

Von Kirchen, Ketzern und anderen Blindenführern – Pieter Bruegels d. Ä. *Blindensturz* und die Ästhetik der Subversion*

Von Jürgen Müller

I. Ketzerei im Bild

Bisher ist weitgehend unberücksichtigt geblieben, dass Sebastian Brant in seinem *Narrenschiff* von 1494 dem religiösen Eigensinn ein eigenes Kapitel gewidmet hat. Der frühneuhochdeutsche Titel des 36. Kapitels (Abb. 1) lautet entsprechend *Von Eygenrichtikeit*.¹ Der Bildteil zeigt einen Nesträuber-Narren, der aus einer Baumkrone auf den Boden stürzt. Dort liegen Vögel, die der unachtsame Dieb aus dem Nest gerissen und vom Leben zum Tode befördert hat. Der dazugehörige Mottovers lautet: *Wer will auf eignen Sinn ausfliegen/ Und Vogelnester sucht zu kriegen,/ Der wird oft auf der Erde liegen*.² Soweit ich sehen kann, geht die Erfindung dieses kuriosen Sinnbilds auf Brant selbst zurück. Bisher ist allerdings nicht gefragt worden, ob sich dieses Sinnbild auf eine bestehende Bildtradition bezieht, was im Folgenden nachgeholt werden muss. Für unseren Zusammenhang ist zunächst einmal interessant, wie ein vorreformatorisches ‚Schlagbild‘ zur Häresie aussehen kann.

Der Beginn des Textes beschreibt Menschen, die den rechten Weg verlassen und nicht bemerkt haben, dass sie sich verlaufen und in die Irre gegangen sind. Schon mit den ersten Versen betont der Humanist den Eigensinn solcher Menschen, die sich für klug und gewitzt halten und dabei glauben, niemandes Hilfe zu bedürfen, bis es plötzlich heißt, dass es vom Ort selbst verursachter Einsamkeit keine Heimkehr gebe. Mit den Worten *Weh dem, der fällt und ist allein!* hat der Text einen ersten Höhepunkt erreicht.³

Die neunte, fortlaufende Verszeile belehrt uns über die Konsequenzen falschen Eigensinns: *Zu Ketzern wurden oft verkehrt,/ Die rechter Tadel nicht*

* Ich danke Juliane Gatomski und Annett Gerlach für ihr aufmerksames Lektorat und ihre fruchtbaren Anmerkungen.

¹ Brant, *Narrenschiff*; siehe auch *Knape/Wuttke*, Sebastian-Brant-Bibliographie und *Wilhelmi*, Sebastian Brant Bibliographie.

² Brant, *Narrenschiff*, S. 38.

³ Ebd.



Abb. 1: 36. Kapitel: *Von Eygenrichtikeit*,
Holzschnitt für Sebastian Brants *Narrenschiff*
(Basel, Johann Bergmann von Olpe: 1494).

*belehrt, / Verlassend sich auf eigene Kunst, / Daß sie erlangen Ruhm und Gunst.*⁴ Das, was als Kritik törichtem Verhalten begann, wird nun zur Anklage der Ketzerei, als deren Ursache die *Eygenrichtikeit* betrachtet wird, die zwar auf Ruhm zielen mag, aber letztlich nur der Unfähigkeit entspricht, auf andere hören zu können und anerkannten Autoritäten zu folgen. Der anschließende Passus nennt alttestamentliche Exempla, die die Geltung der im Exordium aufgestellten These gefährlichen Eigensinns betreffen. Erneut ist von Narren die Rede, die den Weg verfehlen und Vogelnestern nachsteigen. Narren, die ohne Hilfe von Leitern Bäume besteigen wollen und daraufhin herunterfallen. Biblische Figuren wie Noah und Korah finden Erwähnung. Der Fluchtpunkt des 36. Kapitels ist jedoch das Bild vom *ungenähten Rock Christi*, den wir uns unterstehen sollen zu zerteilen. Häretiker hingegen würden die Zersplitterung der Kirche anstreben.

Wenn es im Anschluss an den genannten Passus heißt, *Vermessenheit viel Schiff verführt*, so wird auf den Schluss des Kapitels angespielt, wo wir über Odysseus lesen können, dass er dem Gesang der verführerischen Sirenen nur

⁴ Ebd.

dadurch zu entgehen vermochte, indem er sich die Ohren mit Wachs verstopfte. Dabei wird auch der Gesang der Sirenen den Irrlehren der Häretiker gleichgesetzt.⁵ Mit dem Bild häretischer Sirenen führt Brant im *Narrenschiff* eine ältere Tradition der Repräsentation der Häresie fort, die bis auf den *Physiologus* zurückreicht, wo es heißt: *Denn durch ihre süßen Reden und prächtigen Worte verführen sie* (gemeint sind die Häretiker, J. M.) *wie die Sirenen die unschuldigen Herzen.*⁶ Diesen Zusammenhang hat Hugo Rahner bestens erforscht, der zahlreiche Belege der Verwendung der Sirenenmetapher durch die Kirchenväter in seiner Untersuchung *Griechische Mythen in christlicher Deutung* gegeben hat.⁷

Wenn ich Brants Kapitel zur *Eygenrichtikeit* kurz vorgestellt habe, so deshalb, weil es sich um eine populäre Quelle handelt, in der die Ketzerei mit dem ungewöhnlichen Bild vom Nestraub assoziiert wird. Ausdrücklich ist von Ketzern die Rede, wodurch sich Brant implizit mit der Orthodoxie der römischen Kirche identifiziert. Wie sehr der Straßburger Humanist im *Narrenschiff* mit intratextuellen Verweisen arbeitet, ist seit langem bekannt, so muss im Kontext der Ketzerei auf das Bevorstehen des Jüngsten Gerichts verwiesen werden, mit dem zahlreiche Irrlehren einhergehen werden. Im 98. Kapitel heißt es, nachdem Sarazenen, Türken und Heiden der Narrheit verdächtigt wurden: *Dazu kommt noch die Ketzerschul',/ In Prag auf ihrem Narrenstuhl,/ Die so verbreitet ihren Stand,/ Daß sie jetzt hat auch Mährenland.*⁸ Brant spielt ohne Zweifel auf die Hussiten an der Prager Universität an, deren Lehren sich seit 1453 auch nach Mähren ausgebreitet haben. Wieder und wieder kommt er auf die Häresien der Endzeit zu sprechen, so heißt es im 99. Kapitel *Vom Verfall des Glaubens*, dass mit dem Niedergang des Hl. Römischen Reiches auch derjenige des *Christenglaubens* einhergehe, der durch das Heer der Ketzer täglich gemindert würde.⁹ Im 103. Kapitel schließlich, welches dem *Antichristen* gewidmet ist, kommt Brant auf jene Narren zu sprechen, die sich anmaßen, die Hl. Schrift zu *verkrümmen* und zu *biegen*. Aus all diesen Hinweisen wird deutlich, inwieweit die Beschreibung und Erwähnung närrisch-religiöser Irrlehren ein wichtiges Motiv im Kontext des *Narrenschiffs* bedeutet. Die eingangs aufgewiesene *Eygenrichtikeit* stellt dabei das intellektuelle Laster dar, das die Menschen den rechten Weg verfehlen und zu Ketzern werden lässt.

⁵ *Wer hofft vom Narrenschiff zu weichen,/ Muß in die Ohren Wachs sich streichen,/ Das tat Ulysses auf dem Meer,/ Als er sah der Sirenen Heer/ Und ihm durch Weisheit nur entkam,/ Womit ihr Stolz ein Ende nahm.*

⁶ *Physiologus*, S. 31. Zum *Physiologus* vgl. TRE Bd. 36, S. 596–602.

⁷ Vgl. Rahner, *Griechische Mythen*, S. 281–292. Zur Aktualität der Ikonographie häretischer Lehren vgl. Müller, *Odyssee*, S. 179–211.

⁸ Brant, *Narrenschiff*, S. 93.

⁹ Brant, *Narrenschiff*, S. 94.

II. Das subversive Bild

Bilder im Rahmen der christlichen Ikonographie vereindeutigen selbst da, wo die Schrift unbestimmt oder gar dunkel bleibt. Dies hat zunächst einmal mit dem Charakter der Texte des Alten und des Neuen Testaments zu tun. Denn nur selten sind die Beschreibungen der Personen und Ereignisse so anschaulich, dass ihnen ein Maler konkrete Anweisungen für die Gestaltung entnehmen könnte. Bilder hingegen stehen unter Konkretionszwang, deshalb bedürfen sie der Legitimation und sind Teil einer wie auch immer zu denkenden Orthodoxie.¹⁰ Spätestens seit den Zeiten der Reformation werden Bilder als Möglichkeit religiöser Kanonisierung genutzt, um der Rechtgläubigkeit Ausdruck zu verleihen, aber natürlich auch, um die jeweilige Gegenseite zu denunzieren. Welche Aufgabe man ihnen auch immer in der religiösen Praxis zuweist, in der Regel stellen sie Instrumente der Vereindeutigung dar. Gerade Martin Luther schätzte Bilder als didaktisches Mittel und verhielt sich kritisch gegenüber den Bilderstürmern.¹¹ Ihre wesentliche Leistung bestand für ihn in einfacher und anschaulicher Belehrung.¹²

Im Folgenden möchte ich den gegenteiligen Fall untersuchen und Bilder als Agenten der Subversion vorstellen. Damit geht für den Interpreten die Aufgabe einher, nicht Ein-, sondern Viel- oder Mehrdeutigkeit zum Thema zu machen. Denn semantische Ambivalenzen sind in diesem Kontext keinesfalls Ausdruck einer modernen Kunstauffassung im Sinne von Umberto Eco's ‚Offenem Kunstwerk‘, sondern dem Umstand geschuldet, dass in ihnen ein heterodoxer Bildsinn verborgen wird. So lautet daher meine erste These: Subversive Bilder enthalten einen esoterischen und einen exoterischen Sinn. Sie würden also eine Gruppe adressieren, die mit der Praxis religiöser Dissimulatio vertraut gewesen wäre und zwischen der eigentlichen und uneigentlichen Aussage hätte unterscheiden können.¹³

Um diese Hypothese religiöser Dissimulatio zu veranschaulichen, wende ich mich zwei Bildern Pieter Bruegels zu, die das Problem religiöser Devianz zum Thema haben. Zunächst wurden in diesem Zusammenhang Sebastian Brants Überlegungen zum „religiösen Eigensinn“ im *Narrenschiff* vorgestellt. Im Folgenden werde ich Bruegels Tafel *Der Bauer und der Vogeldieb* (Abb. 2) und sein Tüchleinbild *Der Blindensturz* (Abb. 3) aus dem Jahre 1568 unter der genannten Fragestellung analysieren. Dabei versuche ich zu zeigen, dass sich beide Bilder auf anspielungsreiche Weise naheliegender Orthodoxie verweigern und die Sicht der Abweichler zum Inhalt haben.

¹⁰ Vgl. *Scribner*, Bildpropaganda.

¹¹ Vgl. *Berns*, Macht.

¹² Zur allgemeinen Übersicht vgl. *Hofmann* (Hrsg.), *Luther*; *Warncke*, *Sprechende Bilder*; *Bergmann*, *A tröstlich picture*; *Münch*, *Geteiltes Leid*, S. 51–53.

¹³ Ich beziehe mich hier auf eigene Forschungen, vgl. *Müller*, *Paradox*; weiter *Müller*, *Laokoon*.



Abb. 2: Pieter Bruegel d. Ä., *Der Bauer und der Vogeldieb*, 1568, Öl auf Holz, 59 x 68 cm, Wien, Kunsthistorisches Museum.



Abb. 3: Pieter Bruegel d. Ä., *Der Blindensturz*, 1568, Öl auf Leinwand, 86 x 154 cm, Neapel, Museo e Gallerie Nazionali di Capodimonte.

Wenn im Folgenden die Bilder Bruegels interpretiert werden, so geht damit die These einher, wonach gerade die für den flämischen Maler typische Genremalerei ein Medium kritischer Äußerungen darstellt. Der Künstler verdeckt seine antikonfessionell-spiritualistischen Äußerungen in der Drastik seiner Bauernsatiren und Genrebilder.¹⁴ Wer lediglich auf nackte Hintern und sexuelle Zoten achtet, wird den religiösen Kontext seiner Tafeln nicht entdecken. Bruegel nutzt eine silenische Bildsprache, bei der das Wertvolle im drastischen Äußeren verborgen wird.¹⁵

Als Silen wird Sokrates von Alcibiades in Platons *Symposion* bezeichnet und damit seine Fähigkeit herausgestellt, sich hinter vermeintlicher Obszönität und Schlichtheit zu verstecken. Erasmus von Rotterdam hat dem Silentopos ein eigenes Adagium gewidmet, aber schon Marsilio Ficino beschreibt in *De Amore* die Diskrepanz zwischen dem schlichten Äußeren, der Herkunft des Sokrates und seiner eigentlichen Bedeutung in einer solchen Form, als würde er nicht über einen paganen Philosophen sprechen, sondern über Christus selbst, der als Messias unerkannt blieb.¹⁶

Mit dem Begriff des silenischen Genrebildes gewappnet, möchte ich mich nun der Interpretation der Tafel *Der Bauer und der Vogeldieb* zuwenden und kurz ihren häretischen Gehalt fokussieren, um sodann ausführlicher auf den *Blindensturz* einzugehen.¹⁷ Wenn von häretischem Gehalt die Rede ist, so auch deshalb, weil mir außer Pieter Bruegels *Bauer und Vogeldieb* (Abb. 2) aus dem Jahre 1568 kein anderes Bild der Kunstgeschichte bekannt ist, das als eine Apologie der Häresie erachtet werden kann.

Eine solche Deutungshypothese muss zunächst abwegig wirken, wenn der Blick auf den gut genährten Bauern fällt, der wohlgemut auf den Betrachter zuschreitet und hinter sich weist.¹⁸ Dort erkennen wir einen jungen Mann,

¹⁴ In der Forschungstradition war es zunächst Charles de Tolnay, der Pieter Bruegel mit den Ideen des heute wenig bekannten Denkers Sebastian Francks in Verbindung gebracht hat. Sodann hat Carl Gustaf Stridbeck in seinen Bruegel-Studien diese Deutungsrichtung in vorbildlicher Weise ausgebaut. Schließlich habe ich mit meinen eigenen Forschungen versucht, an dieser Fragestellung weiterzuarbeiten. Grundsätzlich gilt, dass Sebastian Franck im Wesentlichen Ideen von Erasmus popularisiert und radikalisiert hat. Zum Verhältnis von Sebastian Franck und Erasmus vgl. zuletzt: *Bietenholz, Encounters*, S. 13–31, S. 69–93. Zu meinen eigenen Ausführungen vgl. *Müller, Pieter der Drollige; Müller, Realismus; Müller, Bild und Zeit*.

