

Weitsicht und Selbstbescheidung

Blickmacht und Bilderzählung in der *Landschaft mit dem Sturz des Ikarus* (1567-1568) aus dem Umkreis Pieter Bruegels

Michael F. Zimmermann

Abstract: Verfolgt man die Entstehung von Genrekonventionen zurück, so erweist sich das jeweils neue Bild als soziales Ereignis, nachvollziehbar durch eine überraschende mediale Erzählung. Doch statt nur neues Erleben ausgedrückt zu finden, sieht das Subjekt sich dabei auch mit sich selbst konfrontiert. In ›Weltlandschaften‹ erhebt sich der Blick über die Schöpfung, und zugleich wird auf den Blickenden als Geschöpf zurückgeschaut. Vom Triumph – und der Hybris – solcher Erlebnisse erzählt schon Petrarca 1336 in seinem fiktiven Aufstieg auf den Mont Ventoux. In der zweifach erhaltenen *Landschaft mit dem Sturz des Ikarus* will der Betrachter – wie Dädalus und sein hochfliegender Sohn – alles erfassen, während sich vorn ein Pflügender dem Boden und seiner Pflicht zuwendet. Im Antwerpen wie im Brüssel der 1560er Jahre blühte neben dem Kolonialhandel auch der mit Kunst und Grafik, bis ein erster Bildersturm hereinbrach. Dort wurde die neue, visuelle Weltbeherrschung Thema eines Reflexionsbildes, in dem die entstehende Landschaftsmalerei auch sich selbst erzählt.

I. Der implizite Betrachter als Thema der Landschaft

Der Betrachtung einer Pieter Bruegel d. Ä. zugeschriebenen, phantastischen *Landschaft mit dem Sturz des Ikarus* (Abb. 1 und 2) müssen ernüchternde Bemerkungen über den schlechten Erhaltungszustand und die unvollkommene Überlieferung vorausgeschickt werden. Der auf den ersten Blick überwältigende Bildvorwurf ist in zwei Versionen dokumentiert: einer stark abgeriebenen Leinwand und einer etwas kleineren Holztafel. Bald nachdem



Abb. 1: nach Pieter Bruegel, Landschaft mit dem Sturz des Ikarus, 1560er Jahre, vielleicht 1567-1568, Öl auf Leinwand, 73,5 x 112 cm. Brüssel, Musées Royaux des Beaux-Arts.



Abb. 2: nach Pieter Bruegel, Landschaft mit dem Sturz des Ikarus, 1560er Jahre, vielleicht 1567-1568, Öl auf Holztafel, 62,5 x 89,7 cm. Brüssel, Museum David und Alice van Buuren.

das Leinwandgemälde im Jahr 1912 auf dem Kunstmarkt erschienen war und durch die königlichen Museen in Brüssel angekauft wurde, sah Max Jakob Friedländer darin ein abschließendes Meisterwerk Pieter Bruegels d. Ä. und datierte es auf dessen letztes Lebensjahr 1569.¹ Im Jahr 1936 wurde eine zweite Variante des Gemäldes bekannt (Abb. 2).²

Die Sonne, der Ikarus dem Mythos gemäß, wie Ovid ihn erzählt, zu nahe gekommen sein soll, steht hier noch hoch über dem Geschehen, statt wie auf der bekannten Leinwand 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 Bruegel oder anderen Malern aus deren engerem Umkreis zuzuschreiben ist. Die technisch sichtbar gemachten Unterzeichnungen weichen zu sehr von den Strategien und dem Duktus des Vaters und des bei dessen Tod noch kindlichen Sohnes ab, wie er aus dem jeweiligen Œuvre bekannt ist. Schon vor den 2013 publizierten gründlichen Untersuchungen haben einige namhafte Kunsthistoriker*innen an der Authentizität beider Gemälde gezweifelt, wenige sogar daran, dass die Werke überhaupt auf eine Bildfindung des Meisters zurückgehen.³ In die große Bruegel-Ausstellung, die im Winter 2019-2020 in Wien gezeigt wurde, fand keines der Gemälde zu dem Thema Eingang.⁴ Jedoch überwiegt die Ansicht, dass sie auf eine verlorene Komposition des

1 Johannes Grave, Joris Corin Heyder und Britta Hochkirchen sowie Dominik Brabant danke ich für die sorgfältige Redaktion und zahlreiche Anregungen. – Max J. Friedländer, *Pieter Bruegel*, Berlin 1921, 114.

2 Philippe Roberts-Jones, *Bruegel, La Chute d'Icare*, Fribourg 1974, 14.

3 Christina Currie/Dominique Allard, Solving a Famous Controversy. Two Versions of the Fall of Icarus, in: Christina Currie/Dominique Allard (Hg.), *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* (Scientia Artis, 8), 3 Bde., Brüssel 2012, Bd. 3, 844-878. Zweifel an der Authentizität nicht nur der Gemälde, sondern der Bildfindung äußerte zuerst: Édouard Michel, *Bruegel*, Paris 1931, 71ff.

4 Vgl. Elke Oberthaler/Sabine Pénot/Manfred Sellink et al. (Hg.), *Bruegel. Die Hand des Meisters* (Ausst.-Kat. Wien, Kunsthistorisches Museum), Wien 2018 [gedruckter Katalog sowie digitale Publikation].

Antwerpener Malers zurückgehen, der 1563 nach Brüssel übersiedelte.⁵ Wer sonst hätte eine auf Ovid zurückgehende Erzählung derart raffiniert visuell neu inszenieren und sich dabei, wie zu zeigen sein wird, auf die Ethik des Erasmus von Rotterdam und seiner besonders von der nahen Universitätsstadt Leiden aus wirkenden Schule beziehen können?⁶

Damit nicht genug der Unsicherheiten. Selbst unter den Spezialisten, denen die Erfindung des Sujets als authentisch gilt, ist die Datierung des verlorenen Originals umstritten. Zwar wird kaum daran gezweifelt, dass es an die großen Landschaftszeichnungen anschloss, die Bruegel von seiner Ita-

5 Vgl. Larry Silver, *Pieter Bruegel*, New York/London 2011, 126ff., der das meist »around 1555« datierte Gemälde »sometime around 1560« entstehen sah.

6 Denkbar wäre, dass die Komposition im Umkreis Roeland Saverys am Hofe Rudolf II. in Prag entstand. Ein 1612 erstelltes Inventar von dessen Prager Kunstsammlungen nennt eine Darstellung »Daedalus und Ikarus« von Pieter Bruegel; es bleibt jedoch unklar, ob es sich um das zur Diskussion stehende Gemälde handelt. Vgl. Jürgen Müllers Katalogeintrag in: Jürgen Müller/Thomas Schauerte (Hg.), *Pieter Bruegel. Das vollständige Werk*, Köln 2018, 302. Einige Zeichnungen, die lange unumstritten als Werke Pieter Bruegels galten, hat Hans Mielke Roeland Savery oder seinem Bruder Jacob zugeschrieben – eine These, die allgemein akzeptiert wurde, da auf den Blättern offensichtlich böhmisches Volkstum gezeigt wird, vgl. dazu: Hans Mielke, *Pieter Bruegel. Die Zeichnungen*, Turnhout 1996. Auch: Roger H. Marijnissen, *Bruegel. Das vollständige Werk*, Antwerpen [1988] 2003, 17ff., 55ff. Am höchst gebildeten Prager Hof hätte auch ein Concetto wie das der *Landschaft mit dem Sturz des Ikarus* ausgedacht werden können. Kaiser Rudolf II. war bekanntlich ein begeisterter Bewunderer Bruegels. Siehe: Thomas DaCosta Kaufmann, *The School of Prague. Painting at the Court of Rudolf II*, Chicago/London 1988, 11ff. Schließlich darf man vielleicht auch bestimmte stilistische Merkmale für von Bruegel inspiriert, jedoch nicht direkt auf ihn zurückgehend halten: der Kopf des pflügenden Bauern im Vordergrund wirkt in seiner skurrilen Kombination jugendlicher Rundung und harter Züge im Werk des Malers fremd. Selbst wenn man dem Himmel mehr Raum geben würde, so wäre das Arrangement der Komposition vergleichsweise verdichtet. Die Stufung der zum weiten Ausblick hin abfallenden Landschaft vom Vordergrund über den Mittelgrund zum Hintergrund geht zwar ohne Zweifel auf Kompositionstechniken zurück, die wir aus Bruegels Szenarios kennen, sie wirkt jedoch eigenwillig gedrängt, fast montageartig. Das Gemälde passt jedoch aufgrund des Schiffs – und seines diskursiven Kontexts, wie ich ihn im Folgenden zu rekonstruieren versuche – besser nach Antwerpen oder ins nahegelegene Brüssel als nach Prag. Erasmus und die Erasmianer in Löwen spielen für das kulturelle Gefüge, dem diese Bildfindung entstammt, vielleicht eher eine wichtige Rolle als der Prager Hof zu Ende des 16. Jahrhunderts. Da ich kein Spezialist für technische Gemäldeanalysen bin, möchte ich die Frage offenlassen. Möglich wäre auch, dass Bruegel eine verlorengegangene Vorlage schuf, eine der Versionen, die wir kennen, jedoch später in Prag entstand. Die im Folgenden vorgeschlagene Lektüre hängt nicht an der ganz tentativ vorgeschlagenen Datierung.

lienreise von 1552-1553 mitbrachte, sowie an die Blätter der *Großen Landschaften*, die der Verleger Hieronymus Cock von verschiedenen Stechern 1557-1559 nach Bruegelschen Vorlagen anfertigen ließ.⁷ 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 1560er Jahre, etwa im Anschluss an die berühmten *Jahreszeitenbilder*.⁸ Ludwig von Baldaß datierte das Werk auf 1558; ihm folgten Autoren wie Charles de Tolnay. Larry Silver plädiert für eine Entstehungszeit »sometimes around 1560« – ein Vorschlag, dem sich auch Jürgen Müller anschließt.⁹ Die Datierung hängt davon ab, für wie ausgereift man die Darstellung der Figuren und ihr Arrangement im landschaftlichen Ambiente hält. Hier wird für die Entstehung des wohl für immer verlorenen Originals um 1567-1568, d.h. im Umfeld der erwähnten *Jahreszeitenbilder* für den Hofbeamten Nicolaes Jongelinck, und vielleicht eher im Anschluss an diese Gemälde votiert.¹⁰ Stilistische Gründe müssen zunächst im Vordergrund ste-

7 Zu den Landschaftszeichnungen Bruegels: Müller/Schauerte (Hg.), Pieter Bruegel, Kat. Nr. Z1-30, 315-339; zu den grafischen Landschaften nach Bruegels Entwürfen: dies., 394-409; sowie: verschiedene Autoren in: Ingrid Mössinger/Jürgen Müller (Hg.), *Pieter Bruegel d. Ä. und das Theater der Welt* (Ausst.-Kat. Chemnitz, Kunstsammlungen Chemnitz), Berlin 2014, 61-103.

8 Zu den Jahreszeitenbildern u.a.: Silver, Pieter Bruegel, 324ff.

9 Ludwig von Baldaß, Die niederländische Landschaftsmalerei von Patinir bis Bruegel, in: *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses* 34 (1918), 111-157, hier 152; Silver, Pieter Bruegel, 131; Jürgen Müller in: Müller/Schauerte (Hg.), Pieter Bruegel, 303.

10 Auch dazu möchte ich nur vorsichtig votieren, kann ich doch nur über die Datierung eines Originals mutmaßen, das sich hinter zwei späteren Kopien verbirgt. In mehreren Gemälden, die Mitte der 1560er Jahre entstanden, 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 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 rechts nach links und dem Tiefenraum. Daher setzt die Komposition der Brüsseler Ikarus-Gemälde für mich Landschaften wie *Die Flucht nach Ägypten*, 1563, Öl auf Holz, 37,2 x 55,5 cm. London, Courtauld Institute, sowie *Der düstere Tag* (*Vorfrühling*, auch: *Januar-Februar*), 1565, Öl auf Holz,

hen: Das Zusammenspiel zwischen Figuren und Landschaft, insbesondere die Dynamik des ausschreitenden Pflügers, welche das kunstvoll verkürzte Pferd an den landschaftlichen Tiefenraum weitergibt, zeugt nach meiner Ansicht nicht von einem frühen Versuch, in einfachere, monumentalere Ölgemälde zu übersetzen, was der Maler durch seine detailreichen Stiche gelernt hatte.

Ich schlage hier vor, das durch die Gemälde überlieferte Bild vor dem Hintergrund des Bildersturms und der darin kulminierenden Kontroverse um die Bilder zu deuten, die Reformation also im weiteren Sinne als diskursiven (d.h. nicht stilistischen) Kontext namhaft zu machen. Der thematische Bezug zur Legitimationskrise, in die bildliche Darstellungen, und damit auch die Machtansprüche des Blicks, geraten waren, ist in meinen Augen ein für die Datierung ebenso tragendes Argument wie stets unwägbare bleibende, kennerschaftliche Einschätzungen. Welchen Namen auch immer man an die nach wie vor zu Recht gepriesenen Brüsseler Werke heften wird, sie dürfen als signifikante Zeugnisse einer metapoetischen Malerei gelten. Die beiden Gemälden zugrundeliegende Bildidee beruht offenkundig auf grundsätzlichen Überlegungen zu einem Blick, der sich nunmehr über eine für das Ganze des Globus stehende Landschaft erheben kann. Schon seit dem Frühhumanismus, seit Petrarcas Bergerlebnis, fällt der Blick ins Weite, Offene, stets auf den Blickenden zurück. In Ausblicken auf den weiten Horizont des Ozeans machen Künstler von Jan van Eyck bis Caspar David Friedrich neben dem Weltganzen stets auch das Subjekt zum Thema – und mit ihm das visuelle Regime, in dem es sich als blickendes erst konstituiert.¹¹

117 x 162 cm. Wien, Kunsthistorisches Museum, oder auch *Die Heuernte: Juni-Juli*, 1565, Öl auf Holz, 114 x 158 cm. Prag, Národní Muzeum, Palais Lobkowitz aus der Serie *Die zwölf Monate* für Nicolaas Jongelincq voraus, in: Marijnissen, Bruegel, 209, 252f.; Müller/Schauerte (Hg.), Pieter Bruegel, Kat. Nr. 18, 19, 287ff. Eine Parallele bezüglich der kunstvollen Verkürzung der Bildgestalten sehe ich in *Die Bekehrung des Hl. Paulus*, 1567, Öl auf Holz, 108 x 156 cm. Wien, Kunsthistorisches Museum, in: Marijnissen, Bruegel, 310f.; Müller/Schauerte (Hg.), Pieter Bruegel, Kat. Nr. 29, 294. Mit aller Vorsicht schlage ich daher für die *Landschaft mit dem Sturz des Ikarus* eine vergleichsweise späte Datierung auf die Jahre 1567-1568 vor.

11 Regine Prange, Sinnoffenheit und Sinnverneinung als metapicturale Prinzipien. Zur Historizität bildlicher Selbstreferenz am Beispiel der Rückenfigur, in: Verena Krieger/Rachel Mader (Hg.), *Ambiguität in der Kunst. Typen und Funktionen eines ästhetischen Paradigmas*, Köln/Weimar/Wien 2010, 125-167; Michael F. Zimmermann, Unermesslichkeit der Natur – Unergründlichkeit des Subjekts: Caspar David Friedrichs *Mönch am Meer* (1809-10) und die visuelle Poetologie des Subjekts der Moderne, in: Christoph Böttigheimer/René Dausner

Selbst wenn man sich nicht auf 1569, das Todesjahr des Künstlers, festlegen will, spricht für Friedländers Spätdatierung dieses einzigen Bildes, das Bruegel der antiken Mythologie widmete, die kunstvolle, metapoetisch reflektierte Bilderzählung.¹² 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 schon beim ersten, flüchtigen Hinschauen 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. Schon dies legt die Vermutung nahe, dass der Künstler darüber nachgedacht haben könnte, wie die visuelle Narration, die ja grundsätzlich, medial vom Nacheinander eines literarischen Texts abweicht, 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 Betrachten liegt es nahe, die Komposition auf der Leinwand als näher an dem verlorenen Original einzuschätzen als die Holztafel, auf der oben 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 Abendszene, obwohl die Sonne der Sage nach doch soeben erst das Wachs der Kunstflügel zum Schmelzen gebracht haben soll.¹³ Originelle Ideen

(Hg.), *Unendlichkeit. Transdisziplinäre Annäherungen* (Konzeption des Unendlichen – eine europäische Kulturkonstante?, 1), Würzburg 2018, 305-378.

- 12 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): Stephanie Porras, *Pieter Bruegel's Historical Imagination*, University Park 2016, 115-130.
- 13 Beat Wyss, Der Dolch am linken Bildrand. Zur Interpretation von Pieter Brueghels Landschaft mit dem Sturz des Ikarus, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 51 (2/1988), 222-242; sowie: Beat Wyss, *Pieter Bruegel. Landschaft mit Ikarussturz. Ein Vexierbild des humanistischen Pessimismus*, Frankfurt a.M. 1994, 9ff. Zum Fehlen des Dädalus ausführlich: Christian Vöhlinger, *Pieter Bruegels d. Ä. Landschaft mit pflügendem Bauern und Ikarussturz. Mythenkritik und Kalendermotivik im 16. Jahrhundert*, München 2002, 85ff. 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

wie die untergehende Sonne oder die Elision des Dädalus beruhen geradezu auf einem Verzicht auf die 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.

Hat man die Szene ein erstes Mal räumlich durchmessen, um mit einer nur landläufigen Kenntnis des Mythos von Dädalus und Ikarus das Bildpersonal zu deuten, so erkennt man rasch, dass die Bilderzählung in ihrer medienspezifischen Temporalität radikal von der linearen Diskursivität der literarischen Vorlage abweicht. Wie Petrarca auf dem Mont Ventoux erfährt sich der Blickende auch vor der *Landschaft mit dem Sturz des Ikarus* anfangs hoch befriedigt in seiner skopischen Herrschaft über das Gesehene, dann aber als jemand, der in der Imagination soeben Grenzen überschritten hat – und bereits dadurch der Hybris schuldig, sündig geworden ist. Der erschließende Blick wandert dann aber über einen Pflügenden, einen Hirten und einen Angler ein zweites Mal in die Ferne. Er setzt im Vordergrund wieder an – beim Naheliegenden, bei den Menschen, die von ihrer Arbeit absorbiert sind – und zwar so vollständig, dass 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.¹⁴ 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 – geradezu ein Detail!

Zudem bemerken selbst geschulte Betrachter*innen erst nach langem Hinschauen, dass zwischen ihrem Standpunkt, knapp über dem Pflügenden und sozusagen in dessen Rücken, und dem viel höheren Ort, von dem aus sie das weite Land überschauen, ein perspektivischer Bruch überspielt wird. Vor der Entschlüsselung solcher Raffinessen empfindet man umstandslos sich selbst als die Person, die diesen Blick auf das Weltganze mit dem Künstler genießen kann. Ist sie jedoch in die Fiktion eingestiegen und hat das Bildpersonal einmal identifiziert, wird sie sich fragen, wer jene Überschau, zu der sie sich außerhalb der Fiktion, der Diegese, hier zuerst einmal aufschwingen durfte, überhaupt im Gemälde, innerhalb der Diegese haben könnte, wer also,

man die Version in den Musées Royaux des Beaux-Arts für näher am ursprünglichen Conetto als das auf Holz gemalte Werk aus dem Museum van Buuren halten.

14 Vöhringer, Pieter Bruegels d. Ä. *Landschaft mit pflügendem Bauern*, 57-79.

um einen Ausdruck Gérard Genettes zu bemühen, die oder der intrafiktionale Fokalisateur*in sein könnte.¹⁵ Zunächst einmal bietet sich die Antwort, es wäre noch vor kurzem Ikarus gewesen, von dem er erst nach einigem Suchen vor dem damals neuartigen Schiff nur die im Todeskampf zappelnden Beine auszumachen vermag. 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 entdeckt, stellt sich – allerdings nur vor der Version auf Leinwand – 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 Fokalisateur: Am eigentlichen Wendepunkt des Geschehens, da der Sohn ertrinkt, also im Hier und Jetzt der Szene, ist er es, dessen erobernder 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 dazu gezwungen, das Weltganze mit Dädalus geradezu 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 ihrem Vorbild 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 gerade durch die bestürzende Ferne, die es sich erschließt, vor sich selbst gestellt sieht. Ob und wieweit diese Rekonstruktion der Temporalität, mit der die Blicke das Bildgeschehen

15 Zum »Focalisateur«: Gérard Genette, Diskurs der Erzählung, in: Gérard Genette, *Die Erzählung*, München [1972] 1994, 9-194, hier 134ff. War die »Fokalisierung« bei Genette noch ein Aspekt der systematischen Erzählanalyse neben anderen, hat Mieke Bal sie zum übergeordneten Begriff verabsolutiert; vgl. deren sonst stark an Genette anschließende Studie: Mieke Bal, *Narratology. Introduction to the Theory of Narrative*, Toronto/Buffalo/London [1985] 2009, 145-180. Davon hat nicht nur Genette sich distanziert, sondern auch: Wolf Schmid, *Elemente der Narratologie*, 3. erw. Aufl., Berlin/Boston 2014, 109ff.

deutend durchmessen, sich bewährt, wird sich erst im Folgenden erweisen. Doch zunächst müssen wir unsere Perspektive auf das Weltganze, wie es sich Bruegel hier zeigt, um eine Dimension bereichern, die gerade in unserer Zeit des Post- und Dekolonialismus unseren Horizont weitet.

II. Zum zeitgeschichtlichen Kontext: Triumph und Hybris des kolonisierenden Blicks

Zu den Zurichtungen des Blicks auf ein Werk der bildenden Kunst – auch auf eine frühe ›Weltlandschaft‹ wie die *Landschaft mit dem Sturz des Ikarus* – gehört die Erschließung des Globus durch koloniale Eroberung, Seehandel und Missionierung.¹⁶ Europas Inbesitznahme der Welt geht mit einer Selbstermächtigung des Sehens einher, die im Gemälde zugleich Triumphe feiern und auf ihre ethische Legitimität hin befragt werden kann – und zwar auch in einer Landschaft, die gar keine außereuropäischen Szenarien vorführt. Das Schiff,

16 Zum Begriff Weltlandschaft: Johann Wolfgang von Goethe, *Landschaftliche Malerei* [1832], in: *Goethes Werke. Hamburger Ausgabe*, Bd. 12: *Schriften zur Kunst. Schriften zur Literatur. Maximen und Reflexionen*, München [1981] 1999, 216–223, hier 220f. (»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 erhalte. 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.«); zu Bruegel: Goethe, *Landschaftliche Malerei*, 221 (»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 Schlösser, Städte höchst mannigfaltig und charakteristisch; durchaus aber ist der ernste Charakter des sechzehnten Jahrhunderts nicht zu verkennen.«). Vgl. Ludwig von Baldass, *Die niederländische Landschaftsmalerei*; Anton Lehmden (Hg.), *Weltlandschaften*, Salzburg 1968; Silke von Berswordt-Wallrabe/Volker Rattemeyer (Hg.), *Landschaft als Weltsicht. Kunst vom 17. Jahrhundert bis zur Gegenwart*, Köln 2010. Vgl. zur Diskussion über Bruegels Poetologie: Manfred Sellink, *Blickführung und Inszenierung der Komposition. Anmerkungen zu den Kompositionstechniken von Pieter Bruegel d. Ä.*, im digitalen Begleitband zu: Oberthaler/Pénot/Sellink et al., *Bruegel. Die Hand des Meisters* (Ausst.-Kat. Wien, Kunsthistorisches Museum), Veurne 2018, 295–315.

das in der *Landschaft mit dem Sturz des Ikarus* (Abb. 1) aus den Weiten des Ozeans in den heimischen Port heimkehrt, darf als Symptom dafür verstanden werden, wie umfassend hier die visuelle Aneignung der Welt thematisiert ist.¹⁷ Wenn mit der Stadt im Hintergrund nicht nur Messina, wie aus guten Gründen behauptet wird,¹⁸ sondern zugleich auch Antwerpen gemeint ist, damals das wohl größte unter den Zentren des Welthandels und Bruegels Wirkungsstätte bis 1563, dann steht die für die Zeitgenossen hochmoderne, bewaffnete Karacke im Vordergrund auch für die erste Hochphase des Dreieckshandels zwischen Flandern, der Westküste Afrikas und den beiden Amerikas mitsamt der Karibik.¹⁹ Auf einem Stich nach Bruegel wird das Motiv des Ikarus, der hinter dem niedriger fliegenden Dädalus unter einer sengenden Sonne herabstürzt, zudem mit der prominenten Darstellung eines ähnlichen Staats- und Kriegsschiffes, mit Doppeladler beflaggt, kombiniert (Abb. 3). Hier scheint die Verbindung der Hybris des Übermütigen mit dem internationalen Seeverkehr und seinem bewaffneten Schutz kaum abweisbar.²⁰ Eine ähnliche Sinnschicht findet sich auch in der *Landschaft mit dem Sturz des Ikarus*, so die These. Aber dazu später mehr; zunächst gilt es, den historischen Kontext auszuleuchten.

17 Marijnissen, Bruegel, 378f., unter »Fragwürdige Zuschreibungen«; Müller/Schauerte (Hg.), Pieter Bruegel, Nr. 42 a und b, 302f.

18 Wyss, Pieter Bruegel, 24ff.; ihm folgend: Tanja Michalsky, *Projektion und Imagination. Die niederländische Landschaft der Frühen Neuzeit im Diskurs von Geographie und Malerei*, München 2011, 228-234, hier 231; Tanja Michalsky, »L'atelier des songes«. Die Landschaften Pieter Breugels d. Älteren als Räume subjektiver Erfahrung, in: Klaus Krüger/Alessandro Nova (Hg.), *Imagination und Wirklichkeit: zum Verhältnis von mentalen und realen Bildern in der Kunst der frühen Neuzeit*, Mainz 2000, 123-137, hier 124.

19 Zur Kupferstichserie »Seeschiffe«: Marijnissen, Bruegel, 166ff.; zum Kupferstich von Frans Huys (zugeschrieben) nach Pieter Bruegel d. Ä., *Karacke und Galeere auf offenem Meer*, Müller/Schauerte (Hg.), Pieter Bruegel, 412f.; vgl. auch: Alfred Dudzus/Ernest Henriot/Friedrich Krumrey, *Das große Buch der Schiffstypen*, Berlin 1987, 288; vgl. Thomas Schauerte, *Schiffe*, in: Mössinger/Müller (Hg.), Pieter Bruegel, 253-281. Das Motiv des Ikarussturzes wurde vermutlich durch Stecher oder Verleger hinzugefügt in dem Kupferstich von Frans Huys, *Bewaffneter Dreimaster mit dem Sturz des Ikarus*, 1561/1562, 217 x 289 cm, Coburg, Kunstsammlungen der Veste Coburg, Kupferstichkabinett, Inv. Nr. VII, 24, 11; siehe auch: Manfred Sellink, Les »vaisseaux de mer« de Pieter Bruegel l'ancien. Un aspect moins connu de son œuvre, in: Sandrine Vézilier-Dussart/Cécile Laffont (Hg.), *La Flandre et la mer. De Pieter l'ancien à Jan Breughel de Velours* (Ausst.-Kat. Cassel, Musée départemental de Flandre Cassel), Gent 2015, 53-59.

20 Vgl. die Katalognotiz von Thomas Schauerte in: Mössinger/Müller (Hg.), Pieter Bruegel, 280f.



Abb. 3: Frans Huys (zugeschrieben) nach Pieter Bruegel d. Ä., Bewaffneter Dreimaster mit dem Sturz des Ikarus, undatiert, Kupferstich, 21,7 x 28,9 cm. Coburg, Kunstsammlungen der Veste Coburg, Kupferstichkabinett.

