

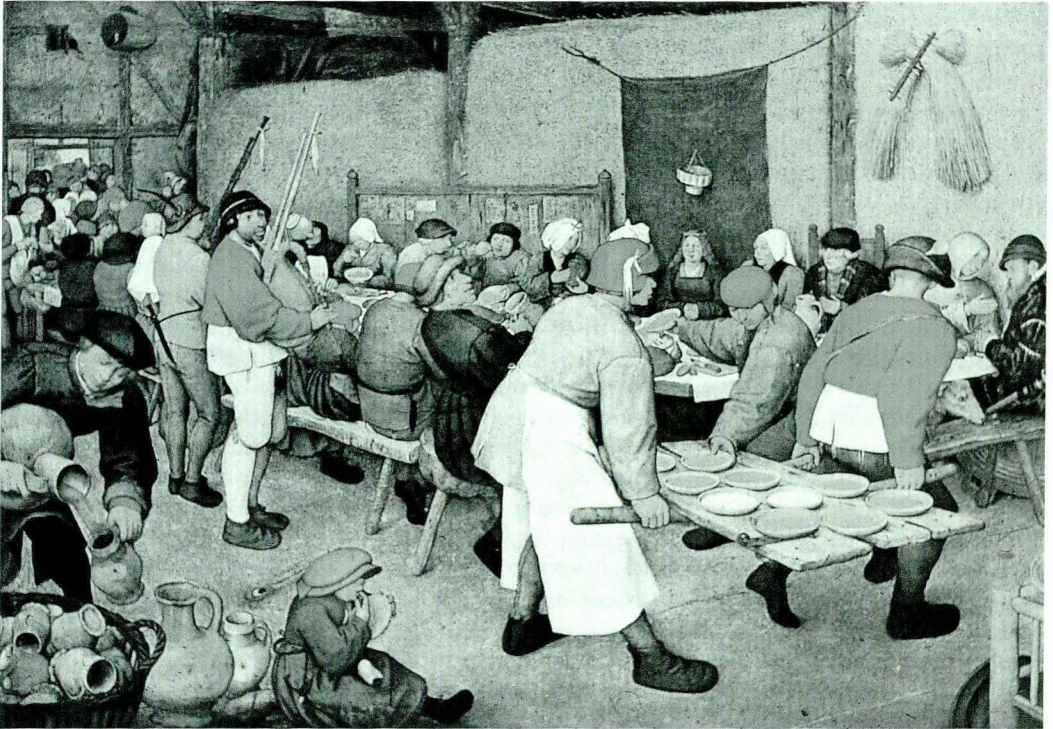
Bild und Zeit Überlegungen zur Zeitgestalt in Pieter Bruegels „Bauernhochzeitsmahl“

JÜRGEN MÜLLER (Dresden)

Wenn im Folgenden die Frage nach der Zeitgestalt in Pieter Bruegels „Bauernhochzeitsmahl“ (*Abb. 1*) gestellt werden soll, so geschieht dies nicht auf systematische Weise.¹ Der Verfasser beabsichtigt damit weder, die einschlägige Forschung zu diesem Bild voranzutreiben, noch einen gewichtigen Beitrag zur Erzählforschung zu leisten.² Vielmehr soll hier eine erste Hypothese zu Bruegels spezifisch antiklassischem Umgang mit der Zeit entwickelt werden. Mit dem Wiener „Bauernhochzeitsmahl“ steht eine seiner berühmtesten Tafeln zur Diskussion. Seit jeher ist dieses Werk als exemplarischer Ausdruck von Bruegels Kunst betrachtet worden. Denn es waren vor allem die Bauerndarstellungen, die das Interesse der Forschung auf sich gezogen haben, was auch damit zusammenhängt, daß Karel van Mander als erster Biograph des flämischen Künstlers dieses Genre für Bruegel als zentral erachtet hat. Heute wissen wir jedoch, daß die Lebensbeschreibungen im „Schilder-Boeck“ aus dem Jahre 1604 einer literarischen Dramaturgie folgen, die ihren Ursprung in dem Bestreben des Autors hat, zwischen den äußeren Lebensumständen eines Künstlers und seinem Werk Analogien aufzuzeigen.³ So gesehen kann es nicht wundern, wenn Bruegel als vermeintlicher Sohn von Bauern eine besondere Vorliebe für die Darstellung bäuerlicher Sujets zeigt. Der Künstler folgt damit lediglich seiner „Natur“.