¹⁵ Mit dem Begriff „silenischer Bildsprache“ beziehe ich mich auf Erasmus von Rotterdams Adagium *Sileni Alcibiadis*, zuletzt: *Müller/Magister, Sileni Alcibiadis*. Vgl. außerdem *Lupi, La scuola dei Sileni*, S. 1–20; *Müller, Schein und Sein*, S. 1–18; *Müller, Paradox*, S. 90–117. Eine englische Übersetzung des Silen-Adagiums findet sich bei *Mann Philipps, Adages*, S. 269–296. Der beste Kommentar stammt von Silvana Seidel Menchi, vgl. *Seidel Menchi, Erasmo*, S. 60–119.

¹⁶ Vgl. *Ficinus, Liebe*, S. 311–317.

¹⁷ Vgl. *Müller, Laokoon*.

¹⁸ Ich beziehe mich hier auf meine eigenen Ausführungen: *Müller, Paradox*, S. 82–89. Leider lässt auch Todd Richardson in seiner Dissertationsschrift die theologischen Fragen vollkommen außer Acht. Er verbleibt auf einer rein formalistischen Ebene,

der im Begriff ist, ein Vogelnest auszurauben. Dafür hat er seine Beine fest um den Stamm des Baums geschlungen, damit er nun direkt ins Nest greifen kann. Dass sein Tun nicht ganz ungefährlich ist, zeigt seine herunterfallende Mütze. Er hat keine Hand mehr frei, um sie festzuhalten. Durch unsere Auseinandersetzung mit Brant sind wir nun bestens vorbereitet, in diesem Nesträuber das Bild eines eigensinnigen Ketzers zu entdecken.

Bisher ist die Bedeutung des Brantschen Sinnbilds für Bruegel nicht hinreichend berücksichtigt worden. Dies hat einen einfachen Grund, denn bei einem Blick in die flämische Ausgabe des *Narrenschiffs* aus dem Jahr 1548 lässt sich zwar die bildliche Darstellung des Nesträubers finden, der erläuternde Text wurde hingegen entscheidend verändert.¹⁹ Nun wird nicht mehr gegen eigensinnige Ketzer gewettert, vielmehr warnt das Kapitel den Leser, den rechten Weg nicht zu verlassen, ohne auf die Frage religiöser Irrlehren einzugehen. Dies ist darauf zurückzuführen, dass der Antwerpener Ausgabe nicht der deutsche Text Sebastian Brants, sondern die lateinische Übersetzung seines Schülers Jakob Locher zugrunde lag. Mit anderen Worten: Aus dem ketzerkritischen Kapitel, das das Aufkommen häretischer Lehren im Rahmen der Endzeit fürchtet, ist lediglich eine humanistische Allegorie des Maßhaltens geworden. Meines Erachtens könnte Bruegel jedoch mit der niederdeutschen Ausgabe von 1497 gearbeitet haben, die den Text Brants wiedergibt und entsprechend von *vele Ketter(n)* redet.²⁰

Zurück zu Bruegels Tafel. Im rechten Hintergrund sehen wir ein Bauerngehöft mit Reet gedecktem Dach. Gerade wird ein Pferd in den Stall geführt und geradezu freundlich erscheint der Hof in der Mittagssonne. Auf diesem Teil des Bildes zeigt sich die Landschaft flach und zugänglich, während sie auf der gegenüberliegenden Seite durch die Stämme der Bäume verriegelt ist. Der Künstler hat unsere Wahrnehmung des Bildes geschickt gesteuert, denn noch bevor wir wissen, worum es geht, folgt unser Blick dem Weisegestus des Kuhhirten. Dieser trägt ein Trinkhorn am Gürtel und einen Stock. Rechts neben ihm liegt ein Sack, den vermutlich der Nesträuber am Boden zurückgelassen hat. Er dient möglicherweise dazu, die Eier des ausgeraubten Nestes fortzuschaffen. Durch den Sack am Boden könnte sich der Vogel dieb verraten haben. Doch haben wir das Bild eine Weile angeschaut, wird

was bedauerlicherweise die meisten seiner Interpretationen betrifft. Vgl. *Richardson*, Pieter Bruegel, S. 149–159.

¹⁹ Wenn Ethan Matt Kavaler in seiner Interpretation der Imker-Zeichnung und der Tafel vom *Bauer und Vogeldieb* die Frage nach dem guten Gemein Sinn zum Thema macht, so ist ihm die Ambivalenz des Bildes nicht bewusst. Vgl. *Kavaler*, Pieter Bruegel, S. 248–254.

²⁰ Vgl. *Brant*, *Dat narren schyp*. Allerdings zeigt die niederdeutsche Ausgabe den Ketzer stehend vor dem Baum. Entscheidend für meine Interpretation ist der Zusammenhang von Wort und Bild, gehe ich doch davon aus, dass Bruegel mit dem Nesträuber den Häretiker meint und nicht lediglich Ausschau nach einem formalen Motiv gehalten hat.

deutlich, wie der Kuhhirte im Begriff ist, vornüber zu stürzen. Er hätte seine Weisheit besser auf sich selbst anwenden sollen, statt hinter sich auf den Nesträuber zu weisen, der sich augenscheinlich halten kann.

Um der Ikonographie des Bildes näher zu kommen, müssen wir weitere Vorbilder hinzuziehen. Nicht nur für den Nesträuber, sondern auch für den Bauern findet sich ein Vorbild in Brants *Narrenschiff*. Im 21. Kapitel haben wir es mit einem Narren zu tun, der anderen den Weg weisen will und sich doch selbst in einem Tümpel befindet.²¹ Solche Narren zieht Brant der Bosheit, wären sie doch bereit, alle zu verleumden und doch nicht im Stande, den Balken im eigenen Auge zu erkennen. Passend zu dieser Scheinheiligkeit ist die Illustration, die den Narren auf einen Bildstock mit Gekreuzigtem zeigen lässt, während er selbst in einem Tümpel steht.

Darüber hinaus muss ein weiteres Kunstwerk genannt werden. Im Berliner Kupferstichkabinett existiert eine Zeichnung Bruegels, die ebenfalls einen Nesträubler zeigt, hier ist allerdings kein Kuhhirte zu sehen, sondern merkwürdige Imker, die die Bienenstöcke traktieren, um den Honig einzusammeln (Abb. 4). Immer wieder wurde in diesem Zusammenhang auf den Bienenstock als Sinnbild der katholischen Kirche aufmerksam gemacht und auf einen kritisch-reformatorischen Text von Philips van Marnix van Sint-



Abb. 4. Pieter Bruegel d. Ä., *Die Imker*, um 1568, Feder und Tusche, 20,3 x 30,9 cm, Berlin, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett.

²¹ Milla-Villena, *Moralités*; Müller, *Paradox*, S. 83.

Aldegonde verwiesen, *De Bijencorf der H. Roomsche Kercke*, der allerdings 1569 zum ersten Mal erschien.²² Am unteren Rand der Zeichnung findet sich ein flämisches Sprichwort, das seit jeher als Schlüssel der Interpretation der Zeichnung und der Tafel gedient hat. Dort ist zu lesen: *Wer weiß, wo das Nest ist, der weiß es, wer es raubt, der hat es*. Zweifelsohne wird damit das Handeln oder besser noch die Tat gegenüber der Reflexion aufgewertet. Weder für die Zeichnung noch für die Tafel ist diese Weisheit jedoch geeignet.

Brant entwirft mit dem Nesträuber ein Sinnbild des Ketzers, dessen Eigensinn so groß ist, dass er sich ‚versteigt‘ und Wege sucht, wo keine sind. Er wendet sich im *Narrenschiff* gegen solche Sektierer, die die Einheit der Katholischen Kirche in Frage stellen. Interessant ist dabei die Isotopie seines Textes, die den Ausgangspunkt von Bruegels ikonographischem Entwurf bildet. Die Rede ist von einem Narren, der den rechten Weg der Ebene verlässt und sich in die Wildnis verirrt, um dort Vogelnestern nachzuspüren und Wege zu suchen, die versperrt seien. Bruegels gemaltes Bild hat in dieser literarischen Beschreibung seinen Ausgangspunkt. Doch wendet er die vermeintliche Weisheit Brants in ihr Gegenteil. Dabei verführt uns die Dramaturgie seines Bildes zunächst dazu, mit Brant übereinzustimmen und den Kuhhirten für klug zu halten. Den Nesträuber hingegen erachten wir für gefährdet, bis wir erkennen, dass genau das Gegenteil der Fall ist. Der vermeintlich flache und harmlose Weg auf der rechten Seite ist von Kanälen durchzogen. Der Weg hinauf in die Bäume wirkt zwar zunächst schwieriger, ist letztlich aber gefahrloser. Ja, am Ende stellt sich der Ketzler als der Weise heraus, dem im Unterschied zum Bauern der Sturz erspart bleiben wird. Ich fasse zusammen: Bruegel hat sich offensichtlich einer ironischen Bildaussage bedient, die auf Umkehrung zielt. Die vermeintlich Klugen erweisen sich als Dumme, während sich die Dummen als schlau erweisen. Auf intelligente Weise schafft es der Künstler, ein berühmtes Denkbild zu aktualisieren, ist es doch die Metapher der zwei Wege, die in Bruegels Tafel beschworen wird. Der Weg des Lasters beginnt breit und erscheint gefahrlos, während jener der Tugend beschwerlich zu begehen ist.²³ Dem Künstler gelingt ein kluges Bildprogramm insofern, als er es vermag, die Häresie im Sinne eines Tugendweges auf anspielungsreiche Weise zu verteidigen und gleichzeitig zu verrätselfeln. In diesem Zusammenhang muss ein weiteres Detail befragt werden. Es sind einige Vergleichsbeispiele genannt worden, aber im Kontext unserer Interpretation muss ein weiteres Motiv genannt werden, über das der Künstler seine antikatolische Kritik zum Ausdruck bringt. Unser Kuhhirte entstammt nämlich in Wirklichkeit Michelangelos *Sixtinischer Kapelle*.²⁴ Schon Stridbeck hat da-

²² Vgl. Sybesma, Beekeepers. Vgl. auch Noll, Pieter Bruegel. Die genannten Aufsätze machen eine eigene Deutung nötig, da die Zeichnung meiner Einschätzung nach von der Kunstgeschichtsforschung noch nicht ausreichend verstanden worden ist. Vgl. Kavaler, Pieter Bruegel, S. 233–254 sowie Mielke, Pieter Bruegel, S. 68–69.

²³ Vgl. dazu Harms, Homo viator.

rauf hingewiesen, dass der Künstler für seinen Kuhhirten auf einen sogenannten Spiritello Michelangelos (Abb. 5) zurückgegriffen hat.²⁵ Für meine Interpretation stellt es keinen Zufall dar, wenn der Künstler durch seine Motivübernahme einen metonymischen Hinweis auf *das* Schlüsselwerk katholischer Orthodoxie gibt. Dabei geht es durchaus komisch zu, wenn aus einer nobel unerschrockenen Figur ein plumper Bauer wird.²⁶



Abb. 5: Michelangelo,
Putto unter der Erithräischen Sybille,
Fresko, Rom, Sixtinische Kapelle.

Gemeinsam mit dem Geographen Abraham Ortelius reiste Bruegel schon in den 50er Jahren des 16. Jahrhunderts nach Italien und hat das Fresko vermutlich im Original studieren können.²⁷ Aber auch im Medium des Repro-

²⁴ Diese Entdeckung verdanken wir Carl Gustaf Stridbeck, der mit dem Zitat allerdings die Vorbildlichkeit Michelangelos für Pieter Bruegel d.Ä. behauptet. Dem ist entschieden zu widersprechen, parodiert Bruegel doch hier den an Laokoon orientierten Stil des Florentiner Künstlers.

²⁵ Zur Michelangelo-Rezeption in der Grafik vgl. *Barnes, Michelangelo*.

²⁶ Zur politischen Ausdeutung der Sixtinischen Kapelle vgl. *Pfeiffer, Gemalte Theologie*, S. 69–107; *King, Michelangelo; Accomando Gandini, Relazioni*.

²⁷ *Kaschek, Weltzeit und Endzeit*, S. 34–37.

duktionsstichs wären zahlreiche Motive zugänglich gewesen. Entscheidend ist, dass der Junge im italienischen Vorbild hinter sich auf die Propheten und Sybillen zeigt. Unerschrocken schreitet er voran. Obwohl er lediglich auf einer schmalen Konsole steht und ihn sein nächster Schritt in den Abgrund führen wird, hat er keine Angst und vertraut auf Gott. In der *Sixtinschen Kapelle* spielt Michelangelo ohne Unterlass mit dem Motiv einer in statischer Hinsicht unmöglichen Architektur und inszeniert das Stürzen und Gehalten-Sein aller Personen. Michelangelo legt für den Betrachter des Freskos den Schluss nahe, in der Art und Weise, wie Gottes Gnade die Menschen trägt und dabei undurchschaubar bleibt, so sind auch die Entscheidungen des Papstes in Bezug auf die katholischen Gläubigen undurchschaubar. Offensichtlich widerspricht Bruegel dieser ‚papistischen‘ Weltsicht und macht sich über die vermeintliche Überlegenheit katholischer Theologie lustig. Dabei wählt er ein Zitat, welches nicht ohne weiteres zu erkennen ist, nutzt er doch ein marginales Motiv, das man im Vergleich zu den berühmten Formulierungen der Propheten und Sybillen nicht unbedingt entdeckt hätte. Bruegel hat ein kluges Bildprogramm entworfen. Er verführt den Betrachter, sich mit der überlegenen Geste des Kuhhirten zu identifizieren. Wenn wir sodann bemerken, dass es der vermeintlich Überlegene ist, der zu Fall kommt, ist es zu spät. Auch der Betrachter sieht sich seiner Überlegenheit beraubt. Dies trifft in gleicher Weise für den Ort der Handlung zu. Mag uns zunächst auch das Klettern als gefährlich erscheinen, ist es in Wirklichkeit die sumpfige Landschaft, die sich als tückisch herausstellt.