Mitte des 16. Jahrhunderts war der Atlantikhandel bereits eine Hauptquelle des Reichtums nicht nur Antwerpens, sondern auch flämischer Städte wie Gent und Brügge sowie Brüssels als der Hauptstadt der spanischen Niederlande und des Herzogtums Burgund.²¹ Die von Karl V. und seinem Sohn Philipp II. in Personalunion mit Spanien regierten Niederlande waren fest in den iberischen Welthandel integriert. Unter dem einigenden Band der Dynastie der Habsburger wurden Handelsnetze koordiniert, die Brabant mit Südamerika verbanden. Edelmetalle aus »Westindien«, wie Amerika genannt wurde, – zuerst das sagenumwobene Gold der Maya und der Inka, dann Silber – wurden weitgehend über Sevilla importiert. Erst Mitte des Jahrhunderts hatte man gelernt, Quecksilber zur Bindung des Silbererzes einzusetzen; dies gab den Minen des spanischen Südamerika (etwa in der neu

21 Überblick: Henry Kamen, *Spain's Road to Empire. The Making of a World Power 1592-1763*, London/New York 2002, 77ff.

gegründeten Andenstadt Potosí) und Perus Auftrieb. Dagegen war das näher an den Märkten Nordeuropas gelegene Antwerpen lange das weltweit größte Handelszentrum für Produkte des verarbeitenden Gewerbes, insbesondere Zucker, den man aus Rohr gewann, solange man ihn noch nicht aus Rüben herstellen konnte.²² Seit 1515 pflanzte man in Hispaniola, der Insel, auf der heute die Dominikanische Republik und Haiti liegen, das anfangs aus Afrika importierte Zuckerrohr an. Über das System der *encomienda* wurde den wenigen Einwanderern die Urbevölkerung auf dem ihnen zugewiesenen Land gleichzeitig mit in Kuratel gegeben. Unter diesem Vorwand wurden die heimischen Arawak versklavt und innerhalb weniger Jahrzehnte durch Auszehrung, Grausamkeit und eingeschleppte Krankheiten ausgerottet. Als Arbeitsknechte schafften die zugewanderten Agrarunternehmer dann Indigene von den Nachbarinseln herbei, z.B. den Bermudas, die dadurch entvölkert wurden, bevor auch diese Völker rasch dezimiert waren. Schließlich importierte man schon früh systematisch Sklaven, die man in Westafrika, zwischen dem Senegal und dem Kongo gefangen nahm.²³

Gegen Mitte des 16. Jahrhunderts wurde der Plantagen-Kolonialismus auf Puerto Rico und Kuba ausgeweitet.²⁴ Schon im Mittelalter hatte man in Europa vor allem slawische Gefangene verkauft. Die Sklaverei ging letztlich auf antike Praktiken zurück; in Aristoteles *Politiká* konnte man naturalisierende Legitimationen finden. Doch im 15. Jahrhundert nahmen der transkontinentale Handel mit Schwarzen und dessen rassistische Begründungen einen frühkapitalistischen Charakter an. Die neue Entwicklung begann nicht erst mit Christoph Columbus' erster Reise in die Karibik im Jahr 1492.²⁵ Schon vor 1415 hatte Prinz Heinrich von Portugal (gen. der Seefahrer) die marokkanische Hafenstadt Ceuta in der Hoffnung erobert, Portugal dadurch

22 Vgl. Kamen, *Spain's Road*, 83ff.; grundlegend immer noch: Herman Van der Wee, *The Growth of the Antwerp Market and the European Economy (Fourteenth-Sixteenth Centuries)*, Den Haag 1963; siehe auch: Herman Van der Wee/Jan Materné, Antwerp as a World Market in the Sixteenth and Seventeenth Centuries, in: *Antwerp, story of a metropolis: 16th-17th century* (Ausst.-Kat. Antwerpen, Hessenhuis), hg. von Jan Van der Stock, Gent 1993, 19-31. Sowie: Peter Burke, Antwerp, a Metropolis in Europe, in: Van der Stock (Hg.), Antwerp, 49-57.

23 Vgl. Peter Charles Hoffer, *The Brave New World. A History of Early America*, Baltimore [2000] 2006, 41-94; Kamen, *Spain's Road to Empire*, 135ff.

24 Kamen, *Spain's Road to Empire*, 98ff., 240ff.

25 Dazu: Hanno Ehrlicher, Die ›Neue Welt‹: Reisen und Alterität, in: Jörg Dünne/Andreas Mahler (Hg.), *Handbuch Literatur & Raum*, Berlin/Boston 2015, 355-363.

den Handelswegen, die durch die Sahara führten, näher zu rücken. Als sich diese Hoffnung als trügerisch erwies, forcierte er die Anlage von Forts und Handelskolonien in »Guinea«, damals die generische Bezeichnung für Westafrika. Im Jahre 1444 verbrachte er erstmals schwarze Gefangene nach Portugal und verkaufte sie dort. Nun wurden Schwarze nicht mehr über den arabischen Zwischenhandel aus Valencia, Barcelona und Genua gehandelt, sondern direkt versklavt. 1452 gab König Alfons V., Prinz Heinrichs Neffe, bei Gomes Eanes de Zurara eine Biografie des Onkels in Auftrag. Unter dem Titel *Crónica do descobrimento e conquista da Guiné* (*Chronik der Entdeckung und Eroberung Guineas*) wurde sie verbreitet und nach der Erfindung des Buchdrucks immer wieder neu aufgelegt. Sie avancierte zu einer erstrangigen Quelle des vereinheitlichten Wissens über ›Afrika‹ und seine Bewohner. Zurara sah in diesen unzivilisierte Wilde, die ein Leben in der Sklaverei demjenigen in ihrer Heimat vorziehen sollten, zumal ihre Seelen nur durch die Verschiffung in christliche Länder gerettet werden könnten.²⁶ Bald wurde die Idee der Sklaverei mit ›Afrika‹ und seinen schwarzen Bewohnern in eins gesetzt – statt, wie im Mittelalter und in der Sklaverei in den muslimischen Ländern, auch mit anderen ›Barbaren‹, vor allem Slawen verbunden zu werden.²⁷ Die Minderwertigkeit der Farbigen wurde noch nicht im Sinne nachaufklärerischer, auf pseudowissenschaftlichen Klassifikationen beruhender Rassismen begründet, sondern durch ein klimatheoretisches Konzept, wie es bereits in der Antike entwickelt worden war. Schon nach Hippokrates, an den Aristoteles anknüpfte, konnte die Zivilisation – anders als despotische Regierungsformen – nur in ausgeglichenen, weder überreichen noch kargen Landschaften, vor allem aber in weder zu kaltem noch zu heißem Klima gedeihen.²⁸ Die Afrikaner, deren Hautfarbe man als »verbrannt« beschrieb, waren durch das klimatische Extrem, wie man meinte, kulturell herabgedrückt worden. Klimatheoretische Argumentationen ließen an-

26 Gomes Eanes de Zurara, *Chronicle of the Discovery and Conquest of Guiné*, hg. von Charles Raymons Beazley/Edgar Prestage, London 1896.

27 Siehe zur diskursiven Konfiguration von ›Afrika‹: Valentin Y. Mudimbe, *The Idea of Africa*, Bloomington/Indianapolis 1994, 44-97, 201ff.

28 Vgl. Reimar Müller, *Die Entdeckung der Kultur. Antike Theorien über Ursprung und Entwicklung der Kultur von Homer bis Seneca*, Düsseldorf 2003. Vgl. auch: Reimar Müller, Montesquieu über Umwelt und Gesellschaft. Die Klimatheorie und ihre Folgen, in: *Sitzungsberichte der Leibniz-Sozietät* 80 (2005), 19-32.

fangs immerhin noch den Gedanken zu, dass die Versklavten sich in anderen Weltgegenden zu höheren Zivilisationsformen emporarbeiten könnten.²⁹

Auf den Karibikinseln und darüber hinaus etablierten die meist selbst ernannten Konquistadoren ihr Regime nicht als Soldaten, auch nicht im Auftrag der Krone, sondern meist mehr oder weniger auf eigene Faust und unter Missachtung oder Beugung spanischer Gesetze. Früh prangerten Missionare – Minoriten, Dominikaner und Hieronymiten – die Missstände an und beschworen die Obrigkeit, die Kolonien regulierend unter ihre Kontrolle zu nehmen. Das immer wieder zitierte Beispiel ist der Dominikanerpater Bartolomé de Las Casas, der 1502 im Alter von achtzehn Jahren nach Hispaniola gelangt war, 1510 zum Priester geweiht wurde und dann gegen die Versklavung der indigenen Bevölkerung protestierte. Eine heroisierende Geschichtsschreibung übersieht bis heute oft, dass er schon 1516 empfahl, statt der in seinen Augen konstitutionell schwachen Ureinwohner Amerikas die vermeintlich kräftigeren Afrikaner zu importieren. In seinem Prinz Philipp II. gewidmeten *Kurzgefaßten Bericht von der Verwüstung der Westindischen Länder* (*Brevísima relación de la destrucción de las Indias*), in dem er die unmenschliche Behandlung der indigenen Bevölkerung geißelte, wiederholte er diesen Vorschlag noch 1552. Erst 1561 äußerte er in seiner *Geschichte der westindischen Länder* (*Historia de las Indias*) öffentlich Bedauern. Zum Umdenken hatte ihn die kritische Lektüre des mehr als einhundert Jahre alten Werks Zuraras gebracht.³⁰ Las Casas' Schriften wurden zwar gedruckt, zirkulierten zu dessen Lebzeiten jedoch nur in kleinen Kreisen. Erst die antispanische Propaganda veranlasste im Zuge der Kriege der 1570er Jahre Übersetzungen, die in höherer Auflage erschienen, insbesondere in protestantischen Ländern.³¹

Die spanischen Könige – zuerst Ferdinand von Aragon und Isabella von Kastilien, dann Karl V. und Philipp II. – bedauerten die Fehlentwicklungen in den Kolonien zwar, duldeten sie aber, da sie zunehmend auf die Geldflüsse

29 Vgl. Ibram X. Kendi, *Stamped from the Beginning. The Definite History of Racist Ideas in America*, New York 2017, 24f, dort weitere Angaben.

30 Vgl. Lawrence A. Clayton, *Bartolomé de las Casas. A Biography*, Cambridge 2012, 342–428. Siehe auch: Kendi, *Stamped*, 26f.

31 Vgl. Katharina Niemeyer, Die ›Cronicas de Indias‹, 1493–1700, in: Friedrich Edelmayr/Bernd Hausberger/Barbara Potthast (Hg.), *Lateinamerika 1492–1850/1870*, Wien 2005, 96–114.

aus Amerika angewiesen waren.³² Von Ferdinand dem Katholischen über Karl V. zu Philipp II. machten die Herrscher Schulden, um Königs- und Kaiserwahlen zu manipulieren und ihr Territorium in Europa auszuweiten, etwa um die habsburgische Dominanz in Flandern und Italien gegenüber Frankreich durchzusetzen.³³ Mit dem Reichtum aus Amerika bedienten sie ihre gigantischen Außenstände mehr schlecht als recht – doch sicherte ihnen die Aussicht auf den Gewinn sagemumwobener Gold- und Silberschätze lange über jedes Maß wirtschaftlicher Vernunft hinaus den Kredit. In einem komplexen Geflecht von Interessen und Mythen wurden die karibischen Inseln für Jahrhunderte zu Sklavenhalterkolonien. Gegenüber den zwangsverfrachteten Schwarzen blieben die zumeist spanischen Kolonisatoren in der Minderzahl; anders als später Nordamerika wurde gerade Mittelamerika nicht zur Besiedlung, sondern zur wirtschaftlichen Ausbeutung durch Großplantagen kolonisiert.³⁴

Antwerpen hatte schon vor dem Kolonialhandel ein Netz des Güterverkehrs aufgebaut, das von Spanien und England in die Ostsee, aber auch die Schelde, die Maas und den Rhein hinauf reichte und darüber hinaus ganz Europa einbezog. Umgeschlagen wurden Wolle, seit dem Spätmittelalter aus Spanien importiert, und Tuche, die teilweise in England hergestellt, in den Niederlanden gefärbt und veredelt, dann zurück gehandelt wurden, aber auch andere Luxusgüter wie Geschirr aus verschiedenen Materialien – darunter rheinische Salzkeramik, Glas und Zinn. Vertrieben wurden auch Lebensmittel wie Getreide, Bier und Heringe. Diese waren ein komplexes Produkt internationalen Kommerzes, denn um sie in Fässern einsalzen und transportieren zu können, benötigte man wiederum Eichenholz, das aus dem Baltikum herbeigeschafft wurde.³⁵ Das einzigartige Handelsnetz

32 Kamen, *Spain's Road to Empire*, 82-97, 274-297. Vgl. auch: Mark A. Burkholder/Lyman L. Johnson, *Colonial Latin America*, New York/Oxford [1990] 2004, 1-181, dort finden sich umfassende Literaturangaben.

33 Vgl. Michael Erbe, *Die Habsburger, 1593-1918. Eine Dynastie im Reich und in Europa*, Stuttgart 2000, 19-67.

34 Kamen, *Spain's Road to Empire*, 136ff. Zum weiteren Kontext systematisch einführend: Jürgen Osterhammel, *Kolonialismus. Geschichte, Formen, Folgen*, München [1995] 2009, 7-35.

35 Zum europäischen Handel allgemein: Immanuel Wallerstein, *The Modern World-System: Capitalist Agriculture and the Origins of the European World-Economy in the Sixteenth Century*, Berkeley/Los Angeles/London [1974] 2011; John Huxtable Elliott, *Europe Divided, 1559-1598*, Oxford/Malden [1968] 2000, 24-41; zum frühen niederländischen Handel: Oscar Gelderblom, *Cities of Commerce. The Institutional Foundations of International Trade in the Low Coun-*

wurde bald durch Verbindungen in die Karibik oder nach Mexiko, z.B. zur Hafenstadt Veracruz, weiter ausgeweitet. Die Stadt an der Schelde stieg in diesen Jahren nicht nur zu einem der weltweit größten Umschlaghäfen für Waren jedweder Art, sondern aufgrund des Imports von Zuckerrohr auch zum bedeutendsten Zentrum der Zuckerraffinerie auf. All dies ist der Hintergrund dafür, dass sich seit 1540 auch der europäische Handel mit Kunstwerken und, zu Bruegels Zeiten, mit Grafiken ausweitete – wie die berühmten Serien, die Hieronymus Cock, der Verleger des Künstlers, vertrieb.³⁶

Die Komposition der Brüsseler Gemälde, in denen wir den stürzenden Ikarus erst nach einiger Suche ausmachen (Abb. 1 und 2), zeugt davon, dass sich der Blick des gebildeten Europäers der heimischen Landschaft als nahe liegendem Erlebnisraum gerade in dem Augenblick versicherte, als das Weltganze in die Reichweite seines Handelns geraten war.³⁷ Zugleich ist das Szenario von humanistischer Selbstreflexion über jenes Blickregime³⁸ geprägt, das eben erst anhub, sich in der entstehenden Gattung der Landschaftsmalerei zu verfestigen. Die anspruchsvollen grafischen Blätter nach von Bruegel gezeichneten Vorlagen, die Cock zwischen 1557 und 1559 vertrieb, trugen nicht unerheblich dazu bei, die Genrekonventionen auch bei einem größeren

tries, 1250-1650, Princeton/Oxford 2013; zum Handel in Antwerpen: An M. Kint, The Community of Commerce: Social Relations in Sixteenth-Century Antwerp, Columbia Diss. 1996, 110-199, 247-290; sowie: An M. Kint, The Ideology of Commerce: Antwerp in the Sixteenth Century, in: Peter Stabel/Bruno Blonde/Anke Greve (Hg.), International Trade in the Low Countries (14th-16th Centuries), Leuven/Apeldoorn 2000, 213ff.; insbesondere über Sorgen des Stadtrats, dass religiöse Streitigkeiten den Handel behindern würden – dokumentiert 1566, im Jahr des Bildersturms.

36 Vgl. Dan Ewing, Marketing Art in Antwerp, 1460-1560. Our Lady's Pand, in: *The Art Bulletin* 72 (4/1990), 558-583; zum Grafikhandel: Nadine M. Orenstein, The professionalization of etching: the Netherlands in the 1550s, in: Catherine Jenkins/Nadine M. Orenstein/Freyda Spira (Hg.), *The Renaissance of Etching* (Ausst.-Kat. New York, The Metropolitan Museum of Art), New Haven/London 2019, 241-265.

37 Marijnissen, Bruegel, 378f.; Müller/Schauerte (Hg.), Pieter Bruegel, Kat. Nr. 42 a und b, 302f.

38 Über Blickregime: Martin Jay, Scopic Regimes of Modernity, in: Hal Foster (Hg.), *Vision and Visuality*, Seattle 1988, 3-28; grundlegender Text: Michel Foucault, Überwachen und Strafen, Frankfurt a.M. [1975] 1977, 251-292; vgl. dazu: Burkhard Wolf, Panoptismus, in: Clemens Kammler/Rolf Parr/Ulrich Johannes Schneider (Hg.), *Foucault-Handbuch*, Stuttgart 2008, 279-284. Die Fruchtbarkeit des Begriffs wurde unlängst unter Beweis gestellt von: Nicholas Mirzoeff, *How to See the World. An Introduction to Images, from Self-Portraits to Selfies, Maps to Movies, and More*, New York 2016, hier 1-28.

Publikum zu verwurzeln.³⁹ Erst nachdem der Maler mit gedruckten Bildern – unter denen Landschaften eine prominente Rolle einnahmen – erfolgreich war, realisierte er auch anspruchsvollere Unikate in der Malerei. Doch nicht nur die technisch neu zugewerkte und kommerziell offenbar erfolgreiche Bildproduktion markiert den Kontext der *Landschaft mit dem Sturz des Ikarus*. Verortet muss man das Bild auch in einem mit ethisch-religiösen Argumenten geführten Streit um die Legitimation insbesondere religiöser Bildwerke, darüber hinaus über den Wert visueller Sinnlichkeit im Allgemeinen – zwischen Welterkenntnis und Verführung, *vanitas* und schönem Schein.⁴⁰ Es wäre, da ist sich die Forschung inzwischen einig, verfehlt, Bruegel als mahlenden Zeithistoriker zu deuten, der mit einzelnen Bildvorwürfen unmittelbar auf kontroverse Ereignisse reagiert hätte, etwa auf religiöse Streitigkeiten.⁴¹ Dennoch – und ohne Schillersches Pathos – sei daran erinnert, dass die Niederlande vom 10. August 1566 bis Ende des Monats durch einen bürgerkriegsartigen Bildersturm erschüttert wurden, der Herzog von Alba am 22. August 1567 in Brüssel einzog und die Grafen Egmont und Hoorn am 5. Juni 1568 hingerichtet wurden – und dies nur, weil sie sich den Reformatoren

39 Vgl. Jürgen Müller, *Das Paradox als Bildform. Studien zur Ikonologie Pieter Bruegels d.Ä.*, München 1999, hier 54-76; vgl. auch Jürgen Müller, Von Korbträgern und Vogeldieben. Die Zeichnung *Die Imker* Pieter Bruegels d. Ä. als Allegorie der Gottessuche, in: Mössinger/Müller (Hg.), Pieter Bruegel, 25-46.

40 Die Literatur zum Werk Pieter Aertsens (ca. 1509-1575, von 1530-155 in Antwerpen tätig) informiert umfassend über Fragen des Bilderstreits und der Legitimation von Bildern. Sie ist zu umfangreich, um hier angeführt werden zu können. Der Streit über die Weltverfallenheit der Bilder wird sich später weiter zuspitzen, einerseits in Vanitas-Bildern, die der Vergänglichkeit der Welt, aber auch der Vergängnis visuellen Vergnügens gelten, dazu etwa: Ingvar Bergström, *The Masters of the Vanitas-Still-Life*, in: Ingvar Bergström (Hg.), *Dutch Still Life Painting in the Seventeenth Century*, New York 1983, 154-190. Andererseits wird nicht nur die Freude am Seherlebnis, sondern auch die visuell vermittelte Erkenntnis durch Allegorien ausdrücklich zum Thema gemacht, siehe auch: Eric Jan Sluijter, *Venus, Visus, and Pictura*, in: Eric Jan Sluijter (Hg.), *Seductress of Sight. Studies in Dutch Art of the Golden Age*, Zwolle 2000, 86-159.

41 Zu Bruegel und dem »Nikodemismus« – einer Gruppe von Katholiken, die verdeckt mit der Reformation sympathisierten: David Freedberg, *Allusion and Topicality in the Work of Pieter Bruegel: The Implications of a Forgotten Polemic*, in: *The Prints of Pieter Bruegel the Elder* (Ausst.-Kat. Tokyo, Bridgestone Museum of Art), hg. von dems., Tokyo 1989, 53-65; vgl. auch: Müller, *Das Paradox*, 19-30. Demgegenüber sei betont, dass es keinen Beleg dafür gibt, dass Bruegel dem Nikodemismus anhing oder mit den Reformatoren sympathisierte. Plausibel ist allerdings, dass er vielfältig an Erasmus anknüpfte.

gegenüber zu nachgiebig gezeigt hatten.⁴² Schon bevor Philipp II. – bestrebt, absolutistisch durchzuregieren und zugleich die Gegenreformation im Sinne des 1563 abgeschlossenen Konzils von Trient durchzusetzen – die Konflikte weiter anfachte, standen religionspolitisch ebenso wie sozial grundierte Bilderstreitigkeiten auf der Tagesordnung. Der Infragestellung visueller Imagination stand der Erfolg einer neuen Bildgattung, der Landschaft, gegenüber, in Bruegels Werk zunächst im neuen Medium großformatiger, teils über 40 cm breiter Kupferstiche. Beide Pole markieren ein Spannungsfeld, zu dem, so die These, Bruegel mit der *Landschaft mit dem Sturz des Ikarus* Stellung bezog. Diesen Kontext sollte man im Auge behalten, wenn man gleichzeitig betont, dass beide Gemälde dazu beitrugen, die Gattungskonventionen der Landschaftsmalerei zu verfestigen und das neue Genre dabei zu legitimieren.⁴³

III. Zeitlichkeit und Ironie: Ovids Erzählfolge und die Erschließung des Sujets durch den Betrachter

Es lohnt sich, der Bilderzählung noch genauer zu folgen. Obwohl schon Friedländer mit dem Gemälde auch die Entstehung der Landschaft verstehen wollte, wollen wir dabei seiner Deutung nicht folgen. Im Sinne des zu Anfang des 20. Jahrhunderts modischen Vitalismus las er das landschaftliche Szenario als Apotheose der Naturkräfte, die auch den Menschen durchwalten und nun in der frühen Neuzeit ästhetisch wie auch wissenschaftlich entdeckt würden. Mit ihnen im Einklang solle der Mensch agieren, wolle er vermeiden, dass das Schicksal umstandslos über ihn – wie über Ikarus

42 Kamen, *Spain's Road to Empire*, 177ff.; vgl. Phyllis Mack Crew, *Calvinist Preaching and Iconoclasm in the Netherlands, 1544-1569*, Cambridge/London/New York 1978, 51-82; vgl. auch Huxtable Elliott, *Europe Divided*, 81ff.

43 Zur Gattungspoetik: Ulrich Pfisterer, *Kunstwissenschaftliche Gattungsforschung*, in: Rüdiger Zymner (Hg.), *Handbuch Gattungstheorie*, Stuttgart 2010, 274-277 [das Handbuch bietet einen guten Überblick über die weit getriebene, literaturwissenschaftliche Diskussion]; vgl. auch Andrea Gottdang, *Bildgattungen*, in: Frank Büttner/Andrea Gottdang, *Einführung in die Malerei. Gattungen, Techniken, Geschichte*, München 2012, 143-194. Neue Ansätze im Sinne einer medialen Theorie der visuellen Erzählung können wesentliche Anhaltspunkte finden bei den philosophischen Aufzeichnungen (Anfang der 1920er Jahre) des frühen Michail M. Bachtin, *Zur Philosophie der Handlung*, hg. von Sylvia Sasse, Berlin 2011; sowie bei Bachtins 1952 verfasster Schrift: Michail M. Bachtin, *Sprechgattungen*, hg. von Rainer Grübel/Renate Lachmann/Sylvia Sasse, Berlin 2017.

– hinweggeht.⁴⁴ 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.⁴⁵ – Auch wird das Gemälde im Folgenden nicht, wie bei Wyss, der erneut beispielhaft für einige andere Autoren genannt sei, primär ikonografisch, sondern narratologisch erschlossen.⁴⁶ Es wird insofern nicht als Bilderrätsel betrachtet, welches durch die Entschlüsselung von Einzelmotiven aufgelöst werden könnte, sondern vor allem als gelenkte, visuelle Erzählung.⁴⁷

44 »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 Phantasie 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 Schlag Schatten 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 Gesetzlichkeit zu handeln wagt, und hat den stetigen Erdengang geschildert, der durch das Abenteuer nicht unterbrochen wird.« Friedländer, Pieter Bruegel, 114.

45 Volker Gerhardt, *Der Wille zur Macht*, in: Henning Ottmann (Hg.), *Nietzsche-Handbuch*, Stuttgart [2000] 2011, 351-355.

46 Zur Grundlegung einer visuellen Narratologie: Wolfgang Kemp, *Der Anteil des Betrachters. Rezeptionsästhetische Studien zur Malerei des 19. Jahrhunderts*, München 1983, 10-40; Siehe auch Wolfgang Kemp, *Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik*, in: Wolfgang Kemp (Hg.), *Der Betrachter ist im Bild. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik*, Berlin 1992, 7-28. Diskurstheoretische Anknüpfungspunkte finden sich im Werk Michael Baxandalls zur Rekonstruktion historischen Sehens; dazu umfassend: Peter Mack/Robert Williams (Hg.), *Michael Baxandall, Vision and the Work of Words*, London/New York 2015. Ansätze zu einer praxistheoretischen Fundierung finden sich in einem nicht narratologisch ausgerichteten Werk: Sophia Prinz, *Die Praxis des Sehens. Über das Zusammenspiel von Körpern, Artefakten und visueller Ordnung*, Bielefeld 2014, 225-327.

47 Vgl. Wyss, Pieter Bruegel, 9f., 52ff. Die Argumente zur Narratologie von Bruegels Komposition finden sich auch in: Michael F. Zimmermann, *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), in: Johannes Kirschenmann/Frank Schulz (Hg.), *Kunst – Geschichte – Unterricht*, Bd.



Abb. 4: Hans Bol (Mechelen 1534-Amsterdam 1593), Landschaft mit dem Sturz des Ikarus, Deckfarben auf Papier, 13,3 x 20,6 cm. Antwerpen, Museum Mayer van den Bergh.

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.⁴⁸ 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 und schwer würden, noch der Sonne, damit das Wachs nicht schmelze. Auch solle er sich vor 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.⁴⁹ Der Ausgang ist bekannt. Folgt man nur dieser Episode, so erscheint Ikarus als der überhebliche Sohn, der den stoi-

1: *Fokussierungen. Kunst- und Bildgeschichte als kunstpädagogisches Bezugsfeld*, München 2020 [tatsächlich: 2021], 196-245.

48 Vgl. Publius Ovidius Naso, *Metamorphosen*, hg. von Erich Rösch, München 1952, 183-235.

49 Ovidius Naso, *Metamorphosen*, 284ff., hier 287 [doch Übersetzung verändert].

schen Mittelweg zwischen der Erde und der Sonne nicht zu halten weiß und aus Leichtsinn die väterliche Ermahnung in den Wind schlägt, alles Maß überschreitet und sich dadurch selbst richtet.⁵⁰

Spätere Künstler haben diese Episode mehrfach akkurat und leicht lesbar dargestellt, d.h. sie zeigen die Hauptfiguren in jener Positionierung, die Ovid nennt. Plakativ in den Mittelpunkt rücken sie stets den herabstürzenden Ikarus und den Vater, der sich nach ihm umwendet – also den Höhepunkt, die Peripetie der Tragödie, deren klassische Regeln Ovid hier neben den Konventionen des Epos befolgt. Beispielhaft für andere Bilder, die das Thema illustrieren, seien hier eine Gouache Hans Bols (Abb. 4) und ein Gemälde auf Holz von der Hand Josse de Mompers angeführt (Abb. 5).

