

Bilder als Erzählung: Neue Wege der Erschließung von Malerei für Nutzer aktueller Medien

Vorgestellt am Beispiel einer Analyse von Pieter Bruegels »Landschaft mit dem Sturz des Ikarus« (späte 1560er Jahre)¹

Michael F. Zimmermann

Wie können Bilder im Kunstunterricht sinnvoll interpretiert werden? Ein Plädoyer gegen ziellosen Formalismus und stereotype Geschichtsbilder

In Schulen, Hochschulen und Einführungskursen zur Kunstpädagogik an Universitäten werden junge Erwachsene oft dazu angeleitet, Kunstwerke auf eine sehr schematische Weise zu interpretieren. Häufig müssen sie sich in langen Beschreibungen rein formaler Aspekte ergehen, bevor sie überhaupt über das Thema in Kenntnis gesetzt werden. Ohne wirklich zu erfassen, was in der im Bild dargestellten Szene geschieht, müssen sie dessen Komposition, Farbkontraste, Pigmentstrukturen oder Licht-Schatten-Verhältnisse beschreiben. Worum es in einem Kunstwerk wirklich geht, kann man allerdings nur ergründen, wenn man auch etwas über dessen Ikonografie weiß. Dann nur ist die Analyse der formalen und ästhetischen Strategien von Künstler*innen, sowie die der Gestik und Mimik der Bildfiguren hilfreich: Ihr Ziel sollte es sein, die visuellen Techniken zur Inszenierung einer Geschichte – ob von alltäglichen oder von politischen Ereignissen – zu verstehen. Fragen des erzählerischen Gehalts werden allerdings oft so behandelt, als setzten sie höhere Bildungsgrade voraus. Nicht nur wird die Kunstgeschichte nach wie vor als ein exotisches »Orchideenfach« beargwöhnt; auch die Medienanalyse wird als Domäne einer intellektuell anspruchsvollen Kulturwissenschaft betrachtet. In Schulen wird Kunstgeschichte oft als exklusiver Bereich einer Kultur markiert, die zur sozialen Distinktion privilegierter Schichten dient. Heute wird das Fach nicht nur, wie schon in den 1960er Jahren, mit einschüchternden Museumswelten und altmodischer Bürgerlichkeit, sondern darüber hinaus auch mit einem präventösen, intellektualisierten Kunstbetrieb assoziiert.² Vor diesem Hinter-

1 Die ersten beiden Absätze und den letzten habe ich ursprünglich in englischer Sprache verfasst. Der deutschen Fassung liegt eine Übersetzung von Franziska Kleine zugrunde. Der Text ist auch durch die Zusammenarbeit mit Rainer Wenrich geprägt. Ihnen sei herzlich gedankt.

2 Eine frühe ausgezeichnete Analyse: Bourdieu 1966. Einen generelleren Zugang zur Kulturso-

grund wird eine rein formalistische Bildanalyse oft gegen die Anforderungen einer Kultur verteidigt, die als altmodischer Humanismus oder abgehobener Intellektualismus verschrien ist.

Viele Lehrer*innen unterrichten Kunstgeschichte und Bildanalyse auf exzellente Weise, und einige Kunsthistoriker*innen (wie der Autor dieses Aufsatzes) haben sich aufgrund eines inspirierenden Schulunterrichts für ihr Berufsfeld entschieden. Bei genauerer Betrachtung zeigt sich jedoch das Fortbestehen einer skeptischen Distanz zwischen der Kunstpädagogik und der Kunstgeschichte oder der Bildmedienanalyse. Oft werden Schüler*innen dazu angeleitet, oberflächliche Eindrücke und unspezifische Stimmungen in einer dargestellten Szene zu beschreiben, bevor sie überhaupt rein formale Aspekte »analysieren« sollen. Manchmal werden sie dazu animiert, über biografische »Einflüsse« sowie über soziale oder politische Bedingungen einer Epoche zu spekulieren, von der sie nicht mehr als eine vage Vorstellung haben. Von biografischen Erklärungen zu Kunstwerken hat eine seriöse Kunstgeschichte aus gutem Grund Abstand genommen: Was sagt die Tatsache, dass Vincent van Gogh sich am 23. Dezember 1888 einen Teil seines Ohres abgeschnitten hat, über seine Malerei oder über Expressionismus aus? An welcher Krankheit der Künstler litt, bleibt umstritten. Die reduktive Kategorisierung von expressionistischer Kunst als »fieberhaft« oder »wahnsinnig« ist umso gefährlicher, wo sie eine stereotype, von Krisen- oder Verfallsmomenten gezeichnete Kunstgeschichte bestätigt. Während die meisten Interpretationen eines beliebigen Werks von Van Gogh auf den historischen Kontext der sozialen Frage rekurrieren, werden zur Deutung eines Seestücks von Claude Monet aus genau demselben Jahr stereotype Vorstellungen einer idyllischen Belle Époque mobilisiert. Solche Bildlektüren sind generell zirkulär: Von einigen Merkmalen der Biografie der Künstler*innen, oder von einer vermeintlichen Prägung ihrer Zeit leiten sie ihren Charakter sowie den ihrer Epoche ab.

Wenn Schüler*innen und Student*innen Kunstwerke nach oberflächlichen formalistischen Standards »analysieren« sollen, bleibt das kritische Instrumentarium ungenutzt, das der Strukturalismus, die postmodernen Theorie und die Cultural Studies ausgebildet haben. Bei der Beschreibung von Kompositionsschemata »entdecken« sie oft imaginäre Diagonalen, Drei- und Rechtecke oder »goldene Schnitte« (ein Begriff, der erst um die Mitte des 19. Jahrhunderts aus der Mathematik in die Ästhetik übertragen wurde) (Livio 2003, S. 3–5)³, um Bildszenen als entweder ruhig oder dynamisch,

ziologie bietet außerdem: Bourdieu 1992. Neben zahlreichen kritischen Aktualisierungen seien erwähnt: Zahner 2011, Rehbein 2014.

3 Ein Versuch, den »goldenen Schnitt« und seine (beschränkte) Relevanz für ästhetische Bedeutungsstrukturen zu historisieren: Busch 2003, S. 102–122. Busch schlägt vor, dass nach der Aufklärung und der Säkularisierung formalistische Mittel zur Oberflächenkomposition andere (z. B. religiöse) Strategien zur Bedeutungsvermittlung in narrativen Kunstsujets ersetzt haben.

harmonisch oder expressiv zu klassifizieren. Dabei wird ihnen abverlangt, fälschlicherweise von der Oberfläche des Gemäldes auf dessen »Charakter«, und damit auf das, was sich in der Tiefe des Fiktionsraums abspielt, zu schließen. Ein Kontrast zwischen Komplementärfarben wird der künstlerischen »Intention« zugeschrieben, eine ausgleichende Wirkung zu erzielen – selbst in Kunstwerken aus Epochen wie der Renaissance, in denen Grün als Primärfarbe galt (Gage 2000, S. 93–115). Was die Maltechnik anbelangt, kennen viele Lehrer*innen und Schüler*innen nur zwei Methoden: entweder Lasur- oder Alla-Prima-Malerei, bei der Pinselspuren sichtbar bleiben.⁴

Verteidigt wird die reduktive, formalistische Interpretation von Kunstwerken häufig, indem auf die Lehrtraditionen des Bauhauses verwiesen wird. Oft ist ein Standardrepertoire an Beschreibungskriterien, wie in der Methode oben angedeutet, jedoch lediglich eine Karikatur der Strategien, die Bauhauskünstler*innen entwickelten, um künstlerische Werkprozesse (nicht nur Komposition und Farbe, sondern auch die Textur betreffend usw.) transkulturell zu vergleichen.⁵ Der Vergleich z. B. zwischen einer kambodschanischen Skulptur des 11. Jahrhunderts und einem Kunstwerk der westlichen Romanik kann ein sinnvoller Versuch sein, um mittels Abstrahierung in beiden Fällen ähnliche künstlerische Strategien zu ermitteln.⁶ Kein*e Bauhauskünstler*in hätte behauptet, dass es eine einzige Standardmethode zur Interpretation aller Kunstwerke, d. h. der Kunst jeder beliebigen Zeit, ohne jegliche Kenntnis des Gegenstands gäbe. Obgleich diese Annahme allzu oft die Wirklichkeit des Schulunterrichts bestimmt, ist diese »Methode« in keinem Kurrikulum und in keiner Richtlinie vorgeschrieben.⁷

Die oft langen und ziellosen Erläuterungen zu rein formalen Aspekten eines Kunstwerks münden häufig nur in einigen abschließende Beobachtungen in der Einordnung des Werks in eine historische Epoche.⁸ Damit wird Kunstgeschichte auf eine Tech-

4 Eine differenziertere Übersicht über Maltechniken und die Materialität von Pigmenten im 19. Jahrhundert: Krüger 2007. Außerdem: Busch 2009. Er beschreibt Prozesse, in denen die Übertragung von Dingen ins Bild nicht geschieht, indem Farben innerhalb von Konturlinien platziert, sondern indem Volumina durch Schattierungen und Farbabstufungen (Kolorismus) definiert werden.

5 Die Literatur über die Methoden zur künstlerischen Ausbildung am Bauhaus ist umfassend. Eine Einführung im Hinblick auf ihre Relevanz für später praktizierte Kunstlehrmethoden: Wick [1997] 2009. Für eine historisch fundierte, aktualisierte Hommage an die Kunstlehre am Bauhaus: Richter 2017.

6 Der transkulturelle Vergleich, der auf formaler Ähnlichkeit basiert, war eine Methode in der Kompositionslehre am Bauhaus sowie im französischen Purismus der 1920er Jahre, aber ein Meisterwerk sowie ein Grundstein für eine globale Kunstgeschichte ist: Malraux 1952.

7 Für Bayern (das Bundesland, in dem der Autor arbeitet) siehe: Ordnung der Ersten Prüfung für ein Lehramt an öffentlichen Schulen (Lehramtsprüfungsordnung I – LPO I) vom 13.03.2008, § 50. Demnach müssen die Lehramtsanwärter*innen für öffentliche Schulen in »Kunstgeschichte bis zur Gegenwartskunst (Schwerpunkt Europa); Werkerschließung« ausgebildet werden. Sie müssen eine vierstündige schriftliche Prüfung in »Werkanalyse: formale und inhaltliche Auseinandersetzung mit Kunstwerken unter Berücksichtigung historischer Aspekte« bestehen.

8 Nachvollziehen lässt sich eine internationale Debatte über die Epochenenteilung der Kunst-

nik reduziert, ein Kunstwerk mittels einer Auswahl bestimmter Epochenmerkmale zu klassifizieren, als seien die Künstler*innen »Repräsentant*innen« ihrer Zeit.⁹ Auf diese Weise werden Epochen wie a-historische Kategorien behandelt, als wenn Menschen, die zur Zeit der Romanik oder der Gotik lebten, irgendeine Vorstellung davon gehabt hätten, was romanisch oder gotisch bedeute. Während es legitim ist, das programmatische Wiederauflebenlassen (oder die »Wiedergeburt«) der antiken Kultur als signifikantes Merkmal der Zeit zu begreifen, die später »Renaissance« genannt wurde, sind Konzeptionen wie »manieristische« oder »barocke« Kunst erst von Kunsthistorikern des 19. und frühen 20. Jahrhunderts entwickelt worden. Die Begriffe »gotisch« und »barock« wurden zunächst zur Abwertung von bestimmten Kunststilen verwendet. Deshalb ist es fehlleitend, diese Konzepte unkritisch zu verwenden, ohne sie nicht zugleich auch zu problematisieren.¹⁰ Einige Autoren wie Willibald Sauerländer, der nicht nur ein kritischer Kunsthistoriker, sondern auch ein brillanter Feuilletonist der Süddeutschen Zeitung gewesen ist (also mitnichten ein elitärer Autor, der nicht in der Lage dazu gewesen wäre, ein breiteres Publikum anzusprechen), haben sich sogar dafür ausgesprochen, das Konzept eines Epochenstils gänzlich zu verwerfen (Sauerländer 1999; außerdem Weissert 2009, S. 102–122).¹¹ Trotzdem halten es manche Lehrer*innen für selbstverständlich, dass barocke Kunst generell mehr »Bewegung« enthalte als Renaissancekunst¹² – als hätte der Kunsthistoriker Aby Warburg nicht im frühen 20. Jahrhundert das Dionysische, d. h. die dunkle, grausame und oft emotionale Seite der Renaissance entdeckt, die Johann Joachim Winckelmanns Ideen einer klassischen, von »edler Einfach« und »stiller Größe« gekennzeichneten

geschichte, die als notwendig erachtet wird, auch wenn sie kontinuierlich infrage gestellt wird, in: *Perspective. La revue de l'INHA* [Institut National d'Histoire de l'Art], 2008, Nr. 4, Sonderausgabe: Dossier Périodisation et histoire de l'art.

9 Als besonders problematisches Beispiel lässt sich diese private, aber offiziell aussehende Webseite anführen: <https://www.kunstimunterricht.de/werkanalyse/kriterien/118-werkanalyse-und-interpretation-plastik-skulptur-moore-giacometti.html>. Als Kontaktperson und Verantwortlicher wird eine Person in Haßfurt genannt, die jedoch nicht als Autor firmiert.

10 Pfisterer, Ulrich, s. v. Romanik; Reudenbach, Bruno, s. v. Gotik; Helas, Philine, s. v. Renaissance; Pfisterer, Ulrich, s. v. Barock sowie s. v. Manierismus, alle in: Pfisterer 2003, S. 319–323, 126–129, 303–306, 37–42, 227–230. Kunstgeschichte hat sich als Disziplin und Wissensform etabliert, indem sie historische Epochen nach ästhetischen Charakteristika unterschieden hat. Deshalb ist es entscheidend, nicht nur den Gehalt der Epochenkonzepte, sondern auch deren Geschichte zu kennen.

11 Darüber hinausgehend mein Aufsatz: Sauerländers Stil(begriff) und die Selbstfindung der Kunstgeschichte im Nachkriegsdeutschland. In: Pfisterer, Ulrich (Hrsg.) [voraussichtlich 2021]: Willibald Sauerländer und die Kunstgeschichte in Deutschland seit den 1950er Jahren.

12 Damit bewegen sie sich noch in der Tradition von: Wölfflin 1915. Allerdings ist Wölfflins Modell als Konstrukt kritisiert worden, mit dem er versucht habe, Kunstgeschichte auf einer höchst problematischen historischen Psychologie der Form aufzubauen. Diese beruhe selbst auf einem unreflektierten Vertrauen in das physiognomische Sehen. Dazu: Burioni/Dogramaci/Pfisterer 2015. Zu einer informierten Kritik des physiognomischen Sehens siehe: Bohde 2012.

Kunst entgegenstehen, wie er sie 1755 beschrieben hatte.¹³ Auch hier bleiben zirkuläre Interpretationen dominant: Der barocke Stil sei angeblich emotional und bewegt; ein bestimmtes Werk wird als emotional und bewegt wahrgenommen; also muss es dem Stereotyp von Barockkunst zugeordnet werden – was wiederum eine reduktive und formalistische Lesart des jeweiligen Kunstwerks befördert. Angesichts einer solchen Kunstpädagogik sei die Karikierung dieser Argumentation erlaubt: »Barock« ist die Kunst der Gegenreformation, und Rembrandt van Rijn ist ein »typischer Vertreter« von barocker Kunst. Warum aber malte er keine Martyriumsszenen? Weil er ein Anhänger der Reformation nach Calvin war ... Sollten wir Jugendlichen ernsthaft beibringen, vom Erscheinungsbild eines einzelnen Werks auf den Charakter einer Epoche und umgekehrt zu schlussfolgern? Sollten wir sie dazu ermutigen, dem zu vertrauen, was sie von vereinheitlichten und rein physiognomischen Beobachtungen herleiten können? Eine solche Lehre befähigt nicht dazu, Bildkulturen zu verstehen und kritisch zu betrachten, sondern resultiert in Pseudo-Wissen, wo ein Klischee das andere bestätigt. Dies wäre eine Art Kunstgeschichte zu unterrichten, die kritische Schüler*innen zu Recht langweilt ...

Vereinheitlichen und vereinfachen, ja – aber nach anderen Kriterien: Warum wir neue Methoden zur Analyse aktueller und vergangener Medienkulturen brauchen

Indem sie die oben skizzierte Methode befolgen, lassen Lehrer*innen die visuellen Kulturtechniken der ihnen anvertrauten Schüler*innen außer Acht. Diese sind oft z. B. im Entschlüsseln der komplizierten Erzählstrukturen zeitgenössischer Filmserien hochgradig versiert. Indem eine Fernseh- oder Internetserie eine Geschichte nicht nur innerhalb einer etwa ein Dutzend Folgen umfassenden Staffel, sondern auch innerhalb des Erzählbogens mehrerer Staffeln entfaltet, spricht sie ein Publikum an, das an einer komplexen Medienerfahrung interessiert ist. Angesichts von Geschichten, die sich in vielfältige Nebenhandlungen auffächern, müssen die Zuschauer*innen in der Lage sein, deren Gesamtentwicklung zu verfolgen, auch wenn diese in einem Labyrinth scheinbar unzusammenhängender Ereignisse versteckt ist. Oft werden die psychologischen Typen und Motive der vielen Charaktere, die in einem kohärenten Szenario eingeführt werden, durch Hintergrundgeschichten (»back-stories«) vermittelt. Die Zuschauer*innen werden dazu angeregt, dieses komplexe Szenario mit ihrer eigenen sozialen Situation in Verbindung zu bringen. Häufig wird die psycho-biografische Entwicklung des/der Protagonist*in gegen das Umfeld einer Reihe an Figuren mit vorhersehbarem, wenn nicht stereotypem Charakter profiliert. Im

13 Eine gute Begleitlektüre: Disselkamp/Testa 2017. Einführung zu Warburg: Michels 2008.

19. Jahrhundert konnten Fortsetzungsromane, deren Folgen im Feuilleton größerer Zeitungen erschienen, ein breites Publikum an sich binden – einige der berühmtesten, darunter Jean-Honoré de Balzacs »Die menschliche Komödie« (»La Comédie Humaine«, 1830–1850), Charles Dickens' Romane »Oliver Twist« (1837–1839) und »David Copperfield« (1848–1850), oder Émile Zolas »Die Rougon-Macquart« (»Les Rougon-Macquart«, 1870–1893), werden immer noch viel gelesen.¹⁴ Wie die aktuellen Fernseh- und Internetserien ihre Zuschauer*innen, so haben schon diese Romane ihre Leser*innen in den Bann ihrer jeweils anderen Welten gezogen. Heutzutage stellen Serien ein spezifisches Trainingsangebot für Sozialisierungsprozesse in der wirklichen Welt bereit – wenn sie nicht umgekehrt Eskapismus, Paranoia oder manichäische, simplifizierte Moralvorstellungen und Feindbilder befördern (was sich leider auch als erfolgreiches Trainingsprogramm herausstellt). Sehr oft wird ironisch durch versteckte, nur für fortgeschrittene Mediennutzer*innen erkennbare Zitate auf ältere Filme oder Shows angespielt. Das Mischen von Genres (von der Komödie bis zum Psychothriller, von College- zu Arztfilmen, von der Kriminal- zur Mystery-Geschichte usw.) trägt viel dazu bei, das Publikumsinteresse sogar über Jahre hinweg wach zu halten – oder, wie im Fall von David Lynchs »Twin Peaks« (mit Folgen aus den Jahren 1990, 1991 und 2017) über Jahrzehnte hinweg.¹⁵ Es würde also völlig unangemessen sein, heutigen Heranwachsenden, die sich auf dem Pausenhof über derartige Serien unterhalten, ihre Fähigkeit zum Verstehen hochkomplexer Erzählungen abzusprechen.