III. Zur Deutungstradition des *Blindensturzes*

Nur wenige Werke Pieter Bruegels d. Ä. haben so sehr die ungeteilte Bewunderung der Kunstgeschichte erfahren wie der *Blindensturz* (Abb. 3). Das Bild ist signiert und 1568 datiert. Es misst – Höhe vor Breite – 86 x 154 cm und befindet sich heute im *Museo di Capodimonte* zu Neapel.²⁸ Dabei stellt es eines von zwei Werken dar, die der Künstler nicht auf Holz gemalt hat, nutzt er doch das Medium sogenannter Tüchleinmalerei, bei der Leim als Bindemittel für die Farben verwendet wird.²⁹ Obwohl das Gemälde in ruinösem Zustand überliefert ist, wurde es von der kunstgeschichtlichen Forschung in den höchsten Tönen gelobt. Wolfgang Stechow spricht in seiner Interpretation vom „vollendeten Meisterwerk“.³⁰ Ebenso äußert sich Carl

²⁸ Dem adligen Florentiner Cosimo Masi war es während seiner Zeit in Flandern gelungen, als Sekretär von Alessandro Farnese einige bedeutende Gemälde zu sammeln. So konnte er neben dem *Blindensturz* auch den sogenannten *Misanthropen* erwerben. Beide Bilder wurden allerdings enteignet und gingen in den Besitz der Familie Farnese über. Vgl. dazu: *Vitali* (Hrsg.), *Glanz der Farnese*, S. 265–266.

²⁹ Allgemein zur Tüchleinmalerei vgl. *Bosshard*, *Tüchleinmalerei*.

³⁰ Vgl. *Stechow*, *Bruegel*, S. 134.

Gustaf Stridbeck, der dem Bild schon im ersten Satz seiner Studie den Rang eines „Meisterwerks“ zuweist.³¹ Fritz Grossmann erachtet das Werk des Flamen als Ultima ratio seines Schaffens, wenn er schreibt, im Neapler Bild habe Bruegel den letzten Ausdruck für das erreicht, was ihn jahrelang beschäftigte.³² Auch Roger H. Marijnissen schließt sich diesen Urteilen an und lobt den *Blindensturz* als das ergreifendste Werk des Malers.³³

In dem Gemälde sehen wir eine Gruppe von sechs blinden Männern dargestellt, die von links nach rechts den Bildvordergrund durchschreiten. Dabei ist die Anordnung vom Künstler insofern geschickt gewählt, als die Bewegung des Voranschreitens mit einer abwärts führenden Diagonale einhergeht. Auf diese Weise entsteht in Bruegels *Blindensturz* der Eindruck, als würden die Männer wie die Glieder einer Kette aneinanderhängen, wie immer wieder einhellig von allen Interpreten betont wurde.³⁴

Das Thema des *Blindensturzes* findet im Neuen Testament drei Mal Erwähnung. Im Matthäusevangelium (15,14) bezeichnet Jesus die Pharisäer als „blinde Blindenführer“, die das Volk in die Irre führen, sodass beide in die Grube fallen. Bei Lukas stellt Jesus die rhetorische Frage, ob ein Blinder einen Blinden führen könne, ohne dass beide in eine Grube fielen (6,39–41). Der Apostel Paulus schließlich greift das Bild des Blindenführers im Römerbrief (2,19) auf, um zu verdeutlichen, dass das bloße Wissen um die Gebote Gottes nicht zur Erlangung des Heils ausreiche.

Wollte man die Deutungen von Bruegels *Blindensturz* grob klassifizieren, lassen sich zwei Positionen ausmachen. Hans Sedlmayr sah die Blinden als Verblendete, denen in Opposition zur Kirche des Hintergrunds gleichsam die Rolle der Synagoge zufällt.³⁵ Im Unterschied dazu hat Carl Gustaf Stridbeck die antiklerikale Tendenz des Bildes unterstrichen und die Kirche negativ gedeutet.³⁶ So wie sich Jesu Gleichnisse gegen die Pharisäer wenden, so kritisiere Bruegel die Institution Kirche und ihre Priester. In diesem Zusammenhang verweist der schwedische Kunsthistoriker auf einen Passus aus Sebastian Francks *Die Guldin Arch*, wo von den Priestern als Blindenführern die Rede ist.³⁷

In den Niederlanden stellt Franck um die Mitte des 16. Jahrhunderts einen bekannten Autor dar, dessen Schriften eine große Wirkung ausübten. Zwi-

³¹ Vgl. Stridbeck, Bruegelstudien, S. 259.

³² Vgl. Grossmann, Pieter Bruegel, S. 203.

³³ Vgl. Marijnissen / Seidel, Bruegel, S. 368.

³⁴ Eine eindringliche formale Beschreibung des unausweichlichen Sturzes findet sich bei Max Imdahl, der allerdings die ikonographischen Details des Bildes geringschätzt. Vgl. Imdahl, Giotto, S. 99–110.

³⁵ Hans Sedlmayr hat sich intensiv mit dieser Deutung auseinandergesetzt, vgl. Sedlmayr, Pieter Bruegel.

³⁶ Vgl. Stridbeck, Bruegelstudien, S. 262.

³⁷ Franck, Die Guldin Arch, fol. LXXXVIv.

schen 1558 und 1621 sind siebzehn seiner Werke ins Niederländische übersetzt und wiederholt nachgedruckt worden.³⁸ Dabei wird er von Anfang an als Kritiker der Kirchen und Konfessionen wahrgenommen, dessen Einfluss nur im Verborgenen stattfinden kann. Seine Kritik zielt auf die Verweltlichung der Amtskirchen. Davon ist keine Konfession ausgenommen. Gott ist für ihn nur im Innern erfahrbar. Er bedarf keiner Vermittlung durch Priester und Sakramente. Jedwede äußerliche Autorität wird bestritten. Auch die Bibel stellt für ihn keinen Selbstzweck dar. So wendet er sich gegen Luthers Konzeption der *Sola scriptura*, um die ‚Hl. Schrift‘ stattdessen als Hilfsmittel und Durchgangsmöglichkeit zu größerer Spiritualität zu begreifen.³⁹

Für eine kritische Deutung des Bildes im Anschluss an Stridbeck stellt sich automatisch die Frage nach Bruegels religiösen Überzeugungen. Würde er einer solchen häretischen Lesart entsprechend nicht jegliche konfessionelle Ausprägung des Christentums als Irrweg kritisieren? Innerhalb der Forschung besteht hinsichtlich der konfessionellen Identität des Malers keine einhellige Meinung. In der Regel wird dieses Problem umschifft oder für nicht beantwortbar erklärt. Nur wenige Interpreten haben eindeutig Stellung bezogen. In der Vergangenheit waren es vor allem Charles de Tolnay und daran anknüpfend Stridbeck, der im Rahmen seiner *Bruegelstudien* immer wieder Francks Schriften zu nutzen versucht hat.⁴⁰

Wer Bruegel mit dem Gedankengut Francks in Verbindung bringt, muss über dessen Status als Häretiker und über die Schwierigkeiten nachdenken, die dem Künstler daraus hätten erwachsen können.⁴¹ David Freedberg hat in Bezug auf Bruegel an das Problem des Nikodemismus im Sinne einer kritischen religiösen Praxis erinnert. Bekanntlich ist unter Nikodemismus die bloß vorgespielte Zugehörigkeit zu einer Amtskirche der Reformationszeit

³⁸ Vgl. *Weigelt*, Sebastian Franck, S. 68.

³⁹ Zu Sebastian Franck im Allgemeinen vgl. *Wollgast*, Beiträge und *Dejung*, Sebastian Franck.

⁴⁰ In der Tat bestehen zwischen Erasmus und Franck große ekklesiologische Affinitäten. Schon für Erasmus geht das Wesen christlicher Religion verloren, wenn man es in der Summe seiner Riten und Konventionen erkennen will. Ausdrücklich wendet er sich gegen die Marienfrömmigkeit, das Wallfahren, die Vorstellung göttlicher Realpräsenz beim Abendmahl, um nur wenige der durch ihn formulierten Kritikpunkte am katholischen Kultus zu nennen. Nicht ohne Grund sind zahlreiche Schriften des Rotterdammers im Laufe des 16. Jahrhunderts auf dem Index gelandet. Und im Nachhinein ist es eine Ironie der Geschichte, dass Sebastian Franck in seiner Ketzerschonik den niederländischen Theologen in seine Liste bedeutender Häretiker und entsprechend wahrer Christen aufgenommen hat, was diesen bekanntlich erbot und dazu gebracht hat, gegen Franck beim Rat der Stadt Straßburg zu intervenieren und seine Ausweisung zu fordern. Auch wenn Franck viele Überzeugungen dem Rotterdamer verdankt, verhält er sich weitaus radikaler in Bezug auf die Konsequenzen und wendet sich offen gegen alle Konfessionen. Gott ist für ihn kein Privileg, sondern allen Menschen und Religionen im Inneren zugänglich. Vgl. dazu die neue Untersuchung: *Bietenholz*, Encounters, S. 13–31, S. 69–93.

⁴¹ Charles de Tolnay und Carl Gustaf Stridbeck haben dieses Problem unberücksichtigt gelassen.

zu verstehen.⁴² Man simuliert eine konfessionelle Identität, um im Verborgenen einer anderen Überzeugung anzuhängen.

In der Forschung hat Freedbergs Vermutung allenfalls eine geringe Rolle gespielt. Dies liegt auch in dem Umstand begründet, dass mit seiner Forschungshypothese keine überzeugenden Interpretationen einhergehen. In seinem Aufsatz wird weder deutlich, welche religiösen Überzeugungen Bruegel verbergen muss, noch, auf welche Weise dies in seinen Werken geschieht, was allerdings nichts daran ändert, dass die Frage des Nikodemismus in den Niederlanden der 1560er Jahre von einiger Bedeutung gewesen zu sein scheint.⁴³

Wenn ein Einfluss Sebastian Francks auf die Kunst Bruegels für möglich gehalten wird, dann bezieht man sich auf einen Autor, der zur Entstehungszeit des *Blindensturzes* seit mehr als zwanzig Jahren verstorben ist. Es wäre jedoch verfehlt, daraus auf seine Unbekanntheit zu schließen. So verfasst der niederländische Täufer Dirk Philips um die Mitte der 1560er Jahre eine Streitschrift gegen den deutschen Theologen. Zwei von Franck schon in den 30er und 40er Jahren des 16. Jahrhunderts geschriebene Briefe an befreundete Häretiker waren kurz zuvor ins Niederländische übersetzt und zu einer kleinen Schrift zusammengefasst worden. Diese bot Philips Anlass zu seiner Polemik, in der er sich über den Erfolg des deutschen Theologen beklagt. Philips behauptet, Franck habe deshalb so viele *Anhänger, Leser und Lehrlinger*, weil er eine nikodemische Praxis befürworte.⁴⁴ Das Verbergen der eigenen christlichen Überzeugungen erachtet der Täufer als Heuchelei. Keinesfalls dürfe man einen *falschen Gottesdienst* ausüben. Dies sei unrecht und eine *Wurzel der Abgötterei*.⁴⁵ Der Ärger des niederländischen Täufers ist nachvollziehbar, hatte Franck doch in einem der Briefe geschrieben, dass man selbst als Andersdenkender an den Messen und Riten der Katholiken teilnehmen dürfe.⁴⁶

Wenn im Folgenden ein Close reading von Bruegels *Blindensturz* unternommen wird, sei dies im Sinne einer subversiven Bilderpraxis verstanden. Diese Formulierung hört sich vielleicht modischer an, als sie gemeint ist. Unter Subversion in Bezug auf frühneuzeitliche Bilder verstehe ich ergänzend zu den weiter oben angestellten Überlegungen dreierlei: Erstens die

⁴² Vgl. Freedberg, Pieter Bruegel. Außerdem Freedberg, Allusion and Topicality, S. 53–65. Zum Problem des Nikodemismus allgemein vgl. Zagorin, Ways of lying; Van Veen, Verschooninghe. Siehe dazu auch ausführlich den Beitrag von Martin Skoeries in diesem Band.

⁴³ Van Veen, Verschooninghe.

⁴⁴ Auch Calvin klagte in seiner 1544 veröffentlichten polemischen Schrift *Excuse a Messieurs les Nicodemites* die Nikodemiten an, vgl. Busch/Heron, Calvin-Studienausgabe, Bd. 3, S. 222–265.

⁴⁵ Vgl. Philips, Antwort, S. 181.

⁴⁶ Ebd., S. 219–233.

Fähigkeit, einem profanen Thema der Genremalerei, also einer vermeintlich alltäglichen Szene, eine für jene Zeit kontroverse theologische Fragestellung einzuschreiben. Zweitens kann der subversive Bildmodus beinhalten, dass einem scheinbar orthodoxen Thema ein heterodoxer Inhalt eignet. Wie bereits angeklungen ist, geht drittens mit Subversion das Problem religiöser Dissimulatio einher. Es muss dem Künstler gelingen, die *Clavis interpretandi* seines Werks zu verbergen. Mit anderen Worten ermöglicht eine solche subversive Bilderpraxis, in theologischer Hinsicht kritische Inhalte zu kommunizieren. Pathetisch formuliert, ist es die Aufgabe einer solchen Kunst, den religiösen Eigensinn zu stützen.⁴⁷ Es versteht sich dabei von selbst, dass ein solches Bild für einen Gleichgesinnten gedacht war, der die religiösen Pointen der Darstellung hätte teilen können. Auch wenn wir Kenntnis über Bruegels Verkehr mit der kulturellen Elite Antwerpens und Brüssels haben, so ist über die genauen Umstände der Auftragsvergabe nichts bekannt. Es ist jedoch wahrscheinlich, dass die Bilder nicht ohne vorherigen Auftrag gemalt wurden.⁴⁸

Wie also, so lautet meine Frage, sieht ein häretisches Bild aus? Wie können Nachrichten in und durch Bilder kommuniziert werden, die in religiöser Hinsicht als deviant zu bezeichnen wären? Wie sehen Techniken aus, derer man sich bedienen muss, um den Bildinhalt einerseits zu verschlüsseln und andererseits den Gleichgesinnten zu offenbaren?

IV. Genre oder Historie?

Sechs Blinde haben sich zusammengetan, um gemeinsam zu betteln.⁴⁹ Wahrscheinlich ist die Gruppe auf dem Weg zur Kirche gewesen, um den herein- oder herauskommenden Gläubigen aufzuspielen. Sicher hingegen ist, dass sie den Weg in der Bildmitte verpasst haben, der zur Kirche führt, und daraufhin in unwegsames Gelände geraten sind. Ein Teil der Gruppe hätte musiziert, während der andere bettelt. Das gut sichtbare Instrument der Drehleier ist im Begriff, mit dem Anführer ins Wasser einzutauchen. Der Blinde am Ende der Reihe scheint unter seinem weiten Mantel ebenfalls ein Instrument zu tragen, während der Dritte an seinem Gürtel einen Teller trägt, der zum Sammeln der Almosen dienen könnte. Wie wir uns eine solche Szene in etwa vorzustellen haben, wird deutlich, wenn man Bruegels Tafel *Kampf zwischen Karneval und Fasten* hinzuzieht.⁵⁰ Am Ausgang der Kirche

⁴⁷ Vgl. dazu *Schwerhoff*, Gottlosigkeit.