In einer breitformatigen, reliefartig angelegten Komposition reiht Bol die von Ovid genannten Begleitfiguren in der vordersten Bildebene unterhalb einer Landschaft aus Bergen und Kastellen auf. Das Aufblicken des Schäfers, des Pflügenden und des Anglers wird zudem durch zwei weitere Hirten unten links zu einem Chor des Erstaunens verallgemeinert. Dadurch wird die Aufmerksamkeit auf die Hauptfiguren gerichtet, 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 bei vorhergehenden Flugversuchen auf einer Insel.⁵¹

De Momper (Abb. 5) 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: auf den Fischer, den Hirten – die bei Bol und de Momper, gemäß dem Text, aber anders als bei Bruegel,

50 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 x 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 beigefügt. Vgl. die Katalognotiz von Tobias Pfeifer-Helke in: Mössinger/Müller (Hg.), Pieter Bruegel, 100f.

51 Vgl. Hans Nieuwdorp/Iris Kockelbergh, *Museum Mayer van den Bergh, Antwerpen*, Brüssel 1992, 56f.; Hans Bols Landschaft ist im Inventar unter Nr. 48 verzeichnet. Von seiner Hand sind mehrere Darstellungen des Stoffs überliefert.



Abb. 5: Josse de Momper d.J. (Antwerpen 1564-1635), Ikarussturz, um 1590, Öl auf Holz, 154 x 173 cm. Stockholm, Nationalmuseum.

zum stürzenden Ikarus aufblicken –, auf den Bauern, der den Pflug im Vorranschreiten in die Erde rammt, schließlich auf den vorausfliegenden Vater, der sich zu dem bei Bol hinter ihm, bei de Momper in der Tiefe des Bildes, taumelnd niedergehenden Sohn umwendet.⁵² Mehr noch als Bruegels Holztafel im Museum van Buuren leuchten diese Darstellungen illustrativ zunächst eher ein als das Brüsseler Leinwand-Gemälde. Ganz textgetreu sind sie nicht: Nach dem Ovidischen Text blickte sich Dädalus gar nicht nach dem

52 Vgl. Görel Cavalli-Björkman, *Dutch and Flemish Paintings*, Bd. 1, C. 1400 - c. 1600, [Nationalmuseum Stockholm] Stockholm 1986, 90f. 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: Klaus Ertz, *Josse de Momper der Jüngere (1564-1635). Die Gemälde mit kritischem Oeuvrekatalog*, Freren 1986, Kat. Nr. 549, 615. Das zuvor auch Hans Bol zugeschriebene Gemälde wird dort auf 1590 datiert.

Fallenden um, sondern schaute erst zurück, als er von diesem nichts mehr vernahm und der Sohn auch nicht mehr zu sehen war.

Bei Bruegel sehen wir – in gegenüber Ovid genau umgekehrter Reihenfolge – im Vordergrund zuerst den Pflügenden, der fast zur Hauptfigur wird, dann dahinter den Schäfer, schließlich den Fischer und erst vor diesem die zappelnden 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 hinauf, sondern prüft vielleicht eher die Witterung, die ihn dazu zwingen könnte, seine Herde heimzutreiben. 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, zunächst durch einen erneuten Blick in 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.⁵³

Bei Bol und de Momper scheinen die erstaunt und vielleicht auch empört Aufblickenden die – vermeintlich eindeutige – Moral der Geschichte bereits zu kommentieren. Bei Bruegel jedoch bleibt sie 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 das 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 mit ihrem berühmten Faden dem Helden Theseus, der damit durch das Labyrinth finden konnte, das Ungeheuer zu töten. Doch Theseus wurde der Gehilfin später untreu, woraufhin Dionysos die auf Naxos Schlafende erblickte, sie zur Gattin nahm und schließlich als Sternbild ans Firmament versetzte. Bersuire las Theseus, den später 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 des *Ovidius Moralizatus* als Inbild der Hybris.⁵⁴

53 Vgl. Friedländer, Pieter Bruegel, 114.

54 Vgl. Petrus Berchorius [Pierre Bersuire (1290-1362)], *Reductorium Morale. Liber XV: Ovidius moralizatus*, 4 Bd., 1960-1971 (Bd. 1 und 2 nach Pariser Drucken aus dem Jahre 1509). Auch:



Abb. 6: Anonymer Künstler, Dädalus blickt sich nach seinem stürzenden Sohn um und begräbt ihn hernach auf Ikaria, beides unter den Augen Perdix', des Rebhuhns, *Holzchnitt*, in: Nicolò degli Agostini, *Tutti li libri de Ouidio Metamorphoseos tradotti dal litteral in verso vulgar con le sue allegorie in prosa*, Buch VIII, Venedig, 1522, s.p. [Blatt 92 verso].

Vordergründig hatte schon Ovid in Ikarus, der den väterlichen Rat in den Wind geschlagen hatte, den Übermut verkörpert gesehen. Doch der Skeptiker unter den großen, klassischen Dichtern der Augusteischen Zeit, der eine umfassende mythopoetische Erzähldichtung ironisch zu inszenieren vermochte, hat es nicht dabei belassen.⁵⁵ 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, als dieser die Säge, den Zirkel und die Töpferscheibe erfand. Zornig hatte der Eifersüchtige den Schüler, der zum Rivalen geworden war, die Akropolis hinabgestürzt – doch Athena, den Kreativen wohlgesonnen, wie Ovid schreibt, hatte den Stür-

Michèle Dancourt, *Dédale & Icare. Métamorphoses d'un mythe*, Paris 2002 (auch online aufrufbar unter: <https://books.openedition.org/editions-cnrs/4919>), 5-22.

⁵⁵ Vgl. Niklas Holzberg, *Ovids Metamorphosen*, München 2007. Weiterführende Literatur zu Ovid findet sich im Portal Kirke, einsehbar unter: <http://www.kirke.hu-berlin.de/ovid/ov-bibfr.html> [letzter Zugriff: 11.10.2020] und dem von der UB Heidelberg und der BSB München betriebenen Fachportal: *Propylaeum. Virtuelle Fachbibliothek Altertumswissenschaften*.

zenden 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.⁵⁶ In Gestalt des schwerfälligen Vogels schaut er nun lachend zu, während der Sohn seines eifersüchtigen, mörderischen Lehrers umkommt.

Mittelalterliche Mythografen, die von Ikarus schrieben, haben diese Episode in der Regel weggelassen. *Perdix* wurde getrennt von Ikarus allegorisiert: Das Rebhuhn fliegt nur bodennah, und es weiß sich zu tarnen. Doch der *Physiologus* 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.⁵⁷ In der frühhumanistisch geprägten Mythologie fand *Perdix* wieder Eingang in die Ikarus-Legende. Im Jahre 1522 wurden auf einem Holzschnitt (Abb. 6) 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.⁵⁸

Auch Bruegel gibt ihm als Zuschauer von Ikarus' Todeskampf einen Platz. Wir müssen lange nach dem gut getarnten Vogel suchen (Abb. 7). Mit den Mitteln seines Mediums – der durch Perspektive und Größenverhältnisse geleiteten Blickregie – liefert Bruegel wie Ovid die Episode des *Perdix* sozusagen nach. Auch vor seinem Gemälde wirft sie nun erst im Nachhinein – als zweiter Gedanke – die Frage nach dem ethischen Sinn auf. Bereits zuvor hatte Bruegel

56 Vgl. Ovidius Naso, *Metamorphosen*, 286ff.; vgl. auch: Ulrich Weisstein, *The Partridge without a Pear Tree: Pieter Bruegel the Elder as an Illustrator of Ovid*, in: *Comparative Criticism*, (4/1982), 58-83. Der Autor wundert sich über die Ausdruckslosigkeit des Vogels in Bruegels Komposition.

57 Vgl. Friedrich Lauchert, *Geschichte des Physiologus*, Straßburg 1889, 136, 296.

58 Vgl. Bodo Guthmüller, *Mito, poesia, arte. Saggi sulla tradizione ovidiana nel Rinascimento*, Rom 1997, 66f., 75ff., 97ff., 269ff.; vgl. auch die im Aufbau begriffene Forschungsdatenbank von Claudia Cieri Via, *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/> [letzter Zugriff: 21.02.2020]. Die Illustration wurde folgendem Traktat entnommen: Nicolò degli Agostini, *Tutti li libri de Ovidio Metamorphoseos tradotti dal litteral in verso vulgar con le sue allegorie in prosa* (Buch VIII), Venedig (Jacomo da Leco) 1522, Blatt 92 verso. Eine Online-Version ist über die Österreichische Nationalbibliothek einsehbar unter: http://digital.onb.ac.at/OnbViewer/viewer.faces?doc=ABO_%2BZ173201300 [letzter Zugriff: 21.02.2020].

jedoch, anders als der Dichter, sogar die Hauptfigur des Ikarus sozusagen nachgeschoben. Die Vordergrundfiguren entlang gleitet der Blick, bevor er auf Ikarus – und dann erst auf Perdix – stößt. Die scheinbar periphere Platzierung des namengebenden Helden, durch die wir ihn erst nach längerer Betrachtung entdecken, ist gegenüber Ovid eine entscheidende Inversion der Erzählfolge. Die Inversion der Ikarus- und der Perdix-Geschichte durch den Dichter wird darin allerdings in raffiniertester Weise bildlich weitergedacht.



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 ermöglichen. Michael Baxandall hat in *Giotto and the Orators* (1986) nachgewiesen, dass die Begriffe, die Leon Battista Alberti für die Komposition von Gliedern, Figuren und einer ganzen *historia* verwendet, der klassischen Rhetorik entlehnt wurden: Das Arrangement eines zugkräftigen Arguments wird so in Analogie zu dem einer überzeugenden Bildkomposition gesetzt.⁵⁹ Dem gleichen Repertoire entstammt, so Baxandall, auch die Terminologie, die etwa für die perspektivische Gestaltung eines verkürzten Plattenfußbodens und des sich darüber erhebenden Raums verwendet wird: 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 Schaffung einer neutralen Bühne für Figuren, die allein eine *historia* erzählen können, sondern ein Verfahren zur Schaffung eines kohärenten, komplexen Erzählraums, der selbst

Abb. 7: nach Pieter Bruegel, Landschaft mit dem Sturz des Ikarus, Brüssel, Musées Royaux des Beaux-Arts, Ausschnitt mit den Beinen des ertrinkenden Ikarus und dem Rebhuhn.

59 Michael Baxandall, *Giotto and the Orators*, Oxford/New York 1974, 1-49, 121-139. Über die Wiederholung des Rahmens im Szenario des Gemäldes: Johannes Grave, *Architekturen des Sehens. Bauten in Bildern des Quattrocento*, Paderborn 2015, 35ff., 66f.

an der Narration beteiligt ist. Wenn Bruegel das Bildgeschehen in der *Landschaft mit dem Sturz des Ikarus* nicht (wie de Momper) von den Hauptfiguren aus in Richtung auf eine in die Tiefe hinein entfaltete Vorgeschichte erzählt, sondern umgekehrt derart, dass die Nebenfiguren den Blick erst auf die viel zu kleinen Helden und Antihelden der Erzählung führen, so gestaltet er damit nicht nur die Zeitlichkeit von Ovids Gedicht im visuellen Medium nach. 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. 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 temporalen Nacheinander – und nicht mit einem Mal, in der Synchronie des Bildes – nachvollzogen hat.⁶⁰ In der oft hervorgehobenen kunstvollen Staffelung eines hoch gelegenen Vordergrund, des weiter unten liegenden Mittelgrunds und dahinter des – im Vergleich zur Blickhöhe, mit der man auf die Stadt und das Gebirge schaut – viel zu nahen Gestades, wendet der Maler die Perspektive nicht nur an, sondern er manipuliert, ja thematisiert sie – und damit auch den beherrschenden, die Welt durchmessenden Weitblick, den sie ja inszeniert. Insofern werfen Ikarus, hat der Betrachter ihn einmal ausgemacht, dann Perdix, und schließlich der abwesende Dädalus, eine ethische Frage auf: die nach der Berechtigung der durch avancierte Maltechnik zugeworfenen, überfliegenden Überschau, die uns hier gewährt wird. Zugleich schließt dieses frühe Landschaftsgemälde die Legitimation einer solchen Gattung mit ein – und zwar gerade dadurch, dass es sie – in vorwegnehmender Kritik – in Frage stellt.

Die nachgeschobene Vorgeschichte von Dädalus' Mord am eigenen Neffen ist geeignet, den ethischen Sinn des Ikarus-Berichts in sein Gegenteil zu verkehren. 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. Hatte es der Vater nicht schon heraufbeschworen, als er aus Eifersucht den Perdix getötet hatte, und nahm es nun nicht am Mörder durch den Tod seines Sohnes Rache? Das gleiche *fa-*

60 Allgemeiner zu solchen bildspezifischen Temporalitäten (nicht nur, aber auch im narratologischen Sinne): Johannes Grave, Der Akt des Bildbetrachtens. Überlegungen zur Rezeptionsästhetischen Temporalität des Bildes, in: Michael Gamper/Helmut Hühn (Hg.), *Zeit der Darstellung: Ästhetische Eigenzeiten in Kunst, Literatur und Wissenschaft*, Hannover 2014, 51-71.

tum, dessen Macht schon für die Antike das menschliche Handeln beschränkte, wurde später mit der Vorherbestimmtheit der Schöpfung durch Gott, der Prädestination, verbunden. Die Frage nach dem Verhältnis von Freiheit und Prädestination, Verdienst und Gnade hatte schon den Hl. Augustinus umgetrieben; sie barg den Keim späterer Konfessionsstreitigkeiten.⁶¹ In der Reformation war sie Anlass für eine klassische Kontroverse über den ›arbitrium‹, das freie Ermessen des Menschen. Während Gott, so Erasmus von Rotterdam 1524, die menschliche Freiheit 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. Sie sei daran schuld, dass der Mensch seine Verdienste überheblich sich selbst zuschreibe. In Wahrheit versklave er sich durch seinen beschränkten Blick auf das Geschehen nur an die Sinnlichkeit, Quell allen sündigen Begehrens. Sie mache ihn auch für das Vertrauen auf Gottes allein seligmachende Gnade blind.⁶² Eine Diskussion darüber, ob Ikarus schon durch das Handeln des Vaters im Vorhinein (durch Prädestination) verdammt war – etwa wie Esau, der von den Reformatoren als Beispiel genannt wurde – oder er sich selbst erst durch seinen Übermut gerichtet hatte, konnte vor diesem Hintergrund theologische Aktualität beanspruchen. Zugerüstet mit theologischem Wissen, konnten Anhänger*innen des Erasmus der Verdammnis entgehen, auch wenn sie nicht auf ihre Vorherbestimmtheit zur ewigen Seligkeit vertrauen konnten. Doch nicht nur für die Reformatoren, sondern auch für den katholisch gebliebenen Erasmus war die Freiheit und die Lust an ihr, nicht nur die zu Gott, unhintergebar mit der Erbsünde verquickt. Diese umfasst hier sicherlich die Blicklust mit. Dennoch 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.

61 Zur Prädestination im Rahmen der Gnadenlehre des Hl. Augustinus: Kurt Flasch, *Das philosophische Denken im Mittelalter*, Stuttgart [1986] 2000, 37-53, 671ff.

62 Über Prädestination und Reformation: Desiderius Erasmus, *De libero arbitrio*, [1524]; Martin Luther, *De servo arbitrio*, [1525], beide diskutiert in: Marjorie O'Rourke Boyle, *Rhetoric and Reform. Erasmus' Civil Dispute with Luther*, Cambridge 1983, 5-142; vgl. auch: Christine Christ-von Wedel, *Erasmus von Rotterdam. Anwalt eines neuzeitlichen Christentums*, Münster 2003, 167-181; Martin Marty, *Martin Luther*, New York 2004, 130ff.; vgl. auch die brillante, obschon journalistische Darstellung von: Michael Massing, *Fatal Discord. Erasmus, Luther, and the Fight for the Western Mind*, New York 2018, 600-606, 670-676.

IV. Malen wider die Hybris. Der Blick in die Ferne und seine innerbildliche Infragestellung

Perdix stellt also mit einem Male alles in Frage. An der Problematisierung der visuellen Neugierde freilich haben der Bauer mit seinem Schwert und die weiteren Nebengestalten ihren Anteil, und diesen gilt es nun näher zu bestimmen. Erneut müssen wir darüber nachdenken, 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 zu Dädalus hinauf, doch mindestens vor der Leinwand aus den *Musées Royaux* scheint sein eher skeptisch einschätzender als erstaunter Blick jenen Wolken zu gelten, die links über dem Gebirge aufziehen (Abb. 1). 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 selbst zuzutrauen wäre: Möglicherweise hat er die Abendsonne erst spät hinzugefügt.

Seit Charles de Tolnay 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.⁶³ In Wyss' komplexer Ausdeutung steht der Pflügende auch ideell im Vordergrund. Vorn fällt ein Attribut ins Auge, nämlich ein Schwert, das auf einem Geldbeutel liegt (Abb. 8). 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, lehnt er als geradezu banausisch ab. Da pflegte man bei Gelegenheit zu mahnen, dass das Schwert – und die Geldbörse – mit Bedacht zu nutzen seien.⁶⁴ Ein weiteres Detail kann die Deutungsarbeit nicht aussparen. Über der Kruppe des Pferdes, das den Pflug zieht, erkennt man

63 Astrologisch-neuplatonische Deutung: Karl von Tolnai [Charles de Tolnay], Studien zu den Gemälden Pieter Bruegels d. Ä., in: *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien* 8 (1934), 105-135, hier 109.

64 Wyss, Pieter Bruegel, 38ff. Deutungen mit Blick auf Spruchweisheit, wie schon Tolnay sie vertreten hatte, weist Wyss zurück.

klein im Gebüsch den Kopf eines auf dem Rücken liegenden Toten, als würde Bruegel hier Antonionis Film *Blow up* vorwegnehmen (Abb. 9). Wyss sieht darin erneut einen Hinweis auf das Eherne Zeitalter, in dem der Tod herrscht.⁶⁵ Tolnay hatte dieses rätselhafte Detail vor dem Hintergrund eines Sprichworts gelesen: »Es bleibt kein Pflug stehen um eines Menschen willen, der stirbt.«⁶⁶ Dieser Spruch hat auch biblische Untertöne. In Lukas 9, 62, wird gemahnt, dass jemand, der die Hand an den Pflug lege, sich dabei aber umschaue, nicht auf das Reich Gottes vorbereitet sei.⁶⁷

Sowohl mit Blick auf Bruegels Oeuvre 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 Bruegel der »Wimmelbilder« wie die berühmten *Niederländischen Sprichworte* (1559) in Berlin,⁶⁸ sondern auch für den späteren, der zu plakativen Bildfiguren findet, waren Sprichworte eine wichtige Inspiration. Das kleine Holzgemälde *Bauer und Vogeldieb* (Abb. 10) zeigt den Landmann als besserwisserischen Wanderer, der auf einen Nesträuber zurückweist. Der den Betrachter anblickende Held deutet dabei selbstgerecht mit dem Finger auf den Nestplünderer hinter ihm, der auf einen Baum geklettert ist und gerade nach den Eiern langt – und dies, obwohl er selbst



Abb. 8: nach Pieter Bruegel, Landschaft mit dem Sturz des Ikarus, Brüssel, *Musées Royaux des Beaux-Arts*, Ausschnitt mit Schwert und Geldbörse des Pflügenden.

65 Wyss, Pieter Bruegel, 41.

66 Von Tolnai [de Tolnay], Studien zu den Gemälden Pieter Bruegels d. Ä., 110.

67 Kenneth Lindsay/Bernard Huppé, Meaning and Method in Bruegel's Painting, in: *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 14 (1956), 376-386, hier 383.

68 Bruegel, *Die niederländischen Sprichwörter* [zeitgenössische Bezeichnung *Der blaue Mantel*], 1559, Öl auf Eichenholz, 117,5 x 163,5 cm. Berlin, Staatliche Museen zu Berlin, Preussischer Kulturbesitz, Gemäldegalerie; Müller, *Das Paradox*, 155-171; Marijnissen, Bruegel, 133ff.; Müller/Schauerte (Hg.), Pieter Bruegel, Kat. Nr. 3, 279.



Abb. 9: nach Pieter Bruegel, Landschaft mit dem Sturz des Ikarus, Brüssel, Musées Royaux des Beaux-Arts, Ausschnitt mit dem rücklings im Gebüsch liegenden Toten.

ernburschen zu verurteilen und den Betrachter dazu aufzufordern, nach einer dritten, höheren Einstellung zu suchen.⁶⁹

Er folgt damit der zuvor undenkbaren, dann aber folgenreichen Aufwertung der *Adagia* (von *adagium*, Sprichwort) durch Erasmus von Rotterdam.⁷⁰ Dieser hatte in seiner Sammlung, die anfangs 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) wertet das Spruchwissen aller Zeiten

doch gerade geistesabwesend einen Schritt tut, der ihn sogleich ins Wasser stürzen lassen wird. Der Maler nimmt damit gleich einen ganzen Schatz von Redensarten und Sprichworten auf, 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. Bruegel scheint das Treiben des Diebs gleichermaßen wie das Besserwissen des Bauernburschen zu verurteilen und den Betrachter dazu aufzufordern, nach einer dritten, höheren Einstellung zu suchen.⁶⁹

69 Bruegel, *Bauer und Vogeldieb* oder *Der Nesträuber*, 1568, Öl auf Holz, 59,3 x 68,3 cm. Wien, Kunsthistorisches Museum. Marijnissen, Bruegel, 348ff.; Müller/Schauerte (Hg.), Pieter Bruegel, Kat. Nr. 33, 296f.; vgl. auch: Müller, Von Korbträgern, 25-46. 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: Todd M. Richardson, *Pieter Bruegel the Elder. Art Discourse in the Sixteenth-Century Netherlands*, London/New York 2011, 149-162.

70 Zu Bruegel als Erasmianer und seiner Rezeption der Spruchweisheit in anderen Gemälden: Müller, *Das Paradox*, 76ff.



Abb. 10: Pieter Bruegel, Bauer und Vogeldieb, 1568, Öl auf Holz, 59 x 68 cm.
Wien, Kunsthistorisches Museum.

als Volkserfahrung auf und wendet es 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 sei.⁷¹ Diese ethische Grundeinstellung fand er auch in den Sprichworten seiner eigenen Heimat. Schon für die Zeitgenossen zeugen die *Adagia* von einer ebenso uranfänglichen wie aktuellen Wahrheit. Die um sich

71 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: W.H.D. [Wilhelm Heinrich Dominicus] Suringar, *Erasmus over nederlandsche spreekwoorden en spreekwoordelijke Uitdrukkingen van zijnen Tijd*, Utrecht 1873 [mit umfassender niederländische Einleitung zu den *Adagia* und späteren Sprichwortsammlungen]; Suringar, Erasmus, 572-593 [Artikel (auf Latein) zu einzelnen Stichworten, nützlicher Index zu niederländischen Sprichwörtern].

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.⁷² 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.⁷³ Sein christlicher Stoizismus ist vielleicht die Lektion, die Bruegels *Bauer und Vogeldieb* (Abb. 10) uns letztlich erteilt – 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 Tugenden zu suchen, die der für alle Stoiker maßgeblichen senatorischen Geschichtsschreibung der römischen Kaiserzeit, etwa Titus Livius oder Seneca, am Herz lagen. Die Bürger der römischen Republik orientierten sich ebenso wie der auf Kontinuität des »mos maiorum« bedachte Senatsadel der Kaiserzeit an den darin vorbildlichen Helden.⁷⁴ 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 topische Tugendexempel bei Livius, und tatsächlich wird er bisweilen als Pflügender mit Schwert gezeigt.⁷⁵ Ein weiteres Beispiel ist Cato Uticensis, der seine niedrige Abkunft

72 Arthur O. Lovejoy/George Boas, *Primitivism and Related Ideas in Antiquity*, Baltimore 1935, 103ff. [über »nature« as norm«], 243ff. [über Cicero und die Stoiker]; vgl. auch George Boas, *Primitivism and Related Ideas in the Middle Ages*, Baltimore 1948, 129ff. [»The Noble Savage«].

73 Tanja Michalsky, »Perlen vor die Säue«. Zu Pieter Bruegels visueller Reflexion über die Speicherung kulturellen Wissens in den »Niederländischen Sprichwörtern« [1559], in: Jost Schieren (Hg.), *Bild und Wirklichkeit. Welterfahrung im Medium von Kunst und Kunstpädagogik*, München 2008, 11-37; zu publizierten Sprichwortsammlungen [mit weiteren Literaturhinweisen]: Michalsky, »Perlen vor die Säue«, 21f.

74 Zum durch Erasmus 1517 begründeten, zunächst bis 1590 fortbestehenden Collegium Trilingue in Löwen und seiner Nachwirkung: Jozef Ijsewijn, *Humanism in the Low Countries*, in: Albert Rabil Jr. (Hg.), *Renaissance Humanism. Foundations, Forms, and Legacy. Humanism beyond Italy*, 3 Bde., Philadelphia 1988, Bd. 2, 156-215, hier 163f.

75 Boris Dunsch, *Exemplo aliis esse debetis. Cincinnatus in der antiken Literatur*, in: Ulrich Niggemann/Kai Ruffing (Hg.), *Antike als Modell in Nordamerika? Konstruktion und Verargu-*

durch herausragende republikanische Tugenden zu kompensieren wusste. Unbeugsam und nahezu anachronistisch, wie Theodor Mommsen meinte, an den Idealen republikanischer Adelstugenden festhaltend, stürzte er sich in sein Schwert, mit welchem er vorher Caesar bekämpft hatte, nachdem eine Koalition, an der er sich beteiligt hatte, dem Tyrannen in Nordafrika unterlegen war. Er, dessen Unbeugsamkeit gegenüber dem Schicksal ihn bis in den Tod zum Verteidiger der Freiheit gemacht habe, war für Plutarch der Stoiker schlechthin.⁷⁶ Nach dem Einzug des Herzogs von Alba in die spanischen Provinzen der Niederlande wäre eine Anspielung auf die Bereitschaft zum Freitod durch das Schwert – angesichts eines siegreichen Tyrannen – ebenso aktuell wie gefährlich gewesen; vielleicht sind wir in gut versteckter Form jedoch mit so etwas konfrontiert.

Auch der rätselhafte Tote im Gebüsch neben dem Pflügenden fügt sich in diese Deutung. Anna Blume interpretiert die Figur intelligent mit Walter Benjamin. Zusammen mit dem sterbenden Ikarus würde sie auf den Ausgang verweisen, auf den zu warten ist, bevor das Geschehen in seinem zeitlichen Ablauf angehalten und zur Geschichte zusammengezogen werden kann. Erst der Tod ermöglicht so die ethische Wertung der zu ihrem Ende gelangten, damit auch erst erzählbaren Geschichte – aber auch deren abschließende Verewigung im Medium, sei dies nun eine Tragödie oder ein Gemälde.⁷⁷ Der Gedanke bleibt auch dann attraktiv, wenn wir ihn im Sinne einer Mahnung zuspitzen, an den Tod zu denken, diesen aber zugleich schon stoisch – wie ein Cincinnatus oder ein Cato Uticensis – zu verachten.

Die prominenteste Figur der Komposition, die, wie wir nun erfahren haben, nicht nur den Pflug, sondern, denkt man an das Sprichwort, auch Schwert und Geldbeutel zu führen weiß, lässt sich also selbst durch das Erregungspotential fallender Heroen nicht ablenken. Wie sie 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 – in jener kugeligen Körperhaltung, die Hans Sedlmayr unter

mentierung. 1763-1809 (Historische Zeitschrift 55), München 2011, 219-248.

76 Piero Pecchiera, *La figura di Cato Uticense nella letteratura latina*, Turin 1965.

77 Anna Blume, In the Wake of Production: A Study of Breugel's Landscape with the Fall of Icarus, in: Donald E. Morse (Hg.), *The Delegated Intellect. Emersonian Essays on Literature, Science, and Art in Honor of Don Gifford*, New York/Washington/Bern 1995, 236-261.