Selbst die älteren Generationen haben alles andere als ein naives Verhältnis zur Erzählpsychologie: Auch ein Großteil des globalisierten Erwachsenenpublikums weiß genau, wie moderne Supermythen und -epen des Kinos, wie »Star Wars«, »Harry Potter«, »Der Herr der Ringe« oder »Der Fluch der Karibik« zu verstehen sind, die sie manchmal sogar auswendig zitieren können. In diesen Monumentalwerken wird

14 Für gründlichere Einblicke in die Narrative früher Serien, siehe: Stein/Wiele 2019.

15 Die Literatur über TV- und Internetserien ist reichhaltig, meist monografisch verfasst, und an unterschiedliche Leserschaften adressiert (von Fans bis zu Medienschaffenden). Aus dem Schrifttum mit wissenschaftlichem Anspruch hier eine Auswahl: Sepinwall 2012, Marinescu/Branea/Mitu 2014, Ernst/Paul 2015, Schlütz 2016, Dunleavy 2018. Gute (kritische) Monografien über neuere Serien: Diederichsen 2012, Eschkötter 2012, Bronfen 2015). Für den breiteren Kontext älterer Serien, siehe: Kelleter 2017 (S. 7–34 die Einführung des Herausgebers: Five ways of looking at popular seriality; das Buch verfolgt das Thema im Verlauf des gesamten 20. Jahrhunderts). Eine Einführung insbesondere zu Filmserien in der Filmgeschichte der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts: Brasch 2018 (<https://www.degruyter.com/view/title/551347>). Für einen Überblick über die frühe Serienproduktion in den USA: Mayer 2017. Erzähltheoretische Aspekte werden verhandelt in Eco 1990, Schleich/Nesselhauf 2016, Mohr 2018. Über Erzählung im Hinblick auf das Erzählmedium (oder Mediensystemen), siehe Herman 2004, Ryan/Thon 2014 (darin insbesondere: Mittell, Jason: Strategies of Storytelling in Transmedia Television, S. 253–277), Friedmann 2017 (besonders aufschlussreich zu Videospiele). Für eine kontroverse Diskussion über den Status und den Wert von Populärkultur im Allgemeinen, siehe Hall 1981, Fluck 2008, Diederichsen 2017. Dafür, dass sie mir durch den Literatur-Dschungel geholfen hat, bin ich Kerstin Schmidt dankbar.

der Erzählgehalt an das Medienformat, an den Publikumstypus und an die technischen Möglichkeiten zur medialen Darstellung eines fiktionalen Szenarios angepasst. Am Anfang ihrer Geschichte wurden diese Filme auf eine Weise erzählt, die mehrere Generationen einer Familie (und Familienangehörige in verschiedenen Stadien des Erwachsenwerdens) gleichermaßen in die Kinopaläste lockte. Mit der Möglichkeit, digitale Bilder durch Computersimulationen zu erweitern, konnten Animation und Realaufnahmen miteinander kombiniert werden, wodurch ganze Zombie-Armeen die Publikumsimagination aufwühlen konnten. In absehbarer Zukunft wird künstliche Intelligenz in neuen fiktionalen Erzählungen eingesetzt werden.¹⁶ Oft ohne es zu bemerken, besitzen wir Fähigkeiten zum richtigen Umgang mit ganzen Mediensystemen, die unterschiedliche Formate miteinander verknüpfen.

Doch sind schon Jugendliche nicht nur mit der Rezeption, sondern auch mit der Produktion medialer Bilder vertraut. Auch wenn sie ihre Kompetenz bei der Interpretation komplexer Bilderzählungen häufig nicht reflektieren, wissen sie in industrialisierten Gesellschaften, wie Bilder auf Facebook, Instagram oder Snapchat zu verstehen sind – und was man bei ihrer Herstellung beachten sollte. Ihnen ist bestens bewusst, dass ein Selfie nicht einfach ein narzisstisches Selbstporträt, sondern Teil einer komplexen kollektiven Kommunikationsform ist. Heutzutage lernen bereits Kinder, ein Foto von sich selbst aufzunehmen und in einer bestimmten Situation zu posten, um nicht nur ihren Status in einer Gruppe zu behaupten, sondern auch deren Zusammenhalt zu stärken. Durch die Mimik, die sie in Selfies einnehmen, konkurrieren sie mit dem standardisierten Ausdruck eines Emoticons, was sie mittels Apps wie animoji oder emojicontest weiter perfektionieren können. Das Emoji-Repertoire fungiert als Grammatik für die Inszenierung oder auch die Interpretation eines Gesichtsausdrucks. Wolfgang Ullrich hat gezeigt, wie eine exzentrische Mimik, die dem Emoticon »;-P« entspricht, durch über das Internet verbreitete Bilder in Mode gekommen ist. Sie hat keine historischen Vorläufer in früheren Handbüchern zur Physiognomie für Schauspieler*innen oder Künstler*innen. Sogar Barack Obama hat sich in einer Werbung für die staatliche Gesundheitsversorgung in den USA auf Buzzfeed in einer Pose gezeigt, in welcher er mit den Augen zwinkert und seine Zunge herausstreckt. Mit Sicherheit hat er dies bewusst getan, um junge Menschen mit einem Grundwissen über Gesichtsausdrücke und Physiognomie anzusprechen, wie es in Selfies zum Einsatz kommt. In der neuen Ära von bildlich vermittelter Komik und Selbstironie stehen die jugendlichen Mediennutzer bürgerlichen Konzeptionen eines authentischen Selbst skeptisch gegenüber. Interpre-

16 Die Literatur über monumentale Filme ist umfassend und kontrovers, hier eine Auswahl: King 2000, Lyden 2003, Silvio/Vinci/Palumbo/Sullivan 2007, Plate 2008, Burgoyne 2011, Gierzynski/Eddy 2014 – ein auf einer empirisch-soziologischen Methodik basiertes Buch; Taylor 2015, Magerstädt 2015.

tationen von Kunstwerken im Schulunterricht bauen jedoch wie selbstverständlich auf der Idee eines auf Authentizität bedachten Künstler-Subjekts auf.¹⁷ Aufgrund ihrer Sozialisierung durch partizipative Medien beweisen Jugendliche oft mehr als ihre Lehrer*innen Geschick darin, biografische Erzählungen nach den rhetorischen Standards des Self-Fashionings zu stilisieren (Reckwitz 2012). Statt Vorstellungen über den künstlerischen Ausdruck eines individuellen Selbst weiter zu befördern, die an der in den sozialen Medien gesammelten Lebenserfahrung junger Menschen vorbeigehen, sollten Lehrer*innen und Dozent*innen deren analytische Fähigkeiten beim Lesen von Bildern wertschätzen und versuchen, davon zu lernen. Die Schüler*innen zunächst einmal mit Blick auf ihre eigene Bildkultur anzusprechen, wäre die Voraussetzung dafür, sie zu »visual citizenship« zu befähigen. Junge Mediennutzer*innen haben oft ein Knowhow, das sich auf die Praxis bezieht, ohne in der Lage zu sein, diese Praxis zu begründen, also in ein »knowing that« zu überführen, wie ich es in Anlehnung an den analytischen Philosophen Paul Grice formulieren möchte (Grice [1948] 2000, S. 26–60). Ein gewissermaßen instinktives, und als solches notwendigerweise unkritisches »knowing how« in eine Form von »knowing that« zu übersetzen, hieße lernen und lehren zu müssen, welche sozialen Folgen unser Mediengebrauch jeweils hat (z. B. wo Menschen ausgegrenzt und zu Sündenböcken gemacht werden, wo also soziale Bindekräfte mit Mobbing und fatalen Prekarisierungen einhergehen usw.). Zugleich würde man verstehen, wie ein einzelnes Bild im Kontext einer bestimmten medialen Praxis und letztlich eines ganzen Mediensystems gedeutet werden kann (wie z. B. die verschiedenen Social-Media-Plattformen, die oft in Verbindung mit anderen Medien wie Serien usw. genutzt werden). Dies würde sicherlich neue Perspektiven auf die Visualisierungs- und Wahrnehmungspraktiken junger Erwachsener eröffnen, und sie zugleich dazu befähigen, diese in einer kritischen, manchmal vielleicht ironischen, und dadurch auch befreienden Weise zu interpretieren – und zu verwenden.

17 Eine Interpretation des Selfies vor dem Hintergrund der Geschichte des Selbstporträts: Mirzoeff 2016, S. 29–69. Eine kleine, exzellente Studie, welche die neue Komik der physiognomischen Ausdrucksformen herausarbeitet und gegen die oberflächliche Fehleinstufung von Selfies als »narrzisstisch« argumentiert: Ullrich 2019. Siehe außerdem das internationale Forschungsprojekt, das 2008 von Lev Manovich, Dominikus Baur, Daniel Goddemeyer, Daniel Mehrdad u. a. begründet wurde: Selfiecity, <http://selfiecity.net/#> (2019). Auf Grundlage von soziologischen wie ästhetischen Methoden wurden im Rahmen dieses Projekts 3200 Selfies aus Bangkok, Berlin, Moskau, New York, und Sao Paulo erforscht, die über Instagram geteilt wurden. Die Studie hat ergeben, dass die Selfie-Praktiken meistens auf globalen Konventionen basieren. Das Projekt wird beschrieben in: Manovich/Tifentale 2015 (<http://manovich.net/index.php/projects/selfiecity-exploring>). Über die Konsequenzen für den Tourismus: Eramo 2017, S. 42 – sehr anregend wird darin über die Mentalitäten und die visuellen Regime des Tourismus geschrieben, wenn auch das »Selfie« nicht eigentlich analysiert, vielmehr nur gelegentlich als Metapher für das Bedürfnis der Tourist*innen erwähnt wird, ihr »Heideggersches In-der-Welt-Sein« zu bestätigen, wo immer das auch sein mag. Zum Gebrauch von Selfies in politischen Protestkampagnen – vor allem in Ländern, in denen Journalismus zensuriert wird: Schankweiler 2019.

Die gemeinsame Reflexion der Regeln, die unserer eigenen Mediennutzung und -konsumierung zugrunde liegen, wäre die Grundlage für die Auseinandersetzung mit den künstlerischen Strategien von eigenen und fremden Kulturen – auch zu anderen Zeiten und in anderen Räumen. Die Vermittlung von Medienkompetenz in Verbindung mit Kenntnissen über die eigenen und fremden kunsthistorischen Traditionen kann den Weg zu dem bereiten, was Irene Baldriga so treffend »visual citizenship« genannt hat (Baldriga 2017, Baldriga 2020).¹⁸

Sehr oft ist es jedoch genau dies, was im Klassenzimmer nicht geschieht. Zur Verteidigung einer formalistischen und unterkomplexen Behandlung von Kunstwerken argumentieren einige Lehrer*innen, es sei für sie unmöglich, vor jeder Werkanalyse im Unterricht eine kunsthistorische Bibliothek aufzusuchen. In einem gewissen Maße ist es legitim, und sogar nötig, darauf hinzuweisen, dass die zeitlichen Ressourcen für eine kritische und historische Bildung im Bereich der Bildkultur generell zu knapp bemessen sind, wenn das Fach Kunst nicht schon zugunsten der MINT-Fächer gänzlich vom Lehrplan der Schule gestrichen werden sollte. Allerdings muss niemand lange in Bibliotheken forschen, um den Gegenstand eines Bildes zu ermitteln. Bibeltexte und literarische Quellen (z. B. von Autoren zur antiken Mythologie wie Hesiod, Homer und Ovid) oder historische Zusammenhänge, die in einem Historienbild oder in einer Skulptur dargestellt sind, lassen sich oft relativ schnell – aber leider nicht verlässlich – im Internet recherchieren. Basisinformationen aus Wikipedia oder anderen Quellen sind jedoch häufig fehlerhaft, und nicht auf eine solche Weise aufbereitet, dass sie Lehrer*innen für den Unterricht gebrauchen können.

Selbst wenn man auf die eine oder andere Weise vage über die im Kunstwerk erzählte Geschichte informiert ist, fehlt häufig das methodologische Praxiswissen, um die spezifischen Strategien zu analysieren, mit denen eine narrative Sequenz oder ein Mythos durch ein bestimmtes Medium in einem einzigen Bild zusammengefasst wird. Die Strategien visueller Narration ändern sich im Lauf der Zeit, und variieren jeweils in Abhängigkeit von Darstellungsmedium und vom Gegenstand. Wo Kunsthistoriker*innen häufig nur für ein Fachpublikum oder höchstens für Akademiker*innen der mittleren oder gehobenen Mittelklasse schreiben, die ihre Freizeit in Museen oder auf kulturtouristischen Reisen verbringen, versäumen sie es, ihrer Aufgabe nachzukommen, gute Materialien für den Schulunterricht im Bereich Bildkultur und für die Universitätslehre im Fach Kunstpädagogik aufzubereiten. Es ist an der Zeit, dass nicht nur Kunstpädagogik- oder Kunstdidaktik-Spezialist*innen, sondern auch Kunst-, Fo-

18 Den anregenden Begriff hat Irene Baldriga auch in einer Diskussion über die Kooperation zwischen Kunsthistoriker*innen und Schullehrer*innen eingeführt, die von Denis Viva, Università di Trento, gemeinsam mit Kunsthistorikern und -pädagoginnen der Katholischen Universität Eichstätt-Ingolstadt organisiert wurde.

tografie-, Film- und Medienhistoriker*innen sich ihrer Verantwortung dafür stellen, Lehrer*innen an Schulen, Hochschulen oder Kunsthochschulen Methoden an die Hand zu geben, die auf eine verantwortbare Weise die unüberschaubare historische Komplexität vereinfachen und sinnvolle Zugänge zu visuellen Medien eröffnen.¹⁹

Heuristik – die Kunst, mit unvollständigen und beschränkten Mitteln zur Lösung eines Problems zu gelangen – ist das Schlüsselwort für eine empfehlenswerte Herangehensweise im Unterricht von Kunstgeschichte (inklusive Fotografie-, Film-, Mediengeschichte) in Schulen, Hochschulen und Universitätskursen. Wir sollten nicht zur einschüchternden Wirkung gewisser Institutionen und bürgerlicher Praktiken im Umfeld der »Hochkultur« beitragen, und gedankenlos davon ausgehen, dass nur universal gebildete Kunsthistoriker*innen von historischen Kunstwerken lernen – und Freude dabei empfinden können, sie anzuschauen und mit ihnen zu leben. Wenn Lehrer*innen und Schüler*innen ihren eigenen Umgang mit und ihre Kommunikation über visuelle Medien verstehen wollen, müssen sie lernen, Kunstwerke nach *anderen heuristischen Kriterien* als nach denjenigen eines altmodischen und reduktiven Formalismus zu analysieren.

Entwickelt werden sollten solche Kriterien auf der Grundlage der Medienwelt, der die Schüler*innen ebenso wie die Lehrer*innen angehören – wenn sie nicht beide bereits generationsbedingt in unterschiedlichen Medienuniversen leben und sich über deren Grenzen hinweg zunächst einmal verständigen müssen.

Im Folgenden werde ich versuchen, ein Modell zur Deutung von Kunstwerken – natürlich eines von vielen möglichen – in vier Schritten vorzustellen. Die ersten beiden Deutungsmethoden, welche die Disziplin der Kunstgeschichte seit ihrer Institutionalisierung an der Universität geprägt haben, werden wohl keine*n Kunsthistoriker*in überraschen: 1. Stil, dessen Analyse sich jedoch nicht auf unbewusst fortwirkende oder übernommene ästhetische Tendenzen beschränkt, sondern mediale oder bildliche Rhetorik miteinbezieht, und 2. Ikonografie, die Lehre von den Bildstoffen und -motiven.²⁰ Die darauffolgenden Schritte basieren dagegen auf kunsthistorischen Debatten nach dem Ende der klassischen Moderne: 3. Bilderzählung²¹ und 4. kriti-

19 Für eine Studie zum Dialog – aber auch zur Distanz – zwischen Kunstgeschichte und Kunstpädagogik siehe: Hattendorff 2013, S. 37–48. Hattendorff bedauert zu Recht, dass die Ikonografie häufig nicht systematisch in die Kunstpädagogik integriert wird.

20 Aus einem deutschen Institutionskontext heraus zitiere ich einige Sammelbände über Stil und Ikonografie: Weissert 2009, Büttner/Gottdang 2006, Büttner 2014, S. 32–60 (Kap.: Erzählende Bilder), S. 96–106 (Kap.: Rhetorik in Theorie und Praxis).

21 Es gibt keine Standardmethode zur Analyse von Bildnarratologie. Bildrhetorik ist ein Schwerpunkt in: Brassat 2017. Es ist jedoch möglich, die Methoden der klassischen Narratologie von literarischen auf bildliche Werke zu übertragen: Obwohl die Herangehensweise von Gérard Genette oft dafür kritisiert wurde, dass sie ausschließlich strukturalistisch angelegt sei, wird sie viel verwendet: Genette 1972, Genette [1972] 1994. Anglo-amerikanische Narratologie tendiert dazu, andere Begriffe und Konzepte einzusetzen, und eine pragmatischere Form von Narratologie zu verfechten.

sche Rezeptionsforschung, die sich der Frage widmet, wie ein Kunstwerk von seinen Zeitgenossen oder späteren Generationen verstanden worden ist. Fassbar wird die Rezeption in historischen Texten von zeitgenössischen Kritiker*innen und Kunsthistoriker*innen, die, seitdem ihr Fach sich im späten 19. Jahrhundert als akademische Disziplin etabliert hat, die gleichen Werke immer wieder neu interpretieren.²²

Exemplarisch soll der Vorschlag zu einer Methode der Werkanalyse und -interpretation anhand eines komplexen Kunstwerks vorgestellt werden, nämlich anhand des Gemäldes »Landschaft mit dem Sturz des Ikarus« (Abbildung 1), das in zwei späteren Kopien überliefert ist und wohl auf eine Bildfindung Pieter Bruegels des Älteren aus den 1560er Jahren zurückgeht. Es handelt sich um eine frühe »Weltlandschaft«, durch welche die Bildgattung der Landschaftsmalerei in entscheidender Weise aufgewertet wurde. Das Werk zeugt also von einer Zeit, als für Landschaftsbilder ein neues Publikum und damit ein Markt entstand, und zwar zugleich im neuen Medium reproduzierter, und daher wohlfeiler Druckgrafik und in anspruchsvollen Gemälden, die natürlich teure Unikate waren. Doch ist das in beiden Gemälden gezeigte Szenario auch von Auseinandersetzungen über die Legitimation von Bildern geprägt, die im Zuge der Reformation und der katholische Gegenreform geführt wurden. Wahrscheinlich entstand Bruegels Werk in großer zeitlicher Nähe zu den Bilderstürmen des Jahres 1566 in den damals spanischen Niederlanden, durch die jahrzehntelange Religionskriege ihren Anfang nahmen. Gezeigt wird in der Landschaft zudem ein bewaffnetes Handelsschiff – ein deutlicher Hinweis auf den frühen Transatlantikhandel, den Kolonialismus und die beginnende Globalisierung. Die Gemälde führen also an die Anfänge einer geopolitischen, sozialen und medialen Wirklichkeit zurück, deren Teil wir noch heute sind – bis hin zu Social Bots, Echokammern und anderen Formen von Social

Siehe z. B.: Onega/Landa 1996. Ich ziehe es vor, meine Analyse in einer Methodik zu verorten, die einige Historiker anhand der slawischen Literatur entwickelt haben, zusammengefasst in: Schmid [2005] 2014. Die Schlüsselkonzepte wurden historisch von den russischen Formalisten entwickelt, einer Gruppe prä-strukturalistischer Kulturtheoretiker, die selbst durch die künstlerischen Avantgarden (beginnend mit dem Kubismus) inspiriert worden waren. Ihre Methoden zur Analyse von Kunst sind also bewusst in der Literatur- und Kunstgeschichte selbst angelegt (und nicht nur implizit daraus abgeleitet), bemerkenswerterweise in Strömungen der künstlerischen Avantgarde, die aktiv daran beteiligt waren, künstlerische Werkprozesse und Strategien nicht nur zu entwickeln und anzuwenden, sondern zu analysieren. Dieses Modell hat also den Vorteil, historisch hochgradig reflektiert und nicht auf eine systematische und womöglich dogmatische Weise (welche seine Herkunft ausblendet) eingesetzt worden zu sein.