Vor dem Hintergrund des Klischees vom Bauern-Bruegel ist vielleicht keine Episode aus der Biographie berühmter als jene, in der van Mander erzählt, Bruegel sei mit dem befreundeten Kaufmann Hans Franckert als Bauer verkleidet auf Bauernhochzeiten gegangen, um dort unerkannt die Menschen studieren zu können: „Mit diesem Franckert ging Breughel häufig hinaus zu den Bauern, wenn Kirmes war oder eine Hochzeit stattfand. Sie kamen dann in Bauertracht verkleidet und brachten Geschenke wie die anderen auch unter dem Vorgeben, sie gehörten zur Verwandtschaft der Braut oder des Bräutigams. Hier machte es Breughel großes Vergnügen, die Art der Bauern im Essen, Trinken, Tanzen, Springen, Freien und anderen spaßhaften Dingen zu beobachten, lauter Momente, die er sehr hübsch und komisch mit der Farbe wiederzugeben verstand [...]“⁴ Wir sind heute vorsichtig, was den Wahrheitsgehalt solcher Episoden betrifft. Aber natürlich entbindet diese Vorsicht nicht von der Frage, warum der Biograph Franckerts Namen mitteilt.

Bruegel hätte die Hochzeiten ja auch allein besuchen können. Es gibt nämlich eine bisher übersehene mögliche Erklärung für diese kuriose Episode aus der Biographie. So ist bisher nicht erkannt worden, daß der flämische Maler im „Bauernhochzeitsmahl“ Franckert am äußersten rechten Bildrand dargestellt hat. Van Mander könnte dieses Porträt erkannt haben, weil ihm die Medaille mit dem Profilbildnis Franckerts von Jacques Jongelinc bekannt war, woraufhin er die zitierte Episode der Biographie beigefügt hätte.⁵ Mit der Schilderung Bruegels als Bauernmaler geht bei van Mander jedenfalls die These vom Realisten einher. Immer wieder wird die genaue Beobachtungsgabe des Künstlers als dessen eigentliches Kapital geschildert, was van Mander nicht davon abhält, die eine oder andere originelle Bilderfindung hervorzuheben. Aber Zeit im Sinne der Erzählzeit spielt im Rahmen all dieser Bildbeschreibungen keine besondere Rolle. Dadurch bleibt jedoch die spezifische Erzählweise von Bruegels Kunst ausgespart – seine Eigenart nämlich, Bilder aus extrem vielen Einzelszenen zusammenzusetzen. Über die „Kinderspiele“, die ja nicht weniger als 246 Kinder darstellen, heißt es lediglich, ferner habe er ein Bild gemalt, das allerlei Kinderszenen darstelle.⁶ Vielfigurigkeit und Unübersichtlichkeit als darstellerische Konstanten der Bruegelschen Bildwelt läßt der Biograph kurioserweise unerwähnt.



1 Pieter Bruegel, „Bauernhochzeitsmahl“, 1567/68. Wien, Kunsthistorisches Museum

Für die neuere Forschung spielt das Thema Zeit im Werke Pieter Bruegels d. Ä. allenfalls am Rande eine gewisse Rolle.⁷ Dabei kann die Frage nach der Zeit durchaus Unterschiedliches bedeuten. Im weiteren Sinne könnte man darunter die spezifische Eigenart von Bruegels realistischer Darstellungsweise verstehen, seine Leugnung historischer Zeit in den Bibel-Bildern, seine Mißachtung des historischen Decorum: Immer wieder stellt er die biblischen Ereignisse auf eine solche Weise dar, als würden sie in Flandern um die Mitte des 16. Jahrhunderts stattfinden.⁸ In der Forschung aus der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts wurde diese unhistorische Darstellungsweise stets als Ausweis von Bruegels besonderer Volkstümlichkeit gedeutet, die sich auch in den Bauerndarstellungen äußere. So schrieb Gustav Glück in seiner berühmten Monographie aus dem Jahre 1932: „Hier tritt Bruegel nicht mehr als Erzähler auf, sondern allein als Schilderer. Der Bauer war zu seiner Zeit in der Geschichte der Kunst nichts Neues mehr, er kommt gelegentlich schon in Kupferstichen von Dürer und Lukas van Leiden vor. Allein die Darstellung des wirklichen Landlebens ist etwas anderes als die Wiedergabe einzelner Bauerngestalten.“⁹ Für Glück steht außer Frage, daß in den „Bauernbildern“ das „wirkliche Landleben“ dargestellt ist. Pointiert formuliert, könnte man sagen, daß nach Auffassung dieser Interpretation Bruegel erst in seiner Darstellung der Bauern zu sich selbst kommt.