Rückgriff auf einen Ausdruck, den er bei Benedetto Croce gefunden hatte, als »macchia«, Flecken, beschrieb, für den Wiener Kunsthistoriker der Zwischenkriegszeit ein »Strukturäquivalent« zu Bruegels satirischem Blick auf die Bauern.⁷⁸ Ähnlich kugelgestaltige Hingabe findet man bei genauem Hinsehen sogar bei den Seeleuten, die in der Takelage der Karacke zu erkennen sind. Die Abweichung von Ovids Text ist Programm: Hier tut ein jeder – wie der Stoiker, der sich nur dadurch frei weiß – unbeirrt seine Pflicht. Niemand gönnt sich den Blick ins Weltganze – außer Daedalus, der bei Ovid, als er zurückschaut, gar nicht, wie hier, den Sohn, sondern nur noch die Federn von dessen Flügeln 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 unterschoben wird, die zappelnden Beinchen des Sohnes ja noch gar nicht entdeckt. Jedenfalls finden wir hier den Grund, warum von Ikarus so wenig – wenn auch etwas mehr als nur die Federn – zu sehen ist. Ein paar Federn 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 berühmtes Beispiel, wie man die Hybris zugleich auf den Plan rufen und doch den Blick bis zum Horizont schweifen lassen kann, ist Jan van Eycks *Madonna des Kanzlers Rolin* (Abb. 11). Andächtig kniet der Emporkömmling, der sich hier so selbstbewusst in vollem Ornat inszeniert, vor der Mutter Gottes. Zwischen seinem und ihrem Haupt öffnen drei Bögen den Blick auf das weite Tal eines Flusses, der sich ins Meer ergießt – auch dies sicherlich eine frühe »Weltlandschaft«, die hier aber nur den Hintergrund ausfüllt. Über dem Kopf des Auftraggebers erkennt man ein Kapitell, das auf romanische Kunst anspielt (Abb. 12). Dessen Beschreibung sei Karin Gludovatz überlassen, der die Interpretation des Gemäldes, die hier vorgetragen wird, zu verdanken ist:

Während Sem (oder Japhet?) die Blöße seines Vaters bedeckt, Ham aber darauf hinweist, wendet sich Japhet (oder Sem?) ab (Genesis 9, 20-27). Auch dieser Text erzählt von verbotenen Blicken, denn Ham fällt schließlich in Ungnade, weil er, anders als seine Brüder, sieht, wo er nicht sehen dürfte.

78 Hans Sedlmayr, Die »Macchia« Bruegels, in: *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien* 8 (1934), 137-160.

Mit bestürzter Geste hält einer der guten Söhne die Hände an seinen Kopf, eine weitere Person neben ihm deckt ihre Augen ab (Abb. 12). Dieser Mann steht in der Fläche als Endpunkt des Kapitells und bezeichnet mit dieser Position den Übergang von Drinnen und Draußen, Stein und Himmel, Skulptur und Malerei, altem und neuem Bund – aber auch altem und neuem Bild. Nicht weil die skulpturierten Figürchen einer stilistisch älteren Phase angehören sollen, sondern weil eben dieser Mann, den wir unbenannt lassen müssen (der Bibeltext nennt nur drei Söhne Noahs) inhaltlich und räumlich der Innenraumszene integriert ist.

Dort wird uns der Prozess der Andacht vorgeführt, nur dass das Andachtsbild sich verlebendigt hat, um gleichzeitig mit dem Anbetenden im Bild zusammengeschlossen zu werden.⁷⁹

Signifikant ist für Karin Gludovatz auch, dass ein Mann mit rotem Turban, der in der Bildmitte auf der Landschaftsterrasse vor der Zinnenwand als Rückenfigur zu sehen ist, zu erkennen ist. Identifiziert man, wozu eine Inschrift auf dem Bilderrahmen anregt, van Eycks Porträt eines *Manns mit rotem Turban* als programmatisches Selbstbildnis,⁸⁰ so wird erkennbar, dass der Maler sich selbst erneut vor der weiten Landschaft der Rolin-Madonna als autopoetische Figur ins Spiel bringt (Abb. 11). Hier sei an die Ausgangsthese erinnert, nach der derartige Weitblicke geradezu systematisch das Subjekt mit zum Thema haben. Das verwundert aus mittelalterlicher Sicht wenig, erhebt es sich doch vor der Welt, die sich ihm öffnet, in einzigartiger Weise, indem es sich das visuelle Wissen des Schöpfers anmaßt. Hams Vergehen, der Blick auf das Organ des trunkenen Noah, mit dem dieser die Welt mit Blick auf die Folgen der Flut sozusagen ein zweites Mal gezeugt hatte (Abb. 12), wiederholt sich in dieser visuellen Weltzeugung.

Die Sünde des schandhaften Blicks und ihre Sühne wurden in den Bilderstreitigkeiten des 16. Jahrhundert wieder aktuell. In überraschender Weise gilt dies auch für die Erzählung von Noahs Trunkenheit. Die biblische Episode wurde bald weithin für die Legitimation des Sklavenhandels und

79 Karin Gludovatz, Der Name am Rahmen, der Maler im Bild. Künstlerselbstverständnis und Produktionskommentar in den Signaturen Jan van Eycks, in: *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte* 54 (1/2005), 115-175, hier 173.

80 Vgl. Karin Gludovatz, Jan van Eyck, *Der Mann mit dem roten Turban*, in: Ulrich Pfisterer/Valeska von Rosen (Hg.), *Der Künstler als Kunstwerk. Selbstporträts vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, Stuttgart 2005, 34-35.

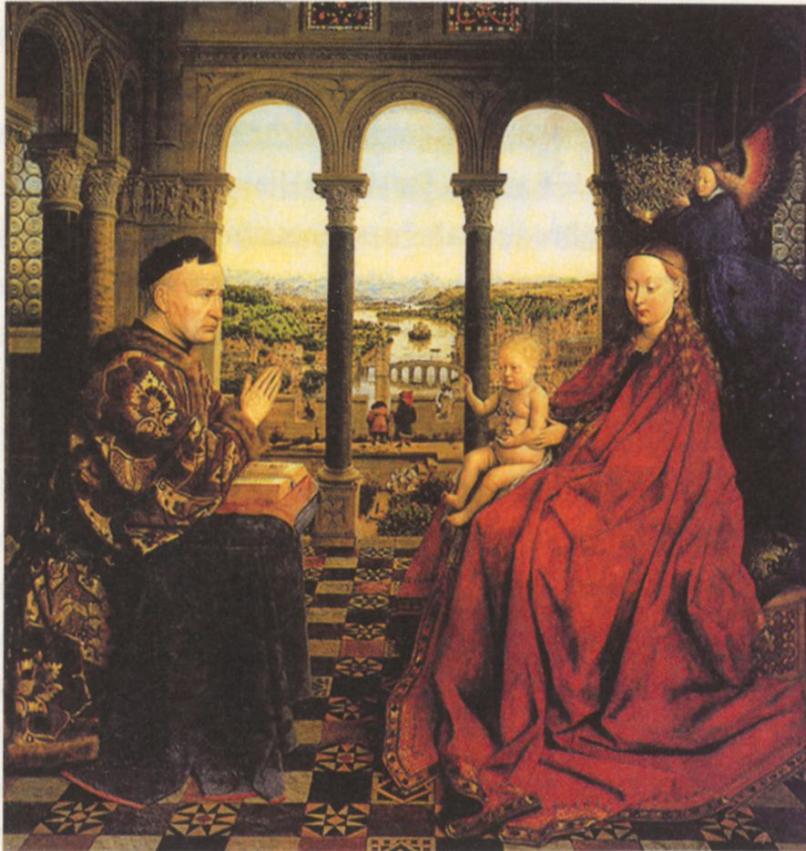


Abb. 11: Jan van Eyck, Madonna des Kanzlers Rolin, um 1435-1437, Öl auf Holz, 65 x 62,3 cm. Paris, Louvre.



Abb. 12: Jan van Eyck, Madonna des Kanzlers Rolin, Paris, Louvre, Ausschnitt mit dem Relief zum Thema Noahs Schande auf dem Kapitell über der Landschaft.

des damit einhergehenden Rassismus herangezogen. Wieder nüchtern geworden, verfluchte Noah den schamlosen Sohn – in der Bibel ist in einem plötzlichen Perspektivwechsel von »Kanaan« die Rede, um damit die von Israel bei und nach der Landnahme verdrängten Völker zu bezeichnen.⁸¹ Hams Nachkommen sollten, wie man später erzählte, den Brüdern Sem und Japheth als Sklaven zudienst sein. Neben die verbreitete klimatheoretische Begründung des Sklavenhandels trat schon Ende des 16. Jahrhundert auch eine biblische: Die Schwarzen seien die von Noah verfluchten Hamiten.⁸²

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. Durch sie macht er sich bewusst, dass sein Bewusstsein von der Natur entfremdet ist – eine Entfremdung, die er zugleich durch Ästhetisierung zu überbrücken sucht.⁸³ Tatsächlich war Petrarca, für Jacob Burckhardt »der früheste vollständige moderne Mensch«, auch literarisch einer der ersten, die das Ich in der Lyrik und besonders in Briefen autopoesisch zur Sprache kommen liessen.⁸⁴ In dem berühmten Text hat der Erzähler, wie er beschreibt, bei seinem Anstieg manche Schwierigkeiten zu überwinden, und nur der Übermut der Jugend führt zum Ziel, wo sich dann ein überwältigendes Panorama von den Pyrenäen zum Apennin präsentiert und gleichsam die Höhe des Olympos vor Augen führt. Vor

81 Vgl. Gerhard von Rad, *Das 1. Buch Mose. Genesis*, Göttingen 1987, 101ff.

82 Vgl. Kendi, *Stamped*, 31f.

83 Vgl. Joachim Ritter, *Landschaft. Zur Funktion des Ästhetischen in der modernen Gesellschaft*, Münster 1963, 146, 174; vgl. auch: Joachim Ritter, *Natur und Landschaft*, in: *Vorlesungen zur philosophischen Ästhetik*, hg. von Ulrich von Bülow/Marc Schweda, Göttingen 2010, 129-152. Zur kritischen Diskussion der umfangreichen Literatur: Jens Pfeiffer, *Petrarca und der Mont Ventoux (Zu Familiars IV, 1)*, in: *Germanisch-Romanische Monatsschrift* 47 (1997), 1-24; vgl. auch: Dieter Mertens, *Mont Ventoux, Mons Alvernae, Kapitol und Parnass. Zur Interpretation von Petrarcas Brief Fam. IV, 1 »De curis propriis«*, in: Andreas Bihrer/Elisabeth Stein (Hg.), *Nova de veteribus: mittel- und neulateinische Studien für Paul Gerhard Schmidt*, München/Leipzig 2004, 713-734 [Diskussion über Deutungen und Interpretationsstreitigkeiten].

84 Jacob Burckhardt, *Die Kultur der Renaissance in Italien. Ein Versuch*, Stuttgart [1860] 1958, 277; vgl. auch: Karlheinz Stierle, *Petrarca. Ein Intellektueller im Europa des 14. Jahrhunderts*, München 2003.

diesem unglaublichen Szenario blickt der Dichter auf die Wirrungen seines bisherigen Lebens zurück. Und dann kommt ihm der Gedanke, aufs Geratewohl die *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.«⁸⁵ Inmitten seines von sich selbst durchaus mitergriffenen Ergreifens der Weltlandschaft erkennt der Dichter seine Freude am Seherlebnis als Befriedigung einer *cupiditas videndi* – und damit einer Sünde wider jene Bescheidenheit, mit der allein sich ein Geschöpf der göttlichen Schöpfung zuwenden sollte. – Auch in der in Brüssel erhaltenen *Landschaft mit dem Sturz des Ikarus* steht dem berausenden Höhenflug des Helden die Selbstbescheidung jener entgegen, die schicksalsergeben – hier zudem mit stoischer Apathie gegenüber den Verlockungen des Gesichtssinnes, des *visus* – ihre Pflicht tun.

Mit der Macht und Ohnmacht des Blicks hat Bruegel sich in weiteren Gemälden befasst. Eine Zeichnung, nach der ein Stich gedruckt wurde, zeigt »Elck«, den niederländische Jedermann des 16. Jahrhunderts, der mit einer Laterne in der Hand im Diesseitigen nach seinem Glück forscht – eine Parodie des Diogenes, der sich aus seiner Tonne aufmachte, um am helllichten Tag mit der Laterne in der Hand einen »Menschen« zu finden (Abb. 13). Schon 1558 war der moralische Blick auf skopische Regime also durchaus Bruegels Sache. »Elck« forscht in mehrfacher Gestalt im Gerümpel nach sich – ja er streitet sogar mit sich selbst vor einer Tafel, auf der er ein weiteres Mal, und zwar als Narr, dargestellt ist. Beide Bemühungen erweisen sich als gleichermaßen vergeblich. Aber anders als der von den damaligen Stoikern neu erzählte Diogenes hinterfragt der närrisch vervielfältigte »Elck« nicht nur das Ich und das wahre Menschsein, sondern er tut dies unter Rückgriff auf die Volksweisheit. Damit wird nicht nur der Egoismus, sondern auch das sich selbst durch antike Bildung ermächtigende Subjekt in Frage gestellt. Dies markiert auch gegenüber dem Humanismus einen Bruch in der Subjektphilosophie. Wie so oft, erweist Bruegel sich als Erasmus verpflichtet. Schon dieser hatte das Renaissance-Subjekt in seiner »Torheit« mit der Volkserfahrung konfrontiert und es dadurch beschämt. Hintergründig ist der in seiner

85 Augustinus, *Confessiones* (X, 8, 15), zit. von Petrarca, *Familiarum rerum libri* (Bd. IV, 1, 27); vgl. die Ausgabe: Francesco Petrarca, *Le Familiari* (I) (Edizione nazionale delle opere di Francesco Petrarca, 10), hg. von Vittorio Rossi, Florenz 1933, 153-161, Anhang 199ff.



Abb. 13: Pieter Bruegels, *Elck (Jedermann)*, 1558, Feder in dunklem Rotbraun, 20,8 x 29,3 cm. London, The British Museum, Department of Prints and Drawing.

Selbstsuche und -sucht heruntergekommene »Elck« wohl ein Verwandter des Daedalus – und auch des Betrachters vor dieser Landschaft.⁸⁶

Ähnliche Interessen finden sich auch in Bruegels spätem Gemälde *Tanz unter dem Galgen*, im Jahre 1568 und damit gemäß der hier vorgeschlagenen Datierung in zeitlicher Nähe zu unserem *Ikarus* entstanden. Zahlreiche Interpretationen wurden dieser komplexen Tafel gewidmet, die Bruegel seiner Frau hinterließ. Da gibt es die provozierende Gestalt eines Bauern, der links unten im Gebüsch kauern seine Notdurft verrichtet – und dabei dem Betrachter das Hinterteil zuwendet. Direkt vor diesem erkennt man zwei Betrachtende,

⁸⁶ Vgl. die frühe Zeichnung Pieter Bruegels, *Elck (Jedermann)*, 1558, Feder in dunklem Rotbraun, 20,8 x 29,3 cm. London, The British Museum, Department of Prints and Drawings, in: Marijnissen, Bruegel, 100ff.; Müller/Schauerte (Hg.), Pieter Bruegel, Kat. Nr. Z54. Zum Kupferstich nach der Zeichnung »Elck«, »Jedermann«, Pieter van der Heyden zugeschrieben (um 1558, 22,8 x 29,4 cm. Würzburg, Martin von Wagner-Museum der Universität Würzburg); siehe auch: Müller, *Das Paradox*, 56-76; Müller, Katalognotiz in: Mössinger/Müller (Hg.), Pieter Bruegel, 180f.; Müller, *Vom inneren und äußeren Sehen. Bilder verfehler Gottessuche*, in: Müller/Schauerte (Hg.), Pieter Bruegel, 66-113, hier 69f.

die sich durch ihre Haltung von den tanzenden Bauern als Reflexionsfiguren abheben. Der eine zeigt mit ausladender Geste in die Bildtiefe – man kann nicht mit Sicherheit sagen, ob er damit auf die Tanzenden oder die Landschaft verweist. Seinen Überschwang kann man so ernst nehmen wie die vermeintliche Schläue (die Klugsch...) des Jünglings, der auf den Vogeldieb hinter ihm zurückweist (Abb. 10). Jedenfalls scheint der »Kacker« dies so zu kommentieren.⁸⁷

V. Kartografie und darüber hinaus: zeitgenössische Diskurse um den Kolonialismus, seine Ziele und seine Legitimation

Nils Büttner und Tanja Michalsky haben die Landschaftsmalerei Bruegels mit der Kartografie in Verbindung gebracht, letztlich unter Rückgriff auf Svetlana Alpers' berühmtes Buch *The Art of Describing* (1983).⁸⁸ Überzeugend rekonstruiert Michalsky einen visuellen Diskurs, der durch die Ausdifferenzierung eines komplexen medialen Systems gekennzeichnet ist.⁸⁹ 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 später belgischen Provinzen als »Bär« oder Atlantenwerke wie ein berühmtes, mit dessen Edition Bruegels Freund Abraham Ortelius jahrelang beschäftigt war. Ein Jahr nach dem Tod des Malers 1570 gab Ortelius unter dem Titel *Theatrum orbis terrarum* erstmals einen aus einzelnen Karten gleichen Formats bestehenden Atlas heraus, der hernach in weiteren Auflagen immer wieder ergänzt wurde. Auf eine

87 *Die Elster auf dem Galgen* oder *Tanz unter dem Galgen*, 1568, Öl auf Holz, 45,9 x 50, 8 cm. Darmstadt, Hessisches Landesmuseum, in: Marijnissen, Bruegel, 370-375; Müller/Schauerte (Hg.), Pieter Bruegel, Kat. Nr. 37, 299.

88 Svetlana Alpers, *The Art of Describing. Dutch Art in the Seventeenth Century*, Chicago 1983, 119-168; auch: Nils Büttner, *Die Erfindung der Landschaft. Kosmographie und Landschaftskunst im Zeitalter Bruegels*, Göttingen 2000, 47-60.

89 Vgl. Michalsky, *Projektion und Imagination*, 72-107; vgl. auch: Christine Göttler/Tine Magneck, *Sites of Art, Nature and the Antique in the Spanish Netherlands*, in: Sven Dupré/Bert De Munck/Werner Thomas et al., (Hg.), *Embattled Territory. The Circulation of Knowledge in the Spanish Netherlands*, Gent 2015, 333-370 [345-351 zu Ortelius Epitaph auf Pieter Bruegel].

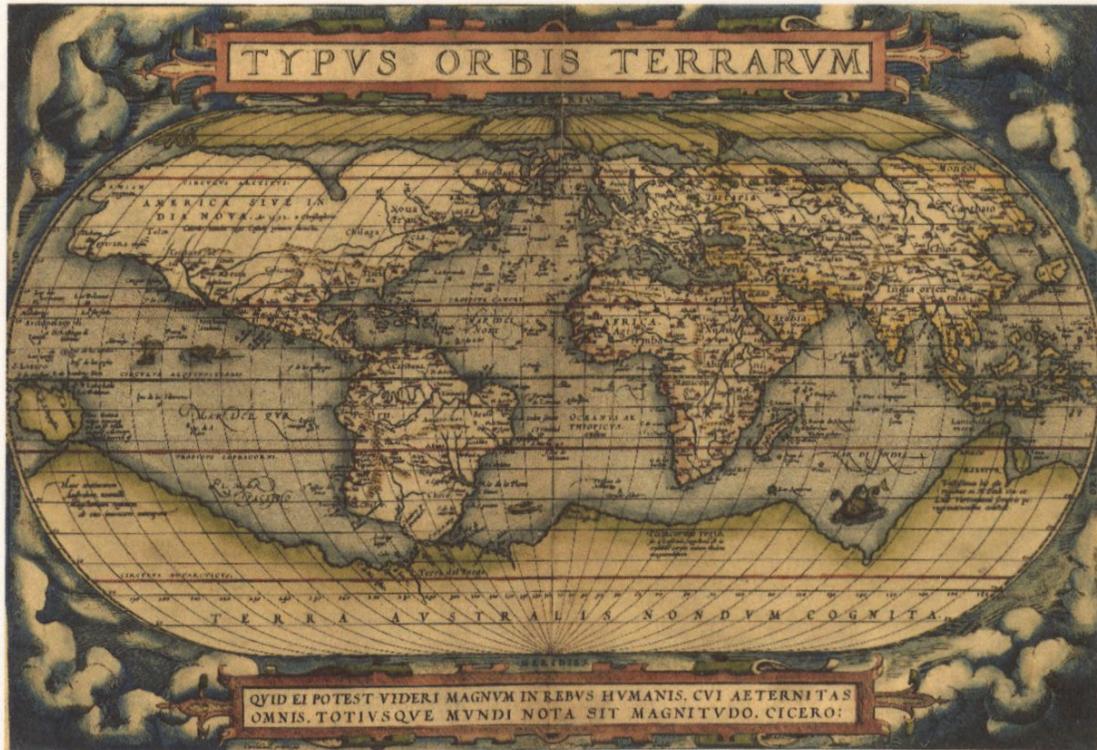


Abb. 14: Abraham Ortelius (1527-1598), *Theatrum orbis terrarum*, Antwerpen, 20. Mai 1570, erste Doppelkarte zur Weltgeographie.

einführende Weltkarte (Abb. 14) folgten untereinander maßstabsgleiche Karten, doch noch ohne Skalierung oder Gitternetze.⁹⁰

Michalsky hat den entstehenden Kolonialismus in diesem Zusammenhang nicht eingehender diskutiert. Doch gerade wenn man in Ortelius' Kartenwerk nach dessen Wirkungsstätte Antwerpen sucht, stößt man auf die Funktion der Stadt im globalen Handel. Im Begleittext zur Karte Flanderns wird die Stadt eloquent als Zentrum des Welthandels gepriesen. Ortelius schreibt Antwerpen eine herausragende Stellung nicht nur in Flandern, sondern auch im Heiligen Römischen Reich, schließlich in ganz Europa zu. Die Türme an der Schelde vergleicht er mit anderen, die er sämtlich durch diejenigen Antwerpens überragt sieht – Metonymie für den herausgehobenen Rang der Hafenstadt.⁹¹

⁹⁰ Vgl. Marcel van den Broecke, *Abraham Ortelius (1527-1598). Life, Works, Sources and Friends*, Bilthoven 2016. Zur Freundschaft zwischen Bruegel und Ortelius: Tanja Michalsky, *Imitation und Imagination. Die Landschaft Pieter Bruegels d.Ä. im Blick der Humanisten*, in: Hartmut Laufhütte (Hg.), *Künste und Natur in Diskursen der Frühen Neuzeit* (Wolfenbütteler Arbeiten zur Barockforschung, 35), 2 Bde., Wiesbaden 2000, Bd. 1, 383-405.

⁹¹ Vgl. Abraham Ortelius, *Theatrum orbis terrarum*, Antwerpen [1570] 1571, 16.



Abb. 15: Frans Huys nach Pieter Bruegel d. Ä., Seeschlacht in der Meerenge von Messina, 1561, Kupferstich und Radierung auf zwei Platten, 42,5 x 71,5 cm. Rotterdam, Museum Boijmans van Beuningen.

Vor diesem Hintergrund erstaunt es, dass Michalsky an der Identifikation der Stadt in der *Landschaft mit dem Sturz des Ikarus* als Messina festhält. Wyss hatte die Felsen im Hintergrund als Skylla und Charybdis an der Meerenge dechiffriert – eine keineswegs zwingende Interpretation. Zu Recht erinnert Michalsky daran, dass Bruegel vermutlich selbst bis nach Messina gereist war und dort eine Seeschlacht zwischen spanischen und türkisch-osmanischen Schiffen in einem Kupferstich festgehalten hatte (Abb. 15).⁹²

Wenn sie jedoch hervorhebt, dass die beiden gebogenen Molen vor der bei Bruegel dargestellten Stadt an Messina erinnern, dann kann man einwenden, dass sie auch in einem Neapel darstellenden Gemälde, das Bruegel bisweilen immer noch zugeschrieben wird, zu finden sind.⁹³ Es handelt sich wohl einfach um plakative Merkmale, die in synthetischen Darstellungen

92 Frans Huys nach Pieter Bruegel d. Ä., *Seeschlacht in der Meerenge von Messina*, 1561, Kupferstich und Radierung auf zwei Platten, 42,5 x 71,5 cm, in: Marijnissen, Bruegel 164; Müller/Schauerte (Hg.), Pieter Bruegel, Kat. Nr. G19, 412.

93 Bruegel zugeschrieben, *Blick auf Neapel* oder *Schlacht im Hafen von Neapel*, 1562, Öl auf Holz, 39,8 x 69,5 cm. Rom, Galeria Doria [unter »Fragwürdige Zuschreibungen« in: Marijnissen, Bruegel, 381 – mit Verweis auf die von Schiffsfachleuten hervorgehobene Genauigkeit der Darstellungen; nicht in: Müller/Schauerte (Hg.), Pieter Bruegel].

eine Hafenstadt als solche erkennbar machen. Doch selbst wenn man zugesteht, dass Bruegel sich an Messina erinnern haben mag, als er die Komposition anlegte, wäre die Stadt in dieser Weltlandschaft durchaus auch als Anspielung auf eine ganze Reihe mythischer Orte zu lesen: zunächst natürlich auf das antike Kreta und die Insel Ikaria – jedenfalls eher als auf Messina, wo die beiden Felsen Seeleute wie den Odysseus bedrohten. In der Synthese einer Hafenstadt, die auf Erzählungen von Homer bis Ovid und weiter auf den zeitgenössischen Seehandel anspielt, könnte Antwerpen durchaus mit gemeint sein. Auf dem Höhepunkt ihrer Blüte, vielleicht zu Anfang jener Konflikte, die dieser recht bald mindestens zeitweilig ein Ende bereiten sollten, suchte die Stadt im mythischen Europa – ebenso wie im unlängst erst kolonial erschlossenen Weltganzen – ihren Platz.

Darauf, dass in der mythischen Lokalisierung sich zugleich auch globale Verortungen spiegeln, verweist das Schiff, das hier mit seiner Fracht auf den Hafen zufährt. Bruegel hat es aus einem früheren Stich kopiert; daher ist die Perspektive etwas unstimmig (Abb. 1). Man muss dies nicht als Zeichen dafür sehen, dass diese Komposition aus Versatzstücken des Meisters von einem Nachfolger zusammenmontiert wurde, wie gelegentlich behauptet. Was den Tiefenzug der Perspektive, auch der Entfaltung der narrativen Elemente angeht, ist das gut bewaffnete Handelsschiff wesentlicher Bestandteil dieser raffinierten Komposition. 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. Zugleich steht es für die Vernetzung der Hafenstadt im zeitgenössischen Welthandel, und damit für deren Prosperität. So verdoppelt es die skopische Selbstermächtigung des Schauenden in einer komplexen Allegorie.⁹⁴

In Antwerpen und im nahen Löwen war die Eroberung der Welt auch das Thema philosophisch-theologischer Diskussionen.⁹⁵ Zwischen Erasmianern und denjenigen unter den Humanisten, die für die Reformation mindestens teilweise offen waren, wurden über die Legitimation des Kolonialismus, aber auch die Richtung, die er nehmen sollte, durchaus Debatten geführt. In die-

94 Der Betrachter, der die demiurgische Rolle des Malers nachvollzieht, ist hier im starken Sinne ein »painter-beholder« gemäß der Auffassung von: Michael Fried, *Absorption and Theatricality: Painting and Beholder in the Age of Diderot*, Chicago/London 1980, 107-160.

95 Vgl. Werner Thomas/Johan Verberckmoes, *The Southern Netherlands as a Centre of Global Knowledge Concerning the Iberian Empires in the Sixteenth and Early Seventeenth Centuries*, in: Dupré/De Munck/Thomas u.a. (Hg.), *Embattled Territory*, 161-197.