22 Wolfgang Kemp ist sicherlich der entscheidende Autor zum Thema Bildnarratologie, besonders im Hinblick auf Rezeptionsästhetik (siehe Kemp 1996, Heck/Jöchner 2006). Kürzlich außerdem erschienen: Kemp 2015. Er sieht Narratologie und kritische Rezeption innerhalb einer performativen Ästhetik eng miteinander verschränkt (»Wirkungsästhetik«). Andere Autoren, die zu diesem Thema befragt werden müssten, sind u. a. Louis Marin, Michael Baxandall, Werner Busch, Michael Fried und Jean-Claude Schmitt. Über Narratologie in Mediensystemen, aufschlussreich auch über gegenwärtige praktische Anwendungsformen, siehe Friedmann 2017.



Abbildung 1: Nach Pieter Bruegel (1525/1530–1569): Landschaft mit dem Sturz des Ikarus, 1560er Jahre, vielleicht 1567/1568, Öl auf Leinwand, 73,5 × 112 cm, Brüssel, Musées Royaux des Beaux-Arts

Abbildung 2: Nach Pieter Bruegel: Landschaft mit dem Sturz des Ikarus, 1560er Jahre, vielleicht 1567/1568, Öl auf Holztafel, 62,5 × 89,7 cm, Brüssel, Museum David und Alice van Buuren

Media, in denen heftige, teils erregte Diskussionen über den Bezug Europas zum Rest der Welt geführt werden.

Die Komposition entspricht also nicht einfach einem Epochenstil, wie er von den Zeitgenoss*innen zu erwarten gewesen wäre. Der Künstler zeigt sich insofern nicht als »Vertreter« seiner Zeit, und das Werk nicht als ein »typischer« Bruegel. Vielmehr war die Bildfindung selber stilprägend – bis hin zu landschaftlichen Panoramen, die wir noch heute gern anschauen – oder mit der eigens dafür optimierten Smartphone-Kamera aufnehmen. Damit wäre das Kunstwerk für jede reduktionistische Analyse eine schlechte Wahl. Auf einen möglichen Einwand von Lehrer*innen, das Gemälde sei für ihre Schüler*innen zu komplex, ließe sich antworten: Wirklich zu komplex für Jugendliche, die auf dem Schulhof über den Darstellungsstil und die ambigen Geschichten der neuesten Serie diskutieren? Bruegels Komposition kann eine ähnliche Faszination ausüben: nicht nur durch die dramatische Spannung seiner Handlung, also dadurch, welchen Augenblick der Maler ausgewählt hat, um – wie es alle klassischen Künstler beherrschen mussten – eine ganze Geschichte und ihre Moral mittels der Darstellung eines einzigen Moments zu erzählen. Bruegel wird die moralische Lektion der Geschichte des übermütigen Ikarus, wie wir sehen werden, durch ein kleines Detail sogar vollständig in Frage stellen. Aufgrund seiner untypischen, nicht primär illustrativen Charakters bietet sich dieses Gemälde gut für eine Beispielanalyse an, um zu zeigen, worum es bei dem Versuch geht, nicht nur den Stil und die Ikonografie, sondern auch die Erzählstrategien des Werks zu deuten.

Das Gemälde dient uns also als Fallbeispiel für eine neue Methodik, die auf *anderen* Kriterien als denen der bloßen Formanalyse beruht. In dieser kommt oft lediglich physiognomisches Wissen zur Anwendung, wenn nahezu ausschließlich eine wie auch immer gestaltete Bildoberfläche beschrieben wird. Ein an der Oberfläche bleibender Formalismus trainiert oft das Denken in Stereotypen regelrecht an, statt zu deren kritischer Infragestellung zu animieren. Beim hier verfolgten Ansatz wird der Bild-Narratologie eine zentrale Rolle zugewiesen. Allerdings stelle ich sie lediglich als eine von vielen verschiedenen Methoden vor, die die Faszination junger Erwachsener und ihr Interesse an den dramatischen Erzählmodi anderer Zeiten wecken können. Allerdings als eine Methode, die für eine an aktuellen Erfahrungen ausgerichtete Medienanalyse, wie ich meine, besonders geeignet ist.

Eine Pieter Bruegel zugeschriebene »Landschaft mit dem Sturz des Ikarus« – Über Stil als Bildrhetorik, offenkundige und verborgene Ikonografie, visuelle (im Unterschied zu literarischer) Erzählung und die Rezeption bis auf unsere Tage

Der Stil dieses Landschaftsgemäldes, das vielleicht von Pieter Bruegel konzipiert wurde

Mit Stilfragen sehen sich die Kunsthistoriker vor dem hier ausgewählten Gemälde zunächst dadurch konfrontiert, dass die Zuschreibung umstritten ist. Es ist eine Frage der Einschätzung des Stils, ob man Bruegel überhaupt als den Künstler akzeptiert, auf den diese Landschaft letztlich zurückgeht. Ähnliches gilt auch für die Datierung. Der Bildvorwurf der »Landschaft mit dem Sturz des Ikarus« (Abbildungen 1/2) ist in zwei Versionen dokumentiert – einer stark abgeriebenen Leinwand und einer etwas kleineren Holztafel. Bald nachdem das Leinwandgemälde im Jahre 1912 auf dem Kunstmarkt erschienen war und durch die königlichen Museen in Brüssel angekauft wurde (Abbildung 1), sah Max Jakob Friedländer darin ein abschließendes Meisterwerk Pieter Bruegels des Älteren und datierte es auf dessen letztes Lebensjahr 1669 (Friedländer 1921, S. 114). Im Jahre 1936 wurde eine zweite Variante des Gemäldes bekannt. (Roberts-Jones 1974, S. 14) (Abbildung 2) Die Sonne, der Ikarus doch dem Mythos gemäß, wie Ovid ihn erzählt, zu nahegekommen sein soll, steht hier noch hoch über der Landschaft, statt wie auf der berühmteren Leinwand schon hinter dem Horizont zu versinken. Zudem ist neben dem gleißenden Lichtkreis hoch am Himmel nun auch Dädalus zu sehen, der sich, folgt man dem Text, vergeblich nach dem ertrinkenden Sohn umblickt.

Untersuchungen von Restaurator*innen haben unlängst nahegelegt, dass beide Fassungen des Stoffs nicht in den engeren Werkstattzusammenhang Pieter Bruegels gehören und auch keine seinem Sohn Jan Brueghel oder anderen Malern aus dem engeren Werkstattzusammenhang zuzuschreiben ist. Die technisch sichtbar gemachten Unterzeichnungen weichen zu sehr von den Strategien und dem Duktus des Œuvres des Vaters und des bei dessen Tod noch kindlichen Sohnes ab. Einige namhafte Kunsthistoriker haben schon vor den 2013 publizierten gründlichen Untersuchungen an der Authentizität der beiden Gemälde gezweifelt, wenige sogar daran, dass die Werke überhaupt auf eine Bildfindung Bruegels zurückgehen. (Curie/Allard 2012, S. 844–878)²³ Jedoch überwiegt die Ansicht, dass sie auf eine verlorene Komposition des Antwerpener Meisters zurückgehen, der 1563 nach Brüssel übersiedelte.²⁴

23 Zweifel an der Authentizität nicht nur der Gemälde, sondern der Bildfindung äußerte zuerst: Michel 1931, S. 71–73.

24 Silver 2011, S. 126–134, der das meist »around 1555« datierte Gemälde »sometime around 1560« entstehen sah.

Auch unter den Spezialisten, denen die Bilderfindung als authentisch gilt, schwankt die Datierung des verlorenen Originals. Zwar wird kaum daran gezweifelt, dass es an eine Reihe von großen Landschaftszeichnungen anschloss, die Bruegel von seiner Italienreise 1552/53 mitbrachte, sowie an die Blätter der »Großen Landschaften«, die der Verleger Hieronymus Cock von verschiedenen Stechern 1557–1559 nach Bruegelschen Vorlagen anfertigen ließ.²⁵ Ungewiss bleibt jedoch, ob die Komposition recht bald darauf folgte, also schon um 1560, oder erst später entstand, als der Künstler in der Darstellung der Figuren mehr Meisterschaft erlangt hatte, also nach Mitte der 60er Jahre, etwa in den berühmten »Monatsbildern«.²⁶ Ludwig von Baldass datierte das Werk auf 1558; ihm folgten Autoren wie Karl von Tolnai. Larry Silver plädiert für eine Entstehungszeit »sometimes around 1560« – eine Datierung, der sich auch Jürgen Müller anschließt (Baldass 1917, hier S. 152; Silver 2011, S. 131; Müller in: Müller/Schauerte 2018, S. 303).

Noch bevor wir das Werk umfassend stilistisch charakterisieren, müssen wir in die stilgeschichtliche Argumentation einsteigen. Sie betrifft nämlich gleich die Gegenstandssicherung, also die Zuschreibung und Datierung des Werks – und damit die Voraussetzung für unsere weitere Beschäftigung. Wann man die Entstehung veranschlagt, hängt davon ab, für wie ausgereift man die Darstellung der Figuren und ihr Arrangement im landschaftlichen Ambiente hält. Stilistische Gründe müssen zunächst im Vordergrund stehen: Das Zusammenspiel zwischen Figuren und Landschaft, insbesondere die Dynamik des ausschreitenden Pflügers, die das kunstvoll verkürzte Pferd an den landschaftlichen Tiefenraum weitergibt, zeugt nach meiner Ansicht doch nicht von einem frühen Versuch, in einfachere, monumentalere Ölgemälde zu übersetzen, was der Maler durch die detailreichen Stiche gelernt hatte. Da wir über eine verlorene Komposition mutmaßen, die sich hinter zwei späteren Kopien verbirgt, wird hier mit aller Vorsicht für die Entstehung des wohl für immer verlorenen Originals um 1567/1568, d. h. im Umfeld der Jahreszeitenbilder für den Hofbeamten Nicolas Jongelinck, und vielleicht eher im Anschluss an diese Gemälde votiert. In mehreren Gemälden, die Mitte der 1560er Jahre datiert werden, hat der Künstler zwei Motive genial miteinander kombiniert: einige dynamisch ausschreitende Akteure im Vordergrund, die sich oft dabei wenigstens ein wenig in die Tiefe des Gemäldes oder aus ihr heraus bewegen, und die bühnenartige Abstufung des Landschaftsraums vom Vorder- über einen dahinter und weiter unten liegenden Mittelgrund zum eigentlichen Panorama hin. Perspektivische Tiefenräumlichkeit wird dabei vor allem durch die

25 Zu den Landschaftszeichnungen Bruegels: Müller/Schauerte 2018, Kat. Nr. Z1-30, S. 315–339; zu den grafischen Landschaften nach Bruegels Entwürfen: Müller/Schauerte 2018, S. 394–409, sowie verschiedene Autoren in: Mössinger/Müller 2014, S. 61–103.

26 Zu den Jahreszeitenbildern u. a.: Silver 2011, S. 324–336.

rapide Verkürzung der Figuren vermittelt, und diese erfasst zugleich auch die Bewegungsmotive der Gestalten selbst. Diese dynamische Perspektive kennzeichnet auch die Abfolge des Pflügers, des Hirten und des Anglers. Besonders der Bauer und sein Pfluggespann bezeugen hier große Meisterschaft, beobachtet man z. B. das Pferd als Vermittler zwischen der noch weitgehend bildparallelen Bewegung des Mannes hinter der Pflugschar von links nach rechts und dem Tiefenraum.²⁷

Indem wir das Werk in Bruegels Œuvre verorten und es mit anderen Gemälden vergleichen, sind wir sogleich auf stilistische Merkmale der Gestaltung der Landschaft eingegangen. Wir haben erkannt, dass die Landschaft sich in mehreren Stufen zu einem Meerbusen hin senkt, der den Blick ins Weite öffnet, dabei aber das Szenario besonders nach links hin durch Berge und Wolken hin rahmt. Sogleich ist uns jedoch aufgefallen, dass Bruegel hier nicht zuerst eine leere, landschaftliche Bühne aufbaut, in welcher er sozusagen erst danach die Figuren platziert. Vielmehr wird der Raum sogleich mit Blick auf die Figuren hin arrangiert. Erst im Zusammenspiel mit den Gestalten stellt sich auch der Eindruck räumlicher Tiefe ein. Dies ist eine wichtige Erkenntnis, die nicht nur die entstehende Landschaftsmalerei betrifft, sondern allgemein das Raumarrangement in Gemälden der frühen Neuzeit und der Renaissance.

An dieser Stelle sei daran erinnert, dass die Perspektive nicht als leerer Raumkasten erfunden wurde, sondern zur Schaffung von Erzählräumen, die eine Entfaltung der Narration auch in die Tiefe ermöglicht. Michael Baxandall hat in »Giotto and the Orators« (1986) nachgewiesen, dass die Begriffe, die Leone Battista Alberti für die Komposition von Gliedern, Figuren und einer ganzen *historia* verwendet, der klassischen Rhetorik entnommen wurden: Das Arrangement eines zugkräftigen Arguments wird so in Analogie zu dem einer überzeugenden Bildkomposition gesetzt (Baxandall 1974, S. 1–49, 121–139).²⁸ Darüber hinaus, so Baxandall, wurde auch die Terminologie, die etwa für die perspektivische Gestaltung eines verkürzten Plattenfußbodens und des sich darüber erhebenden Raums verwendet wird, immer wieder dem gleichen Repertoire entnommen: Wenn eine Platte einen »braccio« breit sei, so sei dies auch der Name für ein »Glied« in einer rhetorischen Argumentation, oder in einer proportionsgerechten Figurenkomposition. Die Perspektive ist also keine Technik zur

27 Daher setzt die Komposition der Brüsseler Ikarus-Gemälde für mich Landschaften wie »Die Flucht nach Ägypten« (1563, Öl auf Holz, 37,2 × 55,5 cm, London, Courtauld Institute) sowie »Der düstere Tag« (Vorfrühling, auch: Januar–Februar, 1565, Öl auf Holz, 117 × 162 cm, Wien, Kunsthistorisches Museum) oder auch »Die Heuernte: Juni–Juli« (1565, Öl auf Holz, 114 × 158 cm, Prag, Národní Muzeum, Palais Lobkowitz) aus der Serie »Die zwölf Monate« für Nicolaas Jongelinck voraus. Vgl.: Marijnissen [1988] 2003, S. 209, 252 f.; Müller/Schauerte, Kat. Nr. 18, 19, S. 287 ff. Eine Parallele bezüglich der kunstvollen Verkürzung der Bildgestalten sehe ich in »Die Bekehrung des Hl. Paulus«, 1567, Öl auf Holz, 108 × 156 cm, Wien, Kunsthistorisches Museum, in: Marijnissen [1988] 2003, S. 310/311; Müller/Schauerte 2018, Kat. Nr. 29, S. 294.

28 Über die Wiederholung des Rahmens im Szenario des Gemäldes: Grave 2015, S. 35 ff., 66 f.

Schaffung einer neutralen Bühne für Figuren, die allein eine *historia* erzählen können, sondern ein Verfahren zur Schaffung eines kohärenten, komplexen Erzählraums, der selbst an der Narration beteiligt ist.

Bruegel wendet die Perspektive hier nicht nur an, er arrangiert sie auch kunstvoll mit Blick auf die dargestellten Figuren: vorn ein Pflügender, dahinter, bereits stark verkürzt, ein Hirt, der zum Himmel aufblickt, schließlich ein von hinten gesehener Angler mit seiner Rute, und erst vor diesem im Wasser die zappelnden Beine des ertrinkenden Ikarus. Oft hat man die kunstvolle Staffellung eines hoch gelegenen Vordergrunds, des weiter unten liegenden Mittelgrunds und dahinter des Ufers, an dem der Fischende sitzt, hervorgehoben. Tatsächlich weist die Landschaft so jeder der soeben beschriebenen Gestalten ihren Platz zu, und zwar in der Abfolge, in welcher wir sie soeben beschrieben haben. Übersehen bleibt dabei, dass – im Vergleich zur Blickhöhe, mit der man auf die Stadt und das Gebirge schaut – dieses Gestade viel zu nahe liegt. Den perspektivischen Bruch zwischen der Höhe, aus der man auf die ferne Landschaft blickt, und jener, von der aus wir auf den doch recht nahe vor uns agierenden Angler blicken, hat der Maler kunstvoll kaschiert. Insofern wendet er die Perspektive nicht nur an, sondern er manipuliert, ja thematisiert sie – und damit auch den beherrschenden, die Welt durchmessenden Weitblick, den sie ja nur inszeniert.

In dieser »Landschaft mit dem Sturz des Ikarus« stellt Bruegel also den Ikarus nicht in den Vordergrund. Vielmehr ordnet er das Bildgeschehen so an, dass eine Reihe von Nebenfiguren den Blick erst auf den viel zu kleinen Antihelden der Erzählung führen. Dies ist schon ein Indiz dafür, dass die visuelle Umsetzung der literarischen Vorlage hier auch stilistisch eine große Rolle spielt. Der Maler, den wir hier als Bruegel identifizieren – oder seine humanistischen Gesprächspartner – haben offenbar nach einer Blickregie gesucht, die Ovids gerissener Erzählfolge nicht einfach analog, sondern im tieferen Sinne angemessen wäre. Tatsächlich spricht für Friedländers Spätdatierung dieses einzigen Gemäldes, das Bruegel der antiken Mythologie widmete, die kunstvolle, reflektierte Bilderzählung – selbst wenn man sich nicht auf 1569, das Todesjahr des Künstlers, festlegen will.²⁹ Sie weicht von der literarischen Vorlage bei Ovid ab – aber derart, dass man davon ausgehen muss, dass Bruegel oder seine am *Concetto* beteiligten Freunde die Vorlage mit höchster Gelehrsamkeit gelesen hatten. Nachdem wir die weite Weltlandschaft genossen haben, erblicken wir nicht Ikarus zuerst, sondern die Vordergrundfiguren – vom Pflügenden über den Hirten zum Angler. Erst sie leiten unseren Blick auf die Hauptfigur (Abbildung 6). Schon dies legt die Vermutung nahe, dass der Künstler darüber nachgedacht haben könnte, wie die visuelle

29 Doch verrät eine Zeichnung zu einem kunsttheoretisch aufschlussreichen Thema Bruegels tiefere Auseinandersetzung mit antikem Bildgut: »Die Verleumdung des Apelles (1665, London, British Museum). Siehe dazu (im Zusammenhang mit dem Ikarussturz): Porras 2016, S. 115–130.

Narration arrangiert werden kann – und zwar so, dass das Gemälde das Geschehen auf eigene Weise erzählt, statt es nur zu illustrieren. Dies wird zu zeigen sein; doch schon beim ersten Hinschauen liegt es nahe, die Komposition auf der Leinwand als näher an dem verlorenen Original einzuschätzen als die Holztafel, auf der ein sich umwendender Dädalus die Aufmerksamkeit sogleich auf Ikarus lenkt. Zwar entspricht das Geschehen dort dem Text Ovids besser als auf der Leinwand. Dagegen haben Autoren wie Beat Wyss die geradezu manieristische Raffinesse der Umsetzung des Mythos durch den Maler, der das Sujet der Leinwand erdacht hat, gerühmt – ohne Dädalus, und als Abendzene, obwohl die Sonne der Sage nach doch soeben erst das Wachs der Kunstflügel zum Schmelzen gebracht haben soll (Wyss 1988, Wyss 1994, S. 9–13; zum Fehlen des Dädalus ausführlich: Vöhringer 2002, S. 85–94).³⁰ Originelle Ideen wie die untergehende Sonne oder das mutige Weglassen des Dädalus beruhen geradezu auf dem Verzicht auf eine illustrative Umsetzung des Texts! Doch für die anspielungsreiche Übersetzung der Narration ins visuelle Medium sind sie derart entscheidend, dass sie kaum einem Kopisten zuzutrauen wären. Die naiv »korrigierende« Einfügung des Dädalus schon eher.

Mit diesen Andeutungen nehmen wir die Analyse der Bilderzählung vorweg. Tatsächlich wird es sich als wenig sinnvoll erweisen, den Stil oder die Ikonografie unabhängig von der medialen Narration zu betrachten. Die stilistische Charakterisierung dient also nur einer ersten Einschätzung – einer Bildfindung, die wir zwar nicht mit zwingenden, aber doch, wie ich meine, tragfähigen Argumenten dem späten Pieter Bruegel dem Älteren zuschreiben dürfen.

