Antike als Konzept. Lesarten in Kunst, Literatur und Politik*, hg. v. ders./Bruno Klein/Gernot Kamecke, Berlin 2009, S. 35–44.
- 45 Röhrich 2003 (wie Anm. 33), hier Bd. 2, S. 831–832.
- 46 Mt 24, 3.
- 47 Ich verweise lediglich auf Hans Denck, *Schriften*, 3 Bde., hg. v. Georg Baring/Walter Fellmann, Gütersloh 1955–1960, hier Bd. 2: Religiöse Schriften, S. 25.
- 48 Eph 4, 22.
- 49 Kol 3, 8–10.
- 50 Mt 3, 10.
- 51 Sebastian Franck, Vonn dem grewlichen laster der trunckenheit [...], in: ders., *Sämtliche Werke. Kritische Ausgabe mit Kommentar*, bisher 3 Bde., hg. v. Peter Knauer, Bern/Berlin/Frankfurt a.M./New York/Paris/Wien 1993, hier Bd. 1: Frühe Schriften, S. 356–408, hier S. 357.
- 52 Lk 21, 34.
- 53 Franck 1993 (wie Anm. 51), S. 406–407.
- 54 Ebd. S. 406.
- 55 Denck 1955–1960 (wie Anm. 47), hier Bd. 2, S. 56.
- 56 Vor allem in Bezug auf bestimmte Tafeln Bruegels wurde er verwendet. Immerhin existiert eine Untersuchung zum Simultanbild, die aber hermeneutische Fragen merkwürdigerweise ausblendet. Vgl. Ehrenfried Kluckert, *Die Erzählformen des spätmittelalterlichen Simultanbildes* (Diss. Tübingen 1971), Tübingen 1974.
- 57 «Dann dis ist die natur der warhaftig| lich erbarn vnnd redlich ding/was sie fürnem| haben/das verbergen vnnd verstecken sie auff in=| nerst. Was sie das verechtigst haben/das zeygen| sie des ersten ansehens an/vnnd verhelten vnnd ber| gen den schatz gleich als vnter eyn geringen rinden| oder schelffen/vnnd weisen es den gemeynen augen| nicht.» Erasmus 1520 (wie Anm. 15) S. 141, fol 2v.
- 58 Auf ganz ähnliche Weise hat Eckardt Conrad Lutz, *Spiritualis Fornicatio. Heinrich Wittenwiler, seine Welt und sein «Ring»*, Sigmaringen 1990 (Konstanzer Geschichts- und Rechtsquellen 32), die um 1400 vermutlich in Konstanz entstandene Bauernsatire Wittenwilers gedeutet.
- 59 Kol 3, 12–14.