Unsere Wahrnehmung der um 1567/68 entstandenen und in der Forschung uneinheitlich als „Bauernhochzeitsmahl“ oder als „Bauernhochzeit“ bezeichneten Tafel wird zunächst durch die wenigen Figuren des Vordergrunds bestimmt. Noch bevor wir das eigentliche Thema erkannt, die vielen Aktionen durchschaut haben, sehen wir zwei Männer, die auf einer ausgehängten Tür Teller an den Tisch einer hungrigen Festgesellschaft tragen. Denn hellblaue Jacke und weiße Schürze des hintendrin schreitenden Mannes heben sich farblich von den vorherrschenden Gelb-Braun-Tönen ab, weshalb diese Figur dem Betrachter sofort ins Auge fällt. Im Vergleich zu den anderen Perso-

nen sind beide Träger zudem viel zu groß dargestellt. Ihre Monumentalität betont die Schwere der Last, die die beiden zu schleppen haben: Nur solche „Kerle“ scheinen dieser Aufgabe gewachsen zu sein.

Auch wenn es sich um einen ebenso hohen wie großen Raum handelt, erzielt Bruegel die Wirkung räumlicher Enge. Dichtgedrängt sitzen die Menschen um den Tisch, vor allem aber die beiden perspektivisch unverhältnismäßig großen „Brei-Träger“ des Vordergrunds lassen den Raum kleiner erscheinen, als er eigentlich wirken müßte. Nicht nur durch ihre Größe, sondern auch dadurch, daß es sich um die beiden einzigen Personen handelt, die sich sichtbar in Bewegung befinden und denen deshalb ein gewisser freier Raum zugestanden wird, bestimmen diese beiden „Riesen“ das Bild.

Im Anschluß an diese Szene fällt unser Blick auf den Mann in der vorderen linken Bildecke, der Bier in einen Krug füllt. Sodann bemerken wir das unmittelbar neben ihm sitzende Kind, das in Gedanken ganz dem Genuß des soeben verspeisten Breis nachhängt und auf dessen blauer Schürze ein angebissenes Brot mit Butter liegt. Erst dann nehmen wir nach und nach die Personen genauer wahr, die sich um den Tisch versammelt haben. Diese wohlüberlegte Betrachtersprache, bei der der Vordergrund hervorgehoben wird, ist zugleich eine Perspektivierung des Geschehens. Denn noch bevor wir uns den vielen Personen aufmerksamer zuwenden, werden Essen und Trinken als bestimmender Kontext etabliert.

Insgesamt ist es eine bunte Hochzeitsgesellschaft, die wir hier versammelt finden. Hinter der Braut ist ein grün-blaues Tuch gespannt, und über ihr hängt eine Krone. Wie es der Darstellungstradition entspricht, sitzt sie still und isoliert inmitten der schwatzenden und lachenden Menschen.¹⁰ Zufrieden hat sie die Augen geschlossen und grinst freundlich, wobei man den Eindruck erhält, dieser Umstand könnte sich ihrer Trunkenheit verdanken. Aber wo ist ihr Bräutigam? Zwar entspricht der fehlende Bräutigam ebenfalls der Darstellungstradition, doch regt seine Abwesenheit zu Spekulationen an.¹¹ Der rote, mit einer eitlen Pfauenfeder geschmückte Hut, den das Brei schleckende Kind im Vordergrund trägt, ist für den Kinderkopf viel zu groß. Jemand könnte ihn dem Kleinen übergestülpt haben. Da aber alle Anwesenden Kopfbedeckungen tragen, ist derjenige, der dies getan hat, möglicherweise aus dem Blickfeld des Betrachters verschwunden und geht einer Beschäftigung nach, bei der ein geschmückter Hut nur stören würde.

Rechts der Braut sieht man Mutter und Vater, links von ihr eine junge Frau, die dabei ist, ihrer Nachbarin einen Humpen weiterzureichen. Der Vater der Braut ist vor den anderen Gästen dadurch herausgehoben, daß er als einziger auf einem Stuhl mit Rückenlehne sitzt, während alle anderen auf schlichten Bänken Platz genommen oder behelfsweise Zuber und Körbe zu Sitzmöbeln umfunktioniert haben. Dabei scheint die lange Bank links gerade hergestellt worden zu sein, wirkt doch die Baumrinde noch frisch und das Holz heller als bei jener Bank, die wir auf der rechten Seite erkennen können. Es handelt sich um ein unscheinbares Detail, aber für den Betrachter wird deutlich, daß zu dieser Feier mehr Gäste gekommen sind, als von der Familie der Braut jemals zuvor bewirtet wurden. Musikanten mit Dudelsäcken unterhalten die Festgesellschaft. Die Geschäftigkeit, mit der Bier eingeschenkt und Brei herbeigetragen wird, zeigt, daß die Hochzeit in vollem Gange ist. Verglichen mit der traditionellen Lasterschelte, die mit dem Thema der Bauernhochzeit einhergeht, äußert Bruegel seine Kritik an den maßlosen Bauern dezent, sozusagen erst auf den zweiten Blick. So sitzen die ausgelassenen Trinker nicht am oberen, sondern am unteren Teil des Tisches, weshalb wir sie relativ spät entdecken. Doch irgendwann hat man die vielen Bierkrüge bemerkt, die von den Männern und Frauen gierig an den Mund gehoben werden. Daß Bruegel diese Trinker in kritischer Absicht darstellt, zeigt sich daran, daß deren Gesichter durchweg durch die erhobenen Krüge verdeckt werden, so, als sollten diese Personen ihrer Individualität beraubt erscheinen. Hans-Joachim Raupp hat gezeigt, daß die Lasterschelte zu den wichtigsten Aufgaben der Bauerndarstellungen zählt und zu diesem Genre ein Repertoire von feststehenden Typen und Ereignissen gehört.¹² Keinesfalls handelt es sich hierbei um eine sympathisierende Wiedergabe der eigenen Landsleute.