Erste Vergewisserung über die Ikonografie einer Landschaft zu einem Thema aus der klassischen Mythologie

Von der ikonografischen Analyse erwartet man die Klärung des Bildthemas – also Aufklärung darüber, welche Begebenheit überhaupt Gegenstand der fiktionalen Szene ist. Von dem Thema wäre das Sujet zu unterscheiden, nämlich die Art, wie die Begebenheit überhaupt vorgeführt wird. Es ist eine Sache, einen Stoff wie die Odyssee zu identifizieren, eine andere z. B. in einer literarischen Analyse darauf einzugehen, dass Odysseus seine Abenteuer den Phäaken als Rückblick erzählt, um von dort aus nach Ithaka aufzubrechen. Einmal werden nur die bloßen Ereignisse berücksichtigt, das andere Mal die Folge – einschließlich der ausgedehnten Analepse (des Rückblicks).

30 Die technische Untersuchung der Gemälde im Rahmen des Projekts »The Breug[H]el Phenomenon« erlaubt es nicht mehr, die Leinwand für echt, das Gemälde auf Holz jedoch für eine Wiederholung zu halten. Dafür hatte noch Wyss in seiner bestechenden Interpretation plädiert. Nach wie vor darf man die Version in den Musées Royaux des Beaux-Arts für näher am ursprünglichen Concetto als das auf Holz gemalte Werk aus dem Museum van Buuren halten.

In ähnlicher Weise erweist sich auch die Methode der Ikonografie, versteht man dadurch verkürzend nur die Identifikation eines Stoffs, als in ihrem Erkenntniswert eingegrenzt.

Gehen wir zunächst auf Ovid ein, der in Buch VIII der »Metamorphosen« die Geschichte von der Flucht aus Kreta gestaltet, wo Daedalus mit seinem Sohn durch König Minos festgehalten wurde (vgl. Publius Ovidius Naso 1952, S. 183–235). Der Vater, Urfigur aller Erfinder und Ingenieure, baut Flügel aus Wachs und Federn, und mahnt den Sohn, weder der Erde zu nahe zu kommen, damit die Schwingen, denen der Vögel nachempfunden, nicht feucht würden, noch der Sonne, damit das Wachs nicht schmelze. Auch solle er sich von Sternbildern wie dem Schwert tragenden Orion nicht fürchten. Nach einem väterlichen Kuss geht es los. »Wer sie erblickt, ein Fischer vielleicht, der mit schwingender Rute angelt, ein Hirte, gelehnt auf den Stab, und, auf die Pflugschar gestützt, ein Bauer, sie schauen und staunen und glauben, Götter zu sehen, da diese am Himmel reisen konnten«, – so Ovid (Publius Ovidius Naso 1952, S. 284–287, zit. S. 287 [durch Übersetzung verändert]). Der Ausgang ist bekannt. Folgt man nur dieser Episode, so erscheint Ikarus als der überhebliche Sohn, der den stoischen Mittelweg zwischen der Erde und der Sonne nicht zu halten weiß, vielmehr aus Leichtsinns die väterliche Ermahnung in den Wind schlägt, alles Maß überschreitet und dadurch selbst sein unrühmliches Ende heraufbeschwört.³¹

Spätere Künstler haben diese Episode mehrfach akkurat und leichter lesbar dargestellt, d. h. sie zeigen die Hauptfiguren in jener Positionierung, die Ovid nennt. Plakativ in den Mittelpunkt stellen sie stets den herabstürzenden Ikarus und den Vater, der sich nach ihm umblickt – also den Höhepunkt. In einer Tragödie, deren klassischen Regeln Ovid hier folgt, wäre dies der Augenblick, an dem man sowohl die Wendung erkennt, welche die Ereignisse nehmen, als auch den moralischen Sinn der Handlung einschätzen kann. Zudem werden starke Gefühle wie Mitleid und Bedauern ausgelöst. Zwar hat Ovid sein Gedicht in den für das Epos, die lange mythologische Erzählung, typischen Hexametern verfasst, dabei spielt er aber immer wieder auf andere, z. B. lyrische Gattungen an – und in diesem Falle auch auf das tragische Theater. Aufschlussreich ist der Vergleich mit anderen Gemälden, die das Thema illustrieren. Immer wieder zeigt man eine Gouache Hans Bols (Abbildung 3) und ein Gemälde auf Holz von der Hand Josse de Mompers (Abbildung 4). In einer breitformatigen, reliefartig

31 Eine stoische Lesart des Ikarus scheint ein früherer Landschaftsstich Bruegels nahezulegen: Simon Novellanus (zugeschrieben) nach Pieter Bruegel, »Flusslandschaft mit Dädalus und Ikarus«, um 1595, inschriftlich auf eine 1553 in Rom von Bruegel festgehaltene Komposition zurückgeführt, Radierung, 27,5 × 33,7 cm, Staatsgalerie Stuttgart, Graphische Sammlung. Der Stich ist beschriftet: »inter utrumque vola, medio tutissimus ibis«. Doch wurden die mythischen Figuren offenbar auf Veranlassung des Verlegers Joris Hoefnagel beigelegt. Vgl. die Katalognotiz von Pfeifer-Helke, Tobias, in: Mössinger/Müller 2014, S. 100 f.



Abbildung 3: Hans Bol (1534–1593): Landschaft mit dem Sturz des Ikarus, Deckfarben auf Papier, 13,3 × 20,6 cm, Antwerpen, Museum Mayer van den Bergh

Abbildung 4: Josse de Momper d. J. (1564–1635): Ikarussturz, um 1590, Öl auf Holz, 154 × 173 cm, Stockholm, Nationalmuseum

angelegten Komposition reiht Bol die von Ovid genannten Begleitfiguren gut lesbar in der vordersten Bildebene unterhalb einer Landschaft aus Bergen und Kastellen an. Das Aufblicken des Schäfers, des Pflügenden und des Anglers wird zudem durch zwei weitere Hirten unten links zu einem Chor des Erstaunens erweitert. All diese Figuren leiten die Aufmerksamkeit des Betrachters auf die Hauptfiguren, die gleich zweimal dargestellt sind. Vater und Sohn sind nicht nur am Himmel zu sehen, sondern, unter Durchbrechung der zeitlichen Einheit der Handlung, aber nicht fernab damaliger Bildkonventionen, ein zweites Mal im Mittelgrund auf einer Insel bei vorhergehenden Flugversuchen.³² De Momper (Abbildung 4) gewährt Dädalus und Ikarus in seinem annähernd quadratischen Gemälde mehr Platz; jedoch machen wir hinter dem Pflügenden und dem Angler den Hirten erst in der Bildtiefe aus. Der Betrachter trifft auf beiden Leinwänden also auf die bei Ovid erwähnten Schauenden, deren Erstaunen ihn umstandslos mit erfasst: den Fischer, den Hirten – die bei Bol und de Momper, gemäß dem Text, aber anders als bei Bruegel, zum stürzenden Ikarus aufblicken –, auf den Bauern, der den Pflug im Voranschreiten in die Erde rammt, schließlich auf den vorausfliegenden Vater, der sich zu dem hinter ihm, bei de Momper in der Tiefe des Bildes, taumelnd niedergehenden Sohn umwendet.³³ Hier wurde ein wenig nachgeholfen: Nach Ovid blickt sich der Vater erst um, als er vom hinter ihm fliegenden Sohn eine Zeitlang nichts mehr vernommen hatte, und sah dann nur noch die Federn der Flügel auf dem Wasser. Aber der sich umblickende Vater macht den Sinn der Erzählung sofort und sehr plakativ klar. Selbst die Bruegel zugeschriebene Holztafel im Museum van Buuren (Abbildung 2), auf der Dädalus zu sehen ist, leuchtet illustrativ weniger ein wie Bols und de Mompers Realisierungen des Stoffs.

Bei Bruegel sehen wir – in gegenüber Ovid genau umgekehrter Reihenfolge – im Vordergrund zuerst den Pflügenden, der aufgrund seiner Größe fast zur Hauptfigur wird, dann dahinter den Schäfer, schließlich den Fischer, und erst vor diesem die zapfelnden Beine des Ikarus. Wer den Text kennt, wundert sich darüber, dass der Pflügende nicht zu den vermeintlichen »Göttern« emporblickt. Auch der Schäfer schaut wohl nicht zu Dädalus auf, sondern prüft vielleicht eher die Witterung. Über den Bergen zieht ein Unwetter auf, und vielleicht überlegt er, ob er seine Herde nicht bald in den Stall treiben sollte. Nicht einmal der Angler, vor dessen Augen der antike Anti-Held doch ins Meer stürzt, wird dadurch im mindesten von seinem Tun abgelenkt. Was hat es damit auf sich? Diese Frage kann in zwei Schritten beantwortet werden,

32 Nach Nieuwdorp/Kockelbergh 1992, S. 56 f.; Hans Bols Landschaft ist im Inventar unter Nr. 48 verzeichnet. Von seiner Hand sind mehrere Darstellungen des Stoffs überliefert.

33 Nach Cavalli-Björkman 1986, S. 90 f. Die Tafel, die sich 1621 in Prag befand und in einem Inventar Pieter Bruegel zugeschrieben wurde, bildete mit einer weiteren zur »Abfahrt der griechischen Flotte aus Troya« ein Paar; sie ist unter Nr. 731 inventarisiert. Siehe auch: Ertz 1986, Kat. Nr. 549, S. 615. Das zuvor auch Hans Bol zugeschriebene Gemälde wird dort auf 1590 datiert.

zunächst durch einen erneuten Blick auf den Text, dann durch eine Reflexion darüber, warum Ikarus hier, wie schon Friedländer auffiel, durch die Gleichgültigkeit des wenig neugierigen Bildpersonals sozusagen ein zweites Mal bestraft wird (vgl. Friedländer 1921, S. 114).

Bei Bol und de Momper scheinen die Aufblickenden die – vermeintlich eindeutige – Moral der Geschichte bereits zu kommentieren; in ihr Erstaunen mischt sich möglicherweise schon Empörung. Bei Bruegel jedoch bleibt der ethische Sinn zunächst unklar. Die geläufige Lesart des Mythos von Ikarus und seinem Vater war von mittelalterlichen Autoren aktualisiert worden. In seiner moralisierenden Deutung hatte etwa Pierre Bersuire die Episode in den weiteren Kontext der Kreta-Mythen eingestellt. Dädalus hatte ein Labyrinth für den Minotaurus errichtet, jenes Monstrum, das Pasiphae, Mutter der Ariadne und Gemahlin des Königs Minos, ehebrecherisch mit einem Stier gezeugt hatte. Später half Ariadne durch ihren berühmten Faden dem Helden Theseus, der dadurch durch das Labyrinth finden konnte, das Ungeheuer zu töten. Doch Theseus wurde der Gehilfin später untreu, woraufhin Dionysos die Verlassene, auf Naxos Schlafende erblickte, sie zur Gattin nahm und sie schließlich als Sternbild ans Firmament versetzte. Bersuire las Theseus, den doch untreuen, aber heldenhaften Sieger über das Böse, allegorisierend als Vorwegnahme Christi, was nur vor dem Hintergrund seiner Interpretation der Ariadne als mythische Verkörperung des Judentums plausibel wird. Ikarus dagegen deutet er gemäß der schon in der Spätantike ansetzenden Tradition der *Ovide Moralisé*e als Inbild der Hybris, des Übermuts und der Überheblichkeit (vgl. Berchorius [1509] 1960–1971, auch Danvourt 2002, S. 5–22).

Wenn wir nun von der ikonografischen Bestimmung des Stoffs zur Bilderzählung schreiten, so werden wir erleben, dass dadurch vielleicht die Moral der Geschichte – die Schuld des Ikarus – grundsätzlich in Frage gestellt wird.

Bruegel als visueller Erzähler, der mit Ovid rivalisiert

Warum aber hat Bruegel die Szene nicht derart klar und leicht identifizierbar dargestellt wie Josse de Momper? Hat man die Szene ein erstes Mal räumlich durchmessen, um mit einer nur oberflächlichen Kenntnis des Mythos von Dädalus und Ikarus das Bildpersonal zu deuten, so erkennt man rasch, dass die Bilderzählung in ihrer medien-spezifischen Temporalität radikal von der Erzählfolge der literarischen Vorlage abweicht. Beim ersten Blick in diese unglaublich weite Landschaft erfährt sich der Blickende vor der »Landschaft mit dem Sturz des Ikarus« hoch befriedigt in seiner visuellen Herrschaft über das Gesehene. Dann aber muss er sich als jemand, der in der Imagination soeben bereits Grenzen überschritten hat – und dadurch als der Hybris schuldig ist –, als sündig erleben. Der erschließende Blick setzt nämlich sozusagen ein zweites Mal an und wandert erneut, nun aber über die Stufen im Vordergrund, in die

Ferne: über einen Pflügenden, einen Hirten und einen Angler. Schon von der Landschaft überwältigt, beginnen wir erneut: beim Naheliegenden, bei den Menschen, die von ihrer Arbeit, von dem, was ihnen nahe liegt, absorbiert sind – so sehr, dass der Kunsthistoriker Christian Vöhringer das Gemälde in die Tradition der Monatsbilder aus den gemalten Stundenbüchern des Spätmittelalters stellen konnte, in denen die Arbeiten der Jahreszeiten vorgeführt werden (Vöhringer 2002, S. 57–79). Erst wenn wir die in ihre Tätigkeit versunkenen Landleute gesehen haben, gelangt der Blick zu den zappelnden Beinen des ansonsten vom Bildpersonal nicht beachteten Ikarus – hier geradezu ein Detail!

Erst jetzt bemerkt ein geschulter Betrachter vielleicht, dass zwischen seinem Standpunkt, knapp über dem Pflügenden und sozusagen in dessen Rücken, und dem viel höheren Ort, von dem aus er das weite Land überschaut, ein perspektivischer Bruch überspielt wird. Anfangs hatte er sich vielleicht umstandslos selbst als denjenigen empfunden, der diesen Blick auf das Weltganze mit dem Künstler genießen kann. Ist er jedoch in die Fiktion eingestiegen und hat das Bildpersonal einmal identifiziert, wird er sich fragen, wer jene Überschau, zu der er sich außerhalb der Fiktion, der Diegese (des Ablaufs der erzählten Ereignisse), hier zuerst einmal aufschwingen durfte, überhaupt im Gemälde, innerhalb der Diegese haben könnte, wer also, um einen Ausdruck des Literaturwissenschaftlers Gérard Genettes zu verwenden, der intrafiktionale Fokalisierer sein könnte.³⁴ Zunächst einmal bietet sich die Antwort, es wäre noch vor kurzem Ikarus gewesen, von dem er erst nach einigem Suchen vor dem damals übrigens neuartigen Schiff nur noch die im Todeskampf zappelnden Beine ausmachen konnte. Hat er sich also auf den ersten Blick an dem weiten Szenario berauscht, so sieht er sich, sobald man zum zweiten, reflexiven Blick ansetzt, mit Ikarus bestraft. Doch ist diese Hauptfigur einmal ausgemacht, stellt sich – doch nur vor der Version auf Leinwand (Abbildung 1) – die Frage nach dem abwesenden Vater des Ertrinkenden. Wird dieser im Gemälde nicht gefunden, erkennt man nun in ihm den eigentlich Schauenden, den durch die Geschichte implizierten, intradiegetischen Fokalisierer: Am eigentlichen Wendepunkt des Geschehens, da der Sohn ertrinkt, also im Hier und Jetzt nicht unseres Schauens einer Leinwand, sondern der Szene, ist er es, dessen raumgreifender Blick in die Weite der Ägäis hier bestraft wird! Ovids Geschichte wird uns die Erklärung dafür liefern, warum Bruegel ihn von Ikarus sozusagen nur noch die Beine erspähen lässt. Nach der aufhaltsamen Entschlüsselung der Bildererzählung überkommt den Betrachter vielleicht ein Schauer: Nun sieht er sich geradezu gezwungen, das

34 Zum »Focalisateur«: Genette [1972] 1994, S. 134–138. War die »Fokalisierung« bei Genette noch ein Aspekt der systematischen Erzählanalyse neben anderen, hat Miele Bal sie zum übergeordneten Begriff verabsolutiert; vgl. (sonst stark an Genette anschließend): Bal [1985] 2009, S. 145–180. Davon hat nicht nur Genette sich distanziert, sondern auch: Schmid [2005] 2014, S. 109–114.

Weltganze mit Dädalus unter dem Aspekt des Tods des Sohnes zu betrachten, durch den der Vater – vielleicht sogar mehr als der Sohn – mitbestraft wird.

Beunruhigt vom Mitgefühl für die Hauptgestalten des Mythos, wenden wir unsere Empathie nun vielleicht wieder den Figuren im Vordergrund – den Hauptgestalten des Gemäldes – zu. Dabei sehen wir uns mit der nachdrücklichen Aufforderung konfrontiert, nach dem Vorbild der Gestalten im Vordergrund das auch uns allein Zukommende im Auge zu behalten, unsere Arbeit. Zwischen diesen Polen – der Selbstermächtigung des Blicks einerseits und ihrer Brandmarkung als Hybris – ist das Geschehen ausgespannt. Die unvordenkliche visuelle Macht, die der Blick ins Weite, aufs Weltganze, ja ins Unermessliche verleiht, fällt auf das Subjekt zurück, das sich nun gerade durch die bestürzende Ferne, die es sich erschließt, vor sich selbst gestellt sieht. Erst im Folgenden wird sich erweisen, ob und wie weit diese Rekonstruktion der Zeitlichkeit, mit der die Blicke das Bildgeschehen deutend durchmessen, sich bewährt.

Nur vordergründig hatte Ovid in Ikarus, der den väterlichen Rat in den Wind geschlagen hatte, den Übermut verkörpert. Doch der Skeptiker unter den großen, klassischen Dichtern der Augusteischen Zeit, der eine umfassende mythopoetische Erzähl-dichtung ironisch zu inszenieren vermochte, hat es nicht dabei belassen (vgl. Holzberg 2007).³⁵ Er liefert eine zweite Erzählung nach, die alles ändert. In einem Rückblick, einer Analepse, erinnert er daran, dass Dädalus noch vor seinem Aufenthalt auf Kreta in all seiner Genialität durch einen jugendlichen Schüler in seiner Obhut, seinen Neffen, überflügelt worden war. Dieser erfand die Säge, den Zirkel und die Töpferscheibe. Zornig hatte der Eifersüchtige den Schüler, der zum Rivalen geworden war, die Akropolis hinabgestürzt – doch Athena, den Kreativen wohlgesonnen, wie Ovid schreibt, hatte den Stürzenden in ein Rebhuhn verwandelt, lateinisch *Perdix*, so auch der Name des Neffen. Die Agilität seines Geistes beseelte, wie es heißt, nun seine Federn und Flügel. In Erinnerung seines Sturzes mied *Perdix* fortan jeden Höhenflug (vgl. Publius Ovidius Naso 1952, Buch VII, S. 286–289; vgl. auch Weisstein 1982³⁶). In Gestalt des schwerfälligen Vogels schaut er lachend zu, während der Sohn seines eifersüchtigen, mörderischen Lehrers umkommt.

Jetzt erst schenken wir vielleicht einem Detail Beachtung: Vor dem ertrinkenden Ikarus erkennen wir, auf dem Zweig eines Busches am Ufer sitzend, ein Rebhuhn, Zuschauer von Ikarus' Todeskampf. Wir müssen lange nach dem gut getarnten Vogel suchen (Abbildungen 1 und 6). Mit den Mitteln seines Mediums – der durch Perspektive und Größenverhältnisse geleiteten Blickregie – liefert Breughel wie Ovid die Episode

35 Weiterführende Literatur zu Ovid findet sich im Portal Kirke, einsehbar unter: <http://www.kirke.hu-berlin.de/ovid/ovbibfr.html> (aufgerufen am 11.10.2020) und dem von der UB Heidelberg und der BSB München betriebenen Fachportal: Propylaeum. Virtuelle Fachbibliothek Altertumswissenschaften.