Abb. 16: (möglicherweise nach) Albrecht Dürer, Porträt Damião de Góis, 1520-21, Kreide und Pinsel auf gebräuntem Papier, 36,5 x 28,5 cm. Wien, Albertina.

sem Milieu wäre die hier Bruegel zugeschriebene Bildfindung zu verorten. Philologisch müssten entsprechende Diskurse interdisziplinär noch genauer rekonstruiert werden. Wenn hier exemplarisch auf eine Hauptfigur, den Portugiesen Damião de Góis, verwiesen wird, so können damit nur spätere Forschungen vorweggenommen werden. In anderen Kontexten – z.B. im Rahmen der in Portugal und seinen ehemaligen Kolonien geleisteten Erinnerungsarbeit zum Post- und Dekolonialismus oder auch in der Afrikanistik – wird über ihn seit Langem geforscht, weniger aber mit Blick auf die spanischen Niederlande im Vorfeld der Religionskriege.⁹⁶ Obwohl ihm eine Reihe von Monografien und Sammelschriften gewidmet wurde, bleibt seine Gestalt rätselhaft, ebenso wie übrigens auch sein Konterfei. Ein Blatt von Philips Galle trägt eine Inschrift, die wohl auf den Dürer-Umkreis, vielleicht auf Willibald Pirckheimer zurückgeht. Darin wird de Góis als Geschichtsschreiber der Äthiopier mit Thukydides, dem Historiker des peloponnesischen Kriegs, und Livius verglichen.⁹⁷ Die Grafik legt es nahe, eine Zeichnung Dürers (oder die erhaltene Kopie danach) als Bildnis des portugiesischen Gelehrten zu identifizieren (Abb. 16).⁹⁸ Sie war möglicherweise auch die Vorlage für ein

96 Literatur zu Damião de Góis: Elisabeth Feist Hirsch, *Damião de Góis. The Life and Thought of a Portuguese Humanist, 1502-1574*, Den Haag 1967.

97 Philips Galle, *Porträt des Damião de Góis*, 1587, Kupferstich, 16,9 x 11,9 cm. Amsterdam, Rijksmuseum, Rijksprentenkabinet; Vgl. Manfred Sellink, *Philips Galle (1537-1612). Engraver and Print Publisher in Haarlem and Antwerp*, Amsterdam 2001, Bd. 2, 261, einsehbar unter: <https://research.vu.nl/ws/portalfiles/portal/42098299/sellinkphilipsgalleii+.pdf> [letzter Zugriff: 12.10.2020].

98 Die Dürer zugeschriebene Porträtzeichnung an der Albertina, Wien, Inv. Nr. 3166. Vgl. Walter Koschatzky/Alice Strobl, *Die Dürer-Zeichnungen der Albertina* (Nr. 134), Salzburg 1971; Matthias Mende, Dürer's so-called Portrait of Damião de Góis: Toward a Reconstruction of a lost Painting of 1521, in: William W. Clarke (Hg.), *Tribute to Lotte Brand Philip, Art Historian and Detective*, New York 1985, 103-111.

postumes, lebhaftes Porträt in Öl, welches sehr hypothetisch Jan Gossart zugeschrieben wird.⁹⁹

Der Historiker hatte als 13-Jähriger erlebt, wie eine um Bündnis und Schutz bittende Delegation gelehrter Äthiopier am portugiesischen Hof abgewiesen wurde. Afrika und auch Indien interessierten ihn, seitdem er seit 1523 als portugiesischer Geschäftslegat tätig war und in dieser Mission sein international vernetztes Land in Flandern, aber auch im damals polnischen Litauen, in Dänemark und Schweden vertrat.¹⁰⁰ Vorher hatte er in Padua, später zeitweilig bei Erasmus gelernt und 1531 auch Luther und Melanchthon getroffen.¹⁰¹ 1532 widmete er Äthiopien, für ihn ein altchristliches Reich, eine Schrift, welche die kommentierte Übersetzung des Traktats eines äthiopischen Mönchs enthält; 1540 brachte er dieses Werk in erweiterter Form heraus.¹⁰² In dem ostafrikanischen Reich sah de Góis eine Tradition noch lebendig, die direkt auf das frühe Christentum zurückging. Seine Aufforderung, den christlichen Glauben und Kult bei den »Salomonischen« Kopten ernst zu nehmen und zu studieren, wurde sogleich und dann immer mehr als unterschwellig reformatorische Verabsolutierung der frühen Kirche gegenüber der theologischen Tradition des Abendlandes beargwöhnt. Der abenteuerliche Vorschlag, ein unter der katholischen Kirche geeintes Europa könne gemeinsam mit den Äthiopiern den Islam eindämmen, war in einer Zeit, als das Königreich Portugal zeitweilig sogar Hormuz am Persischen Golf besetzt hielt, weniger utopisch, als er heute anmutet. Äthiopische Herrscher, deren von 1509 bis 1527 verfasste Briefe an abendländische Herrscher und den Papst

99 Jan Gossart zugeschrieben (nach Philips Galle), *Porträt des Damião de Góis*, 1587-1600, Öl auf Eichenholz, 43,6 x 33,9 cm, versteigert bei Sotheby's, London, 08.12.2005, Nr. 222. Zu Gossarts Porträtschaffen (ohne mutmaßliches Góis-Porträt): Marian W. Ainsworth (Hg.), *Man, Myth, and Sensual Pleasures: Jan Gossart's Renaissance* (Ausst.-Kat., New York, The Metropolitan Museum of Art), New Haven/London 2010, 243-302, 402ff.

100 Zur Biografie: Hirsch, *Damião de Góis*, 50-63.

101 Zu Damião de Góis bei Erasmus, Luther und Melanchthon, insbesondere zum engen Verhältnis zu Erasmus: Hirsch, *Damião de Góis*, 64-89; Amadeu Torres (Hg.), *Damião de Góis: humanista português na Europa do Renascimento*, Lissabon 2002.

102 Vgl. Damianus a Goes, *Legatio Magni Indorum Imperatoris Presbyteri Ioannis*, Antwerpen 1532; Damianus a Goes, *Fides, Religio, Moresque Aethiopum sub Imperio presbyteri Ioannis*, Löwen 1540. Dazu auch: Siegbert Uhlig/Gernot Bühring (Hg.), *Damian de Góis' Schrift über Glaube und Sitten der Äthiopier*, Wiesbaden 1994, 21-54, 38-53 [zu der Schrift, die ein Traktat des äthiopischen Mönchs Şagā Za- ab enthielt. Dieser hielt sich seit 1527 in Portugal auf und traf 1533 de Góis].

de Goís abdruckte, hatten schon früh vor einem Vorgehen der Mameluken gegen portugiesische Kolonien in Indien gewarnt. Doch bald verdammt Papst und Kaiser die Äthiopier als Häretiker: Ihre Sabbat-Pflege wurde als jüdisch gebrandmarkt, man unterstellte ihnen gar muslimische Vielweiberei. Dabei hatte de Goís wichtigste Quelle, ein äthiopischer Mönch, derartige, seit Längerem zirkulierende Vorwürfe in dem abgedruckten Traktat zu entkräften versucht.¹⁰³ Wenig später lasen Jesuiten, die sich seit 1557 um Mission in Äthiopien bemühten, de Goís' Schrift und das darin kompilierte Material sehr aufmerksam.¹⁰⁴ Auch in Löwen, wo der Gelehrte sich seit 1538 aufhielt, verfolgte man seine Arbeit mit Interesse. Nicht nur den Äthiopiern galt seine Aufmerksamkeit, sondern ebenso den »Lappen«, d.h. den Samen.¹⁰⁵ In seiner Schrift über dieses Volk aus dem Norden Skandinaviens, die 1540 im Traktat über Äthiopien mit abgedruckt wurde, klingen primitivistische Vorstellungen einer von Natur aus guten Menschheit an. Die »Gabe der Zivilisation« sollte diesen Völkern zwar gebracht werden, doch umgekehrt sollte das Abendland auch von ihnen lernen.¹⁰⁶ Weniger anstößig waren de Goís' Schriften zum Ruhm der portugiesischen Kolonisierungstätigkeit in Indien, etwa in Goa.¹⁰⁷ Trotz dieser Panegyrik wurde er bereits als Lutheraner verdächtigt, als er 1546 einen Ruf König João's III. (genannt »der Fromme« oder auch »der

103 Zur Debatte um Damião de Góis' Äthiopien-Utopien: Jean-Claude Margolin, *L'Éthiopie et les Éthiopiens de Damião de Góis*, in: António Maria Martins Melo (Hg.), *Congresso Internacional Damião de Góis na Europa do Renascimento*, Braga 2003, 743-768, hier 760f. Johan Stor, Erzbischof von Uppsala, hoffte, aus den Schriften über Äthiopien Lehren für die Evangelisierung der Lappen ziehen zu können. Siehe auch: Giuseppe Marcocci, *Gli umanisti italiani e l'impero portoghese: una interpretazione della Fides, Religio, Moresque Æthiopia di Damião de Góis*, in: *Rinascimento* 45 (2005), 307-366.

104 Vgl. Andreu Martínez d'Alòs-Moner, *The Prester John's New Clothes*, in: Andreu Martínez d'Alòs-Moner (Hg.), *Envoys of a Human God. The Jesuit Mission to Christian Ethiopia, 1557-1632*, Leiden 2015, 1-23.

105 De Góis, *Fides, Religio, Moresque*.

106 Siehe zu späteren Legitimationen des Kolonialismus auch: Ulla Haselstein, *Die Gabe der Zivilisation. Kultureller Austausch und literarische Textpraxis in Amerika, 1682-1861*, München 2000.

107 Über die erfolglose Belagerung der portugiesischen Kolonie Diu durch den Sultan von Gujarat und Suleiman I.: Damião de Góis, *Legatio Magni Indorum Imperatoris Presbyteri Ioannis*, Antwerpen 1532; Damianus a Goes, *Commentarii rerum gestarum in India citra Gangem a Lusitanis anno 1538*, Löwen 1539; Maria José Ferreira Lopes, *Estudo histórico, literário e linguístico da obra Commentarii rerum gestarum in India citra Gangem a Lusitanis anno 1538 de Damião de Góis*, Braga 2017, 205-455.

Kolonialherr«) als Archivar und Historiograf nach Portugal annahm. Er veröffentlichte noch wichtige Werke zur zeitgenössischen Dynastiegeschichte. Doch bald wurden einige seiner Schriften auf den Index gesetzt. Noch als alter Mann wurde er von der Inquisition eingekerkert, was ihm einen Tod bald nach der Freilassung aus der Haft bescherte.¹⁰⁸

In Löwen, wo de Goís gewirkt hatte, blieben die Arbeiten des portugiesischen Zeithistorikers in den Kreisen eines auf Erasmus eingeschworenen Humanismus sicherlich bekannt.¹⁰⁹ In Antwerpen dürfte man seine Schriften über die Kolonien ohnehin aufmerksam zur Kenntnis genommen haben. In ihnen können wir durchaus eine frühe Umkehrung des kolonialistischen Blicks erkennen, der von den Äthiopiern oder den Samen auf die Welterkunder und -eroberer zurückfällt. Es war sicherlich Erasmus' Weltoffenheit, auch seine religiöse Toleranz, die de Goís Blick auf die koptischen Christen und die ›Lappen‹ geformt hatte. Wenn der viel reisende und gewandte Gelehrte von einer interkulturellen Begegnung im Zeichen eines weltoffenen, reformorientierten Christentums träumte, so erkennt man auch darin seine Erasmianische Prägung. Zwar propagierte er durchaus Kolonialismus als Mittel der christlichen Missionierung. Doch trat er dabei auch für eine Strategie ein, die auf Kooperation statt auf Ausbeutung setzte.

Die Realität des Dreieckshandels sah anders aus. Statt Dialoge zu eröffnen, haben die Weltreisen der kolonialen Ausbeutung den Weg gebahnt. Diente die primitivistische Idealisierung von Samen wie Äthiopiern anfangs vielleicht auch der Legitimierung der wirtschaftlichen Ausplünderung der Welt? Oder wurde hier doch eine Chance vertan, mit den Anderen – den Äthiopiern, den Samen – jenseits des Meeres zu dialogisieren? Wie auch immer: das Scheitern eines Idealisten wie de Góis lässt die Frage nach der Wertung seiner Vorstellungen in den Hintergrund treten. Gleich ob er Reformen predigte oder nur das im Aufbau befindliche Ungleichheitsregime neu legitimierte, blieb seinen Utopien nach den Religionskriegen eine tiefere politische Wirkung versagt. Allerdings wurden seine Schriften aus geografisch-ethnologischen Interessen heraus lange neu aufgelegt. Sein Werk belegt, dass es kurz vor den blutigen Auseinandersetzungen, die letztlich zur Abspaltung der vereinigten Niederlande von den spanischen, dem späteren Belgien, führten, in und um Antwerpen zur Legitimation des Kolonia-

108 Vgl. Hirsch, *Damião de Góis*, 208-220.

109 Zu de Góis Wirken in Löwen: Hirsch, *Damião de Góis*, 115-128.

lismus durchaus einen Diskurs gab. In diesem galten Unterdrückung und Ausbeutung nicht einfach als durch die Bekehrung legitimiert. Bruegels Thematisierung visueller Macht hat wohl auch darin ihren Kontext.¹¹⁰

Schon wenige Jahre später hatte sich das Klima gewandelt. Die kritischen Schriften eines Bartolomé de Las Casas wurden bald bei den Gegnern Spaniens in den Religionskriegen verbreitet. Die Partei der spanischen Habsburger las weiter den oben erwähnten Gomes Eanes de Zurara zum Lobe Heinrichs des Seefahrers. Auch die Schrift eines Leo Africanus, *Della descrittione dell’Africa*, verfasst 1526 und im Jahre 1555 auf Italienisch, zugleich auf Latein und 1556 auf Französisch im Druck erschienen, diente der Propaganda für die Kolonisierungen.¹¹¹ Der Autor war ein junger marokkanischer Intellektueller, der als Sklave verkauft und von Papst Leo X. befreit worden war. Zuvor will dieser Leo Africanus selbst mehrere Länder südlich der Sahara bereist haben. Er beschreibt die Bewohner Afrikas als zivilisatorisch auf niedrigster Stufe stehend, wollüstig und nahezu tierhaft barbarisch.¹¹² Erasmus von Rotterdam, der so hart darum gekämpft hatte, sich von den Reformierten, denen er sich anfänglich doch nahe fühlte, nicht vereinnahmen zu lassen, wurde während des Tridentinischen Konzils von den Katholiken als Reformator verdächtigt; seine Schriften wurden teilweise auf den Index der verbotenen Bücher aufgenommen.¹¹³ In einer solchen Zeit wurde auch de Goís – ebenso wie Las Casas – verdächtigt. Anders als Las Casas ließ sich jedoch der portugiesische Erasmianer nicht bruchlos von englischen oder niederländischen Gegnern Spaniens vereinnahmen, die bald die spanische Vorherrschaft brachen und dann selbst am atlantischen Dreieckshandel – auch von schwarzen Sklaven – gut verdienten. Für uns bezeugt de Goís vor allem, dass zu Bruegels Lebzeiten der koloniale Seehandel Gegenstand einer Kontroverse war, in der auch die Frage nach der Legitimation aufkam (selbst, wenn diese vielleicht nicht grundsätzlich bezweifelt wurde).

110 Jürgen Müller schätzt die Landschaft mit dem Sturz des Ikarus unlängst instinktsicher als »skeptische Fortschrittsallegorie« ein. Siehe den Katalogeintrag zu dem Gemälde in: Müller/Schauerte (Hg.), Pieter Bruegel, 302.

111 Vgl. Leo Africanus, *The History and Description of Africa*, hg. von John Pory/Robert Brown, London 1896.

112 Vgl. Kendi, *Stamped*, 28f., 518.

113 Vgl. Christine Christ-von Wedel, *Erasmus von Rotterdam. Ein Porträt*, Basel [2016] 2017, 169ff.

VI. Europa in den globalen Blickregimen – und im dekolonialen Blick auf sich selbst

Wenn durch das bewaffnete Welthandelsschiff der Kontext des Kolonialismus Eingang in die *Landschaft mit dem Sturz des Ikarus* (Abb. 1, 3) findet, so steht es doch nicht im Vordergrund. Als Kunder von ›neuen‹ Weltgegenden spielt es auf dieser Bühne seine Rolle im Zusammenspiel mit dem Lebensraum pflichtbewusster Bauern, Schäfer und Fischer, wie sie schon in der antiken Literatur vorkamen. Die Karacke wird nicht bei der Ausfahrt in die Kolonien, schon gar nicht in fernen Landen verortet, sondern sie kehrt in den Heimathafen zurück. In der weit gespannten, frühen ›Weltlandschaft‹ findet sie sich als Fremdkörper – als »Bilderfahrzeug« oder auch als Vehikel des Blicks, das die Aufmerksamkeit in ferne Gegenden weg- oder daraus zurückführt. Bei Bruegel ist es ein Symptom für den Raum jenseits jener Landschaft, welche er als die eigene doch bevorzugt im Blick hält.¹¹⁴ Sein Bild nimmt insofern nicht die brasilianischen Landschaften des Malers Frans Post vorweg, der von 1637 bis 1642 in der kurzzeitig von den Niederlanden okkupierten Kolonie Südamerikas lebte. Posts Darstellungen sind übrigens eine Ausnahme geblieben.¹¹⁵ Auch in der weiteren Geschichte der Landschaftsmalerei, die hier anhebt, sollten die außereuropäischen Kontinente nicht oft in den ästhetischen Blick genommen werden. Dies gilt natürlich nur, wenn man davon absieht, dass die Besiedlungskolonie Nordamerika im 19. Jahrhundert, also im Zuge der fast vollständigen Eroberung durch Kolonisten, ihre Weite inszenierte und sich damit zugleich als neues gelobtes Land und als Lebensraum am westlichen Rand, der ›Frontier‹, einer ›biblischen‹ (und insofern abendländischen) Landschaft verortete. Diese setzt das christliche Europa nur in den Westen hinein fort.¹¹⁶

114 Parallelen in der Stilllebenmalerei wären Objekte des internationalen Welthandels wie orientalische Teppiche, chinesisches Porzellan, indonesische Muscheln oder die lange als exotisch wahrgenommenen Tulpen. Dazu: Julie Berger Hochstrasser, *Still Life and Trade in the Dutch Golden Age*, New Haven/London 2007. Die Ästhetisierung des eigenen ästhetischen Nahbereichs, der Welt der stilisierten Objekte des Eigengebrauchs, läuft der Ästhetisierung des fernerer Lebenskreises, der Landschaft, zeitlich parallel.

115 Leon Krempel (Hg.), *Frans Post (1612-1680). Maler des verlorenen Paradieses* (Ausst.-Kat. München, Haus der Kunst), Petersberg 2006; Pedro Correa do Lago/Bia Correa do Lago, *Frans Post (1612-1680). Catalogue Raisonné*, Mailand 2007.

116 Vgl. *Bilder aus der Neuen Welt. Amerikanische Malerei des 18. und 19. Jahrhunderts. Meisterwerke aus der Sammlung Thyssen-Bornemisza und Museen der Vereinigten Staaten* (Ausst.-

Zuvor war die Landschaftsmalerei weder thematisch, was den Kreis des Darstellungswürdigen angeht, noch hinsichtlich ihrer Produktion und Rezeption ein globales Genre gewesen. Vielmehr blieb die Bildgattung weitestgehend auf die Lebensräume der Kolonisatoren begrenzt. Nur ihnen war es fortan vergönnt, sich der örtlichen Natur visuell zu vergewissern und sie als ihre sie zugleich umfangende und von ihnen kultivierte Heimat zu ästhetisieren. Die Lebensräume der Kolonisierten sind Gegenstand anderer Medien, vor allem von Landkarten, später von Reisebildern u. ä. Nur in minder aufwändigen Darstellungen werden sie als Habitat in den Blick genommen.

Die von Michalsky überzeugend herausgearbeitete Ausdifferenzierung von optischen Medien wie Globen und Atlanten aller Art und Landschaften wäre also zu erweitern um die Beobachtung, dass die Kunstgattung sich dem neu entdeckten Globus gegenüber als abendländisches oder westliches Privileg etabliert. Gerade in ihrer Frühzeit geben sich die präsentierten Landschaften aufgrund religiöser Anspielungen oder, wie bei Bruegel, auch durch mythologische Sujets dezidiert als europäische Kulturräume zu erkennen. Die Lebenswelten der herabgestuften Ethnien wurden in der Regel allenfalls abstrakt kartografiert, wenn sie nicht in Sequenzen von Einzelszenen vorgeführt wurden, die eher durch ihre geografische oder sitten-geschichtliche Genauigkeit als aufgrund einer umfassenden Ästhetisierung das Interesse auf sich zogen. Die Erzeugnisse der schrittweise Unterworfenen wurden gleichzeitig als Kuriositäten oder Fetische in Wunderkammern gesammelt, in Stichwerken katalogisiert und in Schautafeln dargestellt.¹¹⁷ Zugleich jedoch tauchen orientalische Teppiche, chinesisches Porzellan oder

Kat. Berlin, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Nationalgalerie, Orangerie des Schlosses Charlottenburg), hg. von Thomas W. Gaehtgens, München 1988 [insbesondere die Beiträge von Heinz Ickstadt, Westward – Der amerikanische Westen als Realität und Mythos, 80-87; siehe auch: Françoise Forster-Hahn, Bingham's Trapper und Bootsleute: Bilder vom Mythos der amerikanischen ›Frontier‹, in: ebd., 87-92]; vgl. auch: Haselstein, Die Gabe der Zivilisation.

117 Vgl. zur Kartografie: Walter D. Mignolo, *The Darker Side of the Renaissance. Literacy, Territoriality and Colonization*, Ann Arbor 1995, 269-312; vgl. auch Cornelia Logemann/Ulrich Pfisterer, Götterbilder und Götzendiener in der Frühen Neuzeit. Bernard Picarts *Cérémonies et coutumes religieuses de tous les peuples du monde* und das Konzept der Ausstellung, in: Maria Effinger/Cornelia Logemann/Ulrich Pfisterer (Hg.), *Götterbilder und Götzendiener in der Frühen Neuzeit. Europas Blick auf fremde Religionen* (Schriften der Universitätsbibliothek Heidelberg, 12) (Ausst.-Kat. Heidelberg, Universitätsbibliothek Heidelberg), Heidelberg 2012, 9-22.

indonesische Muscheln in Stilleben auf – ebenfalls als ›Bilderfahrzeuge‹, als symptomatische Verweise auf das neu erschlossene Weltganze, im heimischen Ambiente. Wie die Landschaft war also seit dem 16. Jahrhundert auch das Stilleben eine Bildgattung, in welcher der privilegierte Blick Europas auf sich selbst inszeniert wurde.

Wenn ›Bilderfahrzeuge‹ fortan regelmäßig als Symptome die jeweils ästhetisierten Ambientes in Europa kreuzen, zeugen sie dabei von der Bereitschaft, diese nach außen abzuschließen und andere Lebensräume im Sinne des »Othering« zu exotisieren.¹¹⁸ Dennoch erweist sich auch in der europäischen Kunstgeschichte die koloniale Welteroberung keineswegs als peripheres Phänomen, auf das man nur am Rande einer sich als überlegen wählenden, westlichen Zivilisation – zwischen Antwerpen, Messina und Kreta – gestoßen wird. Ein Ansatz der dekolonialen Theorie, den u.a. Walter D. Mignolo entwickelt hat, fordert dazu auf, die Symptome des Kolonialismus nicht nur bei den Anderen, den bald strukturell Benachteiligten, zu suchen, sondern auch beim vermeintlich aufgeklärten ›Weißen‹. Folgt man Mignolo und anderen Kronzeug*innen der dekolonialen Theorie, so hat das alte Europa nicht etwa aufgrund einer zuvor bestehenden zivilisatorischen Überlegenheit, sondern erst in dem Maße die wirtschaftliche, bald auch die wissenschaftlich-technische Übermacht errungen, wie es zugleich die zunehmend defavorisierten Gegenden der Welt beherrschte und ausbeutete – ein Prozess, der keineswegs mit der Dekolonisierung von den späten 1950er bis zu den 1970er Jahren abgeschlossen ist. Einzigartig war im alten Europa allenfalls die Bereitschaft zur aggressiven Landnahme, nachdem die iberische Halbinsel in einem säkularen Prozess erfolgreich von den Muslimen zurückerobert worden war. Zudem brachte die Kombination von Sklaverei und kapitalisierter Weltwirtschaft eine besonders effiziente Form der Etablierung, dann der Vertiefung und Beibehaltung globaler Unterdrückung hervor, ungeachtet kritischer Stimmen, die es durchaus gab, wie jener von

118 Der Ausdruck ›Bilderfahrzeuge‹, den Aby Warburg auf Flandrische Bildteppiche gemünzt hatte, wird hier abgewandelt verwendet auch für Objekte im Bild (nicht nur tatsächliche Fahrzeuge wie ein Schiff), die interikonisch umfassend Kontexte einbringen, welche ansonsten im fiktionalen Geschehen nicht zu finden wären. Vgl. Andreas Beyer/Horst Bredekamp/Uwe Fleckner et al., *Bilderfahrzeuge. Aby Warburgs Vermächtnis und die Zukunft der Ikonologie*, Berlin 2018, 9-14 [Einleitung der Hg., Bildbewegungen nach Aby Warburg. Zur Einführung], 112-121 [Isabelle Woldt, Poesie in Bewegung. Tapisserien als Vehikel politischer Inszenierungen].

Las Casas. Mignolo schreibt der mit dem Buchdruck und der Ausweitung des Lesepublikums im 16. Jahrhundert verbundenen Wissensordnung eine besondere Macht zu. In ihr wurde allem sein Platz zugewiesen – auch in den neu entstehenden Ordnungen von Völkern und Rassen. Diesem Wissen hatten die indigenen Völker Afrikas und Amerikas kein gleichermaßen wirkmächtiges Wissen entgegenzustellen.¹¹⁹ Auch Landschaften, zum Beispiel in grafischen Blättern, ebenso wie Landkarten und Atlanten, waren Teil zunehmend hegemonialer Epistemologien.

Achille Mbembe hat unlängst – provozierend und für viele empörend – die Subjekte kolonialer Unterdrückung und Ausbeutung verallgemeinernd unter dem Begriff des ›Negers‹ subsumiert. Ausgehend von Frantz Fanon (1925-1961), der als Philosoph, Aktivist und Psychiater tätig war, widmet sich Mbembe nicht nur der Diskursgeschichte, sondern zugleich auch der Psycho-Ökonomie des Rassismus und skizziert deren historische Etappen. Methodisch vermittelt er damit zwischen Michel Foucault und einer durch die Psychoanalyse inspirierten, historischen Sozialpsychologie. ›Neger‹, ›Weiße‹ oder ›Afrika‹ sind für Mbembe nicht nur Produkte einer Wissensordnung, sondern tiefsitzende und oft verschleierte Schlüsseltermini affektbeladener Praktiken, die sich über Jahrhunderte den Mentalitäten eingepägt haben. Auf die ›Neger‹ – ein Begriff, den man erst im Laufe des 17. Jahrhunderts nahezu mit Sklaverei gleichsetzte – wurde fortan alles projiziert, was die dominanten Europäer als das andere ihrer selbst von sich abwiesen und abschieden – zunächst die ›bestialische‹ Seite des Menschseins, dann eine Disziplinierung, die das weiße Selbst sich auferlegte und sie zugleich, in der gesteigerten Form der Knechtschaft, dem dabei als grundsätzlich inferior konstruierten Teil der Menschheit aufbürdete. Im Zuge des Primitivismus auch in den Künsten des 20. Jahrhunderts wurde die diskursive Figur des ›Negers‹ dann zur Verkörperung der nicht sublimierten Seite des (eigenen) Menschseins – von befreiter Sexualität bis zu den musikalischen Rhythmen eines entfesselten Vitalismus, von Animismus bis zur Magie –, eine zwar weniger aggressive, doch ebenso immer noch rassistische, keineswegs harmlose Projektion. Schrittweise haben der Frühkapitalismus, die imperialistische Aufteilung der Welt im 19. Jahrhundert und der liberale und

119 Vgl. Mignolo, *The Darker Side of the Renaissance*, 69-124; vgl. auch: Walter D. Mignolo, *The Darker Side of Western Modernity. Global Futures, Decolonial Options*, Durham/London 2011, 1-24, 77ff.

neo-liberale Kapitalismus aus dem ›Neger‹ einen Sammelbegriff nicht nur für dunkelhäutige Menschen der unterschiedlichsten Ethnien gemacht, sondern auch für all jene, die man aufgrund rassistischer Kriterien der einen oder anderen Art ihrer Menschenrechte beraubt hat – so Mbembe in provozierender Verallgemeinerung.