⁴⁸ Die präzisesten Ausführungen zum Umfeld Bruegels finden sich bei Bertram Kaschek. Vgl. *Kaschek*, Weltzeit und Endzeit, S. 39–107.

⁴⁹ Zur Darstellung von Bettlern im 16. Jahrhundert vgl. *Nichols*, Art of Poverty.

⁵⁰ Pieter Bruegel d. Ä., *Kampf zwischen Karneval und Fasten*, 1559, Öl auf Holz, 118 x 164,5 cm, Wien, Kunsthistorisches Museum.

hat sich dort eine Gruppe von Bettlern eingefunden, die auf das Ende der Messe und die reichen Patrizier wartet. Unter diesen bemitleidenswerten Kreaturen findet sich auch ein blinder Bettler, dem die Augen ausgestochen wurden und zu dessen Füßen sich ein schwarz-weißer Blindenhund befindet. Er streckt seine Kopfbedeckung vor, während der Mann vor ihm im Begriff ist, ein Almosen in dessen Mütze zu legen.

Das Unglück des Blindensturzes ereignet sich in flacher brabantischer Landschaft. Dabei nimmt man den Ort des Geschehens erst nach und nach wahr, so sehr fesselt der unabwendbare Fall der Männer den Betrachter. Besonders das spätmittelalterliche Kirchengebäude auf der rechten Bildhälfte, das mit der Kirche Sint-Anna-Pede in der Nähe Brüssels identifiziert wurde, sticht ins Auge.⁵¹ Der Kirchturm reicht bis an die obere Bildgrenze. Schon seiner Höhe wegen bildet das spätmittelalterliche Gebäude das Zentrum der Ortschaft, deren Häuser, Giebel und Dächer wir hinter den Blinden auf der linken Seite erkennen. Am Horizont rechts stehen weitere Gebäude, sowie ein Schloss oder eine Burg. Mag auch das Kirchengebäude sein Vorbild in Sint-Anna-Pede haben, so ist die Anhöhe im Hintergrund von Bruegel erfunden worden. Es handelt sich also keinesfalls um eine direkte Wiedergabe einer realen Landschaft, sondern um eine Darstellung, die um Wirklichkeitselemente bereichert wurde.

Während die meisten Gegenstände des Hintergrunds überschritten dargestellt und verdeckt sind, ist die Kirche für den Betrachter gut erkennbar. Darüber hinaus wird sie durch die Dramaturgie des Bildes hervorgehoben, liegt diese doch auf der „Entscheidungsachse“ der Handlung. So fragen wir uns, ob der dritte Blinde von rechts rechtzeitig loslassen wird oder mit dem Stürzenden und bereits Gefallenen im Wasser landet. Mit der Inszenierung dieses dramatischen Moments geht eine kluge Blicklenkung einher, befindet sich unser Augenpunkt doch nicht im Zentrum des Bildes, sondern auf Höhe der Kirche. Sie ist der Fluchtpunkt unserer Wahrnehmung.

Wie auch andere späte Arbeiten Bruegels zeigt das Bild Menschen in großer Nabsicht. Es eignet ihm eine gewisse Monumentalität, was nicht nur mit der Größe der dargestellten Figuren zu tun hat, sondern auch mit unserer eigenen Position. Wo befinden wir uns als Betrachter, wenn wir den Bildraum in den Raum des Betrachters verlängern? Stehen wir oberhalb oder unterhalb der Gruppe der Blinden? Auf diese Frage gibt es keine eindeutige Antwort. Schauen wir auf die beiden Fallenden rechts, blicken wir nach unten, sehen wir auf den Rest der Gruppe, entsteht der Eindruck, wir blickten hinauf. Dies ist ein kluger Schachzug des Malers, um den Betrachter zu verunsichern. Ohne einen festen Standpunkt geraten wir ebenso ins Wanken wie die Blinden auf dem Bild. Zudem entsteht der Eindruck, als würde uns der

⁵¹ Vgl. Roberts-Jones, Pieter Bruegel, S. 233.

stürzende Blinde mit weißer Kopfbedeckung anblicken. Auf erschreckende Weise stellt der Künstler unsere althergebrachte Vorstellung von Sehen und Erkennen in Frage, wurden diesem Blinden doch die Augen ausgestochen. Er blickt uns an, ohne sehen zu können. Um es noch pointierter zu formulieren: Der einzige Blinde, der den Betrachter bewusst anblickt, erlitt wohl keine Augenerkrankung und erblindete durch diese, wie seine Genossen, sondern wurde geblendet.⁵²

Lange bevor es das Kino gab, haben Künstler versucht, Bewegungsabläufe zu suggerieren.⁵³ Bruegels Gemälde *Der Blindensturz* stellt einen solchen Versuch dar, ein Ereignis in seinem Verlauf zu beschreiben und zwar in mehrerlei Hinsicht. Folgt man den Personen von links nach rechts, so fällt auf, dass sie im Ablauf des Geschehens unterschiedliche psychologische Momente der Handlung darstellen. Der Mann ganz links schreitet noch zuversichtlich voran, was auch seinem entspannten Gesichtsausdruck zu entnehmen ist. Aber schon die Mimik seines Vordermanns bringt eine gewisse Unsicherheit zum Ausdruck. Der nächste Blinde zeigt ein erschrockenes Gesicht.

Gegenüber diesen Charakterisierungen im Sinne zunehmender Unsicherheit werden die drei vorangehenden Blinden durch dramatischere Haltungen- und Bewegungsmotive charakterisiert. Denn jetzt beginnt der Sturz des Anführers, die Haltung der ihm unmittelbar Folgenden zu verändern. Der Oberkörper des mit einem hellen Umhang bekleideten Mannes in der Mitte wird ruckartig nach vorn gerissen, was uns sein unsicherer Stand auf beiden Fußballen verdeutlicht. Selbst wenn er den Stecken losließe, der ihn mit seinem Vordermann verbindet und den dieser abrupt nach vorne reißt, würde er vermutlich stürzen, hat er doch schon jetzt das Gleichgewicht verloren.

Auch um den nächsten Blinden ist es geschehen. Er fällt und „blickt“ panisch in unsere Richtung. Wir sehen nur sein rechtes Bein, was den Eindruck der Instabilität noch steigert. Den Stock seines Vordermannes hat er losgelassen, und sucht vergeblich nach einem anderen Halt. Der Blinde ganz rechts schließlich ist schon in den morastigen Kanal gestürzt. Seine Arme sind hochgerissen, seine Beine hilflos im Sturz begriffen. Wir blicken unter die Sohle seines linken Fußes. Der Hinterkopf taucht gerade ins Wasser ein.

Bruegel zeigt unterschiedliche psychologische Reaktionen auf das Geschehen und gleichzeitig sehen wir Bewegungsmotive des Stürzens und Fallens. Vor dem Hintergrund eines Historienbildes stellt das Bild ein Meisterwerk der Affektdarstellung dar.⁵⁴ Darüber hinaus ist das Kunstwerk noch vor al-

⁵² Zu den einzelnen Erkrankungen: *Torrilhon*, La pathologie.

⁵³ Schon auf antiken Sarkophagen ordnete man Bildfiguren auf eine solche Weise an, dass ein- und dieselbe Figur in unterschiedlichen zeitlichen Momenten einer Bewegung gezeigt wurde.

⁵⁴ Allgemein zum Problem der Affektdarstellung im Kontext italienischer Kunsttheorie vgl. *Michels*, Bewegung.

len ikonographischen Bestimmungen ein Kabinettstück der Bewegungsdarstellung. Dabei muss man sich den Anspruch des Künstlers vor Augen führen, bemüht er sich doch von links nach rechts darum, eine Beschleunigung darzustellen und die Zeit des dargestellten Moments zu verknapfen. Spätestens mit demjenigen Blinden, der auf den Fußballen steht und durch seinen Vordermann ruckartig nach vorn gerissen wird, findet eine Betonung des Augenblicks statt, die bei den aktuell stürzenden Männern noch einmal gesteigert wird. Ein Bein des zweiten Blinden hat der Künstler sogar weggelassen, sodass bei den ersten Beiden der Eindruck einer zusammenhängenden fallenden Bewegung entsteht. Während dem vorletzten Blinden die Kopfbedeckung vom Kopf fällt, ist der Sturz des eigentlichen Anführers noch nicht beendet. Seine Beine stehen in der Luft und der Rest seines Körpers taucht ins Wasser ein. Das Bild repräsentiert und inszeniert nicht nur einen winzigen, sondern einen sich verknapfenden dramatischen Augenblick.⁵⁵ Wobei das letzte Bild modern gesprochen einen Freeze frame darstellt, damit der Augenblick der Bewegung überhaupt dargestellt werden kann.

V. Zur Ikonographie des *Blindensturzes*

Seit der Renaissance hat das Gleichnis vom Blindensturz weite Verbreitung gefunden. Für dessen große Bekanntheit spricht vor allem seine Darstellung als Hintergrundszene im enzyklopädischen Sprichwörterbild des Flamen.⁵⁶ Im Berliner Kupferstichkabinett wird zudem eine Zeichnung aufbewahrt, die lange Pieter d. Ä. zugeschrieben wurde, heute jedoch als Werk Jacob Saverys gilt, die ebenfalls das Thema der Blindheit darstellt.⁵⁷ Allerdings ist es hier ein Sehender, der einen Blinden führt und sich dabei zu einer Frau umschauf. Ihr Gesicht ist unter der Kopfbedeckung nicht zu erkennen. Sie scheint gerade aus der Messe gekommen zu sein, sieht man doch im Hintergrund die Spitze eines Kirchturms. Ob die unchristliche Haltung dieser Frau angeklagt werden soll, die keine Augen für Bedürftige hat, muss offen bleiben. Dann stünde einem wirklichen Blinden eine moralisch blinde Person gegenüber.

Jedenfalls wurde das Thema des Blindensturzes mehrfach im direkten Umfeld des Malers dargestellt. In einer Gruppe von zwölf Kupferstichen, die vermutlich nach seinem Tod entstanden sind, werden Motive des Bruegelschen Werkes variiert. Unter ihnen findet sich die Darstellung eines Blindensturzes, die zwei Blinde zeigt, die schreiend in die Grube fallen. Im um-

⁵⁵ Zur Zeitgestalt bei Pieter Bruegel d. Ä. vgl. Müller, *Bild und Zeit*.

⁵⁶ Pieter Bruegel d. Ä., *Die niederländischen Sprichwörter*, 1559, Öl auf Eichenholz, 117 x 163 cm, Berlin, Staatliche Museen, Gemäldegalerie.

⁵⁷ Jacob Savery, *Die Blinden*, 1562, 192 x 310 mm, Zeichnung, Berlin, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett, vgl. Mielke, Pieter Bruegel, S. 82.

laufenden Text wird der Leser ermahnt, immer bedächtig seinen Weg zu verfolgen und niemandem außer Gott zu trauen.⁵⁸ Das Thema dieses Kupferstichs hat Bruegels Sohn Pieter ins Medium der Malerei übertragen.⁵⁹

Dass der berühmte Bildentwurf der stürzenden Blinden Künstler zur Nachahmung angeregt hat, belegt ein Gemälde von Maerten van Cleve, bei dem das Motiv des Blinden, der schon in die Gracht gefallen ist, nahezu wörtlich wiederholt wird.⁶⁰ Hierbei handelt es sich lediglich um ein Pasticcio von Bruegelmotiven, was auch die Frau hinter den Blinden deutlich macht, deren formale Gestaltung sich offensichtlich auf die Berliner Zeichnung bezieht. Aber anders als im *Blindensturz* aus Neapel ist der letzte Blinde in der Reihe ein Jakobspilger, der mit Muschel und Pilgerzeichen ausgestattet als Katholik kenntlich gemacht wird.⁶¹

Fragt man schließlich nach Vorbildern, die die Entstehung des Neapler Bildes angeregt und beeinflusst haben könnten, gilt es, eine Reihe von Werken anzuführen. Für die bildende Kunst stellt Sebastian Brants *Narrenschiff* aus dem Jahre 1494 einen wichtigen Anknüpfungspunkt dar. In dem dreizeiligen Motto zum 40. Kapitel wird der Blindensturz beschworen, wenn es heißt, Wer einen Narren sieht fallen hart/ Und sich danach doch nicht bewahrt – Greift einen Narren an den Bart.⁶² Täglich ließe sich der Sturz der Narren beobachten, denen ihre eigene Schuld daran jedoch verborgen bliebe: Ein Blinder schilt den anderen blind,/ Wiewohl sie beide gefallen sind;/ [...].⁶³ Auch die dazugehörige Illustration zeigt den Fall der Blinden, die allerdings weniger in eine Grube als übereinander gefallen zu sein scheinen. Eine ebenso frühe Darstellung findet sich in Hieronymus Boschs *Hewagentryptichon*, auf dessen Tafel sich am linken vorderen Bildrand ein Mann mit einem Kind auf dem Rücken befindet, der von einem Jungen geführt wird.⁶⁴ Als einer der letzten Interpreten hat Larry Silver auf diesen Umstand hingewiesen und den Mann als Blinden identifiziert.⁶⁵ Wie auch immer diese Szene interpretiert wird, unmittelbar daneben finden sich Lasterdarstellungen, die sicherlich auch für dieses merkwürdige Paar zu gelten haben.⁶⁶

⁵⁸ Pieter van der Heyden (?) nach Pieter Bruegel d. Ä., *Der Blindensturz, aus der Folge der „Zwölf flämischen Sprichwörter“*, 1568, Kupferstich, Ø 17,7 cm; vgl. New Hollstein, Bruegel d. Ä., A14.

⁵⁹ Pieter Bruegel d. J., *Der Blindensturz*, vor 1616, Ø 19 cm, Holz, Prag, Nationalgalerie, vgl. *Van den Brink*, Brueghel Enterprises, S. 52.

⁶⁰ Maerten van Cleve, *Der Blindensturz*, 16. Jh., Öl auf Holz, 62 x 84 cm, Privatsammlung.

⁶¹ Zur Pilgersymbolik vgl. *Ohler*, Pilgerstab, S. 82–84.

⁶² *Brant*, *Narrenschiff*, S. 42.