36 Der Autor wundert sich über die Ausdruckslosigkeit des Vogels in Bruegels Komposition.



Abbildung 5: Anonymer Künstler: Dädalus blickt sich nach seinem stürzenden Sohn um und begräbt ihn hernach auf Ikaria, beides unter den Augen Perdix', des Rebhuhns, Holzschnitt. In: Nicolò degli Agostini: Tutti li libri de Ouidio Metamorphoseos tradutti dal litteral in verso vulgar con le sue allegorie in prosa, Buch VIII, Venedig, 1522, s.p. [Blatt 92 verso]

des Perdix sozusagen nach. Nun erst erkennen wir: Ikarus musste vielleicht gar nicht sterben, weil er zu hoch geflogen war, sondern damit durch seinen Tod der Vater bestraft werden konnte. Nicht nur bei Ovid, sondern auch vor dem Gemälde stellt Perdix die geläufige Moral der Geschichte erst in Frage, wenn man die Erzählung schrittweise, d. h. im zeitlichen Nacheinander – und nicht mit einem Mal, in der Synchronie des Bildes – nachvollzogen hat. Vielleicht werfen Ikarus, hat der Betrachter ihn einmal ausgemacht, dann der als Rebhuhn zuschauende Perdix, und schließlich der abwesende Dädalus nicht nur eine ethische Frage auf, sondern zwei. Vielleicht geht es hier ja nicht nur um die Frage, warum der jugendliche Held sterben musste, nicht nur um die Frage nach der Hybris des Sohnes – oder der des Vaters, des Urvaters aller Ingenieure, und, wenn man so will, des technischen Fortschritts. Hybris – gleich ob die des Vaters oder des Sohnes – ist vielleicht auch der besitzergreifende Weitblick in diese weite Weltlandschaft, den uns der Maler hier in diesem für die Etablierung der Landschaftsmalerei wohl wichtigen Werk gewährt. Durch avancierte Maltechnik zugerüstet, für seine Wirklichkeitsnähe gerühmt, macht er den überfliegenden Weitblick in der Kunst heimisch. So schließt dieses frühe Landschaftsgemälde vielleicht die Frage nach der Legitimation einer solchen Gattung mit ein – und zwar gerade dadurch, dass es sie – in vorwegnehmender Kritik – in Frage stellt.

Erneute Überlegung zur Ikonografie der »Landschaft mit dem Sturz des Ikarus« – so, wie sie von Bruegel narrativ inszeniert wurde

Mittelalterliche Mythografen, die von Ikarus schrieben, hatten die Episode von Dädalus' Schüler, der in ein Rebhuhn verwandelt wurde, in der Regel weggelassen. Perdix wurde getrennt von Ikarus allegorisiert: Das Rebhuhn fliegt nur bodennah, und es weiß sich zu tarnen – dadurch ist es ein Gegenbild des Ikarus, auch seiner Überheblichkeit. Doch der »Physiologus«, ein spätantikes, allegorisierendes Buch über die Tiere, und frühmittelalterliche Traktate haben in ihm keineswegs ein Inbild kluger Bescheidenheit gesehen, sondern, da es angeblich die Eier anderer Vögel stehle und ausbrüte, einen trügerischen Vogel (vgl. Lauchert 1889, S. 136, 296). In der frühhumanistisch geprägten Mythologie fand Perdix wieder Eingang in die Ikarus-Legende. Im Jahre 1522 wurden auf einem Holzschnitt (Abbildung 5) zwei Sequenzen miteinander kombiniert: Oben blickt Dädalus sich vor dem stürzenden Ikarus nach diesem um, und unten begräbt er ihn auf der Insel, die seither Ikaria heißt. Perdix schaut bei beidem zu (siehe Guthmüller 1997, S. 66 f., 75 ff., 97 ff., 269 ff.).³⁷

Bei Bruegel erkennen wir den Vogel erst spät. Durch die Blickregie findet der Künstler ein Äquivalent für Ovids Erzählstrategie, diese Episode, die doch die Moral der Geschichte in Frage stellt, sozusagen nachzuliefern. Wie wir gesehen haben, erlaubt sich der Maler jedoch auch erhebliche Freiheiten gegenüber dem Dichter. Denn schon die Hauptfigur des Ikarus hatte er durch die visuelle Inszenierung sozusagen nachgeschoben. Bei den Vordergrundfiguren verharrt der Blick, bevor er von einer zur nächsten fortschreitet und dann erst auf Ikarus – und schließlich auf Perdix – stößt. Die scheinbar periphere Platzierung des namengebenden Helden ist gegenüber Ovid eine entscheidende Inversion der Erzählfolge. Allerdings wird dadurch die zeitliche Inversion der Ikarus- und der Perdix-Geschichte durch den Dichter in raffiniertester Weise bildlich weitergedacht.

Die nachgeschobene Vorgeschichte von Dädalus' Mord am eigenen Neffen wirft grundlegende ethische Fragen auf. Die Tugend des mahnenden Erfinder-Vaters hat sich in Luft aufgelöst; der Sohn wird entlastet: Vielleicht hat ihn gar nicht sein Übermut das Leben gekostet, sondern das unerbittliche Schicksal, heraufbeschworen durch den Vater. Es ist das gleiche fatum, dessen Macht schon für die Antike das mensch-

37 Siehe auch die im Aufbau begriffene Forschungsdatenbank von Cieri Via, Claudia: Cattedra di Iconografia e Iconologia, Dipartimento di Storia dell'arte e spettacolo, Facoltà di Lettere e Filosofia, Sapienza Università di Roma, Iconos.it, Viaggio interattivo nelle Metamorfosi d'Ovidio [s.d.], einsehbar unter: <http://www.iconos.it/le-metamorfosi-di-ovidio/libro-viii/pernice/immagini/02-pernice/> Die Illustration wurde folgendem Traktat entnommen: degli Agostini, Nicolò (1522): *Tutti li libri de Ouidio Metamorphoseos tradutti dal litteral in verso vulgar con le sue allegorie in prosa* (Buch VIII), Venedig (bei Giacomo da Leco), Blatt 92 verso. Eine Online-Version ist über die Österreichische Nationalbibliothek einsehbar unter: http://digital.onb.ac.at/OnbViewer/viewer.faces?doc=ABO_%2BZ173201300



Abbildung 6: Nach Pieter Bruegel: Landschaft mit dem Sturz des Ikarus, Ausschnitt mit den Beinen des ertrinkenden Ikarus und dem Rebhuhn

liche Handeln beschränkte, das dann mit der Vorherbestimmtheit der Schöpfung durch Gott, der Prädestination, verbunden wurde. Wenn Gott alles weiß, weiß er dann nicht auch, ob jeder Einzelne von uns die ewige Seligkeit erreichen kann oder der Verdammnis geweiht ist? Die Frage nach dem Verhältnis von Freiheit und Prädestination, Verdienst des Menschen und Gnade Gottes hatte schon den Hl. Augustinus umgetrieben – Keim späterer Konfessionsstreitigkeiten.³⁸ In der Reformation war sie Anlass für eine klassische Kontroverse über den menschlichen »arbitrium«, die menschliche Willkür. Während Gott, so Erasmus von Rotterdam 1524, die menschliche Freiheit

38 Zur Prädestination im Rahmen der Gnadenlehre des Hl. Augustinus: Flasch [1986] 2000, S. 37–53, 671–673.

als Ausnahme von seiner eigenen Allwissenheit gewollt hatte, um so den Menschen die Entscheidung für ihn erst zu ermöglichen, sah Luther in ihr, wie er 1525 antwortete, die Quelle aller Täuschung. Die Illusion der Freiheit sei daran schuld, dass der Mensch sich seine Verdienste überheblich selbst zuschreibe. In Wahrheit versklave er sich durch seinen beschränkten Blick auf das Geschehen nur an die Sinnlichkeit, Quell allen sündigen Begehrens. Damit meinte Luther den Augensinn durchaus mit! Die Sinne und ihre Neugier machten den Menschen, so Luther, auch für das Vertrauen auf Gottes allein seligmachende Gnade blind.³⁹ Die Kontroverse zwischen Erasmus und Luther wurde mit Verbitterung geführt. Heutige Diskussionen darüber, ob die Freiheit nur eine Illusion des Menschen sei, der die Regelwerke, nach denen seine Psyche funktioniert, nicht kenne, sind ein ferner Widerhall der Debatte über die Theodizee, wie sie zwischen den Katholiken und den Reformatoren geführt wurde.

Eine Diskussion darüber, ob Ikarus schon durch das Handeln des (obzwar nicht göttlichen) Vaters im Vorhinein (durch Prädestination) verdammt war, oder er sich selbst erst durch seine Tat, nämlich seinen Übermut, gerichtet hatte, konnte vor diesem Hintergrund theologische Aktualität beanspruchen. In ähnlicher Weise debattierten die Zeitgenossen über Esau, dem Jakob durch List den Erstgeborenen Segen des altersblinden Isaak abgeluchst hatte. Sein trauriges Schicksal nannten die Reformatoren als Beispiel für die Unerbittlichkeit der Prädestination in Gottes übergeordnetem Heilsplan. Es gibt jedoch gute Gründe, Bruegel und seinen Kreis in die Nähe Erasmus von Rotterdams zu stellen. Zugerüstet mit theologischem Wissen, konnte er als Anhänger des großen Humanisten der Verdammnis entgehen. Und dies selbst, wenn er es in übermütiger Blicklust an jener Bescheidenheit fehlen ließ, mit der ein Christ die göttliche Schöpfung zu betrachten habe. Allerdings war für Erasmus die Freiheit und die Lust an ihr, nicht nur die zu Gott, unhintergebar auch mit der Erbsünde verquickt. Diese erfasst hier sicherlich die Blicklust mit. Allerdings führt sie – fasst man sie mit Erasmus auf – den Gläubigen, sofern dieser seine eigene Verfallenheit erkennt, nicht unweigerlich ins Verderben. Erst vor diesem Hintergrund macht ein unscheinbares, gut getarntes Rebhuhn die anfangs doch klare Moral der Gschicht' zum konfessionellen Streitfall. Im Gemälde wird er jedoch wohl nicht gelöst. Wie in diesen schwierigen 1560er Jahren, als in den Niederlanden die Religionskriege ausbrachen, musste jeder Einzelne das Problem für sich lösen. Doch konnte man sicherlich vor Bruegels Gemälde manche gelehrte Diskussion zu derartig aktuellen Fragen der politischen Theologie führen.

39 Über Prädestination und Reformation: Erasmus, Desiderius (1524): *De libero arbitrio*; Luther, Martin (1525): *De servo arbitrio*, beide diskutiert in: Boyle 1983, S. 5–142; siehe auch: Christ-von Wedel 2003, S. 167–181; Marty 2004, S. 130–133; sowie die brillante, obschon journalistische Darstellung von: Massing 2018, S. 600–606, 670–676.

An der Problematisierung der visuellen Neugierde freilich haben der Bauer mit seinem Schwert und die weiteren Nebengestalten ihren Anteil. Der zweite, narratologisch informierte Blick auf die Ikonografie darf diese Gestalten nicht außer Acht lassen. Wir müssen noch die Frage beantworten, warum Bruegel – anders als de Momper – weder den Pflügenden noch den Angler zum mythischen Hauptgeschehen aufblicken lässt. Den Schäfer könnte man in der Version des Museums van Buuren noch so deuten, als schaue er Dädalus hinterher, doch mindestens vor der Leinwand aus den *Musées Royaux* scheint sein eher skeptisch einschätzender als erstaunter Blick eher jenen Wolken zu gelten, die links über dem Gebirge aufziehen (Abbildung 1/2).

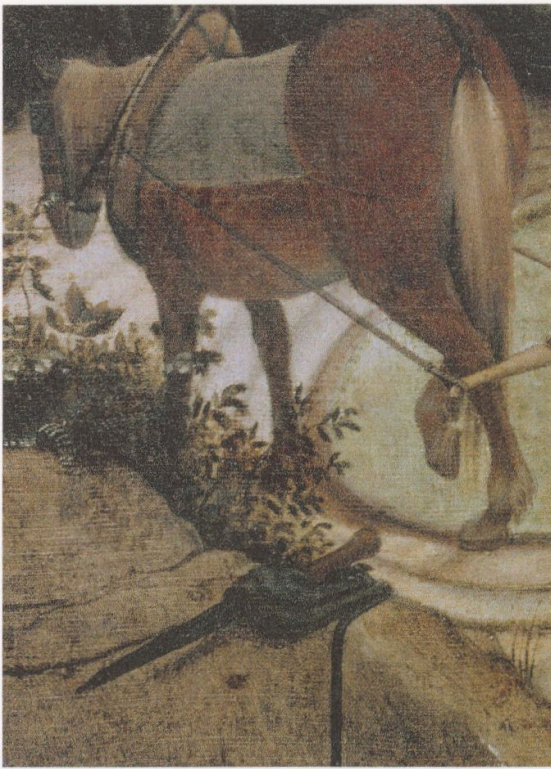
Über der untergehenden Sonne – nicht um sie herum – erscheint ein gleißender Lichtkreis, als würde sie nun zweimal in zeitlicher Folge aufleuchten: zuerst oben am Himmel, als sie dem Ikarus die Flügel versengt, dann – zur Orchestrierung seines Untergangs – beim Versinken hinter dem Horizont. Dies könnte das Ergebnis einer Planänderung sein, die wohl nur einem Bruegel zuzutrauen wäre: Möglicherweise hat er die Abendsonne erst spät hinzugefügt.

Seit Karl von Tolnai wurden die Figuren oft als Rebus vor gelehrtem Hintergrund gedeutet – die Kontexte, die dazu jeweils namhaft gemacht wurden, reichen von der Astrologie zu Hesiods Lehre von den Weltaltern.⁴⁰ In Beat Wyss' komplexer Ausdeutung steht der Pflügende auch ideell im Vordergrund. Vorn fällt ein Attribut ins Auge, nämlich ein Schwert, das auf einem Geldbeutel liegt (Abbildung 7). Darin sieht er einen Hinweis auf den kriegerischen Charakter des ehernen Zeitalters, für das auch die Arbeit des Pflügens stehe. Frühere Interpretationen, die derartige Details unter Berufung auf niederländische Spruchweisheit deuten, weist er geradezu als banausisch zurück. Ein Sprichwort mahnte bei Gelegenheit, dass das Schwert – und die Geldbörse – mit Bedacht zu nutzen seien (Wyss 1994, S. 38–46).⁴¹

Ein weiteres Detail kann die Deutungsarbeit nicht aussparen. Über der Kruppe des Pferdes, das den Pflug zieht, erkennt man klein im Gebüsch den Kopf eines auf dem Rücken liegenden Toten (Abbildung 8). Wyss sieht darin erneut einen Hinweis auf das Eherne Zeitalter, in dem nach vorhergehenden, glücklicheren Zeiten erstmals der Tod herrscht (Wyss 1994, S. 41). Tolnai hatte dieses rätselhafte Detail vor dem Hintergrund eines Sprichworts gelesen: »Es bleibt kein Pflug stehen um eines Menschen willen der stirbt.« (Tolnai 1934, S. 110). Dieser Spruch hat auch biblische Untertöne. In Lukas 9, 62 wird gemahnt, dass jemand, der die Hand an den Pflug lege, sich aber dabei umschaue, nicht auf das Reich Gottes vorbereitet sei (Lindsay/Huppé 1956, S. 383).

⁴⁰ Astrologisch-neuplatonische Deutung: Tolnai 1934, S. 109.

⁴¹ Deutungen mit Blick auf Spruchweisheit, wie schon Tolnai sie vertreten hatte, weist Wyss zurück.



Abbildungen 7/8: Nach Pieter Bruegel: Landschaft mit dem Sturz des Ikarus, Ausschnitt mit Schwert und Geldbörse des Pflügenden/Ausschnitt mit dem rücklings im Gebüsch liegenden Toten

Sowohl mit Blick auf Bruegels Œuvre als auch vor dem Hintergrund einer humanistischen Mode scheint die Deutung durch den Verweis auf weithin bekannte niederländische Sprichworte nach wie vor hilfreich. Nicht nur für den Breughel der »Wimmelbilder« wie die berühmten »Niederländischen Sprichworte« (1559) in Berlin,⁴² sondern auch für den späteren, der zu plakativen Bildfiguren findet wie dem besserwisserischen Wanderer, der auf einen Vogeldieb zurückweist, waren Sprichworte eine wichtige Inspiration. Der den Betrachter anblickende Bursche in dem kleinen Holzgemälde »Bauer und Vogeldieb« (Abbildung 9) weist selbstgerecht auf den Nestplünderer zurück, der hinter ihm auf einen Baum geklettert ist und gerade nach den Eiern langt. Dabei tut er doch gerade geistesabwesend einen Schritt, der ihn sogleich ins Wasser stürzen lassen wird!

Der Maler spielt damit gleich auf einen ganzen Schatz von Redensarten und Sprichwörtern an, von denen die einen die Nesträuber vor dem Fall sehen, die anderen deren zupackende Entschlossenheit dem folgenlosen Wissen anderer gegenüberstellen – teils sogar mit Anspielungen auf das in Liebesfragen angeratene Vorgehen: »wer's weiß, weiß es – wer's hat, hat es«. Eine im Hintergrund vor dem reichen Gehöft sichtbare junge Bäuerin bringt wohl auch diese Sinnschicht mit ein. Doch scheint Bruegel das Treiben

⁴² Pieter Bruegel d. Ä.: »Die niederländischen Sprichwörter« [zeitgenössische Bezeichnung »Der blaue Mantel«], 1559, Öl auf Eichenholz, 117,5 × 163,5 cm, Staatliche Museen zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, Gemäldegalerie. Siehe dazu: Müller 1999, S. 155–171; Marijnissen [1988] 2003, S. 133–145; Müller/Schauerte 2018, Kat. Nr. 3, S. 279.



Abbildung 9: Pieter Bruegel: Bauer und Vogeldieb, 1568, Öl auf Holz, 59 × 68 cm, Wien, Kunsthistorisches Museum

des Diebs gleichermaßen wie das Besserwissen des Bauern zu verurteilen, und den Betrachter dazu aufzufordern, nach einer dritten, höheren Einstellung zu suchen.⁴³

Er folgt damit der zuvor undenkbaren, dann aber folgenreichen Aufwertung der *Adagia* (von *adagium*, Sprichwort) durch Erasmus von Rotterdam.⁴⁴ Dieser hatte in seiner Sammlung, eines der am meisten gelesenen Bücher nach der Durchsetzung des Buchdrucks, die zuerst vorwiegend lateinische, dann auch griechische Beispiele umfasste, schließlich auch zeitgenössische Redensarten mitberücksichtigt. Der Autor des ironischen »Lobs der Narrheit« (»*Laus stultitiae*«; 1511 in Paris gedruckt)

43 Pieter Bruegel d.Ä.: »Bauer und Vogeldieb« oder »Der Nesträuber«, 1568, Öl auf Holz, 59,3 × 68,3 cm, Wien, Kunsthistorisches Museum. Dazu: Marijnissen [1988] 2003, S. 348–353; Müller/Schauerte 2018, Kat. Nr. 33, S. 296 f.; vgl. auch: Müller 2014. Für eine Interpretation des Gemäldes im Kontext der Praxis der gelehrten Auseinandersetzung, die durch mehrdeutige Bildvorwürfe auf den Plan gerufen wird, und in diesem Rahmen insbesondere des Streits um den relativen Wert der klassisch-humanistischen, mit Italien verbundenen im Verhältnis zur eigenen, niederländischen Tradition, siehe: Richardson 2011, S. 149–162.