Der Begriff des ›Weißen‹ wird erst im Zuge dieser Entwicklung zum dominanten Gegenbegriff des ›Farbigen‹; anders als dieser ist jener durch überlegene Eigenschaften statt durch deren Mangel definiert. Beide gehören dem gleichen Diskurs an und sind auch sozialpsychologisch miteinander verbunden: Bei den einen generieren sie Selbsthass, bei den anderen Selbstüberhebung. Beide Identitäten entfalten ihre Wirksamkeit auch in der jeweils anderen Gruppe; dies bringt Mbembe auf die Formel »le nègre de blanc« und »le blanc de nègre«. ¹²⁰ In dieser Ökonomie vermeintlichen Wissens und realen Begehrens beschädigt der ›weiße‹ Mensch gerade dadurch, dass er sich über die entmachteten Anderen erhebt, auch seine eigene Humanität. Dem stellt Mbembe einen integralen, neuen Humanismus entgegen. Dieser ist ebenso durch ein nachaufklärerisches Verständnis der Menschenrechte wie aus verschiedenen religiösen Perspektiven (einschließlich einer postkolonial christlichen) begründbar. ¹²¹ Zur Typologie des auch nach dem Ende des Kolonialismus fortdauernden Rassismus hat Ibram X. Kendi die Trilogie von Segregationismus, Assimilationismus und Antirassismus vorgeschlagen. Segregationismus postuliert die Rassentrennung, auch zur Zementierung sozialer Ungleichheit. Assimilationismus bietet den vermeintlich sozial und kulturell rückständig gewordenen Schwarzen die Integration an – doch um den Preis, dass sie sich den Werten der dominanten Kultur anpassen. Allein wahrer Antirassismus schreibt die Gründe für die Ungleichheit nicht (auch) den Unterdrückten und ihren vermeintlichen Defiziten zu und bekämpft Diskriminierung radikal. Die Entwicklung des Rassismus seit der Frühneuzeit und seiner Überwindung erzählt Kendi also keineswegs als Geschichte von Unterdrückung und Befreiung. Vielmehr stehen für ihn Rassismus und Antirassismus dauerhaft in einem Kampf, in dem beide ihre Strategien bis in unsere Tage hinein beständig weiter perfektionieren. ¹²²

120 Achille Mbembe, *Critique de la raison nègre*, Paris [2013] 2015, 9-118, hier 73ff.

121 Vgl. Mbembe, *Critique de la raison nègre*, 191-217.

122 Vgl. Kendi, *Stamped*, 1-21, 497-511.

Mbembe sieht sich selbst nicht als post- oder dekolonialen Autor. Seine Vision eines den Rassismus überwindenden, nicht an Einzelkulturen und deren Normen ausgerichteten Humanismus betrifft alle, nicht nur den ehemals kolonialisierten Teil der Welt.¹²³ Man mag Mbembes Psycho-Ökonomik und seinem neuen Humanismus gegenüber skeptisch bleiben und es vorziehen, mit Mignolo Wissensordnungen zu erforschen und auf dieser Grundlage aufklärerische Arbeit zur Änderung von Haltungen und Mentalitäten zu leisten. In jedem Falle wäre post- und dekolonial nicht nur eine Kunstgeschichte, die ihren Blick auf die Künste außerhalb Europas oder Nordamerikas wendet. Es bedürfte vielmehr eines postkolonialen Blicks auf die Kunstgeschichte des ›Westens‹, auf die, so die These, auch ästhetische Etablierung bis heute fortbestehender Machtgefälle. Eine solche post- und dekoloniale Kunstgeschichte Europas wurde hier am Beispiel eines Bruegel zugeschriebenen Gemäldes skizziert. Sie ist kein akademisches Anliegen, denn die ästhetische Privilegierung der europäischen Landschaft wirkt lange fort. Sie steht noch hinter heutigen Erscheinungsformen der ›Externalisierung‹, der Auslagerung der Umweltfolgen unseres Wirtschaftens in die ›waste lands‹ der Soja-, Palmöl- und anderer Plantagen, um nicht von den Müllplätzen Westafrikas zu sprechen. Verankert ist diese Praxis nicht nur in wirtschaftlichem Egoismus, sondern auch in einer Vorstellungswelt, die Landschaft vor allem im Imaginären Europas und darüber hinaus allenfalls im touristischen Blick auf Urlaubsparadiese und Nationalparks verortet.¹²⁴

Entsprechend wäre es interessant, die Externalisierungskritik des Soziologen Stephan Lessenich um die psycho-ökonomische Perspektive Mbembes zu bereichern. Mit solchen oder anderen Methoden wird der ›weiße‹ Mensch sich auch in seiner vermeintlich eigenen Kunstgeschichte im Sinne des Postkolonialismus mit den Auswirkungen des Kolonialismus auf die eigene Kultur befassen müssen, bevor er Anspruch auf eine innerlich befreiende Dekolonialität wird erheben können.¹²⁵ Gerade in seinen eigenen Gefilden muss er sich seiner andauernden Verantwortung stellen, der er sich ebenso wenig

123 Zu Mbembes Abgrenzung von Post- und Dekolonialismus: Achille Mbembe, *Postcolonial Thought Explained to the French*, in: *The Johannesburg Salon* 1 (2009), 34-39.

124 Zum Problem der ›Externalisierung‹: Stephan Lessenich, *Neben uns die Sintflut. Wie wir auf Kosten anderer leben*, München [2016] 2018, 31-76.

125 Zu den Begriffen Post- und Dekolonialismus: Pramod K. Nayar, *The Postcolonial Studies Dictionary*, Chichester 2015, 45ff., 124ff.

entledigen kann, wie Peter Schlemihl seinen Schatten letztlich loswerden konnte. Dies wäre die Voraussetzung dafür, dass Europa sich von anderen Weltregionen seinerseits dialogisch in den Blick nehmen lassen kann – ein Anliegen, an dem der Kunstbetrieb seit einigen Jahrzehnten arbeitet.

Einstweilen geht die *Landschaft mit dem Sturz des Ikarus* (Abb. 1), die nicht von Bruegel ausgeführt wurde, ähnlich phantomhaft in der Kunstgeschichte um wie ein Gesicht (Abb. 16), dessen Ausdruck vielleicht vom utopischen Weitblick eines Damião de Goís zeugt. Beim Blick auf diesen Mann ist die Hoffnung nicht zum Schweigen zu bringen, dass seine Erasmianische Toleranz, ja seine Neugier auf die Anderen, sein Humanismus, ebenso wie der eines Bruegel, schon Keime jenes umfassenden Humanismus enthält, zu dem Mbembe uns einlädt.

VII. Visuelle Narratologie im Rahmen praxistheoretisch fundierter Kunst- und Mediengeschichte

Die Genrekonventionen der frühen Landschaftsmalerei kommen also nicht allmählich auf, sei es mit zunehmender Weltbeherrschung, sei es im Zuge der Ausdifferenzierung von Medien, in denen geografisches Wissen visualisiert wird. Am Beispiel der *Landschaft mit dem Sturz des Ikarus* konnte verfolgt werden, dass ein neues Genre sich auch in ›Weltlandschaften‹ nicht einfach durchgesetzt hat, indem die Zeitgenossen mit ihrer Zeit gegangen sind. Diese Gemälde stehen nicht für Jacob Burckhardts »Entdeckung der Welt und des Menschen« in der Renaissance¹²⁶ – jedenfalls nicht, wenn man davon ausgeht, dass diese sich mit welthistorischer Fatalität durchsetzen musste. Vielmehr haben sich die Konventionen, die ein neues Genre entstehen lassen, inmitten von Konfliktszenarien verfestigt, zu Anfang eines religiösen Bilderstreits, dessen Folgen die Geschichte der südlichen wie der nördlichen Niederlande für ein Jahrhundert überschatten sollten, und vor dem Hintergrund der schwierigen Legitimationen, die der Humanismus den tief religiösen Bürgern einer auch durch Kolonialhandel reich gewordenen Metropolgegend bereitstellen konnte und wohl auch sollte. Hier wurde versucht, die Bilderzählung nachzuvollziehen und sie in ihrem diskurshis-

126 Jacob Burckhardt, *Die Kultur der Renaissance in Italien. Ein Versuch*, Basel 1860, 280-354 (Faksimile: http://www.deutschestextarchiv.de/book/view/burckhardt_renaissance_1860).

torischen Kontext zu verorten. Die These ist, dass die genannten Konflikt-szenarien in einem Gemälde reflektiert werden, dem in der Geschichte der Landschaftsmalerei vielleicht eine ähnliche Schlüsselrolle zukommt wie Bruegels »Bauernhochzeit« in der Geschichte der Genremalerei.¹²⁷

Doch für den modernen Betrachter stehen die Genreregeln, die wir bei Bruegel *in statu nascendi* verfolgen können, immer schon »vor dem Blick«. Wir kommen wohl kaum umhin, visuelle Konventionen, die sich längst durchgesetzt haben und auch unsere Erwartung an ein historisches Gemälde prägen, auf jene Frühzeit, in denen sie erst Gestalt angenommen haben, zurückzuprojizieren.¹²⁸ Wenn wir dekonstruierend von ihnen absehen, um ihre Herausbildung nachzuvollziehen, können wir uns vielleicht ein Stückweit vom zunächst unvermeidlich anachronistischen Blick befreien. Das allein wäre der Mühe wert. Doch es geht um mehr: Nur wenn wir das Aufkommen der Erwartungen an ein Genre in Streitkulturen, aber auch in Dialogangeboten wie dem Bruegels, historisch-kritisch zurückverfolgen, statt eine Gattung wie die Landschaftsmalerei mit eingleisigen Fortschritts- und Modernisierungsgeschichten im Einklang zu bringen, können wir nicht nur unseren Blick auf die Welt historisch-kritisch erfassen, sondern ihn zugleich für den Blick der Welt zurück auf uns öffnen – wie dies von den Menschen in den früheren Kolonien mit wachsender Dringlichkeit von uns verlangt wird.

Dieser Deutung liegt die Überzeugung zugrunde, dass Bilder nicht im Bewusstsein eines Künstlers entstehen, der sich dann durch ein Gemälde

127 *Die Bauernhochzeit*, in der Literatur zwischen 1565 und 1568 datiert, Öl auf Holz, unten beschnitten und um einen ca. 5 cm breiten Streifen ergänzt, 114 x 163 cm, Wien, Kunsthistorisches Museum, in: Marijnissen, *Bruegel*, 316-325; Müller/Schauerte (Hg.), *Pieter Bruegel*, Kat. Nr. 31, 295-296; vgl. auch Silver, *Pieter Bruegel*, 339-358 (dort im weiteren Kontext auch der Bauerntänze besprochen).

128 Für das »après coup« einer Operation, bei der dasjenige, was sich erst im Verlauf des Gebrauchs eines Mediums als dessen Regelwerk herauskristallisiert oder was durch Abstraktion von der medialen Praxis als solches isoliert und als dessen Ursprung und Grundlage zurückprojiziert wird, vgl. von Jacques Derrida, *Résistances de la psychanalyse*, Paris 1996, 79-81. Dazu: Manlio Iofrida (Hg.), *Après coup. L'inevitabile ritardo. L'eredità di Derrida e la filosofia a venire*, Bologna 2006, sowie zahlreiche Aufsätze, in denen die Herkunft des Konzepts der Nachträglichkeit aus der Psychoanalyse herausgearbeitet wird. Es spielt auch eine zentrale Rolle in Derridas Theorie der Schriftlichkeit im Unterschied zur Mündlichkeit, bei welcher der Gedanke im Vollzug des Sprechakts geformt und in diesem zeitlich präsent ist.

nur mitteilt, während der Betrachter durch Empathie so etwas wie die ›Aus-sage‹ des Künstlers ›versteht‹ oder auch nur seine ›Intention‹ nachvollzieht. Vielmehr sind sowohl die Konzeption als auch die Rezeption eines Bildakts¹²⁹ in einer geteilten, medial und diskursiv durchwirkten Praxis verortet, welche ein Künstler (und seine am Concetto beteiligten Freunde) ebenso wie die Betrachter stets nur mitgestalten. Nimmt man praxeologische oder praxistheoretische Ansätze ernst, so sollte man sich die radikalen Konsequenzen einer partizipativen Auffassung des Bildakts mitsamt seinen Konditionierungen und Zurichtungen vor Augen führen. Die *Aisthesis*, die medial nicht nur vermittelte, sondern durch historisch jeweils zur Verfügung stehende Bildsprachen durchwirkte Wahrnehmung von Welt, kann demnach niemals angemessen nur als die ›je meinige‹ verstanden werden.¹³⁰ Auch im vermeintlich so ›authentischen‹ Blickerlebnis konfrontiert der Blickende das gesamte Bild der Welt, das er sich in seinem soziokulturellen Umfeld geformt hat, mit dem Erblickten. Das Ereignis des Blicks schließt sämtliche seiner historischen Grundlagen und Ermöglichungsbedingungen mit ein.¹³¹ Die Sprache haben wir erlernt – wir zweifeln nicht daran, dass sie nicht nur der Mitteilung dient, sondern ein Medium ist, in dem das Denken sich erst vollzieht.¹³² Die *Aisthesis* ist nicht weniger sozial vermittelt – auch das Sehen

129 Grundlegend, doch praxistheoretisch problematisch, da »Bildakt« auf Bildmagie hin verengt wird: Horst Bredekamp, *Theorie des Bildakts. Frankfurter Adorno-Vorlesungen*, Berlin 2010, 327-328.

130 Unterschiedliche Auffassungen des Konzepts *Aisthesis*: Wolfgang Welsch, *Aisthesis. Grundzüge und Perspektiven der Aristotelischen Sinneslehre*, [1982] Stuttgart 1987, bes. 60-75, 381-388, 436-458; Jacques Rancière, *Aisthesis. Scènes du régime esthétique de l'art*, Paris 2011, 9-17, danach exemplarische Beobachtungen. Vgl. auch Gernot Böhme, *Asthetik. Vorlesungen über Ästhetik als allgemeine Wahrnehmungslehre*, München 2001, bes. 29-43, 173-188; Martin Seel, *Ästhetik des Erscheinens*, München 2003, bes. S. 118-145 (Kap. »Erscheinen und Imagination«).

131 Für das Verständnis historisch kontingenter Ermöglichungsbedingungen ist Foucaults Konzept des »historischen a priori« nach wie vor hilfreich: Michel Foucault, *Archäologie des Wissens* [1969], Frankfurt a.M. 1973, 183-190; zur umfangreichen Literatur dazu einfü-hrend: Philipp Sarasin, *Foucault zur Einführung*, Hamburg 2005, 83-123; Clemens Kammler, *Archäologie des Wissens*, in: Clemens Kammler/Rolf Parr/Ulrich Johannes Schneider (Hg.), *Foucault-Handbuch*, Stuttgart/Weimar 2008, 51-62.

132 Spätere Einsichten der Sprachphilosophie sind vorweggenommen in: Walter Benjamin, *Über Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen* [verf. 1916], in: Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften*, hg. von Rolf Tiedemann/Hermann Schweppenhäuser, Bd.

ist ein partizipativer Akt, nicht die Öffnung des *solus ipse* durch das Fenster der Augen zur Außenwelt. Darin läge die tiefere Parallele des ›linguistic turn‹ und des ›pictorial turn‹ – die sich dabei als konsequent miteinander verbunden, nicht als durchweg antagonistisch herausstellen.¹³³

Statt von einem Subjekt auszugehen, das stillschweigend als Urheber und Ursprung seines mentalen Bildes vorausgesetzt wird, wird das Subjekt in seiner Wechselwirkung mit dem Bild der ›Welt‹ erkennbar, wie es sich in der visuellen Imagination formt. Die *Aisthesis*, die wahrgenommene, aber zugleich medial vorgestellte und dadurch konditionierte Welt des Subjekts ist dabei stets auch die seines kulturellen Milieus; erst im mehr oder weniger freien Dialog damit wird sie zu seiner eigenen.¹³⁴ Ein partizipatives Verständnis von (Bild)Sprachen betrifft das Verhältnis des Subjekts zur imaginierten ›Welt‹ mit. Von sich selbst und seinem eigenen Wahrnehmen macht der Blickende einen stets auch teilhabenden Gebrauch; er dialogisiert also implizit mit seinen Zeitgenossen ebenso wie mit allen Vorläufern – kurz: mit all denjenigen, denen er die Bilder und die visuellen Schemata und Stereotype verdankt, die er mit dem jeweils Gesehenen konfrontiert. Wenn er sich dabei auch zu sich selbst aufgerufen sieht, zu möglichst freier Imagination, und zugleich damit auch zu einer nicht nur skopisch-epistemisch, sondern auch ethisch verantworteten Subjektivierung, so darf man dies als Aufforderung zu immer neuer Selbstinterpretation und -verortung in der jeweils geteilten sozialen und medialen Praxis verstehen.

Für teilhabende Subjektivierung hat Michel Foucault den von Giorgio Agamben radikalisierten Begriff des ›Gebrauchs‹, griechisch ›chresis‹ auf-

2,1, Frankfurt a.M. 1977, 140-157. Vgl. dazu: Peter Fenves, *The Messianic Reduction. Walter Benjamin and the Shape of Time*, Stanford (CA) 2011, 133-140.

133 Vgl. den Reader mit historischen Texten zur (normal- oder idealsprachlich ausgerichteten) analytischen Philosophie, der vor allem wegen des Titels in die Annalen eingegangen ist: Richard Rorty (Hg.), *The linguistic turn. Essays in philosophical method* [1967], Chicago 1992. Zum ›pictorial‹ bzw. ›iconic turn‹ vgl. die Einleitung von Johannes Grave, Joris Corin Heyder und Britta Hochkirchen in diesem Band.

134 Zum Begriff des Milieus und anderen Metaphern partizipativer Betrachtung: Michael F. Zimmermann, »Savoir pour pouvoir«: Gustave Courbet, Auguste Comte, and the Emergence of Sociological Awareness, in: Stephanie Marchal/Daniela Stöppel (Hg.), *Gustave Courbet and the Narratives of Modern Painting*, in Vorbereitung; ders., »Milieu et ›Modernité‹ – de Courbet à Baudelaire et Manet. Deux concepts d'observation participative, in: Pierre-François Moreau/Audrey Rieber/Baptiste Tochon-Danguy (Hg.), *Moderne/modernism. La modernité en art*, Paris, in Vorbereitung.

gebracht, der denjenigen Gebrauch einschließt, den man von sich selbst, vom eigenen Körper, also auch vom eigenen Sehen macht. Damit wird eine Auffassung der Handlung begründet, die in sich selbst reflexiv ist. Es wäre also verfehlt, erst auf einer theoretischen Ebene zwischen dem Vollzug von Praktiken und ihrer Reflexion zu trennen.¹³⁵ Dies wiederum schlägt sich in einem Verständnis von Subjektivierung nieder, die als reflexiver Lebensvollzug aufgefasst wird, statt nur auf die Ebene von Intentionen, die einer Handlung vorausgehen oder ihr als Gewissen nach- oder in handlungsorientierende Selbstkonzepte ausgelagert werden. Fasst man Reflexion als Aspekt jeglichen Handelns auf und Subjektivierung als prinzipiell reflexiven Lebensvollzug, so ist dies auch für neuere, kulturwissenschaftliche und soziologische Praxistheorien von Belang. Jegliche Praxeologie ist mit der Herausforderung konfrontiert, die traditionell mit dem westlichen Individualismus verbundenen Ansprüche des erkennend beherrschenden Subjekts radikal zurückzunehmen und zu einem dialogischen Selbst- und Weltverhältnis zu gelangen. Geht Praxistheorie nicht mit dem Bemühen um eine die Epistemologie radikal mit umfassende Ökologie einher, so wird sie ein bloßer ›Ansatz‹ bleiben.

Sobald sich das Subjekt jedoch in dieser Weise selbst bescheidet, relativiert es seinen Anspruch auf Welterkenntnis – nicht im Sinne eines Relativismus, der auf die ›soziale Konstruiertheit‹ von allem und jedem pocht, sondern mit Blick auf Andere und auf andere Gemeinschaften. Noch bevor der ›Sozialkonstruktivismus‹, wie heute, aus neokonservativer Perspektive angegriffen wird, hat ihn Ian Hacking zu Recht dafür kritisiert, dass ihm schlussendlich alle denkbaren Praktiken als prinzipiell dekonstruierbare Praxis gelten müssen.¹³⁶ Übersehen wird dabei unser Habitus, die Übernahme von Verhaltensweisen, in die wir immer schon hineingeboren sind, und deren impliziten Regelwerken wir folgen, noch bevor wir sie reflexiv durchdringen¹³⁷ – und sie uns dann vielleicht verändernd oder auch »verändernd«,

135 Dazu: Michael F. Zimmermann, »L'inappropriabile«: Agambens Subjektphilosophie, Vollendung Foucaults?« in: Martin Kirschner (Hg.), *Subversiver Messianismus. Interdisziplinäre Agamben-Lektüren*, Baden-Baden 2020, 57-82.

136 Ian Hacking, *The Social Construction of what?*, Cambridge (MA) 2000; Alaida Assmann, *Die Wiedererfindung der Nation. Warum wir sie fürchten und warum wir sie brauchen*, München 2020, 89-96.

137 Grundsätzlich fußt diese Auffassung auf Wittgensteins Spätphilosophie – und ihrer späteren, oft widersprüchlichen Rezeption. Vgl. Ludwig Wittgenstein, *Philosophische*

um Derridas Ausdruck zu übernehmen, aneignen können.¹³⁸ Neben den Ansprüchen überlegener Systemerklärung gilt es, auch den allzu aufklärerischen – und gerade daher nicht wirklich aufgeklärten – Anspruch eines rationalistisch verengten Sozialkonstruktivismus zurückzunehmen.

Neben und teilweise an die Stelle sich als objektiv missverstehender Erklärung, oft befrachtet mit fragwürdig gewordenen Wissensansprüchen, tritt Erzählung. Praktiken im Einzelnen, gleich ob man sie als Sprachspiele oder als Sprech- und Bildakte auffasst, und Praxis im Allgemeinen sind stets etwas Ge- und Erlebtes. Ereignisse¹³⁹ betrachtet man (anders als bloße Vorgänge) unter der Perspektive eines prinzipiell denkbaren Mit-Erlebens, also mit Empathie – ob diese nun kritisch reflektiert ist oder nicht.¹⁴⁰ Dies schließt auch ein, dass wir uns in die möglichen Handlungsabsichten und

Untersuchungen/Philosophical Investigations, hg. von G. Elisabeth M. Anscombe/Peter M.S. Hacker/Joachim Schulte, Malden (MA)/Chichester 2009; *Philosophische Untersuchungen. Kritisch-genetische Ausgabe*, hg. von Joachim Schulte in Zusammenarbeit mit Heikki Nyman/Eike von Savigny/Georg Hendrik von Wright, Frankfurt a.M. 2001. Für eine Art der ›Praxeologie‹ in der Soziologie, die auf einer vereindeutigenden Lesart Wittgensteins als Praxis-, nicht als Sprach- und Medientheoretiker fußt, siehe: Theodore R. Schatzky, *Social Practices: A Wittgensteinian Approach to Human Activity and the Social*, Cambridge (MA) 1996. Über Wittgensteins Auseinandersetzung mit der Frage, was mit »Regelfolgen« gemeint ist, und seine Theorie der Verankerung des Regelverständnisses letztlich in »Lebensformen«, siehe Gordon P. Baker/Peter M.S. Hacker, *Wittgenstein: Rules, Grammar and Necessity. Volume 2 of An Analytical Commentary on the Philosophical Investigations: Essays and Exegesis of §§ 185-242* [1985], Malden (MA)/Oxford 2014. Eine überraschende Aktualisierung von Wittgensteins Rückbezug auf eine prinzipiell nicht als System rekonstruierbare »Lebensform« im Zusammenhang mit der Debatte über »Biopolitik« findet sich in: Didier Fassin, *La Vie. Mode d'emploi critique*, Paris 2018 (Kap. 1, »Formes de vie«).

138 Zu Derridas Konzept der »Veränderung«: Jacques Derrida, *De la Grammatologie*, Paris 1967, 42-108; sowie, dieses weiterdenkend: Simon Glendinning, *On Being with Others. Heidegger – Derrida – Wittgenstein* [1998], Abingdon/New York 2006, 77-82, 107-127; Dirk Quadflieg, *Differenz und Raum. Zwischen Hegel, Wittgenstein und Derrida*, Bielefeld 2007, 40-52, 108-163.

139 Zum Begriff des (visuellen) Ereignisses: Dieter Mersch, *Was sich zeigt. Materialität – Präsenz – Ereignis*, München 2002, 283-353, sowie die Aufsätze in Emmanuel Alloa (Hg.), *Erscheinung und Ereignis. Zur Zeitlichkeit des Bildes*, München 2013.

140 Über Möglichkeiten und Grenzen einer Hermeneutik des Bildes vgl. Michael F. Zimmermann, Sauerländers Stil(begriff) und die Selbstfindung der Kunstgeschichte im Nachkriegsdeutschland, in: Christine Tauber/Ulrich Pfisterer (Hg.), *Willibald Sauerländer und die Kunstgeschichte seit den 1950er Jahren*, in Vorbereitung. Darin auch Vorschläge zum Umgang mit den Konzepten ›Intention‹ und ›Intentionalität‹.

-ziele der Anderen, auch historischer Akteure, empfinden – und den fiktionalen Charakter des empfindenden Nacherlebens dabei mitbedenken. Ein solches Verständnis von Empathie läuft nicht darauf hinaus, dass wir ›Intentionen‹ oder ›Intentionalität‹ als etwas auffassen, das den Handlungen – auch künstlerischen ›Aussagen‹ – vorausgeht und sich in diesen dann niederschlägt oder ausdrückt. Ein derartiger Interpretationsgestus läuft nur allzu leicht Gefahr, die jeweils eigene Deutung vergangenen Epochen – oder Künstler*innen – als deren ›Intention‹ zu unterstellen.¹⁴¹ Vielmehr muss die ganze Bedeutungsfülle von Absicht und ›Intention‹ wiedergewonnen werden. Letztlich steckt die Absicht in der Handlung selbst, auch in der scheinbar spontansten, ohne Vorbedacht ausgeführten, ja sie kann sogar im Vollzug geändert werden.¹⁴² Dies gilt *mutatis mutandis* auch für Bildakte. Der Versuch des Nachvollzugs vergangener Handlungen, vergangener Praxis, wäre ohne Empathie nicht möglich. Sofern diese ein Verfahren einer historisch-kritischen Methode ist, die ihre grundsätzliche Fehlbarkeit immer mitbedenkt, muss sie ihre eigene Fiktionalität akzeptieren. Nur, wenn sie nicht als Gefühl missverstanden wird, sondern eben als ein immer schon erzähltes, wenn auch emotional grundiertes oder gefärbtes Narrativ aufgefasst wird, kann sie im Rahmen von Bildkritik nicht nur zugelassen, sondern als deren notwendiger Aspekt betrieben werden.¹⁴³ Konzipiert wird Einfühlung also nicht nur im Kontext historischer Psycho-Ökonomik, wie wir sie oben skizziert haben, sondern auch im Rahmen und in den Grenzen einer praxistheore-

141 William K. Wimsatt/Monroe Beardsley, The intentional fallacy, in: William K. Wimsatt, *The Verbal Icon. Studies in the meaning of poetry*, Lexington (KY) 1954, 3-20. Einschränkung dazu: Lutz Danneberg/Hans-Harald Müller, Der »intentionale Fehlschluss« – ein Dogma? Systematischer Forschungsbericht zur Kontroverse um eine intentionalistische Konzeption in den Textwissenschaften, Teil 1 und 2, in: *Zeitschrift für allgemeine Wissenschaftstheorie* 14 (1983), 103-137 u. 376-411.