⁶³ Ebd.

⁶⁴ Hieronymus Bosch, *Hewagentryptichon*, um 1500, Öl auf Holz, 135 x 90 cm, Madrid, Museo del Prado.

⁶⁵ *Silver*, Hieronymus Bosch, S. 264.

Doch bevor weiter nach Vorbildern und deren Bedeutung für Bruegel gefragt werden soll, muss zunächst auf die Kopien des Bildes hingewiesen werden, ohne deren Kenntnis das Bild nicht angemessen verstanden werden kann.⁶⁷ Wer je das Gemälde in Neapel hat studieren können, entdeckt, dass vor der Kirche schemenhaft der Oberkörper eines Menschen zu erkennen ist. Durch unsachgemäße Reinigung sind die oberen Farbschichten der Leinwand stark abgerieben, sodass man einige Motive nur noch erahnen kann. Erst durch den Vergleich mit Kopien des *Blindensturzes*, die sich in Paris, Parma und Vaduz befinden, lässt sich der ursprüngliche Motivbestand rekonstruieren. Jetzt fällt auf, dass auf der Wiese zwischen der Kirche und den Blinden ein Hirte mit Gänsen und Kühen steht, der sich auf seinen Stab stützt und in Richtung der Blinden schaut. Dabei ist ihm entgangen, dass sich eine seiner Kühe entfernt hat und nun im Begriff ist, in die Gracht zu stürzen. Um zu trinken, hat sie sich so weit vornüber gebeugt, dass sie jeden Moment fallen wird.

Der Fall der Blinden findet im Sturz des Tieres eine inhaltliche Entsprechung, womit für den Betrachter eine Analogie angelegt ist, die es erlaubt, den Hirten mit der Kirche zu identifizieren. Stridbecks These einer kirchenkritischen Ausrichtung des Bildes findet hier ein zusätzliches Argument.⁶⁸

In Bezug auf die Kopien sei nicht vergessen festzuhalten, dass sie allesamt nicht von Pieter Bruegel d. J. stammen. Aller Voraussicht nach handelt es sich bei ihren Urhebern um italienische Künstler des 17. Jahrhunderts, deren klassizistischer Geschmack sich darin äußert, dass sie die vermeintlich willkürlich abgeschnittene Hand am rechten Bildrand ergänzt und die obere

⁶⁶ Es lassen sich zahlreiche weitere Beispiele anführen. Die Darstellung blinder Bettler findet sich auch in einer *Spes*-Darstellung von Heinrich Vogtherr aus dem Jahre 1545, die Szenen und Personen vereint, die der Hoffnung bedürfen, wie der erläuternde Text verdeutlicht (Heinrich Vogtherr d. Ä., *Spes*, 1545, Holzschnitt, 23,5 x 33,4 cm). In einer Illustration des Lukasevangeliums von Hans Brosamer findet man den Blindensturz als Teil der Darstellung. Während Christus im Vordergrund den Jüngern predigt, sieht man rechts zwei Blinde stürzen und auf der gegenüberliegenden Seite das Gleichnis von Splitter und Balken dargestellt (Hans Brosamer, *Abbildung zu Lukas 6,39–41*, zwischen 1520–1554, Holzschnitt, 10,5 x 14,1 cm). In vergleichbarer Weise hat auch Virgil Solis dieses Thema umgesetzt. Im Zentrum erkennen wir wiederum zwei Blinde, die in eine Grube stürzen. Besonders gelungen ist die evokative Kraft der Worte Jesu, lässt Christus die „Bilder“ doch vor den Augen seiner Jünger erstehen (Virgil Solis, *Szenen aus dem Neuen Testament*, Platte 3, Lukas 6,3, Kupferstich und Radierung, 79 x 50 cm). Ob Bruegel all diese Darstellungen kannte, muss freilich offen bleiben.

⁶⁷ Dies ist der Sekundärliteratur seit langem bekannt. Zur Frage ästhetischer Bildgestalt vgl. *Sedlmayr*, Pieter Bruegel, S. 1–4.

⁶⁸ Im Zusammenhang von Stridbecks Deutung sei ein Stich von Antonius Wierix angeführt, der zehn Jahre nach Bruegels Gemälde entstanden ist und negative Exemplar falscher Hirten zeigt. Dies ist insofern aufschlussreich, als man im Vordergrund zwei Blinde erkennt, die den rechten Weg verlassen haben und nun in einen Tümpel stürzen (Antonius Wierix, *Die blinden Hirten*, 1579, Kupferstich, 200 x 331 mm). Darüber hinaus sei auf den verdorrten, windschiefen Baum vor der Kirche hingewiesen, der den blühenden Bäumen der Umgebung gegenübersteht.

Bildgrenze heraufgesetzt haben, um den fehlenden Teil des Kirchengebäudes zu ergänzen. Im Vergleich aller Kopien erkennt man die Allee mit belaubten Bäumen sowie das abwärts führende Gelände im Vordergrund.

Als Vergleichsbeispiel für den flämischen Künstler wurde immer wieder auf einen undatierten Stich von Cornelis Massys hingewiesen.⁶⁹ Bei diesem Beispiel füllen die Blinden das Querformat des Kupferstichs ganz aus. Darüber hinaus hat Meinolf Trudzinski einen Holzschnitt Hans Holbeins d.J. (Abb. 6) zur Erklärung herangezogen.⁷⁰ Zweifelsfrei ist damit eine interessante Bildquelle für den Maler benannt, doch gilt es auch den Unterschied beider Entwürfe herauszustellen. Bemerkenswert ist die Transformation, die mit Bruegels Konzept einhergeht. Im Neapler Bild werden aus einer Gruppe von intellektuellen und geistlichen Autoritäten, wie Plato, Aristoteles, sowie dem Papst und weiterer kirchlicher Würdenträger, einfache Bettler.⁷¹ Zudem wird Holbeins reformatorische Absicht deutlich. Links haben sich einfache evangelische Christen versammelt, die Christus als „vera lux“ folgen, der auf die brennende Kerze zeigt, rechts hingegen die falschen katholischen Würdenträger, die trotz aller Autorität und antiker Gelehrsamkeit in die Grube fallen. Die Philosophen repräsentieren die pagane Antike, aber auch den intellektualisierten Glauben der Scholastik.⁷²



Abb. 6: Hans Holbein d. J., *Christus und das wahre Licht*, um 1526, Holzschnitt, 8,4 x 27,7 cm, London, British Museum.

Anders als Trudzinski meint, ist dieser Holzschnitt vermutlich weniger als direktes Vorbild von Bedeutung. Wichtig ist er jedoch deshalb, weil er uns an die Konfessionalisierung erinnert, die mit der Blindensturz-Ikonographie im Reformationszeitalter einhergeht. Diese konfessionelle Umdeutung bestätigt ein Stich von Pieter van der Heyden, den man mit Hieronymus Bosch in Verbindung hat bringen wollen, da in ihm „Bos“ als Inventor genannt

⁶⁹ Cornelis Massys, *Blindensturz*, zwischen 1544–1556, Kupferstich, 4,5 x 7,6 cm.

⁷⁰ Trudzinski, Von Holbein zu Brueghel, S. 63–116.

⁷¹ Müller (Hrsg.), Hans Holbein d.J., S. 16.

⁷² Vgl. Hofmann (Hrsg.), Luther, S. 187.

wird. Gezeigt werden zwei katholische Pilger, die durch ihre Abzeichen kenntlich gemacht werden und in die Gracht fallen. Deutlich sind Jakobsmuscheln an ihren Hutkrempe zu erkennen. Gleich zwei Mal findet hier ein Sturz statt, wenn man auf die Figuren des Mittelgrunds achtet, welche die provisorische Brücke verfehlt haben und nun ebenfalls stürzen.⁷³

Unsere kurze ikonographische Übersicht macht deutlich, dass das biblische Gleichnis schon lange vor Bruegel genutzt wurde. Dabei reicht das Motiv des stürzenden katholischen Jakobspilgers in die Reformationszeit zurück. Eines der frühesten Beispiele stellt in dieser Hinsicht eine Hans Weiditz zugeschriebene Zeichnung aus dem British Museum dar, die in die 1520er Jahre datiert wird.⁷⁴ Die Federzeichnung zeigt zwei blinde Männer, von denen einer deutlich als Pilger zu erkennen ist. Auch das Motiv der verfallenen Brücke ist schon hier vorgebildet. Meines Erachtens spielt dieses Motiv auf jene Bibelstelle an, in der Christus Thomas antwortet: *Ich bin der Weg, die Wahrheit und das Leben.*⁷⁵ Wenn wir Bruegels Bild vor dem Hintergrund der gezeigten Darstellungen charakterisieren sollten, so fällt auf, dass er das gängige Schema von zwei oder vier Blinden erweitert.⁷⁶ Zudem findet sich in keiner der Darstellungen ein derart prominent inszeniertes Kirchengebäude, noch eine Szene mit unachtsamem Hirten und stürzender Kuh.

Immerhin sind nun derart viele Vergleichsbeispiele benannt worden, dass wir die ästhetische Eigenart des Bruegelschen Bildes besser beschreiben können. Was ist das Besondere an seinem Entwurf des *Blindensturzes*? Schon auf den ersten Blick erscheint der Gegenstand des Bildes bei ihm ambivalenter als in anderen Entwürfen. Dies ergibt sich dadurch, dass es schwer zu entscheiden ist, ob wir es mit einem Genre- oder einem Historienbild zu tun haben. Auch wenn die eigentliche Quelle für das Gemälde ein biblisches Gleichnis darstellt, würden wir durchaus zögern, es deshalb als Historie zu bewerten. Darüber hinaus haben wir es mit verkehrten Menschen zu tun, aber nicht mit einer Darstellung von Märtyrern, wie sie die Kunsttheorie der italienischen Gegenreformation fordert.⁷⁷

⁷³ Pieter van der Heyden (nach Hieronymus Bosch?), *Blindensturz*, 1540–1570, Kupferstich, 22,2 x 25,5 cm. Dass wir es – anders als die Bildunterschrift behauptet – nicht mit einem Stich nach einem Bild von Hieronymus Bosch, sondern wiederum mit einem Pasticcio zu tun haben, zeigen die Gesichter der beiden Pilger, die der Amsterdamer Dornenkrönung des genannten Malers entnommen wurden, wie Heinke Sudhoff hat zeigen können (Hieronymus Bosch, *Dornenkrönung*, 1511, Öl auf Holz, Amsterdam, Rijksmuseum). Allerdings verweist Sudhoff lediglich auf eine Übernahme, vgl. *Sudhoff*, Ikonographische Untersuchungen, S. 118–120.

⁷⁴ Hans Weiditz (vormals Tobias Stimmer zugeschrieben), *Blindensturz*, um 1520, Zeichnung, 15,1 x 11,5 cm, London, British Museum. Vgl. *Groß*, Hans Wydyz.

⁷⁵ Joh. 14,6.

⁷⁶ *Sudhoff*, Ikonographische Untersuchungen, S. 137.

⁷⁷ Vgl. dazu den ausführlichen Quellenanhang zur italienischen Kunsttheorie des Cinquecento bei *Settis*, Laocönte.

Schließlich unternimmt der Künstler in formaler Hinsicht alles, um das Genrebild wie eine Historie zu behandeln. So findet ein Sprung in Bezug auf die Technik statt, wenn aus einem für die Graphik üblichen Thema ein Leinwandbild und aus einem kleinen ein extrem großes Format wird. Nahsicht und Monumentalität der dargestellten Blinden tragen zu dieser Aufwertung bei, denn ohne Zweifel sollen wir des Künstlers Fähigkeit in der Affektdarstellung bewundern, was sowohl für die Mimik als auch die Gestik und Bewegungen der Personen gelten kann.

Diesen formalen Aufwertungen steht jedoch der offensichtlich niedere Inhalt des Bildes entgegen. Denn zum Historienbild will nicht passen, dass es sich bei den dargestellten Personen um versehrte Menschen handelt, deren Behinderung geradezu in Szene gesetzt wird.⁷⁸ Paradoxerweise hat der Künstler alle Forderungen des Historienbildes bestens erfüllt und dennoch kein Historienbild geschaffen. So bleibt am Ende offen, ob wir es mit einer Historie oder einem Genrebild zu tun haben. Diese bewusste Enthierarchisierung und Durchlässigkeit erscheint mir konstitutiv für die Kunst des Flamen zu sein.⁷⁹

VI. Der *Blindensturz* als Denunziation Andersgläubiger

Es versteht sich von selbst, dass man in den Schriften aller bedeutenden Reformatoren eine Bezugnahme auf die Parabel von den Blinden als Blindenführer findet. Das Thema des Blindensturzes erhält in der Reformation eine besondere Aktualität, gilt es doch, gegenüber den anderen Konfessionen die eigene Rechtmäßigkeit herauszustreichen.⁸⁰ Schon in Luthers programmatischer Schrift *An den christlichen Adel deutscher Nation* werden römischer Klerus und Papst als Blindenführer identifiziert.⁸¹ Aber auch in späteren Texten bezeichnet der deutsche Reformator den Papst als *romisch Blindenführer*.⁸²

⁷⁸ Man erinnere sich an jenen Passus aus Albertis „De pictura“, in dem der italienische Kunsttheoretiker über die Darstellung eines Herrscherporträts nachdenkt und fordert, dass ein König mit einem im Krieg verlorenen Auge im Profil dargestellt werden müsse, um dessen Würde nicht zu beeinträchtigen. *Alberti, Della Pittura*, S. 131. Albertis Exemplum belegt die Forderung nach Einhaltung des Decorum, was Bruegel überhaupt nicht zu beeindrucken scheint.

⁷⁹ Vgl. hierzu Müller, Paradox, S. 90–125.

⁸⁰ Enea Silvio Piccolomini schreibt in einer Retraktionsbulle vom 26. April 1463 aus Rom an die Universität Köln: „Wir sind im Finstern gewandelt, und nicht zufrieden, uns selbst verirrt zu haben, haben wir noch andere in den Abgrund gezogen und als Blinde den Blinden zum Führer gedient und sind mit ihnen in die Grube gefallen.“ Vgl. *Piccolomini, Briefe*, S. 224.

⁸¹ Ein Abdruck des Originaltextes mit kritischem Kommentar findet sich in der Martin Luther Studienausgabe, S. 145.

⁸² Dr. Martin Luther's sämtliche Werke, S. 142: „Noch sehen wir nit, so gar hat uns der romisch Blindenführer gefangen“.