44 Zu Bruegel als Erasmusianer und seiner Rezeption der Spruchweisheit in anderen Gemälden ausführlich und grundlegend: Müller 1999, S. 76–125.

wertet die Spruchweisheit aller Zeiten als Volkserfahrung auf und wendet sie gegen zeitgenössische Missstände. Zudem sieht er in dieser Überlieferung Zeugnisse einer Zeiten und Schicksale übersteigenden Weisheit, die dem stoischen Gleichmut, der Erlangung innerer Freiheit aufgrund von emotionaler Unbeeindruckbarkeit, griechisch *apátheia*, nahe ist.⁴⁵ Diese ethische Grundeinstellung fand er auch in den Sprichwörtern seiner eigenen Heimat. Schon für die Zeitgenossen zeugen die *Adagia* von einer ebenso uranfänglichen wie aktuellen Wahrheit. Die um sich greifende Begeisterung, die wohl Menschen unterschiedlicher Bildung zusammenführte, ist früher Ausdruck eines idealisierenden »Primitivismus« des Volkes, wie Arthur O. Lovejoy und George Boas ihn seit den 1930er Jahren rekonstruiert haben (Lovejoy/Boas 1935, S. 103–116 [über »nature« as norm«], S. 243–286 [über Cicero und die Stoiker]; siehe auch Boas 1948, S. 129–153 [»The Noble Savage«]). Erasmus fand reiche Nachfolge – von Rabelais bis zu den zahlreichen Sammlungen französischer, niederländischer und auch deutscher Spruchweisheit, die bis Mitte des 16. Jahrhunderts in rascher Folge verlegt wurden (Michalsky 2008, bes. S. 21 f. [mit weiteren Literaturhinweisen] zu publizierten Sprichwortsammlungen). Sein christlicher Stoizismus ist vielleicht die Lektion, die Bruegels »Bauer und Vogeldieb« (Abbildung 9) uns letztlich erteilen – jenseits der Botschaft der Hauptfigur.

Denkt man an den von Erasmus initiierten und vor allem in Löwen gepflegten stoischen Humanismus, so scheint es naheliegend, auch im »Ikarussturz« Exempel jener stoischen Tugenden zu suchen, welche die Literatur der antiken Stoiker bereithielt. Folgt man der senatorischen Geschichtsschreibung der römischen Kaiserzeit, etwa Titus Livius oder Seneca, findet man Erzählungen von Männern, die für die Bürger der römischen Republik ebenso wie für den darauf zurückgehenden Senatsadel der Kaiserzeit vorbildlich waren.⁴⁶ So können Schwert und Geldbeutel auch auf die Staatsgeschäfte verweisen, denen sich der römische Gutsbesitzer bei Bedarf verpflichtet weiß, ohne sich deswegen vom Ehrgeiz eines Politikers treiben zu lassen. Denn letztlich ist der römische Bürger an seinen *Oikos*, und damit an seinen Grund, gebunden. Cincinnatus, der, in den Krieg gerufen, den Acker verließ, obwohl Frau und Kinder dadurch brotlos wurden, wäre das Tugendexempel bei Livius, und tatsächlich wird er bisweilen als Pflügender mit Schwert gezeigt (Dunsch 2011). Ein weiteres Beispiel ist Cato von

45 Erasmus von Rotterdam: *Collectanea adagiorum* [später *Adagia*, erstmals 1500, jeweils erweitert 1503, 1508 und postum 1533]. Eine ausführliche Studie der Sprichwörter, die in das niederländische Volkstum oder die Literatur eingegangen sind: Suringar 1873 (mit umfassender niederländischer Einleitung zu den »Adagia« und späteren Sprichwortsammlungen); dort auch auf S. 572–593 Artikel (auf Latein) zu einzelnen Stichwörtern, nützlicher Index zu niederländischen Sprichwörtern.

46 Zum durch Erasmus 1517 begründeten, zunächst bis 1590 fortbestehenden Collegium Trilingue in Löwen und seiner Nachwirkung: Ijsewijn 1988, S. 163 f.

Utica, der seine niedrige Abkunft durch herausragende republikanische Tugenden zu kompensieren wusste. Unbeugsam und nahezu anachronistisch, wie der Historiker Theodor Mommsen meinte, an den Idealen republikanischer Adelstugenden festhaltend, stürzte er sich in sein Schwert. Mit diesem hatte er vorher Caesar bekämpft. Doch als eine Koalition, an der er beteiligt war, dem Tyrannen in Nordafrika unterlag, setzte er seinem Leben ein Ende. Plutarch macht ihn zum Stoiker schlechthin, dessen Unbeugsamkeit gegenüber dem Schicksal ihn bis in den Tod zum Verteidiger der Freiheit gemacht habe (Pecchuire 1965). Nach dem Einzug des Herzogs von Alba in die spanischen Provinzen der Niederlande, der dort Ansätze der Reformation unterdrückte, wäre eine Anspielung auf die Bereitschaft zum Freitod durch das Schwert – angesichts des siegreichen Tyrannen – ebenso aktuell wie gefährlich gewesen; vielleicht konfrontiert uns Bruegel in verrätselnder Form jedoch mit so etwas.

Gleich, wie wir sie interpretieren: Die prominenteste Figur der Komposition, die nicht nur den Pflug, sondern, denkt man an das Sprichwort, auch Schwert und Geldbeutel zu führen weiß, lässt sich sogar durch das Erregungspotenzial fallender Heroen nicht ablenken. Wie der Pflügende sind auch die anderen Staffagefiguren sämtlich von ihrem Tun absorbiert. Der Schäfer schaut auf die Wolken, die ihn dazu veranlassen können, seine gerade noch ruhig grasende Herde bald heimzutreiben, und auch der Angler beugt sich geradezu plakativ über seine Beschäftigung. Ähnliche Hingabe erkennt man bei genauem Hinsehen sogar bei den Seeleuten, die in der Takelage der Karacke zu erkennen sind. Die Abweichung von Ovids Text ist Programm: Sie tun – wie der Stoiker, der sich nur dadurch frei weiß, – unbeirrt ihre Pflicht. Niemand gönnt sich hier den Blick ins Weltganze – außer Dädalus, der bei Ovid, als er zurückschaut, nicht den Sohn, sondern nur noch die Federn seiner Flügel auf den Wellen des Meeres erblickt, nahe der Insel, die er Ikaria taufen sollte. Möglicherweise hat der Ingenieursvater auf der Brüsseler Leinwand, dessen Blick dem Betrachter untergeschoben wird, die zappelnden Beinchen des Sohnes ja noch gar nicht entdeckt ... Jedenfalls finden wir hier den Grund, warum von Ikarus zu wenig – wenn auch etwas mehr als nur die Federn – zu sehen ist. Diese hätten jedoch kaum gereicht, um den Betrachter schlussendlich doch auf das Ovidische Sujet zu bringen ...

Seit dem hohen Mittelalter wurden Blicke in landschaftliche Weiten mit der Mahnung verbunden, dass die Erhebung des Menschen über das Ganze der Schöpfung eigentlich verboten sei. Ein klassischer Text über das Spannungsverhältnis zwischen skopischer Schöpfungsfreude und der Bescheidung auf das dem Sünder Zustehende ist Petrarcas auf den 26. April 1336 datierter Brief von seinem Aufstieg auf den provenzalischen Mont Ventoux. Erstmals in der abendländischen Literatur- und Kulturgeschichte versammelt der Blick des Dichters das Land unter dem Horizont des Weltozeans. Die Voraussetzung für dieses neue Sehen von Natur als Landschaft ist

die Reflexion des Sehenden. Tatsächlich ist Petrarca, für Jacob Burckhardt »der früheste vollständige moderne Mensch«, auch literarisch einer der Ersten, der das Ich in der Lyrik und besonders in seinen Briefen autopoetisch zur Sprache kommen lässt (Burckhardt [1860] 1958, S. 277; vgl. Stierle 2003). Manche Schwierigkeiten hatte er bei seinem Anstieg zu überwinden, und nur der Übermut der Jugend führe zum Ziel, wo sich dann ein überwältigendes Panorama von den Pyrenäen zum Apennin präsentiere und gleichsam die Höhe des Olympos vor Augen führe. Vor diesem unglaublichen Szenario blickt der Dichter auf die Wirrungen seines bisherigen Lebens zurück. Und dann kommt ihm der Gedanke, aufs Geratewohl die »Bekenntnisse« (»Confessiones«) des Hl. Augustinus, die er mit sich führte, aufzuschlagen, wo er auf die Stelle getroffen sei: »Und die Menschen ziehen aus, die Gipfel der Berge, die weiten Fluten der Meere, die breiten Ströme der Flüsse, den immensen Ozean und den Lauf der Sterne zu betrachten, und sie vernachlässigen sich selbst.«⁴⁷ Inmitten des von sich selbst durchaus mit ergriffenen Ergreifens der Weltlandschaft erkennt der Dichter seine Freude am Seherlebnis als Befriedigung einer cupiditas videndi – und damit einer Sünde wider jene Bescheidenheit, mit der sich ein Geschöpf der göttlichen Schöpfung zuwenden sollte. Auch in der in Brüssel erhaltenen »Landschaft mit dem Sturz des Ikarus« steht dem berauschten Höhenflug des Helden die Selbstbescheidung jener entgegen, die schicksalsergeben – hier zudem mit stoischer Apathie gegenüber den Verlockungen des Gesichtssinnes, des visus – ihre Pflicht tun.

Zur Rezeption Bruegels in der Kunstgeschichte seit Goethe

Über die zeitgenössische Rezeption dieses Gemäldes wissen wir nichts. Mit den Mythen vom Bauern-Bruegel ist es schwer vereinbar: Wir haben es hier zwar mit einem Künstler zu tun, der offensichtlich eine sehr noble Vorstellung von den Bauern unter seinen Landsleuten hat, und mit Erasmus ihrer Weisheit, ihrer Tugend einen hohen Wert zuschreibt. Doch zugleich gibt sich der Künstler als Maler zu erkennen, der Figuren nicht weniger gut als ein Meister der italienischen Renaissance zu verkürzen weiß und Tiefenräumlichkeit – allerdings nicht in architektonischen, sondern landschaftlichen Ambientes – mit aller Raffinesse gestalten kann. Und er versteht die literarische Strategie eines Ovid – und kann in seinem Medium, der Malerei, sogar damit rivalisieren!

Wenn die Kunstgeschichte die Landschaft mit dem Sturz des Ikarus (Abbildung 1) gleich nach ihrer Entdeckung als »Weltlandschaft« angesprochen hat, so steht dahinter ein Gedanke, den Johann Wolfgang von Goethe mit Blick auf andere Gemälde

⁴⁷ Augustinus: Confessiones (X, 8, 15), zit. von Petrarca: Familiarum rerum libri (Bd. IV, 1, 27); vgl. die Ausgabe: Petrarca, Francesco: Le Familiari (I). In: Rossi 1933, S. 153–161, Anhang S. 199–202.

Bruegels formuliert hat. »Diese landschaftlichen Tafeln aber sollten [...] auch durchaus interessant sein, und man überfüllte sie deshalb nicht allein mit dem, was eine Gegend liefern konnte, sondern man wollte zugleich eine ganze Welt bringen, damit der Beschauer etwas zu sehen hätte und der Liebhaber für sein Geld doch auch Wert genug erhielt. Von den höchsten Felsen, worauf man Gemen umherklettern sah, stürzten Wasserfälle zu Wasserfällen hinab durch Ruinen und Gebüsch. Diese Wasserfälle wurden endlich benutzt zu Hammerwerken und Mühlen; tiefer hinunter bespülten sie ländliche Ufer, größere Städte, trugen Schiffe von Bedeutung und verloren sich endlich in den Ozean. [...] Breughels Bilder zeigen die wundersamste Mannigfaltigkeit: gleichfalls [Lücke] Horizonte, weit ausgebreitete Gegenden, die Wasser hinab bis zum Meere; aber der Verlauf seiner Gebirge, obgleich rauh genug, ist doch weniger steil, besonders aber durch eine seltnere Vegetation merkwürdig; das Gestein hat überall den Vorrang, doch ist die Lage seiner Schlösse, Städte höchst mannigfaltig und charakteristisch; durchaus aber ist der ernste Charakter des sechzehnten Jahrhunderts nicht zu verkennen.« (Zum Begriff Weltlandschaft: Goethe [1832] 1999, S. 220–221)

Dies war sicherlich der Hintergrund, vor dem Ludwig von Baldass 1917 die damals neu entdeckte Brüsseler Leinwand als »Weltlandschaft« einstuft (Baldass 1917, S. 111–158).⁴⁸ Einen umfassenden Deutungsversuch verdanken wir Friedländer, der mit dem Gemälde auch die Entstehung der Landschaft verstehen wollte. Auch im Sinne des zu Anfang des 20. Jahrhunderts modischen Vitalismus las er das landschaftliche Szenario als Apotheose der Naturkräfte, die auch den Menschen durchwirken – und nun in der frühen Neuzeit ästhetisch wie auch wissenschaftlich entdeckt würden. Mit ihnen soll er im Einklang agieren, will er nicht, dass das Schicksal umstandslos über ihn – wie über Ikarus – hinweggeht: »Das einzige bekannte mythologische Bild Bruegels, der »Ikarussturz« in der Brüsseler Galerie, mag das letzte Wort sein, das von dem Meister zu uns dringt. Der Beobachter stand gerade an dieser Stelle und nahm als zufälliger Zeuge von dem Vorfall dies und nicht mehr wahr. Da er auf der Erde stand, Ikarus aber aus gewaltiger Höhe abstürzte, sah er sehr wenig, erblickte in seiner Nähe den pflügenden Bauer und den Schäfer. Bruegels Fantasie entzündete sich an dem Örtlichen. Das Außerordentliche fand er in der räumlichen Ausdehnung, in dem Abstände des Gestirns von der Erde. [...] Dargestellt ist die strahlende Sonne des Südens, die sich in der See spiegelt und Schlagschatten auf den Erdboden malt. Man kann den Mythos nicht mehr antiplastisch, antiheroisch und unantikisch verbildlichen. Mit einer Voraussetzungslosigkeit, die wie Travestie aussieht, hat der Maler die Naturkraft verherrlicht, die den Helden ohne Haß und ohne Mitleid vernichtet, da er sich überhebt und gegen ihre

48 Siehe auch: Lehmden 1968, Berswordt-Wallrabe/Rattemeyer 2010. Vgl. zur Diskussion über Bruegels Poetologie: Sellink 2018.

Gesetzlichkeit zu handeln wagt, und hat den steigen Erdengang geschildert, der durch das Abenteuer nicht unterbrochen wird« (Friedländer 1921, S. 114).

Friedrich Nietzsches Auffassung der *týche*, des *fatum*, das gerade über die Schwachen bestimmt, während die Mächtigen und Vitalen sich Freiheitsspielräume erkämpfen könnten, wirkt in Friedländers Beschreibung nach (Gerhardt, Volker, s. v.: Der Wille zur Macht, in: Ottmann [2000] 2011, S. 351–355).

Soweit war die Rezeption sicherlich von dem Erlebnis der Neuartigkeit dieser Komposition geprägt. Würden wir der Debatte weiter folgen, müssten wir Streitigkeiten über Zuschreibung und Datierung folgen und uns in Diskussionen über komplexe, notwendig auch spekulative Interpretationen begeben. Die Rezeption der Brüsseler Gemälde fällt insofern mit ihrer kunsthistorischen Erschließung zusammen. Wyss hat viel zur ikonologischen Interpretation des Gemäldes beigetragen – doch seiner Deutung als Verbildlichung des ehernen Zeitalters, dessen sich gerade eine schwierige Zeit vergewissern wollte, folgen wir hier nicht.⁴⁹ Wir haben das Gemälde nicht als Bilderrätsel betrachtet, welches durch die Entschlüsselung von Einzelmotiven aufgelöst werden könnte, sondern vor allem als gelenkte, visuelle Erzählung (vgl. Wyss 1994, S. 9–10, 52–68).

Entscheidende Dimensionen sind immerhin Nils Büttner und Tanja Michalsky zu verdanken. Sie haben die Landschaftsmalerei eines Bruegel – und auch die »Landschaft mit dem Sturz des Ikarus« – mit der Kartografie in Verbindung gebracht. Letztlich haben sie dabei auf ein berühmtes Buch der kalifornischen Kunsthistorikerin Svetlana Alpers zurückgegriffen, »The Art of Describing«. (Alpers 1983, S. 119–168; Büttner 2000, S. 47–60) Alpers hatte sich gegen eine Tendenz ausgesprochen, in der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts – gleich ob in Stilleben, Genreszenen oder Landschaften – vor allem versteckte Symbolik, etwa Vanitas-Motive, und theologischen Tiefsinn zu suchen. Dagegen (oder auch daneben) hat sie die Freude einer an empirischer Wissenschaft interessierten Gesellschaft, an Optik, Kartografie, Mikroskopie und mit dem Fernrohr betriebener Astronomie – und eben auch an genauer Beobachtung in der Malerei –, in den Vordergrund gestellt. Sie wandte sich damit auch gegen eine Vereinnahmung der Künste durch einen bildungsbürgerlichen Humanismus. Büttner und Michalsky blicken zurück auf die Mitte des 16. Jahrhunderts und verfolgen bereits in dieser Zeit die Durchsetzung neuer visueller Medien wie z. B. der Kartografie. Überzeugend rekonstruiert Michalsky einen visuellen Diskurs, in-

49 Zur Grundlegung einer visuellen Narratologie: Kemp 1983, S. 10–40. Siehe auch Kemp 1992. Diskurstheoretische Anknüpfungspunkte finden sich im Werk Michael Baxandalls zur Rekonstruktion historischen Sehens; dazu umfassend: Mack/Williams 2015. Ansätze zu einer praxistheoretischen Fundierung finden sich in einem nicht narratologisch ausgerichteten Werk: Prinz 2014, S. 225–327.

nerhalb dessen sich ein komplexes mediales System herausdifferenzierte. (Michalsky 2011, S. 72–107) Dieses umfasste ebenso die Entstehung der Landschaftsmalerei – wovon Bruegels zur Weltlandschaft synthetisierte Komposition zeugt – wie die Kartografie, ob damit Seekarten gemeint sind, die genaue Küstenverläufe dokumentieren, nationale Karten wie die Darstellung der belgischen Provinzen als »Bär« oder Atlantenwerke wie die von Abraham Ortelius edierten. Als Freund Bruegels war dieser mit dem Maler in den frühen 1550er Jahren nach Italien gereist. Ein Jahr nach dem Tod des Malers gab Ortelius 1570 unter dem Titel »Theatrum orbis terrarum« erstmals einen aus einzelnen Karten gleichen Formats bestehenden Atlas heraus, der in weiteren Auflagen erheblich ergänzt wurde. Auf eine einführende Weltkarte folgten maßstabsgleiche Karten, noch ohne Skalierung oder Gitternetze. (Vgl. Broecke 2016; zur Freundschaft zwischen Bruegel und Ortelius: Michalsky 2000)

Ich selbst habe mich in einer Deutung besonders durch das Schiff inspirieren lassen, das hier mit seiner Fracht auf den Hafen zufährt.⁵⁰ Es setzt die Abfolge, die von den Begleitfiguren auf den sterbenden Ikarus zuführt, in gleicher Richtung – und erneut mit provozierender Gleichgültigkeit dem Stürzenden gegenüber – in die Tiefe des Bildes hinein fort. Es handelt sich um eine damals hochmoderne, bewaffnete Karacke, die beim Transatlantik-Handel in die neuen, kolonisierten Gebiete der Karibik zum Einsatz kam. Antwerpen war damals ein Hauptort der spanischen Niederlande – und damit des spanischen Welthandels. Das Schiff steht also auch für die Vernetzung der Hafenstadt im zeitgenössischen Welthandel, und damit für deren Prosperität. Mit Blick auf die koloniale Eroberung der Welt erweitert es jedoch auch die Selbstermächtigung des Blicks, die Bruegel nach meiner Auffassung zum Thema – und zum Problem – macht, in einer komplexen Allegorie.

Bruegels Landschaft mit dem Sturz des Ikarus hat einen wesentlichen Anteil daran gehabt, mit der Landschaft ein neues Genre in der Malerei zu etablieren. Derartige Weitblicke waren bald gefragt, und so wurden sie zu einem wesentlichen Zweig auch des Gemäldehandels, wie schon Goethe erkannt hat. Mit der Durchsetzung des Neuen wurde jedoch sogleich darüber nachgedacht, ob derartige Blicke zum Besten des Menschen sind, ob sie ihn verbessern oder ihn verderben. Mit dem Aufkommen neuer Medien und neuer medialer Genres sind derartige Debatten typischerweise verbunden. So haben heute Serien und Selfies ihre begeisterten Anhänger, aber auch ihre Gegner, die durch sie ein Medienpublikum manipuliert und gefährdet sehen. Schließlich ist Bruegels Gemälde auch als Bild der Globalisierung – und des Kolonialismus – in Zeiten des Post- und Dekolonialismus, in denen über globale Gerechtigkeit diskutiert wird, aktuell.