142 G.[ertrud] E. M. Anscombe, *Intention* [1957], Cambridge (MA) 2000.

143 Zum Problem der Psycho-Ökonomik medialer Narrative: Kerstin Schankweiler, *Bildproteste. Widerstand im Netz*, Berlin 2019, 59-62 (Absatz »Die Affektgemeinschaft der Bilder«). Zu einer Theorie von Emotionalität, die für die narratologische Analyse besonders anschlussfähig ist: Klaus R. Scherer/Angela Schorr/Tom Johnstone, *Appraisal processes in emotion: theory, methods, research*, Oxford 2001. – Zur sehr ausdifferenzierten, neuen Fachdebatte zur *appraisal theory of the emotions* kann hier nicht Stellung genommen werden.

tisch fundierten Hermeneutik.¹⁴⁴ Eine solche kann wiederum nur im Bewusstsein ihrer grundsätzlichen Perspektivität vorgeschlagen werden: Versucht man reflexives Bild-Handeln vergangener Epochen und historischer Akteure (statt deren ›Intentionalität‹ oder ›Kunstwollen‹) zu verstehen, so sind die Wissenschaftsansprüche von vornherein dadurch beschränkt, dass wir dieses Verstehen als Dialog aus unserer eigenen Gegenwart heraus, mit- samt ihren Herausforderungen, mit Vergangenen auffassen.

Die Akzeptanz dieser grundsätzlichen Perspektivität zwingt auch zur Relativierung von Wissensansprüchen, die mit der Rekonstruktion der eigenen und fremden, aktuellen und vergangenen sozialen Systeme verbunden sind.¹⁴⁵ Zwar können wir Bild-Handeln nicht erfassen, ohne es in den medialen Systemen einer Gesellschaft oder Epoche zu verorten. Aber dieses mediale System konkretisiert sich jeweils erst im Einzelwerk, und nur durch die kontrollierte Phänomenologie des Bildes können wir versuchen, zu einem Verständnis auch des umfassenden, medialen Rahmens für dessen Produktion und Wirkung zu gelangen. So versuchte Benjamin, einem einzigen Bild aus der »Frühzeit der Photographie« abzulesen, dass die Fotografie ansetzte, das gesamte mediale System zu verschieben. Statt das Foto eines »Fischweibs aus New Haven« vom Mediensystem her verstehen zu wollen, versuchte er umgekehrt, den medialen Wandel aus der phänomenologischen Analyse dieses Bildes zu erschließen.¹⁴⁶ Seine tastenden, oft scheiternden und von Neuan-

144 Georg Henrik von Wright, *Explanation and Understanding*, Ithaca (NY) 1971; Mihailo Marković, Von Wright on Explanation versus Understanding: The Relation of the Sciences of Nature and the Sciences of Man, in: Paul Arthur Schilpp/Lewis Edwin Hahn (Hg.), *The Philosophy of Georg Henrik von Wright*, La Salle (IL) 1989, 445-470, sowie William H. Dray, Von Wright on Explanation in History, in: ebd., 471-488, und Georg Henrik von Wright, A Reply to my Critics, in: ebd., 833-843.

145 Zur Kritik strukturalistischer oder systemtheoretischer Rekonstruktionen und zur Begründung der Praxeologie, auch unter Einbeziehung Foucaultscher Denktraditionen, siehe: Andreas Reckwitz, *Die Transformation der Kulturtheorien. Zur Entwicklung eines Theorieprogramms* [2000], Weilerwist 2012; ders., *Unschärfe Grenzen. Perspektiven der Kultursociologie*, Bielefeld 2008, u. a. 97-130 (Kap. »Grundelemente einer Theorie sozialer Praktiken«, zuerst 2003 erschienen); ders., *Kreativität und soziale Praxis. Studien zur Sozial- und Gesellschaftstheorie*, Bielefeld 2016, 23-66.

146 Michael F. Zimmermann, Das Brautphoto Carl Albert Dauthendeys, Walter Benjamins Verwechslung und seine Theorie medialer Umbrüche, in: Eckhard Leuschner (Hg.), *Der Photopionier. Carl Albert Dauthendey. Zur Frühzeit der Photographie in Deutschland und Russland*, Petersberg 2021, 376-399.

sätzen durchzogenen Überlegungen sind für eine praxistheoretisch pointierte Hermeneutik mehr wert als manche nur vermeintlich souveräne Systemanalyse. So ist auch die historische Analyse von Diskursen, Dispositiven und medialen Systemen nicht zuerst auf die ›Rekonstruktion‹, sondern zuvor auf das Verstehen historischer Handlungen und Absichten ausgerichtet.

Eine Bildhermeneutik medialer Systeme versteht diese als wesentlichen Teil von ›Lebensformen‹, wie Ludwig Wittgenstein diese aufgefasst hatte. Insofern ist sie auch auf Empathie mit dem Bildgeschehen ebenso wie auf die situative Verortung des Bildakts in zeithistorischen Kontexten angewiesen. Ein rekonstruktives Verständnis medialer Systeme, die nicht unsere eigenen sind, kann sich letztlich nur auf den Vergleich unseres eigenen medialen Handelns mit dem in anderen, gegenwärtigen und vergangenen Kontexten gründen. Dieses beschreiben wir letztlich nicht behavioristisch als Vorgang, dabei beanspruchend, von Handlungsabsichten abzusehen, sondern wir erzählen es. Oft wird uns erst im Zuge der Erzählung klar, was wir sonst nur gewohnheitsmäßig tun. Mit Begriffen, die Gilbert Ryle schon 1949 eingeführt hat, könnten wir sagen, dass wir unser Know how in »knowing that« verwandeln.¹⁴⁷ So begegnen wir unserem Medien-Handeln auf einer zweiten Reflexionsebene. Dadurch schaffen wir erst die Voraussetzung dafür, dass wir unsere nunmehr umfassend reflektierte Praxis mit derjenigen anderer sozialer Formationen, anderer Kulturen und historischer Zeiten vergleichen – und diese gleichfalls reflexiv durchdringen.

Visuelle und mediale Kultur, sofern sie nicht sogleich als System rekonstruiert, sondern zuvor aus eigenem Handeln erschlossen und dann aus um Teilhabe bemühter Sicht auch bei Anderen als sozial ereignishaft aufgefasst wird, wird also immer auch erzählt. Nach dem Ende der großen Fortschrittsutopien, die mit der Moderne verbunden waren, ist die Vielfalt historischer Erzählungen in den Vordergrund getreten, die von Ideologien und Nationen, Religionen und Kulturen zeitgeschichtlich gelebt werden. So sind wir erneut aufmerksam geworden für Narrative und Erinnerungskulturen – für geteilte, konkurrierende und gegenläufige Narrative.¹⁴⁸ Entsprechend gerät auch

147 Gilbert Ryle, *The Concept of Mind* [1949], London 2000, 26–60.

148 Zum erinnerungskulturell grundierten Narrativ-Begriff, der aus einzelnen Kulturwissenschaften in die Geschichtswissenschaften übersprang, sei nur erwähnt: Jan Assmann, *Moses der Ägypter. Entzifferung einer Gedächtnisspur*, München 1998. Eine mögliche Verengung der Arbeit von Historikern auf Erinnerungskulturen und deren Narrative wurde von verschiedenen Seiten auch vehement kritisiert. Derartiger Kritik trägt u.a.

die Erforschung historischer Narrative in den Vordergrund. Schon die frühe Postmoderne hat dabei ein Bewusstsein dafür gewonnen, dass der historische Bericht selbst eine Erzählung ist, die nach den Regelwerken von Rhetorik und Narratologie strukturiert wird.¹⁴⁹ Objektivität ist, dies ist seither Konsens, nicht durch die Fiktion möglich, man könnte unbeteiligt, prinzipiell neutral über Vergangenes berichten, sondern nur dadurch, dass man von eigener (auch fiktionaler) Anteilnahme abstrahiert, durch Abstandnehmen, »detachment«, vielleicht auch durch Ironie.

Die historische Rekonstruktion vergangener Narrative hat sich mithin darüber Rechenschaft abzulegen, dass sie selbst als Narrativ präsentiert wird. Man kann zwischen einer Narratologie erster und zweiter Ordnung unterscheiden, von denen die erste auf das Verstehen vergangener Praxis und die zweite auf die Hermeneutik dieses Verstehens selbst ausgerichtet wäre. Gegenstand der ersteren wäre in Kunst- und Bildwissenschaft die mediale Bilderzählung, wie sie sich aus der Produktion und der Rezeption des Werks ergibt, während letztere auf das Erschließen medialer Systeme ausgerichtet wäre – immer vor der Folie derjenigen, an denen wir selbst teilnehmen. In einer praxistheoretisch fundierten Geschichte der Kunst und der visuellen Medien müssen Bildrhetorik und Narratologie erster wie zweiter Ordnung einen zentralen Platz einnehmen.¹⁵⁰ Die Einrede, Narratologie

Karl Schlögel Rechnung; erwähnt sei aus seinem Werk: *Lob der Krise. Die Ukraine und die Sprachlosigkeit der Historiker*, in: Katharina Raabe/Manfred Sapper (Hg.), *Testfall Ukraine. Europa und seine Werte*, Berlin 2015, 165-176. Schlögel rekonstruiert darin zeitnah unterschiedliche, gar widersprüchliche, religions- und sprachkulturell grundierte Narrative, die sämtlich das Nation Building der Ukraine orchestrieren.

149 Hayden White, *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth Century Europe*, Baltimore u.a. 1973, dt.: *Metahistory. Die historische Einbildungskraft im 19. Jahrhundert in Europa*, Frankfurt a.M. 1991. Zu diesem und anderen Werken Whites sowie zur umfangreichen kritischen Debatte, die sie ausgelöst haben: Robert Doran (Hg.), *Philosophy of History after Hayden White*, London 2013.

150 Gegenüber strukturalistischen Modellen wird eine Narratologie bevorzugt, die an künstlerische Entwicklungen selbst anschließt und auf dieser Grundlage die historische Rekonstruktion narrativer Praxis versucht. Die proto-strukturalistische Bewegung der russischen Formalisten bis zu Michail M. Bachtin knüpft unmittelbar an die Analyse künstlerischer Verfahren durch die historischen Avantgarde-Bewegungen an und spiegelt sie in die Geschichte zurück. Daher wäre der Rückblick auf ihre Geschichte hilfreich, um jenseits ahistorischer Modelle eine historisch grundierte Narratologie visueller Medien zu entwickeln. Eine systematische Narratologie auf der Grundlage der russischen Debatte: Schmid, *Elemente der Narratologie*. Zur historischen Rekonstruktion des Forma-

wäre ›out‹ und gehöre auf die Müllhalde eines veralteten Strukturalismus, wird regelmäßig dadurch konterkariert, dass diejenigen, die dies feststellen, dann doch die Terminologie eines Gérard Genette anwenden, aber so, als wäre dies eine notwendige Fingerübung.¹⁵¹

Eine Narratologie visueller Medien muss also der Erkenntnis Rechnung tragen, dass nicht nur Bilder erzählen und erzählt werden, sondern auch eine Geschichte der Bilderzählung wiederum als Narrativ aufgebaut wird. Auf beiden Ebenen wird der Erzählende seinerseits narrativiert. Dies kann aus der Perspektive historischer Traditionsvereinnahmung im Sinne Gadammers erfolgen, bei der Kontinuitäten gesucht werden, aber auch aus der Perspektive von »appropriation«, bei der die Aneignung über räumliche, zeitliche und soziale Brüche hinweg erfolgt und die Konfrontation zwischen verschiedenen soziokulturellen Formationen insofern mitinszeniert werden muss. Die Skepsis gegenüber Hermeneutik ist oft darin begründet, dass mit Begriffen wie ›Traditionsaneignung‹ und ›Horizontverschmelzung‹ etc. ein identitärer Gestus verbunden wird.¹⁵² Man unterstellt, dass sich der solcherart um Verstehen Bemühte das Vergangene zu eigen machen will, um eine dabei idealisierte Tradition fortzusetzen – oder sein eigenes Handeln dadurch zu legitimieren. Die englische Übersetzung ›appropriation‹ bringt

lismus und seiner historischen Etappen: Aage A. Hansen-Löve, *Der russische Formalismus. Methodologische Rekonstruktion seiner Entwicklung aus dem Prinzip der Verfremdung*, Wien 1978. Dieses grundlegende Werk, dem und dessen Autor der Verfasser dieses Essays viel verdankt, legt nahe, dass dem Aufbau eines strukturalistischen Instrumentariums der Literaturanalyse eine temporale Folgerichtigkeit zugrunde liegt, die ihrerseits strukturalistisch analysiert werden kann (worüber gestritten wird). Grundlegend zur visuellen Narratologie: Wolfgang Kemp, *Die Räume der Maler. Zur Bilderzählung seit Giotto*, München 1996; Kilian Heck/Cornelia Jöchner (Hg.), *Kemp-Reader. Ausgewählte Schriften von Wolfgang Kemp*, München 2006; zuletzt: Wolfgang Kemp, *Der explizite Betrachter. Zur Rezeption zeitgenössischer Kunst*, Konstanz 2015. Zur Bildrhetorik: Wolfgang Brassat (Hg.), *Handbuch Rhetorik der bildenden Künste*, Berlin/Boston 2017.

151 Grundlegend: Gérard Genette, *Discours du récit*, in: ders., *Figures III*, Paris 1972, 67-274; dt.: Genette, *Diskurs der Erzählung. Aus der Sicht einer historisch-kritischen Hermeneutik* wären derartige, strukturalistisch verallgemeinernde Ansätze daraufhin zu befragen, in welchem literarischen (oder bildkünstlerischen) Werk das jeweils ahistorisch beschriebene Verfahren zuerst angewandt und damit auch der systematischen Analyse erst erschlossen wurde.

152 Hans-Georg Gadamer, *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik* [1960], Tübingen 1965. Vgl. Karl-Otto Apel u.a., *Theorie-Diskussion. Hermeneutik und Ideologiekritik*, Frankfurt a.M. 1971.

diese Bedeutungsebene aus dem Spiel: Wer von ›appropriation‹ spricht, eignet sich Fremdes an, über die Grenze zwischen Kulturen, Identitätsmodellen und historischen Zeiten hinweg.¹⁵³ Wie aber verhält sich dabei Einfühlung zur Akzeptanz der grundsätzlichen Andersartigkeit des jeweils Untersuchten? Wiederum kann uns die Erinnerung an den narrativen Charakter aktueller und historischer Medienanalyse den Weg weisen. Erzählung richtet sich stets an Andere und mobilisiert dabei nicht nur Bindekräfte, sondern basiert auf der Bereitschaft zur Relativierung des eigenen Erlebens, auch des eigenen Erkenntniswegs, durch die Narrative der Anderen.¹⁵⁴

Bruegels selbstreflexive Erzählung, wie sie hier vor der *Landschaft mit dem Sturz des Ikarus* nachvollzogen wurde, gewinnt vom Anderen geradezu die Perspektive, von der aus die Metaebene des zweiten, nicht mehr nur absorbierten Blicks erst erreicht werden kann: Statt nur den Fernblick als den je meinigen eines dabei in seiner Identität bestärkten Betrachters zu inszenieren, fordern die in den Figuren verkörperten Erzählstränge zur Selbst-Infragestellung, zur Selbstüberschreitung auf. Die Einladung zum Dialog, über Zeiten hinweg mit längst Vergangenen wie dem Kreta-Mythos, aber auch in der damaligen Gegenwart über Räume und Meere hinweg, nimmt dieses Gemälde aus seinem diskursiven Umfeld auf (zu dem oben Figuren wie de Góis gezählt wurden). Die Dialogizität ebenso wie die Agonalität des Gemäldes umfasst auch die Anderen, die nicht gezeigt werden: Äthiopier wie Muslime, schließlich die Sklaven, die den Dreieckshandel über den Atlantik erst lukrativ machten. Nach der hier vorgeschlagenen Lesart gibt die *Landschaft mit dem Sturz des Ikarus* diese Einladung zum Dialog an uns weiter. Die dialogische Imagination kennt dabei keine Grenzen: Sie reicht so weit, wie der Aktionsradius der Karacke, die hier unseren Blick an die Tiefe des Bildes vermittelt. Wie in wenigen anderen Bildern ist sie hier jedoch mit der Mahnung verbunden, sich selbst infrage zu stellen.

153 Vgl. u. a. Rahel Jaeggi, Aneignung braucht Fremdheit, in: *Texte zur Kunst* 12 (2002), Nr. 46, 60-69.

154 Auf die narratologische Debatte kann hier nicht weiter eingegangen werden. Exemplarisch sei nur erwähnt: Adriana Cavarero, *Tu che mi guardi, tu che mi racconti*, Mailand 1997, engl.: *Relating Narratives. Storytelling and Selfhood*, Abingdon 2000. Es wäre interessant, in den Kunstwissenschaften den Rückblick aus dem Werk auf den Betrachter narratologisch neu zu bedenken. Dieser wurde wirkmächtig zur Diskussion gestellt in: Georges Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris 1992, dt. *Was wir sehen blickt uns an. Zur Metapsychologie des Bildes*, München 1999.

Literatur

- AFRICANUS, Leo, *The History and Description of Africa*, hg. von John Pory/Robert Brown, London 1896.
- AINSWORTH, Marian W.(Hg.), *Man, Myth, and Sensual Pleasures: Jan Gossart's Renaissance* (Ausst.-Kat., New York, The Metropolitan Museum of Art), New Haven/London 2010.
- ALLOA, Emmanuel (Hg.), *Erscheinung und Ereignis. Zur Zeitlichkeit des Bildes*, München 2013.
- ALPERS, Svetlana, *The Art of Describing. Dutch Art in the Seventeenth Century*, Chicago 1983.
- ANSCOMBE, G.[ertrud] E. M., *Intention* [1957], Cambridge (MA) 2000.
- APEL, Karl-Otto u.a., *Theorie-Diskussion. Hermeneutik und Ideologiekritik*, Frankfurt a.M. 1971.
- ASSMANN, Aláida, *Die Wiedererfindung der Nation. Warum wir sie fürchten und warum wir sie brauchen*, München 2020. *Je!*
- ASSMANN, Jan, *Moses der Ägypter. Entzifferung einer Gedächtnisspur*, München 1998.
- BACHTIN, Michael M., *Sprechgattungen*, hg. von Rainer Grübel/Renate Lachmann/Sylvia Sasse, Berlin 2017.
- BACHTIN, Michael M., *Zur Philosophie der Handlung*, hg. von Sylvia Sasse, Berlin 2011.
- BAKER, Gordon P./HACKER, Peter M.S., *Wittgenstein: Rules, Grammar and Necessity. Volume 2 of An Analytical Commentary on the Philosophical Investigations: Essays and Exegesis of §§ 185-242* [1985], Malden (MA)/Oxford 2014.
- BAL, Mieke, *Narratology. Introduction to the Theory of Narrative*, Toronto/Buffalo/London [1985] 2009.
- BALDASS, Ludwig von, Die niederländische Landschaftsmalerei von Patinir bis Bruegel, in: *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses* 34 (1918), 111-157.
- BAXANDALL, Michael, *Giotto and the Orators*, Oxford/New York 1974.
- BENJAMIN, Walter, Über Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen [verf. 1916], in: Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften*, hg. von Rolf Tiedemann/Hermann Schweppenhäuser, Bd. 2,1, Frankfurt a.M. 1977, 140-157.
- BERCHORIUS, Petrus [Pierre Bersuire (1290-1362)], *Reductorium Morale. Liber XV: Ovidius moralizatus*, 4 Bd., 1960-1971.

- BERGER HOCHSTRASSER, Julie, *Still Life and Trade in the Dutch Golden Age*, New Haven/London 2007.
- BERGSTRÖM, Ingvar, The Masters of the Vanitas-Still-Life, in: Ingvar Bergström (Hg.), *Dutch Still Life Painting in the Seventeenth Century*, New York 1983, 154-190.
- BERSWORDT-WALLRABE, Silke von/RATTEMEYER, Volker (Hg.), *Landschaft als Weltsicht. Kunst vom 17. Jahrhundert bis zur Gegenwart*, Köln 2010.
- BEYER, Andreas/BREDEKAMP, Horst/FLECKNER, Uwe et al., *Bilderfahrzeuge. Aby Warburgs Vermächtnis und die Zukunft der Ikonologie*, Berlin 2018.
- BLUME, Anna, In the Wake of Production: A Study of Breugel's Landscape with the Fall of Icarus, in: Donald E. Morse (Hg.), *The Delegated Intellect. Emersonian Essays on Literature, Science, and Art in Honor of Don Gifford*, New York/Washington/Bern 1995, 236-261.
- BOAS, George, *Primitivism and Related Ideas in the Middle Ages*, Baltimore 1948.
- BÖHME, Gernot, *Asthetik. Vorlesungen über Ästhetik als allgemeine Wahrnehmungslehre*, München 2001.
- BRASSAT, Wolfgang (Hg.), *Handbuch Rhetorik der bildenden Künste*, Berlin/Boston 2017.
- BREDEKAMP, Horst, *Theorie des Bildakts. Frankfurter Adorno-Vorlesungen*, Berlin 2010.
- BROECKE, Marcel van den, *Abraham Ortelius (1527-1598). Life, Works, Sources and Friends*, Bilthoven 2016.
- BURCKHARDT, Jacob, *Die Kultur der Renaissance in Italien. Ein Versuch*, Stuttgart [1860] 1958.
- BURKE, Peter, Antwerp, a Metropolis in Europe, in: *Antwerp, story of a metropolis: 16th-17th century* (Ausst.-Kat. Antwerpen, Hessenhuis), hg. von Jan Van der Stock, Gent 1993, 49-57.
- BURKHOLDER, Mark A./JOHNSON, Lyman L., *Colonial Latin America*, New York/Oxford [1990] 2004.
- BÜTTNER, Nils, *Die Erfindung der Landschaft. Kosmographie und Landschaftskunst im Zeitalter Bruegels*, Göttingen 2000.
- CAVALLI-BJÖRKMAN, Görel, *Dutch and Flemish Paintings, Bd. 1, C. 1400 - c. 1600*, [Nationalmuseum Stockholm], Stockholm 1986.
- CAVARERO, Adriana, *Relating Narratives. Storytelling and Selfhood*, Abingdon 2000.
- CAVARERO, Adriana, *Tu che mi guardi, tu che mi racconti*, Mailand 1997.

- CHRIST-VON WEDEL, Christine, *Erasmus von Rotterdam. Ein Porträt*, Basel [2016] 2017.
- CHRIST-VON WEDEL, Christine, *Erasmus von Rotterdam. Anwalt eines neuzeitlichen Christentums*, Münster 2003.
- CLAYTON, Lawrence A., *Bartolomé de las Casas. A Biography*, Cambridge 2012.
- CORRÊA DO LAGO, Pedro/CORRÊA DO LAGO, Bia, *Frans Post (1612-1680). Catalogue Raisonné*, Mailand 2007.
- CREW, Phyllis Mack, *Calvinist Preaching and Iconoclasm in the Netherlands, 1544-1569*, Cambridge/London/New York 1978.
- CURRIE, Christina/ALLARD, Dominique, Solving a famous controversy. Two versions of the Fall of Icarus, in: Christina Currie/Dominique Allard (Hg.), *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* (Scientia Artis, 8), 3 Bde., Brüssel 2012, Bd. 3, 844-878.
- D'ALÒS-MONER, Andreu Martínez, The Prester John's New Clothes, in: ders. (Hg.), *Envoys of a Human God. The Jesuit Mission to Christian Ethiopia, 1557-1632*, Leiden 2015, 1-23.
- DACOSTA KAUFMANN, Thomas, *The School of Prague. Painting at the Court of Rudolf II*, Chicago/London 1988.
- DANCOURT, Michèle, *Dédale & Icare. Métamorphoses d'un mythe*, Paris 2002.
- DANNEBERG, Lutz/MÜLLER, Hans-Harald, Der »intentionale Fehlschluß« – ein Dogma? Systematischer Forschungsbericht zur Kontroverse um eine intentionalistische Konzeption in den Textwissenschaften, Teil 1 und 2, in: *Zeitschrift für allgemeine Wissenschaftstheorie* 14 (1983), 103-137 u. 376-411.
- DE ZURARA, Gomes Eanes, *Chronicle of the Discovery and Conquest of Guiné*, hg. von Charles Raymons Beazley/Edgar Prestage, London 1896.
- DEGLI AGOSTINI, Nicolò, *Tutti li libri de Ovidio Metamorphoseos tradotti dal litteral in verso vulgar con le sue allegorie in prosa* (Buch VIII), Venedig (Jacomo da Leco) 1522.
- DERRIDA, Jacques, *Résistances de la psychanalyse*, Paris 1996.
- DERRIDA, Jacques, *De la Grammatologie*, Paris 1967.
- DIDI-HUBERMAN, Georges, *Was wir sehen blickt uns an. Zur Metapsychologie des Bildes*, München 1999.
- DIDI-HUBERMAN, Georges, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris 1992.
- DORAN, Robert (Hg.), *Philosophy of History after Hayden White*, London 2013.

- DRAY, William H., Von Wright on Explanation in History, in: Paul Arthur Schilpp/Lewis Edwin Hahn (Hg.), *The philosophy of Georg Henrik von Wright*, La Salle (IL) 1989, 471-488.
- DUDSZUS, Alfred/HENRIOT, Ernest/KRUMREY, Friedrich, *Das große Buch der Schiffstypen*, Berlin 1987.
- EHRLICHER, Hanno, Die ›Neue Welt‹: Reisen und Alterität, in: Jörg Dünne/Andreas Mahler (Hg.), *Handbuch Literatur & Raum*, Berlin/Boston 2015, 355-363.
- ERBE, Michael, *Die Habsburger, 1593-1918. Eine Dynastie im Reich und in Europa*, Stuttgart 2000.
- ERTZ, Klaus, *Josse de Momper der Jüngere (1564-1635). Die Gemälde mit kritischem Oeuvrekatalog*, Freren 1986.
- EWING, Dan, Marketing Art in Antwerp, 1460-1560. Our Lady's Pand, in: *The Art Bulletin* 72 (4/1990), 558-583.
- FEIST HIRSCH, Elisabeth, *Damião de Góis. The Life and Thought of a Portuguese Humanist, 1502-1574*, Den Haag 1967.
- FENVES, Peter, *The Messianic Reduction. Walter Benjamin and the Shape of Time*, Stanford (CA) 2011.
- FLASCH, Kurt, *Das philosophische Denken im Mittelalter*, Stuttgart [1986] 2000.
- FORSTER-HAHN, Françoise, »Binghams Trapper und Bootsleute: Bilder vom Mythos der amerikanischen ›Frontier‹«, in: Thomas W. Gaehtgens (Hg.), *Bilder aus der Neuen Welt. Amerikanische Malerei des 18. und 19. Jahrhunderts. Meisterwerke aus der Sammlung Thyssen-Bornemisza und Museen der Vereinigten Staaten* (Ausst.-Kat. Berlin, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Nationalgalerie, Orangerie des Schlosses Charlottenburg), hg. Thomas W. Gaehtgens, München 1988, 87-92.
- FOUCAULT, Michel, *Überwachen und Strafen* [1975], Frankfurt a.M. 1977.
- FOUCAULT, Michel, *Archäologie des Wissens* [1969], Frankfurt a.M. 1973.
- FREEDBERG, David, Allusion and Topicality in the Work of Pieter Bruegel: The Implications of a Forgotten Polemic, in: *The Prints of Pieter Bruegel the Elder* (Ausst.-Kat. Tokyo, Bridgestone Museum of Art), hg. von dems., Tokyo 1989, 53-65.
- FRIED, Michael, *Absorption and Theatricality: Painting and Beholder in the Age of Diderot*, Chicago/London 1980.
- FRIEDLÄNDER, Max J., *Pieter Bruegel*, Berlin 1921.
- GADAMER, Hans-Georg, *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik* [1960], Tübingen 1965.