Lange vor Luther hat Erasmus von Rotterdam die Parabel in seinem *Handbüchlein eines christlichen Streiters* aus dem Jahre 1503 verwendet. Um dem Leser die Konsequenzen eines christlichen Lebens vor Augen zu führen, schreibt der niederländische Theologe: *Ich zweifle nicht, dass schon jetzt dir voll Hass jene törichten Weisen und blinden Führer der Blinden entgegen schreien, dass du rasend seiest, weil du bereit bist, Christus nachzufolgen. [...] Ihre erbärmliche Blindheit ist eher zu beweinen als nachzuahmen.*⁸³ Und später beschwört der Rotterdamer den Leser erneut, wenn er ihn auffordert, dem Licht zu folgen: *Lass du, [...], die Blinden die Blinden führen und zugleich in die Grube stürzen.*⁸⁴

Blindenführer sind für Erasmus jene Menschen, die uns abhalten, Christus mit aller Konsequenz zu folgen. In seinem Bibelvorwort *Ratio* nutzt er das Bild des Blindensturzes sogar in selbstkritischer Absicht, wenn er über das Anliegen seiner Ausgabe des neuen Testaments redet.⁸⁵ In diesem Sinne verwendet auch Sebastian Franck die Parabel in seinen *Paradoxa* von 1534, wo es heißt: *[...] was geht es dich an, komm du und folge mir nach. Da spricht Christus: Lasset sie, sie sind blinde Blindenführer.*⁸⁶ Schließlich ermahnt Johannes Calvin alle Gläubigen in seiner Gesangbuchvorrede von 1543 zum rechten Verständnis des Gottesdienstes und seiner Bestandteile. Der Christ bedürfe der Erleuchtung Gottes, um nicht bei seinem *eigenen Verstand* stehen zu bleiben und bei der *tollen Weisheit [...] blinde[r] Führer.*⁸⁷

In der Sekundärliteratur zu Bruegels *Blindensturz* wurden zudem literarische Texte benannt, die auf das Bild des Blindensturzes zurückgreifen und als mögliche Inspirationsquellen in Frage kommen. Zumeist bleibt es allerdings bei kurzen Zitaten, die letztlich nur belegen, als wie verbreitet wir das Gleichnis im 16. Jahrhundert zu erachten haben. Vor allem Marijnissen verzeichnet zahlreiche Quellen aus dem ersten Viertel des 16. Jahrhunderts und führt dabei sowohl geistliche Texte als auch das Rederijkertheater an.⁸⁸ Doch schreibt er selbst, dass die Texte wenig Überraschendes bringen würden und für ein tieferes Verständnis des Bildes wenig hilfreich seien.⁸⁹ Lediglich Heinke Sudhoff erachtet einen Text als zentral und sieht Bruegels Gemälde in direkter Auseinandersetzung mit einem Theaterstück von Dirck Volkertszoon Coornhert entstanden.⁹⁰ In diesem Zusammenhang deutet sie die Blindheit als Metapher stoisch-christlicher Moralphilosophie, allerdings ohne die Ikonographie des Bildes richtig verstanden zu haben.

⁸³ Erasmus, *Handbüchlein*, S. 103.

⁸⁴ Ebd., S. 269.

⁸⁵ Erasmus, *Methodenlehre*, S. 121–123.

⁸⁶ Franck, *Paradoxa*, S. 293.

⁸⁷ Jenny, Luther, S. 271–281.

⁸⁸ Marijnissen / Seidel, Bruegel, S. 365–366.

⁸⁹ Ebd., S. 365.

⁹⁰ Zu Coornhert siehe den Beitrag von Andreas Pietsch in diesem Band.

Diese Aufzählung ließe sich weiter fortsetzen, aber es reicht aus festzustellen, dass es vermutlich nur wenige Parabeln gibt, die während der Reformationszeit so häufig genutzt wurden, um die jeweils andere konfessionelle Position zu verleumden, wie das Gleichnis vom Blindensturz. Indem man die jeweils andere Partei verleumdete, hat man sich selbst die Position der Rechtgläubigen zugewiesen. So gesehen würde Orthodoxie der Heterodoxie bedürfen. Doch weder die Zitate aus den Schriften der Reformatoren noch die literarischen Quellen sind für ein genaues Verständnis von Bruegels Bild hilfreich.

Um die Relevanz weiterer möglicher Vorbilder entdecken zu können, ist es zunächst einmal nötig, die formale Pointe des Bildes angemessen zu verstehen. Meines Erachtens gibt der Künstler dem Betrachter einen Wink, hat doch der von ihm gewählte Bildausschnitt zumindest für die Darstellung der Kirche eine wichtige Konsequenz. Wir sehen die Kirchturmspitze abgeschnitten, sodass es nicht zur Darstellung eines Kreuzes kommt. Dies ist ohne Zweifel merkwürdig, weshalb einige Interpreten sogar vermutet haben, dass das Bild am oberen Rand beschnitten sein könnte. Hans van Miegroet und Marijnissen haben dieser Hypothese jedoch entschieden mit dem Argument widersprochen, dass das Gemälde des *Blindensturzes* den bei einem Tüchleinbild üblichen schwarzen Rand aufweist.⁹¹ Wenn dieser empirische Befund in Betracht gezogen wird, kann niemals von einer stattgefundenen Beschneidung des Bildes die Rede sein. Dann stellt sich allerdings umso intensiver die Frage, warum der Künstler diesen kuriosen Bildausschnitt gewählt hat, bei dem das Kreuz auf der Kirchturmspitze fehlt?

Für eine mögliche Erklärung sei auf einen Stich (Abb. 7) nach Hans Bol aus dem Jahre 1561 hingewiesen, der schon in der Dissertation von Heinke Sudhoff erwähnt wird, für ihre weiterführende Interpretation jedoch keine Rolle spielt. Dargestellt sind zwei Jakobspilger, die um eine dritte und vierte Person ergänzt werden, sehen wir doch einen Mann, der ein Kind auf seinem Rücken trägt. Dabei könnte es sich durchaus um einen jüdischen Hausierer oder Bettler handeln.⁹² Sein Pelzhut ist unter der polnischen Bezeichnung *spodik* bekannt, diese ostjüdische Kopfbedeckung weist ihn als solchen aus.⁹³

Man achte in diesem Zusammenhang auf den Blinden und seinen Hund im linken Mittelgrund, der bei dem großen Haus angehalten hat, um zu betteln.

⁹¹ *Marijnissen / Seidel*, Bruegel, S. 365.

⁹² Begriffe und Visualisierungen des „Handels- oder Trödeljuden“ haben eine lange Tradition. Der Gebrauch der Bezeichnung geht bis ins Mittelalter zurück, als Juden – aus dem klassischen Wirtschaftssystem verdrängt – auf den Geldverleih, später auch auf Trödel- und Hausierhandel beschränkt wurden, vgl. dazu den Artikel *Lotter*, Handel.

⁹³ Vgl. dazu *Somogyi*, Die Schejnen, S. 137 f. Den Hinweis auf den ostjüdischen *spodik* verdanke ich Martin Przybilski (Trier), dem herzlich dafür gedankt sei.



Abb. 7: Pieter van der Heyden nach Hans Bol, *Blindensturz*, 1561, Kupferstich, 21,8 x 29,6 cm, Amsterdam, Rijksmuseum.

Bol hat das Gebäude in seiner äußeren Form deutlich dem Kirchengebäude des Hintergrunds angeglichen. Allerdings handelt es sich hier um ein Bordell, wie uns ein Blick in das obere Fenster deutlich macht, das ein sich liebendes Paar zeigt.

Anders als bei den bisher gezeigten Vergleichsbeispielen werden bei dem Stich nach Bol positive und negative Exempla gegenübergestellt. Im Hintergrund sind zwei Menschen auszumachen, die vor einem Wegekreuz angehalten haben, auf dieses zeigen und beten. Deutlich wird das dunkle Steinkreuz hervorgehoben, befindet es sich doch auf einer vertikalen Bildachse mit der dahinter befindlichen Kirche, die auf die Erlösung durch göttliche Gnade verweist. Außerdem sieht man vorn links einen kleinen Bildstock, wie wir ihn aus Bruegels *Bauerntanz*, aber auch aus Brants *Narrenschiff* kennen.⁹⁴ An diesem sind die Blinden vorbeigezogen. Bol macht für den Betrachter deutlich, dass die Blinden die christliche Botschaft verfehlt haben, während die fromm Betenden im Hintergrund auf dem rechten Weg zu Gott sind. Dass die Menschen im Hintergrund das Heil gefunden haben, macht auch das dargestellte Schiff deutlich.⁹⁵

⁹⁴ Pieter Bruegel d. Ä., *Der Bauerntanz*, um 1568, Öl auf Holz, 114 x 164 cm, Wien, Kunsthistorisches Museum.

Den rechten Weg zu Kreuz und Kirche hat zudem ein schwer beladener Mann gefunden, der über einen schmalen Steg hinweg schreitet und schon bald die anderen Gläubigen erreichen wird. Die Betenden befinden sich unmittelbar vor einer Kirche. So sei auf das dritte Kreuz verwiesen, das sich erwartungsgemäß auf dem Kirchturm befindet. Die dargestellte Kirche und ihr Kreuzzeichen werden den Blinden ausdrücklich gegenübergestellt. Das Kreuz hat in Bols ikonographischem Konzept durchweg die Funktion, den rechten Glauben anzuzeigen, seine Abwesenheit bedeutet Verfehlung und Abkehr von jenem Weg.

Genau diese in Bezug auf den wahren Glauben besitzanzeigende Funktion des Kreuzes findet sich bei Bruegel nicht. Durch seinen kuriosen Bildausschnitt erzwingt der Künstler die Abwesenheit des Kreuzes. Er lässt den Betrachter vielmehr danach suchen. Das Kreuz als Zeichen der Heilsgewissheit taucht nicht auf. In Bruegels Komposition ist es kein possessives Zeichen für die Rechtgläubigkeit des guten Christen. Es eignet nicht wie bei Bol den Rechtgläubigen im Unterschied zu den irrenden Blinden. Im Gegenteil ist das Kreuz lediglich ein weiterer Gegenstand, den die Blinden bei sich tragen. Der zweite Blinde von links trägt es um den Hals. Es bewahrt ihn jedoch weder davor zu irren, noch zu stürzen. In subtiler Weise geht es um eine Infragestellung symbolischer Legitimität.

VII. Negative Theologie und Spiritualismus

Wenn die bisherigen Beobachtungen zutreffen, muss Bruegels *Blindensturz* dann nicht als ein Sinnbild für die Schwierigkeit der Gottessuche gelesen werden? In seinem Bild reicht es offensichtlich nicht aus, ein Kreuz um den Hals zu hängen. *Deus quid sit, nescitur*, „Niemand weiß, was Gott ist“, lautet die programmatische Überschrift des ersten Paradoxons jener Schrift Sebastian Francks, die ich in Bezug auf Pieter Bruegels Kunst für maßgeblich halte.⁹⁵ Franck wendet sich hier gegen alle Religionen, die Gott im Modus der Repräsentation begreifen wollen.⁹⁷ Er fordert eine radikale Abkehr von allen Bildern im Sinne mystischer Gotteserfahrung, die uns nach Innen verweist. Der Theologe aus Donauwörth warnt und beschwört seine Leser zum Ende des ersten Paradoxons:

[...] *Aldieweil und solange der Mensch mit Bildern umgeheth, kann er zu dem Gemüt und zu dem, was in ihm ist, nicht einkehren. [...] Ihr müszt allen Bildern den Abschied geben, zu Gott einkehren in den Grund der Seele, da sollt Ihr Gott finden, denn das Reich Gottes ist in Euch!*⁹⁸

⁹⁵ Vgl. dazu meine Ausführungen zu den „Zwei Affen“ in: Müller, Paradox, S. 142–155.

⁹⁶ Franck, Paradoxa, S. 17.

⁹⁷ Vgl. Bietenholz, Encounters, S. 13–31, S. 69–93.

Mit einigem Grund hat Hans Sedlmayr im Rahmen seiner Deutung des *Blindensturzes* auf den Gegensatz von Ecclesia und Synagoge hingewiesen.⁹⁹ Der steinernen Kirche stünden die Irrlehren der Häretiker gegenüber, die von den Blinden repräsentiert werden. In mittelalterlicher Kathedralplastik steht dem Triumphkreuz der Kirche traditionell das zerbrochene Herrschaftszeichen der Synagoge gegenüber. Zudem wird deren Blindheit durch eine Augenbinde charakterisiert. Doch was im Rahmen dieser Opposition so zwingend und einleuchtend erscheint, wird von Bruegel in Frage gestellt. Schaut man genau hin, so findet sich in seiner Komposition ein auf den Kopf gestelltes lateinisches Kreuz, das sich am Ende der Reihe durch Zufall ergibt. Aus dem Vortragekreuz als Sieges- und Herrschaftszeichen ist ein flüchtiger Moment der Übereinstimmung geworden, der sich schon bald auflösen wird.

Im Zusammenhang der blinden Synagoge und der Vorstellung häretischer Irrlehren ist es unerlässlich, auf Sebastian Francks 1531 publizierte *Chronica, Zeytbuch und geschychtbibel* hinzuweisen, die schon 1558 ins Niederländische übersetzt wurde.¹⁰⁰ Die darin befindliche *Ketzerchronik* stellt einen integralen Bestandteil der Geschichtsbibel dar. Seine Vorrede beginnt der deutsche Theologe damit, dass der Leser nicht glauben dürfe, er würde wirklich all jene für Ketzer halten, die er im Folgenden aufzählt.¹⁰¹ Im Gegenteil würde ein solches Urteil nicht dasjenige des Verfassers, sondern des Papstes wiedergeben. Ketzer, so seine These, entstünden erst durch das Urteil anderer. Würde es nach ihm gehen, drehte sich alles um, und aus Ketzern würden Heilige.

Viele seien im *rußigen Kessel* des Papstes gelandet, die er der Unsterblichkeit für würdig halte. Hätten die Böhmen zu urteilen, so würden sie vielleicht nicht Jan Huß, sondern den Papst und seine Apostel ins Ketzerregister aufnehmen. Christen, so heißt es weiter, seien überall und immer aller Welt Ketzer gewesen, um dann berühmte Häretiker aufzuzählen.¹⁰²

Es sei das Wesen der Welt, immer aufs Neue Gut und Böse zu verkehren. Die Wahrheit der Ketzerei als wahren Christentum sei aber nur geistlichen Menschen zugänglich. Den Unterschied von Häresie und wahrer Kirche machten nicht die Inhalte aus, sondern deren Status. Das Drama der Häresie oder besser noch das Martyrium der Ketzerei beginne laut Franck dadurch, dass Amtskirchen ihre christliche Identität insofern verfehlten, als sie spirituelle Identität durch institutionelle Macht ersetzten. Ketzerei finde immer nur aus Sicht sich verabsolutierender kirchlicher Macht statt.¹⁰³

⁹⁸ Franck, *Paradoxa*, S. 21.