50 Erscheint voraussichtlich 2020 in: Grave, Johannes/Heyder, Joris Colin/Hochkirchen, Britta/Lutz, Helga (Hrsg.): *Vor dem Blick. Materiale, mediale und diskursive Zurichtungen des Bildersehens/Before the Sight. Material, Medial, and Discursive Arrangements of Picture Perception.*

Stil/Bildrhetorik – Ikonografie – Bildnarratologie – Rezeptionskritik:

Ein Aufruf zur Entwicklung neuer heuristischer Methoden zur

Analyse von Kunstwerken und anderen visuellen Medien

Unsere Interpretation von Bruegels »Landschaft mit dem Sturz des Ikarus« hat sich an einem Deutungsmodell orientiert, das sich nicht nur aus zwei, sondern aus vier Schritten zusammensetzt (nicht nur, wie traditionell üblich, Stil und Ikonografie, sondern auch Bildnarratologie und kritische Rezeption). Einige Werke werden schon zu ihrer Entstehungszeit von einer hochliterarischen Kritik begleitet, nicht jedoch dasjenige, was hier gedeutet wurde. In solchen Fällen muss sich die Rezeptionskritik auch auf Interpretationen von Kunsthistoriker*innen seit dem 19. Jahrhundert beziehen. Sie haben zur Konstruktion von nationalen Stilen und Traditionen beigetragen, die später von einer anders motivierten Forschung kritisiert worden ist. In der frühen Kunstgeschichte wurden beispielsweise mittelalterliche Kunstwerke oft im Sinne der zu sich selbst findenden Nationalkulturen des 19. Jahrhunderts gedeutet. Solchen Interpretationen wurde später oft mit Blick auf übergreifende Entwicklungen und auf transkulturellen Austausch widersprochen. Welches Quellenmaterial auch immer wir untersuchen – die kritische Rezeptionsforschung klärt uns darüber auf, welchen Ort ein Kunstwerk im öffentlichen Bewusstsein und in der Psycho-Ökonomie unserer Medienkulturen eingenommen hat. Diese ist nicht weniger von Emotionen und Affekten, von Engagement und Zurückweisungen geprägt als die vergangener Generationen.

Allerdings kann dieses Modell nicht mechanisch auf anderen Bildgenres oder Medientypen übertragen werden, vor allem nicht auf Fotografie, Film oder Social Media. Als grundsätzliche Vorsichtsmaßnahme, um die vier Kriterien nicht überzustrapazieren und nicht zu schematisch anzuwenden, ist eine umfassende Untersuchung von Bildpraxis erforderlich. Welche Praxis steht z. B. hinter einem Selfie? Wie gezeigt wurde, wäre es voreilig und voreingenommen, einer Person pauschal aufgrund eines von ihr geposteten Selfies einen exzessiven Narzissmus zuzuschreiben. Wichtig wäre es stattdessen zu wissen, wie Selfies eingesetzt werden, welchem Kommunikationstypus sie angehören, wie sie zur Konstitution einer Gruppe beitragen, wie die Sozialisierung in einer Gruppe durch die Benutzung von Software mitbedingt wird, welchen Profit ein Werbeunternehmen über eine Internetplattform zu erzielen hofft, usw. (Ullrich 2019).

Michel Foucault hat den Begriff »Dispositiv« zur Beschreibung all dieser kommunikativen, materiellen und institutionellen Aspekte von sozialer Praxis (wobei es sich in diesem Fall um visuelle Praxis handelt) eingeführt. (Link, Jürgen, s. v.: Dispositiv, in: Kammler/Parr/Schneider 2008, S. 237–242) Ausführungen über Stil, Ikonografie, Narratologie und Rezeptionskritik können nur an die Deutung eines Bildes, eines Kunstwerks oder der dazugehörigen visuellen Praxis heranführen. Schüler*innen können über die »Dispositive« reflektieren, die sie gebrauchen und an denen sie

Anteil haben, z. B. indem sie herausarbeiten, wie sie durch die Aufnahme und Verbreitung von Selfies an der Kommunikation in einer Gruppe teilnehmen, die dadurch ihre Kohärenz gewinnt oder wahrt. Was von Außenstehenden als persönlicher Narzissmus eingestuft werden könnte, kann sich als wesentlicher Teil einer Lebensform entpuppen, in welcher Selbstdarstellung und Selbstvermarktung immer wichtigere Funktionen übernehmen – doch oft genug konterkariert durch Komödiantisches, durch Ironie. Diese Überlegungen können unsere Schüler*innen (wie uns selbst) für Mediensysteme, einschließlich derer der Künste in anderen historischen Zeiträumen, sensibilisieren.

In diesem Kontext dürften unsere vier Punkte (Stil, Ikonografie, Bildnarratologie und Rezeptionskritik) einen nützlichen Leitfaden bilden. Sicherlich ist einiges an Hintergrundwissen erforderlich, um diese miteinander verwobenen Herangehensweisen klug anzuwenden. Kunsthistoriker*innen sollten mit Kunstpädagogik-Dozent*innen und mit Schullehrer*innen kooperieren, um die nötigen Informationen bereitzustellen – möglicherweise über eine von Schulbüchern flankierte europäische Internet-Plattform. Im Kontext einzelner EU-Staaten existieren derartige Instrumente teilweise bereits.

- Stil hat sehr viel mit Selbstdarstellung zu tun, dennoch ist eine systematische Prüfung der Verwendungsweisen des Konzeptes wichtig: Dient es zum Beispiel dazu, den Stil einer Person bezüglich ihrer Kleidung und ihres Aussehens, bezüglich ihres ethischen Orientierungsrahmens, bezüglich ihrer Mediennutzungs- oder Medienkonsumgewohnheiten, oder bezüglich ihrer künstlerischen Praxis zu identifizieren? Oder um zu beschreiben, was in einer Gruppe akzeptiert ist, sei es in einer sozialen Klasse oder auch in einer Gruppe von Künstler*innen, die sich in einer Schule, in einer Zunft oder in einer Akademie organisiert? Ist es legitim, die unbewussten ästhetischen Prinzipien einer historischen Epoche (das Wissen bzw. die epistemischen und sozialen Praktiken bestimmter Gesellschaften) als »Epochenstil« zu bezeichnen, und wenn ja, mit welchen Einschränkungen? Und ist es darüber hinausgehend ratsam, die Bildrhetorik eines Kunstwerks (die auf bewussten Strategien beruht) als Stil zu beschreiben, obwohl wir dann etwas anderes damit meinen als (zumeist unbewusste) individuelle Gewohnheiten oder kollektive Gepflogenheiten? Wie gestaltet sich das Verhältnis zwischen »knowing how« und »knowing that« in diesen unterschiedlichen Praktiken, die sich durch ihren jeweils anderen Stil zu erkennen geben?
- Auch Ikonografie knüpft daran an, was Menschen heutzutage an Büchern, Filmen usw. begeistert. Welche Arten von Stoffen oder Themen wecken unsere Faszination, und warum? Auch in historischer Perspektive ist es spannend zu erforschen, an welchen Themen frühere Generationen und Gesellschaften interessiert waren, und

- worin die Anziehungskraft religiöser Imagination oder nationaler Mythen für soziale Gruppen oder ganze Gesellschaften bestand und besteht. Zur Beantwortung solcher Fragen muss Lehrer*innen und Schüler*innen oder Student*innen das literarische Material zur Verfügung stehen, das oft in Kunstwerke übersetzt worden ist. Dazu gehören die Bibel und apokryphe Schriften (z. B. über die Jugend der Madonna) oder die »Legenda Aurea« von Jacopo da Voragine, der im 13. Jahrhundert die Lebensgeschichten von Heiligen in einer Serie interessant erzählter und anekdotenreicher Biografien zusammengefasst hat. Dazu gehören auch antike Mythen, wie sie von Homer erzählt, von Hesiod systematisiert und von Ovid in spannende Gedichte über die Verwandlungen von Gottheiten und Helden in Tiere, Blumen oder andere Lebewesen übertragen wurden (wie von Narziss, von dem bereits im Kontext von Selfies die Rede war). Es wäre langweilig, die in einem Bild behandelte Geschichte nur in Lexikon- oder Wikipedia-Artikeln nachzulesen. Feststellungen über die Zugehörigkeit von Bildfiguren zu einer bestimmten Geschichte sind totes Wissen; sie würden nicht zu einem genaueren Verständnis davon beitragen, wie ein*e Künstler*in (wie Bruegel) ein bereits spannend (von einem Autor wie Ovid) erzähltes Ereignis neu erzählt und umstrukturiert hat, um es seinem oder ihrem Publikum lebendig zu vermitteln. Schon in ihrer literarischen Gestalt wird ein Ereignis auf eine bestimmte Weise und für ein bestimmtes Publikum erzählt. Bei seiner Übersetzung vom Text ins Bild muss es anders erzählt werden. In einem didaktischen Kontext sollten alle Teilnehmenden Zugang zu gutem und verlässlichem ikonografischen Quellenmaterial haben – vor allem zu Texten, die sehr oft für Bildsujets ausgewählt wurden.
- Wie mit der Deutung der Bilderzählung verfahren werden soll, ist weniger offenkundig. Dieser Interpretationszugang basiert nicht auf Texten, die traditionell in Schulen oder in kunsthistorischen Einführungskursen gelesen werden. Um eine visuell entfaltete Geschichte im Kontext historischer Mediensysteme zu rekonstruieren, müssen Kunsthistoriker*innen noch viel Arbeit leisten. Junge Erwachsene sind aber bereits darin erfahren, die Geschichte eines Films oder das mit einem Selfie konstruierte Narrativ zu charakterisieren oder zu bewerten. Welcher Erzähltypus oder -modus entspricht den Erwartungen einer Gruppe oder eines Mediums? Was hätte die besten Aussichten darauf, »geliket« oder geteilt zu werden? Und was würde vermutlich nicht akzeptiert werden? Wie wird ein Medium im anderen zitiert (z. B. historische Kunstwerke in »art memes« auf Plattformen wie Facebook oder Instagram)? Wie wurden Geschichten in Medien vom Historiengemälde bis zum Kinofilm erzählt, und welche Auswirkungen haben historische Formen der Bilderzählung auf heutige Bildpraktiken? Um die historischen Strategien von Bilderzählungen nachvollziehen zu können, ist eine Materialsammlung bzw. eine Materialauswahl vonnöten. Es muss erfasst werden, was Philosophen (wie Platon und

Aristoteles), Kunsttheoretiker*innen, Film- oder Fotografiekritiker*innen und Medienhistoriker*innen publiziert haben. In Zeiten von Social Media darf didaktisch nicht außer Acht gelassen werden, wie eine spannende Geschichte im Rahmen eines bestimmten Mediums erzählt wird. Theoretische Texte, welche Künstler*innen zu einer effizienten Komposition anleiten, oder in denen Kunstkritiker*innen oder -historiker*innen als besonders effizient und effektiv erachtete Bildstrategien definieren, sollten gesichtet, gesammelt und zur Verfügung gestellt werden. Aristoteles' Dramentheorie hat Künstler*innen seit dem 16. Jahrhundert zu Darstellungsweisen angeregt, die eine Geschichte auf ihren Höhepunkt konzentrieren – der zugleich der entscheidende Moment ist, in dem die Bedeutung einer Handlung enthüllt, ihre psychologische Wirkung auf die Zuschauenden entfaltet und schließlich auch ihre moralische Botschaft offenbart wird. Leon Battista Alberti hat dazu geraten, in einem Historiengemälde keine Menschenmenge auftreten zu lassen (wie es in der Malerei des frühen 15. Jahrhunderts Mode war), sondern eine eher geringe Anzahl an Figuren mit unterschiedlichen Gesten, Physiognomien und Ausdrücken auf eine zentrale Handlung zu beziehen. (Alberti [1435] 2000, S. 224–225) Kann oder sollte ein Kunstwerk eine ganze Geschichte in einem einzigen Moment verdichten oder können einige Figuren die Handlung kurz vor und andere die Handlung knapp nach dem entscheidenden Ereignis vorführen? Können die Figuren gar so arrangiert werden, dass sie am Hauptgeschehen (wie dem Ikarus-Sturz) gerade keinen Anteil nehmen? Wie stellt die Fotografie Menschen dar, und wann begann sie damit, das Augenmerk auf die Tätigkeiten einzelner Personen oder Gruppen, und auf Übergangsmomente zu richten? Zeigt die Fotografie Menschen als Individuen, oder zur Illustration von sozialen Typen und Stereotypen? Wie erzählt ein Film eine Geschichte – innerhalb der rhythmischen Abfolge von Aufnahmen, die das Augenmerk auf eine einzelne Figur oder sogar nur auf ihr Gesicht, auf Gruppierungen von Protagonist*innen, und auf solche Handlungsstränge richten, die nur einige Figuren einbeziehen? Wie strukturiert ein Film die Erzählzeit, mit Rückblenden (*analepsis*) und Antizipationen (*prolepsis*) oder durch die Montage von zwei parallellaufenden Erzählsträngen, die schließlich zusammengeführt werden? Es ist zwar keineswegs einfach, aber auch nicht unmöglich, eine Reihe kurzer und aufschlussreicher Texte auszuwählen, die Anfänger*innen in die Arkana der visuellen Narratologie einführen können. In Schulen, Hochschulen und Universitäten bietet sich das Thema für interdisziplinäre Kooperationen, z. B. zwischen Lehrer*innen der Geschichte, der Literaturgeschichte, der Bild- und der Medienwissenschaften an. Zurecht verweisen Lehrer*innen mit Nachdruck darauf, dass neue Modelle für kulturelle Bildung nur dann wirksam eingesetzt werden können, wenn Vertreter*innen unterschiedlicher Fachrichtungen die Inhalte ihrer Curricula miteinander abstimmen.

- Was die Rezeptionskritik angeht, ist das Betreten von Neuland sogar noch unumgänglicher. Was könnte die beabsichtigte Lesart eines Bildes gewesen sein, und wie wurde es tatsächlich verstanden? Unsere persönliche Erfahrung mit Social Media erhöht unsere Aufmerksamkeit dafür, dass die Bilder, die wir anderen zeigen oder mit anderen teilen, auf eine oft unvorhersehbare Weise gedeutet werden – was häufig an einer originellen oder spielerischen, d. h. einer (mehr oder weniger produktiven) Fehlinterpretation liegt. Die Wirksamkeit, die Bilder im Internet entfalten, kann für die Geschichte einflussreicher Interpretationen und Aneignungen sensibilisieren. Dass sich die Bedeutung eines Bildes in weiteren Diskussionen verändert, sei es für die Gesamtheit des Publikums, sei es innerhalb bestimmter Gruppen oder Echo-kammern, ist für aktuelle Mediennutzer nicht erstaunlich.

Bevor sich nach der Aufklärung eine kritische Öffentlichkeit herausbildete, war eine freie Form von Kunstkritik nicht Teil der institutionalisierten Medienpraxis gewesen. Im Mittelalter war Kunst meist in religiöse oder soziale Rituale eingebunden. Um zum Beispiel eine byzantinische Ikone oder ein Altarbild zu verstehen, ist Wissen darüber erforderlich, inwiefern die dargestellte Biblepisode auch in einem bestimmten Kirchenfest jährlich feierlich in Erinnerung gerufen wird. In der Renaissance wurde Kunst als eine Gelehrtentätigkeit anerkannt, die von Humanisten und nicht von Handwerkern betrieben wurde. Wo die Künste versuchten, es mit den klassischen Bildungsnormen aufzunehmen, haben Kunsttheoretiker Regeln zur Komposition, zur Perspektive, zur Licht- und Schattenverteilung und zur Farbe aufgestellt. Um ihre Empfehlungen zu untermauern, haben sie häufig einen Kanon aus einigen von ihnen als besonders gelungen erachteten Beispielwerken zusammengestellt. Diese Art von Rezeption ist normativ; individuelle Temperamente, Vorlieben und Geschmäcker haben dabei lediglich eine untergeordnete Funktion. Erst in der modernen Kunstkritik werden die persönliche Erfahrung, Gruppeninteressen, Weltanschauungen und Ideologien als Hintergründe für die Interpretation eines Kunstwerkes (oder für seine Neubewertung und Wiederaufnahme in die kulturelle Agenda) akzeptiert. Zusammen mit einigen theoretischen Texten kann nur eine Sammlung kritischer Werkinterpretationen (im Spiegel der zeitgenössischen Kritik ebenso wie der modernen Kulturwissenschaften) junge Erwachsene zu einer sensiblen Rezeptionskritik anleiten. Dieser Aspekt darf aufgrund der damit verbundenen besonderen Herausforderung gerade nicht vernachlässigt werden: Nur wenn Jugendliche die Freiheit erfahren, ein Kunstwerk im Kontext ihrer eigenen historischen Erfahrung zu deuten, und zu lernen, wie sich ihre Art der Aneignung eines Werks von früheren Interpretationen unterscheidet (z. B., wenn sie es sich in »art memes« zunutze machen), werden sie dazu befähigt, ihr Leben durch eine freie und kritische Annäherung an Bilder und Kunstwerke zu bereichern.

In einem Netzwerk, das aus der regionalen, aber internationalen Kooperation zwischen den Universitäten in Eichstätt und Trento hervorgeht, und das bald weitere Kunstpädagog*innen und Kunsthistoriker*innen aus Italien, Frankreich, der Schweiz und Deutschland miteinbeziehen soll, werden Kunsthistoriker*innen und Kunstlehrer*innen gemeinsam an einem neuen Lernangebot für ihre Schüler*innen und Student*innen arbeiten.

Die Aufbereitung und Bereitstellung neuer Unterrichtsmaterialien ist eine Aufgabe, die nur durch die Zusammenarbeit und die Vernetzung von Kunsthistoriker*innen und Kunstpädagog*innen geleistet werden kann. Wenn all jene zusammenwirken, die verantwortungsvollere Unterrichtsformate im Bereich der bildenden Künste entwickeln, könnte man rasch sinnvolles Material sammeln. Auf einer Webseite könnten neben kleinen Einzelwerk-Monografien wie der vorliegenden auch Unterrichtseinheiten mit Texten und erhellenden Bildvergleichen gesammelt und zur Verfügung gestellt werden. Es gälte, einen wachsenden Materialschatz aufzubauen, um Kunstwerke vor dem Hintergrund aktueller Medienkompetenz neu zu erschließen – und damit vielen erst ein Vergnügen zu vermitteln, das unser aller Leben in einzigartiger Weise bereichern kann.

Literatur

- Alberti, Leon Battista* ([1435] 2000): *De pictura*. In: *Alberti, Leon Battista* (2000): *Das Standbild. Die Malkunst. Grundlagen der Malerei*. Hrsg. von Oskar Bätschmann. Darmstadt, S. 194–335.
- Alpers, Svetlana* (1983): *The Art of Describing. Dutch Art in the Seventeenth Century*. Chicago Ill.
- Bal, Mieke* ([1985] 2009): *Narratology. Introduction to the Theory of Narrative*. Toronto/Buffalo NY/London.
- Baldass, Ludwig von* (1917): *Die niederländische Landschaftsmalerei von Patinir bis Bruegel*. In: *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses*. Bd. 34, S. 111–157.
- Baldriga, Irene* (2017): *Dentro l'arte. Percorsi facilitati di storia dell'arte. Per le scuole superiori*. 3 Bde. inklusive E-books. Mailand.
- Baldriga, Irene* (2020): *Estetica della cittadinanza. Per una nuova educazione civica*. Mailand.
- Baxandall, Michael* (1974): *Giotto and the orators*. Oxford/New York.
- Berchorius, Petrus [Bersuire, Pierre]* (1509, zuvor zahlreiche Manuskripte des um 1340 verfassten Traktats): *Reductorium Morale. Liber XV: Ovidius moralizatus*. 4 Bde. Paris (Faksimiles: Utrecht 1960/1961).