- GAEHTGENS, Thomas W. (Hg.), *Bilder aus der Neuen Welt. Amerikanische Malerei des 18. Und 19. Jahrhunderts. Meisterwerke aus der Sammlung Thyssen-Bornemisza und Museen der Vereinigten Staaten* (Ausst.-Kat. Berlin, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Nationalgalerie, Orangerie des Schlosses Charlottenburg), München 1988.
- GELDERBLOM, Oscar, *Cities of Commerce. The Institutional Foundations of International Trade in the Low Countries, 1250-1650*, Princeton/Oxford 2013.
- GENETTE, Gérard, *Die Erzählung* [1972], München 1994.
- GENETTE, Gérard, *Figures III*, Paris 1972.
- GERHARDT [a.v.], Volker, Der Wille zur Macht, in: Henning Ottmann (Hg.), *Nietzsche-Handbuch*, Stuttgart [2000] 2011, 351-355.
- GLENDINNING, Simon, *On Being with Others. Heidegger – Derrida – Wittgenstein* [1998], Abingdon/New York 2006.
- GLUDOVATZ, Karin, Der Name am Rahmen, der Maler im Bild. Künstler-selbstverständnis und Produktionskommentar in den Signaturen Jan van Eycks, in: *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte* 54 (1/2005), 115-175.
- GLUDOVATZ, Karin, Jan van Eyck, *Der Mann mit dem roten Turban*, in: Ulrich Pfisterer/Valeska von Rosen (Hg.), *Der Künstler als Kunstwerk. Selbstporträts vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, Stuttgart 2005, 34-35.
- GOES, Damianus a, *Fides, Religio, Moresque Aethiopum sub Imperio presbyteri Ioannis*, Löwen 1540.
- GOES, Damianus a, *Commentarii rerum gestarum in India citra Gangem a Lusitanis anno 1538*, Löwen 1539.
- GOES, Damianus a, *Legatio Magni Indorum Imperatoris Presbyteri Ioannis*, Antwerpen 1532.
- GOETHE, Johann Wolfgang von, Landschaftliche Malerei, [1832] in: *Goethes Werke. Hamburger Ausgabe*, Bd. 12: Schriften zur Kunst. Schriften zur Literatur. Maximen und Reflexionen, München [1981] 1999, 216-223.
- GÓIS, Damião de, *Legatio Magni Indorum Imperatoris Presbyteri Ioannis*, Antwerpen 1532.
- GOTTDANG, Andrea, Bildgattungen, in: Frank Büttner/Andrea Gott dang, *Einführung in die Malerei. Gattungen, Techniken, Geschichte*, München 2012, 143-194.
- GÖTTLER, Christine/MAGNECK, Tine, Sites of Art, Nature and the Antique in the Spanish Netherlands, in: Sven Dupré/Bert De Munck/Werner Thomas et al., (Hg.), *Embattled Territory. The Circulation of Knowledge in the Spanish Netherlands*, Gent 2015, 333-370.

GRAVE, Johannes, *Architekturen des Sehens. Bauten in Bildern des Quattrocento*, Paderborn 2015.

17 Ed! GRAVE, Johannes, *Der Akt des Bildbetrachtens. Überlegungen zur rezeptionsästhetischen Temporalität des Bildes*, in: Michael Gamper/Helmut Hühn (Hg.), *Zeit der Darstellung: Ästhetische Eigenzeiten in Kunst, Literatur und Wissenschaft*, Hannover 2014, 51-71.

GUTHMÜLLER, Bodo, *Mito, poesia, arte. Saggi sulla tradizione ovidiana nel Rinascimento*, Rom 1997.

HACKING, Ian, *The Social Construction of what?*, Cambridge (MA) 2000.

HANSEN-LÖVE, Aage A., *Der russische Formalismus. Methodologische Rekonstruktion seiner Entwicklung aus dem Prinzip der Verfremdung*, Wien 1978.

HASELSTEIN, Ulla, *Die Gabe der Zivilisation. Kultureller Austausch und literarische Textpraxis in Amerika, 1682-1861*, München 2000.

HECK, Kilian/JÖCHNER, Cornelia (Hg.), *Kemp-Reader. Ausgewählte Schriften von Wolfgang Kemp*, München 2006.

HOFFER, Peter Charles, *The Brave New World. A History of Early America*, Baltimore [2000] 2006.

HOLZBERG, Niklas, *Ovids Metamorphosen*, München 2007.

HUXTABLE ELLIOTT, John, *Europe Divided, 1559-1598*, Oxford/Malden [1968] 2000.

IJSEWIJN, Jozef, *Humanism in the Low Countries*, in: Albert Rabil Jr. (Hg.), *Renaissance Humanism. Foundations, Forms, and Legacy. Humanism beyond Italy*, 3 Bde., Philadelphia 1988, Bd. 2, 156-215.

IOFRIDA, Manlio (Hg.), *Après coup. L'inevitabile ritardo. L'eredità di Derrida e la filosofia a venire*, Bologna 2006.

JAEGGI, Rahel, *Aneignung braucht Fremdheit*, in: *Texte zur Kunst* 12 (2002), Nr. 46, 60-69.

JAY, Martin, *Scopic Regimes of Modernity*, in: Hal Foster (Hg.), *Vision and Visuality*, Seattle 1988, 3-28.

KAMEN, Henry, *Spain's Road to Empire. The Making of a World Power 1592-1763*, London/New York 2002.

KAMMLER, Clemens, *Archäologie des Wissens*, in: Clemens Kammler/Rolf Parr/Ulrich Johannes Schneider (Hg.), *Foucault-Handbuch*, Stuttgart/Weimar 2008, 51-62.

KEMP, Wolfgang, *Der explizite Betrachter. Zur Rezeption zeitgenössischer Kunst*, Konstanz 2015.

- KEMP, Wolfgang, *Die Räume der Maler. Zur Bilderzählung seit Giotto*, München 1996.
- KEMP, Wolfgang, Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik, in: Wolfgang Kemp (Hg.), *Der Betrachter ist im Bild. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik*, Berlin 1992, 7-28.
- KEMP, Wolfgang, *Der Anteil des Betrachters. Rezeptionsästhetische Studien zur Malerei des 19. Jahrhunderts*, München 1983.
- KENDI, Ibram X., *Stamped from the Beginning. The Definite History of Racist Ideas in America*, New York 2017.
- KINT, An M., *The Community of Commerce: Social Relations in Sixteenth-Century Antwerp*, Columbia Diss. 1996.
- KOSCHATZKY, Walter/STROBL, Alice, *Die Dürer-Zeichnungen der Albertina*, Salzburg 1971.
- KREMPEL, León (Hg.), *Frans Post (1612-1680). Maler des verlorenen Paradieses* (Ausst.-Kat. München, Haus der Kunst), Petersberg 2006.
- LAUCHERT, Friedrich, *Geschichte des Physiologus*, Straßburg 1889.
- LEHMEN, Anton (Hg.), *Weltlandschaften*, Salzburg 1968.
- LESSENICH, Stephan, *Neben uns die Sintflut. Wie wir auf Kosten anderer leben*, München [2016] 2018.
- LINDSAY, Kenneth/HUPPÉ, Bernard, Meaning and Method in Brueghel's Painting, in: *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 14 (1956), 376-386.
- LOGEMANN, Cornelia/PFISTERER, Ulrich, Götterbilder und Götzendienen in der Frühen Neuzeit. Bernard Picarts *Cérémonies et coutumes religieuses de tous les peuples du monde* und das Konzept der Ausstellung, in: Maria Effinger/Cornelia Logemann/Ulrich Pfisterer (Hg.), *Götterbilder und Götzendienen in der Frühen Neuzeit. Europas Blick auf fremde Religionen* (Schriften der Universitätsbibliothek Heidelberg, 12) (Ausst.-Kat. Heidelberg, Universitätsbibliothek Heidelberg), Heidelberg 2012, 9-22.
- LOPES, Maria José Ferreira, *Estudo histórico, literário e linguístico da obra Commentarii rerum gestarum in India citra Gangem a Lusianis anno 1538 de Damião de Góis*, Braga 2017.
- LOVEJOY, Arthur O./BOAS, George, *Primitivism and Related Ideas in Antiquity*, Baltimore 1935.
- MACK, Peter/WILLIAMS, Robert (Hg.), *Michael Baxandall, Vision and the Work of Words*, London/New York 2015.

- MARCOCCI, Giuseppe, Gli umanisti italiani e l'impero portoghese: una interpretazione della Fides, Religio, Moresque Æthiopum di Damião de Góis, in: *Rinascimento* 45 (2005), 307-366.
- MARGOLIN, Jean-Claude, L'Éthiopie et les Éthiopiens de Damião de Góis, in: António Maria Martins Melo (Hg.), *Congresso Internacional Damião de Góis na Europa do Renscimento*, Braga 2003, 743-768.
- MARIJNISSEN, Roger H., *Bruegel. Das vollständige Werk*, Antwerpen [1988] 2003.
- MARKOVIĆ, Mihailo, Von Wright on Explanation versus Understanding: The Relation of the Sciences of Nature and the Sciences of Man, in: Paul Arthur Schilpp/Lewis Edwin Hahn (Hg.), *The philosophy of Georg Henrik von Wright*, La Salle (IL) 1989, 445-470.
- MARTY, Martin, *Martin Luther*, New York 2004.
- MASSING, Michael, *Fatal Discord. Erasmus, Luther, and the Fight for the Western Mind*, New York 2018.
- MBEMBE, Achille, *Critique de la raison nègre*, Paris [2013] 2015.
- MBEMBE, Achille, Postcolonial Thought Explained to the French, in: *The Johannesburg Salon* 1 (2009), 34-39.
- MENDE, Matthias, Dürer's so-called Portrait of Damião de Góis: Toward a Reconstruction of a lost Painting of 1521, in: William W. Clarke (Hg.), *Tribute to Lotte Brand Philip, Art Historian and Detective*, New York 1985, 103-111.
- MERSCH, Dieter, *Was sich zeigt. Materialität – Präsenz – Ereignis*, München 2002.
- MERTENS, Dieter, Mont Ventoux, Mons Alvernae, Kapitol und Parnass. Zur Interpretation von Petrarca's Brief Fam. IV, 1 ›De curis propriis‹, in: Andreas Bihrer/Elisabeth Stein (Hg.), *Nova de veteribus: mittel- und neulateinische Studien für Paul Gerhard Schmidt*, München/Leipzig 2004, 713-734.
- MICHALSKY, Tanja, *Projektion und Imagination. Die niederländische Landschaft der Frühen Neuzeit im Diskurs von Geographie und Malerei*, München 2011.
- MICHALSKY, Tanja, ›Perlen vor die Säue‹. Zu Pieter Bruegels visueller Reflexion über die Speicherung kulturellen Wissens in den ›Niederländischen Sprichwörtern‹ [1559], in: Jost Schieren, (Hg.), *Bild und Wirklichkeit. Weltenerfahrung im Medium von Kunst und Kunstpädagogik*, München 2008, 11-37.
- MICHALSKY, Tanja, ›L'atelier des songes‹. Die Landschaften Pieter Breugels d. Älteren als Räume subjektiver Erfahrung, in: Klaus Krüger/Alessandro Nova (Hg.), *Imagination und Wirklichkeit: zum Verhältnis von mentalen und realen Bildern in der Kunst der frühen Neuzeit*, Mainz 2000, 123-137.

- MICHALSKY, Tanja, Imitation und Imagination. Die Landschaft Pieter Bruegels d.Ä. im Blick der Humanisten, in: Hartmut Laufhütte (Hg.), *Künste und Natur in Diskursen der Frühen Neuzeit (Wolfenbütteler Arbeiten zur Barockforschung, 35)*, 2 Bde., Wiesbaden 2000, Bd. 1, 383-405.
- MICHEL, Édouard, *Bruegel*, Paris 1931.
- MIELKE, Hans, *Pieter Bruegel. Die Zeichnungen*, Turnhout 1996.
- MIGNOLO, Walter D., *The Darker Side of Western Modernity. Global Futures, Decolonial Options*, Durham/London 2011.
- MIGNOLO, Walter D., *The Darker Side of the Renaissance. Literacy, Territoriality and Colonization*, Ann Arbor 1995.
- MIRZOEFF, Nicholas, *How to See the World. An Introduction to Images, from Self-Portraits to Selfies, Maps to Movies, and More*, New York 2016.
- MÖSSINGER, Ingrid/MÜLLER, Jürgen (Hg.), *Pieter Bruegel d. Ä. und das Theater der Welt* (Ausst.-Kat. Chemnitz, Kunstsammlungen Chemnitz), Berlin 2014.
- MUDIMBE, Valentin Y., *The Idea of Africa*, Bloomington/Indianapolis 1994.
- MÜLLER, Jürgen, Vom inneren und äußeren Sehen. Bilder verfehlter Gottessuche, in: Jürgen Müller/Thomas Schauerte (Hg.), *Pieter Bruegel. Das vollständige Werk*, Köln 2018, 66-113.
- MÜLLER, Jürgen, Von Korbträgern und Vogeldieben. Die Zeichnung *Die Imker* Pieter Bruegels d. Ä. als Allegorie der Gottessuche, in: Ingrid Mössinger/Jürgen Müller (Hg.), *Pieter Bruegel d. Ä. und das Theater der Welt* (Ausst.-Kat. Chemnitz, Kunstsammlungen Chemnitz), Berlin 2014, 25-46.
- MÜLLER, Jürgen, *Das Paradox als Bildform. Studien zur Ikonologie Pieter Bruegels d.Ä.*, München 1999.
- MÜLLER, Jürgen/SCHAUERTE, Thomas (Hg.), *Pieter Bruegel. Das vollständige Werk*, Köln 2018.
- MÜLLER, Reimar, *Die Entdeckung der Kultur. Antike Theorien über Ursprung und Entwicklung der Kultur von Homer bis Seneca*, Düsseldorf 2003.
- NAYAR, Pramod K., *The Postcolonial Studies Dictionary*, Chichester 2015.
- NIEMEYER, Katharina, Die ›Cronicas de Indias‹, 1493-1700, in: Friedrich Edelmayer/Bernd Hausberger/Barbara Potthast (Hg.), *Lateinamerika 1492-1850/1870*, Wien 2005, 96-114.
- NIEUWDORP, Hans/KOCKELBERGH, Iris, *Museum Mayer van den Bergh, Antwerpen*, Brüssel 1992.

- NIGGEMANN, Ulrich/RUFFING, Kai (Hg.), *Antike als Modell in Nordamerika? Konstruktion und Verargumentierung. 1763-1809* (Historische Zeitschrift 55), München 2011, 219-248.
- O'ROURKE BOYLE, Marjorie, *Rhetoric and Reform. Erasmus' Civil Dispute with Luther*, Cambridge 1983.
- OBERTHALER, Elke/PÉNOT, Sabine/SELLINK, Manfred et al. (Hg.), *Bruegel. Die Hand des Meisters* (Ausst.-Kat. Wien, Kunsthistorisches Museum), Wien 2018.
- ORENSTEIN, Nadine M., The professionalization of etching: the Netherlands in the 1550s, in: Catherine Jenkins/Nadine M. Orenstein/Freyda Spira (Hg.), *The Renaissance of Etching* (Ausst.-Kat. New York, The Metropolitan Museum of Art), New Haven/London 2019, 241-265.
- ORTELIUS, Abraham, *Theatrum orbis terrarum*, Antwerpen [1570] 1571.
- OSTERHAMMEL, Jürgen, *Kolonialismus. Geschichte, Formen, Folgen*, München [1995] 2009.
- OVIDIUS NASO, Publius, *Metamorphosen*, hg. von Erich Rösch, München 1952.
- PECCHUIRA, Piero, *La figura di Cato Uticense nella letteratura latina*, 16 Bde., Turin 1965.
- PETRARCA, Francesco, *Le Familiari* (I) (Edizione nazionale delle opere di Francesco Petrarca, 10), hg. von Vittorio Rossi, Florenz 1933.
- PFEIFFER, Jens, Petrarca und der Mont Ventoux (Zu Familiare IV, 1), in: *Germanisch-Romanische Monatsschrift* 47 (1997), 1-24.
- PFISTERER, Ulrich, Kunstwissenschaftliche Gattungsforschung, in: Rüdiger Zymner (Hg.), *Handbuch Gattungstheorie*, Stuttgart 2010, 274-277.
- PORRAS, Stephanie, *Pieter Bruegel's Historical Imagination*, University Park 2016.
- PRANGE, Regine, Sinnoffenheit und Sinnverneinung als metapicturale Prinzipien. Zur Historizität bildlicher Selbstreferenz am Beispiel der Rückenfigur, in: Verena Krieger/Rachel Mader (Hg.), *Ambiguität in der Kunst. Typen und Funktionen eines ästhetischen Paradigmas*, Köln/Weimar/Wien 2010.
- PRINZ, Sophia, *Die Praxis des Sehens. Über das Zusammenspiel von Körpern, Artefakten und visueller Ordnung*, Bielefeld 2014.
- QUADFLIEG, Dirk, *Differenz und Raum. Zwischen Hegel, Wittgenstein und Derrida*, Bielefeld 2007.
- RAD, Gerhard von, *Das 1. Buch Mose. Genesis*, Göttingen 1987.
- RANCIÈRE, Jacques, *Aisthesis. Scènes du régime esthétique de l'art*, Paris 2011.

- RECKWITZ, Andreas, *Kreativität und soziale Praxis. Studien zur Sozial- und Gesellschaftstheorie*, Bielefeld 2016.
- RECKWITZ, Andreas, *Die Transformation der Kulturtheorien. Zur Entwicklung eines Theorieprogramms* [2000], Weilerwist 2012.
- RECKWITZ, Andreas, *Unscharfe Grenzen. Perspektiven der Kulturosoziologie*, Bielefeld 2008.
- RICHARDSON, Todd M., *Pieter Bruegel the Elder. Art Discourse in the Sixteenth-Century Netherlands*, London/New York 2011.
- RITTER, Joachim, *Landschaft. Zur Funktion des Ästhetischen in der modernen Gesellschaft*, Münster 1963.
- RITTER, Joachim, Natur und Landschaft, in: *Vorlesungen zur philosophischen Ästhetik*, hg. von Ulrich von Bülow/Marc Schweda, Göttingen 2010.
- ROBERTS-JONES, Philippe, *Bruegel, La Chute d'Icare*, Fribourg 1974.
- RORTY, Richard (Hg.), *The linguistic turn. Essays in philosophical method* [1967], Chicago 1992.
- ROTTERDAM, Erasmus von, *Collectanea adagiorum* [später *Adagia*, erstmals 1500, jeweils erweitert 1503, 1508 und postum 1533].
- RYLE, GILBERT, *The Concept of Mind* [1949], London 2000.
- SARASIN, Philipp, *Foucault zur Einführung*, Hamburg 2005.
- SCHANKWEILER, Kerstin, *Bildproteste. Widerstand im Netz*, Berlin 2019.
- SCHATZKY, Theodore R., *Social Practices: A Wittgensteinian Approach to Human Activity and the Social*, Cambridge (MA) 1996.
- SCHAUERTE, Thomas, Schiffe, in: Ingrid Mössinger/Jürgen Müller (Hg.), *Pieter Bruegel d. Ä. und das Theater der Welt* (Ausst.-Kat. Chemnitz, Kunstsammlungen Chemnitz), Berlin 2014, 253-281.
- SCHERER, Klaus R./SCHORR, Angela/JOHNSTONE, Tom, *Appraisal processes in emotion: theory, methods, research*, Oxford 2001.
- SCHLÖGEL, Karl, Lob der Krise. Die Ukraine und die Sprachlosigkeit der Historiker, in: Katharina Raabe/Manfred Sapper (Hg.), *Testfall Ukraine. Europa und seine Werte*, Berlin 2015, 165-176.
- SCHMID, Wolf, *Elemente der Narratologie*, 3., erw. Aufl., Berlin/Boston 2014.
- SEDLMAYR, Hans, Die ›Macchia‹ Bruegels, in: *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien* 8 (1934), 137-160.
- SEEL, Martin, *Ästhetik des Erscheinens*, München/Wien 2003.
- SELLINK, Manfred, Blickführung und Inszenierung der Komposition. Anmerkungen zu den Kompositionstechniken von Pieter Bruegel d.Ä.,

- in: Sabine Haag (Hg.), *Bruegel. Die Hand des Meisters* (Ausst.-Kat. Wien, Kunsthistorisches Museum), Veurne 2018, 295-315.
- SELLINK, Manfred, Les «vaisseaux de mer» de Pieter Bruegel l'ancien. Un aspect moins connu de son œuvre, in: Sandrine Vézilier-Dussart/Cécile Laffont (Hg.), *La Flandre et la mer. De Pieter l'ancien à Jan Breughel de Velours* (Ausst.-Kat. Cassel, Musée départemental de Flandre Cassel), Gent 2015, 53-59.
- SELLINK, Manfred, *Philips Galle (1537-1612). Engraver and Print Publisher in Haarlem and Antwerp*, Amsterdam 2001.
- SILVER, Larry, *Pieter Bruegel*, New York/London 2011.
- SLUIJTER, Eric Jan, Venus, Visus, and Pictura, in: Eric Jan Sluïjter (Hg.), *Seductress of Sight. Studies in Dutch Art of the Golden Age*, Zwolle 2000, 86-159.
- STIERLE, Karlheinz, *Petrarca. Ein Intellektueller im Europa des 14. Jahrhunderts*, München 2003.
- SURINGAR, W.H.D. [Wilhelm Heinrich Dominicus], *Erasmus over nederlandse spreekwoorden en spreekwoordelijke Uitdrukkingen van zijnen Tijd*, Utrecht 1873.
- THOMAS, Werner/VERBERCKMOES, Johan, The Southern Netherlands as a Centre of Global Knowledge Concerning the Iberian Empires in the Sixteenth and Early Seventeenth Centuries, in: Sven Dupré/Bert De Munck/Werner Thomas et al., (Hg.), *Embattled Territory. The Circulation of Knowledge in the Spanish Netherlands*, Gent 2015, 161-197.
- TOLNAI, Karl von [später bekannt als TOLNAY, Charles de], Studien zu den Gemälden Pieter Bruegels d.Ä., in: *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien* 8 (1934), 105-135.
- TORRES, Amadeu (Hg.), *Damião de Góis: humanista português na Europa do Renascimento*, Lissabon 2002.
- UHLIG, Siegbert/BÜHRING, Gernot (Hg.), *Damian de Góis' Schrift über Glaube und Sitten der Äthiopier*, Wiesbaden 1994.
- VÖHRINGER, Christian, *Pieter Bruegels d. Ä. Landschaft mit pflügendem Bauern und Ikarussturz. Mythenkritik und Kalendermotivik im 16. Jahrhundert*, München 2002.
- VON WRIGHT, Georg Henrik, A Reply to my Critics, in: Paul Arthur Schilpp/Lewis Edwin Hahn (Hg.), *The Philosophy of Georg Henrik von Wright*, La Salle (IL) 1989, 833-843.
- VON WRIGHT, Georg Henrik, *Explanation and Understanding*, Ithaca (NY) 1971.

- WALLERSTEIN, Immanuel, *The Modern World-System: Capitalist Agriculture and the Origins of the European World-Economy in the Sixteenth Century*, Berkeley/Los Angeles/London [1974] 2011.
- WEE, Herman van der, *The Growth of the Antwerp Market and the European Economy (Fourteenth-Sixteenth Centuries)*, Den Haag 1963.
- WEE, Herman van der/MATERNÉ, Jan, Antwerp as a World Market in the Sixteenth and Seventeenth Centuries, in: Jan Van der Stock (Hg.), *Antwerp, story of a metropolis: 16th-17th century* (Ausst.-Kat. Antwerpen, Hessenhuis), Gent 1993, 19-32.
- WEISSTEIN, Ulrich, The Partridge without a Pear Tree: Pieter Bruegel the Elder as an Illustrator of Ovid, in: *Comparative Criticism* (4/1982), 58-83.
- WELSCH, Wolfgang, *Aisthesis. Gründzüge und Perspektiven der Aristotelischen Sinneslehre* [1982], Stuttgart 1987.
- WHITE, Hayden, *Metahistory. Die historische Einbildungskraft im 19. Jahrhundert in Europa*, Frankfurt a.M. 1991.
- WHITE, Hayden, *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth Century Europe*, Baltimore u.a. 1973.
- WIMSATT, William K./BEARDSLEY, Monroe, The intentional fallacy, in: William K. Wimsatt, *The Verbal Icon. Studies in the meaning of poetry*, Lexington (KY) 1954, 3-20.
- WITTGENSTEIN, Ludwig, *Philosophische Untersuchungen/Philosophical Investigations*, hg. von G. Elisabeth M. Anscombe/Peter M.S. Hacker/Joachim Schulte, Malden (MA)/Chichester 2009.
- WITTGENSTEIN, Ludwig, *Philosophische Untersuchungen. Kritisch-genetische Ausgabe*, hg. von Joachim Schulte in Zusammenarbeit mit Heikki Nyman/Eike von Savigny/Georg Hendrik von Wright, Frankfurt a.M. 2001.
- WOLF, Burkhard, Panoptismus, in: Clemens Kammler/Rolf Parr/Ulrich Johannes Schneider (Hg.), *Foucault-Handbuch*, Stuttgart 2008, 279-284.
- WYSS, Beat, *Pieter Bruegel. Landschaft mit Ikarussturz. Ein Vexierbild des humanistischen Pessimismus*, Frankfurt a.M. 1994.
- WYSS, Beat, Der Dolch am linken Bildrand. Zur Interpretation von Pieter Brueghels Landschaft mit dem Sturz des Ikarus, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 51 (2/1988), 222-242.
- ZIMMERMANN, Michael F., »Milieu« et »Modernité« – de Courbet à Baudelaire et Manet. Deux concepts d'observation participative, in: Pierre-François Moreau/Audrey Rieber/Baptiste Tochon-Danguy (Hg.), *Moderne/modernism. La modernité en art*, Paris, in Vorbereitung.

ZIMMERMANN, Michael F., Sauerländers Stil(begriff) und die Selbstfindung der Kunstgeschichte im Nachkriegsdeutschland, in: Christine Tauber/ Ulrich Pfisterer (Hg.), *Willibald Sauerländer und die Kunstgeschichte seit den 1950er Jahren*, in Vorbereitung.

ZIMMERMANN, Michael F., »Savoir pour pouvoir«: Gustave Courbet, Auguste Comte, and the Emergence of Sociological Awareness, in: Stephanie Marchal/Daniela Stöppel (Hg.), *Gustave Courbet and the Narratives of Modern Painting*, in Vorbereitung.

ZIMMERMANN, Michael F., Das Brautphoto Carl Albert Dauthendeys, Walter Benjamins Verwechslung und seine Theorie medialer Umbrüche, in: Eckhard Leuschner (Hg.), *Der Photopionier. Carl Albert Dauthendey. Zur Frühzeit der Photographie in Deutschland und Russland*, Petersberg 2021, 376-399.

ZIMMERMANN, Michael F., 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), in: Johannes Kirschenmann/Frank Schulz (Hg.), *Kunst – Geschichte – Unterricht*, Bd. 1: *Fokussierungen. Kunst- und Bildgeschichte als kunstpädagogisches Bezugsfeld*, München 2020 [tatsächlich 2021], 196-245.

ZIMMERMANN, Michael F., »L'inappropriabile«: Agambens Subjektphilosophie, Vollendung Foucaults?« in: Martin Kirschner (Hg.), *Subversiver Messianismus. Interdisziplinäre Agamben-Lektüren*, Baden-Baden 2020, 57-82.

ZIMMERMANN, Michael F., Unermesslichkeit der Natur – Unergründlichkeit des Subjekts: Caspar David Friedrichs *Mönch am Meer* (1809-10) und die visuellen Poetologie des Subjekts der Moderne, in: Christoph Böttigheimer/René Dausner (Hg.), *Unendlichkeit* (Transdisziplinäre Annäherungen, 1), Würzburg 2018, 305-378.

Abbildungsnachweis

Abb. 1-3, 5, 7-12, 14-16: Wikimedia Commons.

Abb. 4: Larry Silver, *Pieter Bruegel*, New York/London 2011, 135.

Abb. 6: https://books.google.de/books?id=_bJeAAAACAAJ&printsec=frontcover&hl=de&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false.

Abb. 13: https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1854-0628-36.