⁹⁹ Vgl. Sedlmayr, Pieter Bruegel, S. 17.

¹⁰⁰ Franck, *Chronica*.

¹⁰¹ Ebd., S. 233.

¹⁰² Ebd., S. 234.

¹⁰³ Ebd., S. 235–237.

Radikaler als Franck kann man es kaum formulieren, der Christus als ersten Ketzler erachtet und die wahren Christen in dessen Tradition sieht. Allerdings gibt er sich keinen Illusionen hin, wenn es heißt:

Sollten nun zu unsern Zeiten der Papst oder irgendwelche angeblich evangelische [sic] Sekten über die Ketzler urteilen, so würde es genauso zugehen, wie es eben zugeht, dass eine Sekte die andere bis in den Tod hasst [...]. Das ist ein gewisses Schicksal und Erkennungszeichen des Evangeliums und der Wahrheit.¹⁰⁴

Für Frank steht die Geschichte seit den Tagen der Apostel bis zum Jüngsten Gericht unter Wiederholungszwang: *Wo sich Christus nur regt, da findet sich Judas, Hannas, Kaiphas, Pilatus und stets die ganze Passion.¹⁰⁵*

Übertrieben formuliert illustriert Bruegels *Blindensturz* diese Weltsicht. Er liefert eine positive Beurteilung der Ketzerei und folgt den Ideen Sebastian Francks auch in anderen Werken.¹⁰⁶ Wie wir es im Vorwort der *Ketzerschronik* kennengelernt haben, geht der flämische Künstler gerade nicht von einer Gegenüberstellung orthodoxer Kirche und Ketzerei aus. Im Gegenteil findet im *Blindensturz* kein ausschließender Widerspruch von Ecclesia und Synagoge statt, sondern ein fließender Übergang. Der Blinde ganz links stellt noch in positiver Weise einen Gottessucher dar, während die Attribute der folgenden Männer zunehmend auf die Riten der Amtskirchen verweisen, deren Sturz programmiert erscheint. Die Kirche selbst sieht sich am Ende als Blindenführerin entlarvt.

Vor dem Hintergrund von Francks positiver Bewertung des Ketzertums erscheint das Bild der Blinden in neuem Licht. Wir haben zu lernen, dass in Bezug auf die Gotteserkenntnis alle Menschen blind sind und es nicht ändern können. Gott ist nur jenseits aller erkennbaren Bilder, aller greifbaren Wirklichkeit im Herzen zu erfahren. So gesehen wäre der Blindenstock ein ambivalentes Dingsymbol. Solange er als Metapher der Gottessuche fungiert und die prinzipielle Ausschnitthaftigkeit der Erkenntnis vergegenwärtigt, ist er positiv zu bewerten und stellt eine radikale Metapher für die prinzipielle Unerkennbarkeit Gottes dar. Wer jedoch glaubt, er könne den rechten Weg garantieren und den Stock als zuverlässigen Richtungsindikator missversteht, so als könne man Gott ertasten, geht es schief, wie wir uns schwer erkennen können. Wo Gott äußerlich gesucht wird, muss die Gottsuche misslingen.

Diese ambivalente Beurteilung der Blinden als Suchende und Irrende findet eine indirekte Bestätigung, wenn man einen Kupferstich aus dem Jahre 1571 hinzuzieht, der auf einen Entwurf Bruegels zurückgeht und die Jünger auf dem Weg nach Emmaus darstellt. Nicht von ungefähr erinnert einer der beiden Emmausjünger an den Blinden am äußersten linken Rand des Tüch-

¹⁰⁴ Vgl. Franck, Vorrede, S. 240; Wagner, Das Falsche, S. 371–447.

¹⁰⁵ Franck, Vorrede, S. 236.

¹⁰⁶ Davon handelt mein Bruegel-Buch: Das Paradox als Bildform.

leinbilds. Die didaktische Absicht ist deutlich, nicht nur Verblendete und Ketzer haben Christus nicht zu erkennen vermocht, sondern selbst seinen Jüngern ist dies misslungen. Nur geistlich-eucharistisch werden sie ihn erkennen können, wenn er in der Herberge das Brot bricht. Zudem stellt man fest, dass sich die Wanderstäbe der Männer nicht überkreuzen. Aus den katholischen Jakobspilgern der Reformationszeit sind bei Bruegel konfessionslose Gottessucher geworden. Im Kupferstich besteht eine Pointe darin, dass der Künstler sein Thema entkonfessionalisiert.

Dies gilt in ähnlicher Weise für Bruegels *Blindensturz*. Die Überlegenheit, die sich die Konfessionen in Bezug auf ihre Konkurrenz durchweg zusprechen, um sie zu Blindenführern zu degradieren, fehlt in seinem Bild ausdrücklich. Im Gegenteil inszeniert er auf anspielungsreiche Weise einen kirchenkritischen Kommentar. Im Sinne ironisch-spiritualistischer Theologie erzählt seine Geschichte des Blindensturzes weniger von persönlicher Verfehlung, als vielmehr vom Fall der christlichen Religion. Diese wird, wenn sie sich als Institution mit Repräsentationsanspruch missversteht, zur Blindenführerin. Wenn wir daraufhin die Männer betrachten, ist der zweite von links mit dem um den Hals gehängten Rosenkranz kritisch zu beurteilen. Ein Rosenkranz am Gürtel als Hinweis auf die Marienfrömmigkeit findet sich auch beim dritten Blinden von rechts. Aus ursprünglicher Gottessuche wird Anmaßung im Sinne einer Veräußerlichung des Glaubens. Für Franck setzt sich der Sündenfall fort, wenn der Mensch Kirchen baut; wenn er glaubt, über Zeichen seinen Glauben veräußerlichen zu können.¹⁰⁷ Die gebaute Kirche ist die eigentliche Blindenführerin!

Für diesen Sündenfall des Christentums, das seinen geistlichen Charakter missachtet, hat Franck auch in den *Paradoxa* eindringliche Worte gefunden.¹⁰⁸ Er beschreibt ihn als notwendigen Prozess, als müsste sich die wahre, unsichtbare Kirche seit den Tagen der Apostel immer in der Diaspora befinden und verfolgt werden. *Die Kirche*, so lautet die Überschrift des 234. Paradoxon, *eine Lilie unter Dornen, wird unter den Heiden zerstreut und bis zum Ende zertreten*.¹⁰⁹ Bruegel greift diese Metapher auf. Über dem Kanal rechts, oberhalb des stürzenden Blinden blüht eine Wasserlilie. Der Kanal selbst ist für unser Auge nicht leicht zu erkennen. Fast übergangslos verbindet sich seine morastige Oberfläche mit der angrenzenden bräunlichen Wiese und dem Buschwerk. Eine optische Falle, die Bruegel ebenso im Bild *Der Bauer und der Vogeldieb* (Abb. 2) einsetzt und auf dieselbe Pflanzenmetaphorik zurückgreift. Auch hier findet sich eine Lilie als Symbol der wahren Kirche.

¹⁰⁷ So lautet der Titel des 89. Paradoxons: *Tempel, Bilder, Feste, Opfer und Zeremonien gehören nicht ins Neue Testament*. Franck, *Paradoxa*, S. 142.

¹⁰⁸ Ebd., S. 347–352.

¹⁰⁹ Ebd., S. 347.

Abschließend soll ein weiteres Bilddetail benannt werden, das der bisherigen Forschung entgangen ist. Bruegel wäre nicht Bruegel, würde er nicht auch dem Betrachter des Bildes eine Botschaft mitteilen und ihn zur Selbstbescheidung auffordern. Bequem könnte sich dieser in einer Welt voller religiöser Irrtümer eingerichtet haben und glauben, dass ihm ein solcher Fall erspart bleibt. Aber das Bild enthält eine Pointe, die auf den Betrachter zielt und ihn auf diskrete Weise ermahnt. Wie beschrieben, ist die Spitze des Kirchturms durch die Bildgrenze abgeschnitten. Allerdings ist genau dieser fehlende Teil des Turms jenseits des Hügels links von der Bildmitte am Horizont sichtbar. Die unmittelbar angrenzenden Bäume verdeutlichen den Maßstab dieses Gebäudeteils. Der Maler lässt also den fehlenden Teil des Kirchturms an anderer Stelle wieder auftauchen.

Dabei stellt die Kirchturmspitze hinter dem Hügel eine Achse für das Geschehen im Vordergrund dar. Sie teilt die Personengruppe in diejenigen, die schon im Fall begriffen sind und diejenigen, die eventuell noch fallen werden. Auf diese Weise markiert sie den Punkt, an dem noch Hoffnung besteht, dass die Rückwärtigen den Stock ihres Vordermannes loslassen und so dem Sturz in den Morast entgehen. Geht man zu weit, wenn man dies als eine Ermahnung des Betrachters verstehen will? Dieser befindet sich in derselben Position wie der dritte Blinde von links, wissen wir doch nicht, ob er stürzen wird. Wer jedenfalls glaubt, sich von den Stürzenden distanzieren zu dürfen, unterliegt dem Beginn des eigenen Irrtums und läuft Gefahr, in Zukunft selbst zu stürzen. So ist auch der Betrachter schon im Bann der für ihn zwar unsichtbaren, nichtsdestoweniger wirkmächtigen Kirche jenseits des Hügels. Dementsprechend stellt sich nicht nur die Frage, ob die anderen, sondern ob wir stürzen werden. Zu Unrecht erhöhe sich der Rezipient über die unglücklichen und verblendeten Menschen im Vordergrund, läuft doch auch er Gefahr, einer Blindenführerin zu folgen, ohne es zu merken.

Kehren wir noch einmal zu Francks ins Niederländische übersetzte Briefe vom Beginn der 1560er Jahre zurück. In theologischer Hinsicht wiederholen sie Gedanken, die einem Anhänger des deutschen Theologen aus seinen Schriften hätten vertraut sein können. Interessant sind die Briefe aber vor allem in Bezug auf die Eindeutigkeit, mit der eine nikodemische Praxis befürwortet wird.¹¹⁰ Dass die Briefe zu jenem Zeitpunkt übersetzt wurden, macht deutlich, als wie dringlich dieses Problem erachtet wurde.¹¹¹

Inwieweit eine solche Befürwortung des Nikodemismus als nicht ungefährlich erachtet wird, belegt zudem jene Textstelle, in der Frank seinen Adressaten Campanus ausdrücklich bittet, vorsichtig mit seinem Brief zu verfahren, um ihn nicht zum Märtyrer werden zu lassen.¹¹² Ausdrücklich ermahnt er den

¹¹⁰ Vgl. *Franck*, Brief an Campanus, S. 232–233.

¹¹¹ Vgl. hierzu auch den Beitrag von Martin Skoeries in diesem Band.

¹¹² Vgl. *Franck*, Brief an Campanus, S. 233.

Zeitpunkt die Latenz. Erst wenn ich als Betrachter die bedeutsamen Elemente miteinander zu verbinden weiß, ergibt sich ein hermeneutischer Mehrwert. Für sich genommen erscheint der abgeschnittene Kirchturm, das um den Hals getragene Kreuz eines der Blinden, der Rosenkranz eines anderen, der hinzugefügte Hirte, die in den Graben stürzende Kuh, der Kirchturm hinter der Anhöhe, der freigelassene Platz vor der Kirche, der an einen Emmausjünger gemahnende Blinde, der abgestorbene Baum vor dem Hirten als akzidentell. Wenn es dem Betrachter jedoch gelingt, mehrere Elemente zu akkumulieren, kann sich ein Schritt hin auf eine höhere Bedeutungsebene vollziehen, sozusagen eine neue Bedeutung entstehen, die aber aktiv hergestellt werden muss. Wenn ich die vorhandenen Elemente richtig miteinander verknüpfe, können Bedeutungen entstehen, die über das Dargestellte hinausweisen. Der Urheber des Bildes könnte dies jedoch immer als Unterstellung zurückweisen.

Wie deutlich geworden ist, gehören Blindheit und Blindensturz im Christentum seit jeher zu den bestimmenden Exklusionsmetaphern der Orthodoxie. Im Unterschied zu allen anderen Interpretationen ging es in meiner Deutung des *Blindensturzes* darum, dass der Künstler den ausschließenden Gegensatz von wahrer Kirche und Irrlehre in Frage stellt. Damit unterstelle ich Bruegels Bild eine aufklärerisch-ironische Absicht. In ihm wird das Prinzip von Denunziation und Ausschluss kritisiert. Dargestellt wird in allegorischer Form, wie die christliche Religion als unschuldige Gottessuche beginnt, sich mit ihrer Veräußerlichung in Symbolen, Riten und Amtskirchen fortsetzt, um schließlich den Weg zu verfehlen und zu stürzen.

Möchte man das Gesagte zum Abschluss noch einmal zusammenfassen, so lässt sich festhalten, dass es nicht das Ziel war, ikonographisches Spezialwissen zu vermitteln. Vielmehr war es meine Absicht, die Möglichkeiten visueller Strategien zu diskutieren, deren Ziel die Kommunikation religiöser Minderheiten außerhalb der katholischen Kirche darstellt. Im Verhältnis von Orthodoxie und Häresie geht es somit nicht um das Klischee von Künstlern als Außenseiter der Gesellschaft. Im Gegenteil gehe ich davon aus, dass religiöse Devianz in der Zeit bis zum Trienter Konzil häufiger in der Kunst auftrat, als uns eine am strikten Gegensatz der Konfessionen orientierte Kunstgeschichtsschreibung weismachen will.¹¹⁶ Abschließend bleibt mir nur, daran zu erinnern, dass wir die ästhetische Erfahrung von Bruegels Bild nicht geringer schätzen dürfen, als die historische „Auskunft“, die wir durch es erhalten haben. So sei an die schöne Formulierung von Jacob Burckhardt erinnert, der einmal geschrieben hat, ein gelungenes Kunstwerk sei wie ein Pfeil, der durch die Jahrhunderte schießt. Folgt man dem bekannten Schweizer Historiker, dann ist es das Privileg von Bruegels *Blindensturz*, uns eine Vorstellung davon zu vermitteln, welch ungeheure Verfehlungen

¹¹⁶ Vgl. Schwerhoff, *Gottlosigkeit*, 58–63.

mit der Geschichte einhergehen. Wer in die leeren Augen des stürzenden Blinden schaut, wird dies nicht so schnell vergessen. In diesen toten Augen sehen wir doch nicht nur den Schrecken angesichts des Sturzes, sondern die jähe Erkenntnis eigener Schuld.