- Berswordt-Wallrabe, Silke von/Rattemeyer, Volker* (Hrsg.) (2010): *Landschaft als Welt-sicht. Kunst vom 17. Jahrhundert bis zur Gegenwart*. Köln.
- Boas, George* (1948): *Primitivism and Related Ideas in the Middle Ages*. Baltimore.
- Bohde, Daniela* (2012): *Kunstgeschichte als physiognomische Wissenschaft. Kritik einer Denkfigur der 1920er bis 1940er Jahre*. Berlin.
- Bourdieu, Pierre* (1966): *L'amour de l'art. Les musées d'art européens et leur public*. Paris (engl. 1991: *The Love of Art: European Art Museums and Their Public*. Stanford).
- Bourdieu, Pierre* (1992): *Les règles de l'art: genèse et structure du champ littéraire*. Paris (engl. 1996: *Rules of Art: Genesis and Structure of the Literary Field*. Stanford).
- Boyle, Marjorie O'Rourke* (1983): *Rhetoric and Reform. Erasmus' Civil Dispute with Luther*. Cambridge.
- Brasch, Ilka* (2018): *Film Serials and the American Cinema, 1910–1940*. Amsterdam.
- Brassat, Wolfgang* (Hrsg.) (2017): *Handbuch Rhetorik der bildenden Künste*. Berlin/Boston.
- Broecke, Marcel van den* (2016): *Abraham Ortelius (1527–1598). Life, Works, Sources and Friends*. Bilthoven.
- Bronfen, Elisabeth* (2015): *Mad Men*. Zürich.
- Büttner, Frank/Gottdang, Andrea* (2006): *Einführung in die Ikonographie. Wege zur Deutung von Bildinhalten*. München.
- Büttner, Nils* (2000): *Die Erfindung der Landschaft. Kosmographie und Landschaftskunst im Zeitalter Bruegels*. Göttingen.
- Büttner, Nils* (2014): *Einführung in die frühneuzeitliche Ikonographie*. Darmstadt.
- Burckhardt, Jacob* ([1860] 1958): *Die Kultur der Renaissance in Italien. Ein Versuch*. Stuttgart.
- Burgoyne, Robert* (2011): *The Epic Film in World Culture*. London/New York.
- Burioni, Matteo/Dogramaci, Burcu/Pfisterer, Ulrich* (Hrsg.) (2015): *Kunstgeschichte 1915. 100 Jahre Heinrich Wölfflin: Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*. Passau.
- Busch, Werner* (2003): *Caspar David Friedrich: Ästhetik und Religion*. München.
- Busch, Werner* (2009): *Das unklassische Bild. Von Tizian bis Constable und Turner*. München.
- Cavalli-Björkman, Görel* (1986): *Dutch and Flemish paintings*. Bd. 1: C. 1400–C. 1600. Stockholm.
- Christ-von Wedel, Christine* (2003): *Erasmus von Rotterdam. Anwalt eines neuzeitlichen Christentums*. Münster.
- Currie, Christina/Allard, Dominique* (2012): *Solving a famous controversy. Two versions of the Fall of Icarus*. In: Currie, Christina/Allard, Dominique: *The Breug[H]el Phenomenon. Paintings by Pieter Breugel the Elder and Pieter Breughel the Younger with a special Focus on Technique and Copying Practice*. Bd. 3. Brüssel.

- Dancourt, Michèle* (2002): *Dédale & Icare. Métamorphoses d'un mythe*. Paris, S. 5–22, auch nter: <https://books.openedition.org/editionscnrs/4919>
- Diederichsen, Diedrich* (2012): *The Sopranos*. Zürich.
- Diederichsen, Diedrich* (2017): *Körpertreffer. Zur Ästhetik der nachpopulären Künste*. Frankfurter Adorno-Vorlesungen 2015. Berlin.
- Disselkamp, Martin/Testa, Fausto* (Hrsg.) (2017): *Winckelmann-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart.
- Dunsch, Boris* (2011): *Exemplo aliis esse debetis. Cincinnatus in der antiken Literatur*. In: Niggemann, Ulrich/Ruffing, Kai (Hrsg.): *Antike als Modell in Nordamerika? Konstruktion und Verargumentierung. 1763–1809. Historische Zeitschrift*. Bd. 55, S. 219–248.
- Dunleavy, Trisha* (2018): *Complex Serial Drama and Multiplatform Television*. New York/Abingdon.
- Eco, Umberto* (1990): *Interpreting Serials*. In: *Eco, Umberto: The Limits of Interpretation*. Bloomington, S. 83–100.
- Eramo, Marco d'* (2017): *Il selfie del mondo: indagine sull'età del turismo*. Milano.
- Ernst, Christoph/Paul, Heike* (Hrsg.) (2015): *Amerikanische Fernsehserien der Gegenwart: Perspektiven der American Studies und der Media Studies*. Bielefeld.
- Ertz, Klaus* (1986): *Josse de Momper der Jüngere (1564–1635). Die Gemälde mit kritischem Œuvrekatalog*. Feren.
- Eschkötter, Daniel* (2012): *The Wire*. Zürich.
- Flasch, Kurt* ([1986] 2000): *Das philosophische Denken im Mittelalter*. Stuttgart.
- Fluck, Winfried* (2008): *Ästhetische Konzepte in der Geschichte der US-amerikanischen Populärkultur*. In: Maase, Kaspar (Hrsg.): *Die Schönheiten des Populären*. Frankfurt/M., S. 58–76.
- Friedländer, Max J.* (1921): *Pieter Bruegel*. Berlin.
- Friedmann, Joachim* (2017): *Transmediales Erzählen. Narrative Gestaltung in Literatur, Film, Graphic Novel und Game*. Köln.
- Gage, John* (2000): *Color and meaning. Art, science, and symbolism*. London.
- Genette, Gérard* (1972): *Discours du récit*. In: *Genette, Gérard: Figures III*. Paris, S. 67–274.
- Genette, Gérard* ([1972] 1994): *Diskurs der Erzählung*. In: *Genette, Gérard: Die Erzählung*. München, S. 9–194.
- Gierzynski, Anthony/Eddy, Kathryn* (2014): *Harry Potter and the Millennials. Research Methods and the Politics of the Muggle Generation*. Baltimore.
- Goethe, Johann Wolfgang von* ([1832] 1999): *Landschaftliche Malerei*. In: *Goethes Werke*. Hamburger Ausgabe. Bd. 12: *Schriften zur Kunst. Schriften zur Literatur. Maximen und Reflexionen*. München, S. 216–223.

- Grave, Johannes* (2015): *Architekturen des Sehens. Bauten in Bildern des Quattrocento*. Paderborn.
- Grice, Paul* ([1948] 2000): *The concept of mind*. London.
- Guthmüller, Bodo* (1997): *Mito, poesia, arte. Saggi sulla tradizione ovidiana nel Rinascimento*. Rom.
- Hall, Stewart* (1981): *Notes on Deconstructing the Popular*. In: Samuel, Raphael (Hrsg.): *People's History and Socialist Theory*. London, S. 227–240.
- Hattendorff, Claudia* (2013): *Konvergenzen und Divergenzen zwischen Kunstgeschichte und Kunstpädagogik heute*. In: Hattendorff, Claudia/Tavernier, Ludwig/Welzel, Barbara (Hrsg.): *Kunstgeschichte und Bildung*. Norderstedt.
- Heck, Kilian/Jöchner, Cornelia* (Hrsg.) (2006): *Kemp-Reader. Ausgewählte Schriften von Wolfgang Kemp*. München.
- Herman, David* (2004): *Towards a Transmedial Narratology*. In: Ryan, Marie-Laure (Hrsg.): *Narrative Across Media. The Languages of Storytelling*. Lincoln/London, S. 49–75.
- Holzberg, Niklas* (2007): *Ovids Metamorphosen*. München.
- Ijsewijn, Jozef* (1988): *Humanism in the Low Countries*. In: Rabil Jr., Albert (Hrsg.): *Renaissance Humanism. Foundations, Forms, and Legacy*. Bd. 2. Philadelphia PA, S. 156–215.
- Kammler, Clemens/Parr, Rolf/Schneider, Ulrich Johannes* (Hrsg.) (2008): *Foucault-Handbuch*. Stuttgart.
- Kelleter, Frank* (Hrsg.) (2017): *Media of Serial Narrative*. Columbus OH.
- Kemp, Wolfgang* (1983): *Der Anteil des Betrachters. Rezeptionsästhetische Studien zur Malerei des 19. Jahrhunderts*. München.
- Kemp, Wolfgang* (1992): *Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik*. In: Kemp, Wolfgang (Hrsg.): *Der Betrachter ist im Bild. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik*. Berlin, S. 7–28.
- Kemp, Wolfgang* (1996): *Die Räume der Maler. Zur Bilderzählung seit Giotto*. München.
- Kemp, Wolfgang* (2015): *Der explizite Betrachter. Zur Rezeption zeitgenössischer Kunst*. Konstanz.
- King, Geoff* (2000): *Spectacular Narratives. Hollywood in the Age of the Blockbuster*. London.
- Krüger, Matthias* (2007): *Das Relief der Farbe. Pastose Malerei in der französischen Kunstkritik 1850–1890*. Berlin/München.
- Lauchert, Friedrich* (1889): *Geschichte des Physiologus*. Straßburg.
- Lehmden, Anton* (Hrsg.) (1968): *Weltlandschaften*. Salzburg.
- Lindsay, Kenneth/Huppé, Bernard* (1956): *Meaning and Method in Brueghel's Painting*. In: *Journal of Aesthetics and Art Criticism*. Bd. 14, S. 376–386.

- Livio, Mario* (2003): *The golden ratio. The story of phi, the world's most astonishing number.* New York.
- Lovejoy, Arthur O./Boas, George* (1935): *Primitivism and Related Ideas in Antiquity.* Baltimore.
- Lyden, John C.* (2003): *Film as Religion: Myths, Morals, and Rituals.* New York/London.
- Mack, Peter/Williams, Robert* (Hrsg.) (2015): *Michael Baxandall. Vision and the Work of Words.* London/New York.
- Magerstädt, Sylvie* (2015): *Philosophy, Myth, and Epic Cinema. Beyond Mere Illusions.* London.
- Malraux, André* (1952): *Le musée imaginaire de la sculpture mondiale. Bd. 1: La statuaire des origines à 1900.* Paris.
- Manovich, Lev/Tifentale, Alise* (2015): *Selfiecity: Exploring Photography and Self-Fashioning in Social Media.* In: Berry, David M./Dieter, Michael (Hrsg.): *Postdigital Aesthetics. Art, Computation and Design.* Basingstoke, Hampshire/England, S. 109–122.
- Marijnissen, Roger H.* ([1988] 2003): *Bruegel. Das vollständige Werk.* Übersetzt von Rolf Erdorf. Antwerpen.
- Marinescu, Valentina/Branea, Silvia/Mitu, Bianca* (Hrsg.) (2014): *Contemporary Television Series: Narrative Structures and Audience Perception.* Newcastle upon Tyne.
- Marty, Martin* (2004): *Martin Luther.* New York.
- Massing, Michael* (2018): *Fatal Discord. Erasmus, Luther, and the Fight for the Western Mind.* New York.
- Mayer, Geoff* (2017): *Encyclopedia of American Film Serials.* Jefferson NC.
- Michalsky, Tanja* (2000): *Imitation und Imagination. Die Landschaft Pieter Bruegels d. Ä. im Blick der Humanisten.* In: Laufhütte, Hartmut (Hrsg.): *Künste und Natur in Diskursen der Frühen Neuzeit.* Wiesbaden, S. 383–405.
- Michalsky, Tanja* (2008): »Perlen vor die Säue«. *Zu Pieter Bruegels visueller Reflexion über die Speicherung kulturellen Wissens in den »Niederländischen Sprichwörtern«* [1559]. In: Schieren, Jost (Hrsg.): *Bild und Wirklichkeit. Welterfahrung im Medium von Kunst und Kunstpädagogik.* München, S. 11–37.
- Michalsky, Tanja* (2011): *Projektion und Imagination. Die niederländische Landschaft der Frühen Neuzeit im Diskurs von Geographie und Malerei.* München.
- Michel, Édouard* (1931): *Bruegel.* Paris.
- Michels, Karin* (2008): *Aby Warburg. Im Bannkreis der Ideen.* München.
- Mirzoeff, Nicholas* (2016): *How to See the World. An Introduction to Images, From Self-Portraits to Selfies, Maps to Movies, and More.* New York.

- Mössinger, Ingrid/Müller, Jürgen (Hrsg.) (2014): Pieter Bruegel d. Ä. und das Theater der Welt (AK Kunstsammlungen Chemnitz). Berlin.
- Mohr, Gregory (2018): Slow-Burn-Narration. Langsames Erzählen in zeitgenössischen Fortsetzungsserien. Wiesbaden.
- Müller, Jürgen (1999): Das Paradox als Bildform. Studien zur Ikonologie Pieter Bruegels d. Ä. München.
- Müller, Jürgen (2014): Von Korbträgern und Vogeldieben. Die Zeichnung *Die Imker* Pieter Bruegels d. Ä. als Allegorie der Gottessuche. In: Mössinger, Ingrid/Müller, Jürgen (Hrsg.): Pieter Bruegel d. Ä. und das Theater der Welt (AK Kunstsammlungen Chemnitz). Berlin., S. 25–46.
- Müller, Jürgen/Schauerte, Thomas (2018): Pieter Bruegel. Das vollständige Werk. Köln.
- Nieuwdorp, Hans/Kockelbergh, Iris (1992): Museum Mayer van den Bergh, Antwerpen. Brüssel.
- Onega, Susana/Landa, José Àngel García (Hrsg.) (1996): Narratology. Harlow.
- Ottmann, Henning (Hrsg.) ([2000] 2011): Nietzsche-Handbuch. Stuttgart.
- Pecchuire, Piero (1965): La figura di Cato Uticense nella letteratura latina. Turin.
- Pfisterer, Ulrich (Hrsg.) (2003): Metzler Lexikon Kunstwissenschaft. Stuttgart.
- Plate, S. Brent (2008): Religion and Film. Cinema and the Re-creation of the World. London/New York.
- Porras, Stephanie (2016): Pieter Bruegel's Historical Imagination. University Park PA.
- Prinz, Sophie (2014): Die Praxis des Sehens. Über das Zusammenspiel von Körpern, Artefakten und visueller Ordnung. Bielefeld.
- Publius Ovidius Naso (1952): Metamorphosen. Hrsg. von Erich Rösch. München.
- Reckwitz, Andreas (2012): Die Erfindung der Kreativität. Zum Prozess gesellschaftlicher Ästhetisierung. Berlin.
- Rehbein, Boike (2014): s. v. Distinktion (distinction). In: Fröhlich, Gerhard/Rehbein, Boike (Hrsg.): Bourdieu-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Stuttgart/Weimar, S. 76–79.
- Richardson, Todd M. (2011): Pieter Bruegel the Elder. Art Discourse in the Sixteenth-Century Netherlands. London/New York.
- Richter, Sabine (2017): Einblick in ein kunstpädagogisches Skizzenbuch. Leben und Werk von Eva Eyquem. Erlangen.
- Roberts-Jones, Philippe (1974): Bruegel, La Chute d'Icare. Fribourg.
- Rossi, Vittorio (Hrsg.) (1933): Edizione nazionale delle opere di Francesco Petrarca. Bd. 10. Florenz.
- Ryan, Marie-Laure/Thon, Jan-Noël (Hrsg.) (2014): Storyworld across Media. Toward a Media-Conscious Narratology. Lincoln/London.

- Sauerländer, Willibald* (1999): Von Stilus zu Stil. Reflexionen über das Schicksal eines Begriffs. In: Sauerländer, Willibald: *Geschichte der Kunst – Gegenwart der Kritik*. Köln, S. 256–276.
- Shankweiler, Kerstin* (2019): *Bildproteste. Widerstand im Netz*. Berlin.
- Sleich, Markus/Nesselhauf, Jonas* (2016): *Fernsehserien. Geschichte, Theorie, Narration*. Tübingen.
- Schlütz, Daniela* (2016): *Quality-TV als Unterhaltungsphänomen. Entwicklung, Charakteristika, Nutzung und Rezeption von Fernsehserien wie The Sopranos, The Wire oder Breaking Bad*. Wiesbaden.
- Schmid, Wolf* ([2005] 2014): *Elemente der Narratologie*. 3., erw. und überarb. Aufl. Berlin/Boston.
- Sellink, Manfred* (2018): Blickführung und Inszenierung der Komposition. Anmerkungen zu den Kompositionstechniken von Pieter Bruegel d. Ä. In: Oberthaler, Elke/Pénot, Sabine/Sellink, Manfred u. a.: *Digitaler Begleitband zu: Sabine Haag* (Hrsg.): *Bruegel. Die Hand des Meisters* (AK Kunsthistorisches Museum Wien). Veurne/Belgien, S. 295–315.
- Sepinwall, Alan* (2012): *The Revolution Was Televised: How The Sopranos, Mad Men, Breaking Bad, Lost, and Other Groundbreaking Dramas Changed TV Forever*. New York.
- Silver, Larry* (2011): *Pieter Bruegel*. New York/London.
- Silvio, Carl/Vinci, Tony/Palumbo, Donald/Sullivan, C. W.* (Hrsg.) (2007): *Culture, Identities and Technology in the Star Wars Films. Essays on the Two Trilogie*. Jefferson.
- Stein, Daniel/Wiele, Lisanna* (Hrsg.) (2019): *Popular Culture – Serial Culture. Nineteenth-Century Serial Fictions in Transnational Perspective, 1830s–1860s*. New York.
- Stierle, Karlheinz* (2003): *Petrarca. Ein Intellektueller im Europa des 14. Jahrhunderts*. München.
- Suringar, W. H. D.* [Wilhelm Heinrich Dominicus] (1873): *Erasmus over nederlandse spreekwoorden en spreekwoordelijke Uitdrukkingen van zijnen Tijd*. Utrecht.
- Taylor, Chris* (2015): *Wie Star Wars das Universum eroberte*. München.
- Tolnai, Karl von* (1934): Studien zu den Gemälden Pieter Bruegels d. Ä. In: *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien*. 8, S. 105–135.
- Ullrich, Wolfgang* (2019): *Selfies*. Berlin.
- Vöhringer, Christian* (2002): *Pieter Breughels d. Ä. Landschaft mit pflügendem Bauern und Ikarussturz. Mythenkritik und Kalendermotivik im 16. Jahrhundert*. München.
- Weissert, Caecilie* (Hrsg.) (2009): *Stil in der Kunstgeschichte. Neue Wege der Forschung*. Darmstadt.

- Weisstein, Ulrich (1982): The Partridge without a Peer Tree: Pieter Bruegel the Elder as an Illustrator of Ovid. In: *Comparative Criticism* (4), S. 58–83.
- Wick, Rainer K. ([1997] 2009): *Bauhaus. Kunst und Pädagogik*. Oberhausen.
- Wölfflin, Heinrich (1915): *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Das Problem der Stilentwicklung in der neuen Kunst*, München.
- Wyss, Beat (1988): Der Dolch am linken Bildrand. Zur Interpretation von Pieter Brueghels Landschaft mit dem Sturz des Ikarus. In: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*. Bd. 51 (2), S. 222–242.
- Wyss, Beat (1994): Pieter Breughel. Landschaft mit Ikarussturz. Ein Vexierbild des humanistischen Pessimismus. Frankfurt/M.
- Zahner, Nina Tessa (2011): Die heterogene Praxis des Ausstellungsbesuchs im zeitgenössischen Kunstfeld. Eine Herausforderung für die Kulturtheorie Pierre Bourdieu? In: Šuber, Daniel/Schäfer, Hilmar/Sophia Prinz (Hrsg.): *Pierre Bourdieu und die Kulturwissenschaften. Zur Aktualität eines undisziplinierten Denkens*. Konstanz, S. 253–273.