Nicht edierte Quellen

Franck, Sebastian: *Chronica, Zeytbuch vnd geschychtbibel*, Straßburg 1531.

- Die Guldin Arch: darein der kern vnd die besten hauptsprüch, der Heyligen schrift, alten Lerer vnd Väter der kirchen, Auch der erleuchten Heyden vn[d] Philosophen [...] getragen, verfasst vn[d] eingeleibt seind [...] zusame[n] trage[n] durch Sebastian Francken von Werd, Augsburg 1538.

Edierte Quellen

Alberti, Leon Battista: *Della Pittura – Über die Malkunst*, hrsg. v. Oskar Bätschmann/Sandra Gianfreda, Darmstadt 2010.

Brant, Sebastian: *Dat narren schyp*, hrsg. v. Timothy Sodmann, Bremen 1980.

- *Narrenschiff*, hrsg. v. Friedrich Zarwcke, Darmstadt 1864.

Busch, Eberhard/*Heron*, Alasdair u. a.: *Calvin-Studienausgabe*, Bd. 3, *Reformatorsche Kontroversen*, Neukirchen-Vluyn 1999, S. 222–265.

Dr. Martin Luther's sämtliche Werke. Reformationshistorische und polemische deutsche Schriften, hrsg. v. Johann Konrad Irmischer, Erlangen 1830.

Erasmus von Rotterdam: *Handbüchlein eines christlichen Streiters*, in: ders., *Ausgewählte Schriften*. Lateinisch/Deutsch, hrsg. v. Werner Welzig, Darmstadt 1990, Bd. 1, S. 55–375.

- *Theologische Methodenlehre*, in: ders., *Ausgewählte Schriften*. Lateinisch/Deutsch, hrsg. v. Werner Welzig, Darmstadt 1990, Bd. 3, S. 117–495.

Ficinus, Marsilio: *Über die Liebe oder Platons Gastmahl*, hrsg. v. Paul Blum/Karl Paul Hasse, Hamburg 1984.

Franck, Sebastian: *Vorrede zur Chronik der römischen Ketzler*, in: *Der linke Flügel der Reformation. Glaubenszeugnisse der Täufer, Spiritualisten, Schwärmer und Antitrinitarier*, hrsg. v. Heinold Fast, Bremen 1962, S. 233–246.

Franck, Sebastian: *Brief an Johannes Campanus*, in: *Der linke Flügel der Reformation. Glaubenszeugnisse der Täufer, Spiritualisten, Schwärmer und Antitrinitarier*, hrsg. v. Heinold Fast, Bremen, S. 219–233.

Franck, Sebastian: *Paradoxa*, hrsg. v. Siegfried Wollgast, Berlin 1966.

Luther, Martin: *Studienausgabe*, Bd. 2, Berlin 1982.

Philips, Dirk: *Antwort an Sebastian Franck*, in: *Der linke Flügel der Reformation. Glaubenszeugnisse der Täufer, Spiritualisten, Schwärmer und Antitrinitarier*, hrsg. v. Heinold Fast, Bremen, S. 171–188.

Physiologus. *Naturkunde in frühchristlicher Deutung*, übers. und hrsg. v. Ursula Treu, Hanau 1998.

Piccolomini, Enea Silvio: *Briefe. Dichtungen*, München 1966.

Literatur

- Accomando Gandini, Marina*: Relazioni e confronti negli affreschi sistini e nel Mausoleo di Giulio II, Ascoli Piceno 2004.
- Barnes, Bernadine*: Michelangelo in print. Reproductions as response in the sixteenth-century, Farnham 2010.
- Bergmann, Rosemarie*: A tröstlich picture. Luther's attitude in the question of images, in: *Renaissance and Reformation* 5 (1981), S. 15–25.
- Berns, Jörg Jochen*: Die Macht der äußeren und der inneren Bilder. Momente des innerprotestantischen Bilderstreits während der Reformation, in: *Begrifflichkeit und Bildlichkeit der Reformation*, hrsg. v. Italo Michele Battafarano, Bern 1992, S. 9–37.
- Bietenholz, Peter Gerard*: Encounters with a radical Erasmus. Erasmus' work as a source of radical thought in Early Modern Europe, Toronto 2009.
- Bosshard, Emil D.*: Tüchleinmalerei – eine billige Ersatztechnik?, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 45 (1982), S. 31–42.
- Dejung, Christoph*: Sebastian Franck interkulturell gelesen, Nordhausen 2005.
- Freedberg, David*: The Life of Pieter Bruegel the Elder, in: *The prints of Pieter Bruegel the Elder*. Ausstellungskatalog Bridgeston Museum of Art, Tokyo 1989, hrsg. v. dems., Tokyo 1989, S. 21–31.
- Allusion and Topicality in the Work of Pieter Bruegel: The Implications of a Forgotten Polemic, in: *The prints of Pieter Bruegel the Elder*. Ausstellungskatalog Bridgeston Museum of Art, Tokyo 1989, hrsg. v. dems., Tokyo 1989, S. 53–65.
- Groß, Sibylle*: Hans Wydyz. Sein Oeuvre und die oberrheinische Bildschnitzkunst, Hildesheim 1997.
- Grossmann, Fritz*: Pieter Bruegel. Gesamtausgabe der Gemälde, Herrsching 1973.
- Harms, Wolfgang*: Homo viator in bivio. Studien zur Bildlichkeit des Weges (medium Aevum, Bd. 21), München 1970.
- Hofmann, Werner* (Hrsg.): Luther und die Folgen für die Kunst. Ausstellungskatalog Hamburger Kunsthalle, Hamburg 1983/84, München 1983.
- Imdahl, Max*: Giotto. Arenafresken: Ikonographie, Ikonologie, Ikonik, München 1988.
- Jenny, Markus*: Luther, Zwingli, Calvin in ihren Liedern, Zürich 1983.
- Kaschek, Bertram*: Weltzeit und Endzeit. Die „Monatsbilder“ Pieter Bruegels d. Ä., München 2012.
- Kavaler, Ethan Matt*: Pieter Bruegel. Parables of order and enterprise, Cambridge 1999.
- King, Ross*: Michelangelo and the pope's ceiling, London 2002.
- Knappe, Joachim/Wuttke, Dieter*: Sebastian-Brant-Bibliographie. Forschungsliteratur von 1800 bis 1985, Tübingen 1990.
- Lexikon für Theologie und Kirche*, Bd. 2, hrsg. v. Walter Kasper, Freiburg u. a. 1994.
- Lotter, Friedrich*: Art. „Handel“ in: *Neues Lexikon vom Judentum*, hrsg. v. Julius H. Schoeps, Gütersloh/München 1992, S. 181.
- Lupi, Walter*: La scuola dei Sileni, in: *Festschrift für Eugenio Garin*, Pisa 1987, S. 1–20.

- Mann Philipps*, Margaret: The „Adages“ of Erasmus. A study with Translations, Cambridge 1964.
- Marijnissen*, Roger H. / *Seidel*, Max: Bruegel, New York 1984.
- Michels*, Norbert: Bewegung zwischen Ethos und Pathos. Zur Wirkungsästhetik italienischer Kunsttheorie des 15. und 16. Jahrhunderts, Münster 1988.
- Mielke*, Hans: Pieter Bruegel. Die Zeichnungen, Turnhout 1966.
- Milla-Villena*, Rodolfo: Deux Moralités de Pierre Bruegel l’Ancien à l’Époque de la Montée du Calvinisme aux Pays-Bas”, in: La Littérature Populaire aux XVème et XVIème Siècles. Actes du deuxième Colloque de Goutelas. Bulletin de l’Association d’études sur L’Humanisme, la Réforme et la Renaissance, 1979, S. 188–195.
- Müller*, Christian (Hrsg.): Hans Holbein d. J. Die Druckgraphik im Kupferstichkabinett Basel, Ausstellungskatalog Kupferstichkabinett Basel, Basel 1997, Basel 1997.
- Müller*, Jürgen: Das Paradox als Bildform. Studien zur Ikonologie Pieter Bruegels d. Ä., München 1999.
- „Pieter der Drollige“ oder der Mythos vom Bauern-Bruegel, in: Pieter Breughel der Jüngere, Jan Brueghel der Ältere: flämische Malerei um 1600, hrsg. v. Klaus Ertz, Lingen 1997, S. 42–53.
 - Bild und Zeit. Überlegungen zur Zeitgestalt in Pieter Bruegels „Bauernhochzeitsmahl“, in: Erzählte Zeit und Gedächtnis: narrative Strukturen und das Problem der Sinnstiftung im Denkmal, hrsg. v. Götz Pochat, Graz 2005, S. 72–81.
 - Ein anderer Laokoon – Die Geburt ästhetischer Subversion aus dem Geist der Reformation, in: Erzählen und Episteme: Literaturgeschichte des späten 16. Jahrhunderts, hrsg. v. Beate Kellner/Jan-Dirk Müller/Peter Strohschneider, Berlin/New York 2011, S. 389–455.
 - Überlegungen zum Realismus Pieter Bruegels d. Ä. am Beispiel seiner Darstellung des Bethlehemitischen Kindermordes, in: Morgen-Glantz: Zeitschrift der Christian Knorr von Rosenroth-Gesellschaft 8 (1998), S. 273–296.
 - Von der Odyssee eines christlichen Gelehrten – Eine neue Interpretation von Hans Holbeins Erasmusbildnis in Longford Castle, in: Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft 49/50 (1995/96), S. 179–211.
 - /*Magister*, Susanne: Sileni Alcibiadis. Von der Umwandlung aller Werte, in: Müller/Schauerte (Hrsg.): Die gottlosen Maler von Nürnberg, S. 139–150.
 - /*Schauerte*, Thomas (Hrsg.): Die gottlosen Maler von Nürnberg. Konvention und Subversion in der Druckgrafik der Beham-Brüder, Emsdetten 2011.
- Müller*, Wolfgang G.: Das Problem von Schein und Sein in Erasmus’ „Sileni Alcibiadis“ und Shakespeares „Macbeth“, in: Wolfenbütteler Renaissance-Mitteilungen 15 (1991), S. 1–18.
- Münch*, Birgit Ulrike: Geteiltes Leid. Die Passion Christi in Bildern und Texten der Konfessionalisierung. Druckgraphik von der Reformation bis zu den jesuitischen Großprojekten um 1600, Regensburg 2009.
- The New Hollstein. Dutch & Flemish etchings, engravings and woodcuts 1450–1700. Pieter Bruegel the Elder, bearb. v. Nadine Orenstein/Manfred Sellink, Ouderkerk aan den IJssel 2006.
- Nichols*, Tom: The Art of Poverty: Ironie and Ideal in Sixteenth-Century Beggar Imagery, Manchester 2007.

- Noll, Thomas*: Pieter Bruegel d. Ä. Der Bauer, der Vogeldieb und die Imker, in: Münchner Jahrbuch der Bildenden Kunst, Dritte Folge 50 (1999), S. 65–106.
- Ohler, Norbert*: Pilgerstab und Jakobsmuschel. Wallfahren in Mittelalter und Neuzeit, Düsseldorf/Zürich 2003.
- Pfeiffer, Heinrich*: Gemalte Theologie in der Sixtinischen Kapelle. Die Fresken des Michelangelo Buonarotti ausgeführt unter Julius II, in: Archivum historiae pontificiae 31 (1993), S. 69–107.
- Rahner, Hugo*: Griechische Mythen in christlicher Deutung, Darmstadt 1966.
- Richardson, Todd M.*: Pieter Bruegel the Elder. Art discourse in the sixteenth century Netherlands, Farnham 2011.
- Roberts-Jones, Philippe/Roberts-Jones, Françoise*: Pieter Bruegel der Ältere, München 1997.
- Schoeps, Julius H.* (Hrsg.): Neues Lexikon vom Judentum, Gütersloh/München 1992.
- Schwerhoff, Gerd*: Gottlosigkeit und Eigensinn. Religiöse Devianz in der Frühen Neuzeit, in: Transzendenz und Gemeinsinn. Themen und Perspektiven des Dresdner Sonderforschungsbereichs 804, hrsg. v. Hans Vorländer, Dresden 2010, S. 58–63.
- Scribner, Robert*: Reformatorische Bildpropaganda, in: Historische Bildkunde 12 (1991), S. 83–106.
- Sedlmayr, Hans*: Pieter Bruegel: Der Sturz der Blinden. Paradigma einer Strukturanalyse, in: Hefte des Kunsthistorischen Seminars der Universität München, Heft 2, hrsg. v. ders., München 1957, S. 1–49.
- Seidel Menchi, Silvana*: Erasmo da Rotterdam: Adagia. Sei saggi politici in forma di proverbi, a cura di Silvana Seidel Menchi, Turin 1980.
- Settis, Salvatore*: Laocoonte. Fama e stile, Rom 1999.
- Silver, Larry*: Hieronymus Bosch, New York 2011.
- Somogyi, Tamar*: Die Schejnen und die Prosten. Untersuchungen zum Schönheitsideal der Ostjuden in Bezug auf Körper und Kleidung unter besonderer Berücksichtigung des Chassidismus, Berlin 1982.
- Stechow, Wolfgang*: Bruegel, aus dem Englischen von Herbert Frank, Köln 1974.
- Stridbeck, Carl Gustaf*: Bruegelstudien. Untersuchungen zu den ikonologischen Problemen bei Pieter Bruegel d. Ä. sowie dessen Beziehungen zum niederländischen Romanismus, Stockholm 1956.
- Sudhoff, Heinke*: Ikonographische Untersuchungen zur „Blindenheilung“ und zum „Blindensturz“. Ein Beitrag zu Pieter Bruegels Neapler Gemälde von 1568, Bonn 1981.
- Sybesma, Jetske*: The Reception of Bruegel's „Beekeepers“. A Matter of Choice, in: The Art Bulletin 73, 3 (1991), S. 467–478.
- Torrilhon, Tony-Michel*: La pathologie chez Bruegel. Thèses pour le doctorat en médecine, Paris 1957.
- Trudzinski, Meinolf*: Von Holbein zu Brueghel. „Christus vera lux, philosophi et papa in foveam cadentes“, in: Niederdeutsche Beiträge zur Kunstgeschichte 23 (1984), S. 63–116.
- Van den Brink, Peter* (Hrsg.): Brueghel Enterprises. Ausstellungskatalog Bonnefantenmuseum, Maastricht 2002/Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, Brussels 2002, Gent/Amsterdam 2001.