Unmäßigkeit und unzüchtiges Verhalten zeigen sich in einer ganzen Reihe von dargestellten Szenen. Allenthalben wird „gesoffen“ und geschlemmt. Am unteren Ende des Tisches reicht eine Frau dem neben ihr stehenden Mann einen Humpen. Das Kind daneben gehört offenbar zu ihr. Ob ihr Mann derjenige ist, der zu ihrer Linken gerade von einer anderen Frau angesprochen wird oder derjenige, der über Eck den Krug an die Lippen gesetzt hat und gar keinen Blick für seine Umgebung hat, ist unklar. Eindeutig ist ihr Interesse an dem vorübergehenden Mann, dem sie „galant“ den Trunk kredenzt.

Aber nicht nur die Handlungen, auch der Ort des Geschehens charakterisiert das Laster. Denn die Feier findet in einer geräumigen Scheune statt, sehen wir doch hinter dem Tisch der Festgesellschaft das hoch aufgeschichtete Stroh. Zwischen den Strohbällen stehen zwei mächtige Holzpfeiler, die das Dach der Scheune tragen. An der Stirnseite des Raumes befindet sich der Eingang, und wir erkennen eine Wand aus Fachwerk. Dabei scheint es kein Zufall zu sein, daß Bruegel sich darum bemüht hat, das Stroh den verputzten Wänden optisch anzugleichen. Denn erst auf den zweiten Blick wird deutlich, daß es sich nicht um verputztes Fachwerk handelt, sondern daß die rückwärtige Wand aus hoch aufgeschichtetem Stroh besteht. Die Scheune mit ihrem Heulager mag darüber hinaus ein Hinweis auf einen verrufenen Ort sein. Sie wird von Bruegel auf anspielungsreiche Weise als Ort der Heimlichkeit und Lust dargestellt: In der linken hinteren Ecke erkennt man eine Leiter, die auf das Stroh hinaufführt. Auf dem darüberliegenden Balken hängt eine rötlich-braune Decke, deren Farbe auf Liebe und Lust anspielt und die den Nutzen haben könnte, das Liebeslager im Stroh angenehmer zu gestalten. Ein Hinweis auf den erotischen Kontext gibt zusätzlich das an der Mauer hängende Faß, in dem eine Taube sitzt. Einerseits wird hier natürlich auf das Liebesnest angespielt, andererseits handelt es sich um ein Spiel mit dem Wort „vogelen“, also einen Hinweis auf die körperliche Liebe.¹³ Daß dieses Motiv für den Künstler nicht untypisch und in der genannten Hinsicht zu verstehen ist, macht auch Bruegels sogenannter Bauerntanz deutlich.¹⁴ Hier sitzen auf allen Dächern Vögel, die einen frivolen Kommentar zu dem unkeuschen Verhalten der Bauern darstellen, was besonders in jener Szene zum Ausdruck kommt, in der eine junge Frau ihren Galan in die Scheune zieht. Insgesamt handelt es sich also um einen etablierten Motivkomplex, der bestimmte Assoziationen hervorruft.

Dies wird auch deutlich, wenn man mit dem „Bauernhochzeitstanz“ das dritte berühmte „Bauernbild“ hinzuzieht.¹⁵ Auch hier sieht man im Hintergrund Paare, die sich vom Fest mit seinem ausgelassenen Tanz absentieren, um miteinander zu schlafen. Diese Bildvergleiche belegen, wie selbstverständlich bei Bruegel der Zusammenhang von Bauernfesten und enthemmter Sexualität daherkommt, ganz unabhängig davon, ob solche Szenen den Betrachter amüsieren sollten oder ein schwerwiegendes Laster vorführen oder beides zugleich.¹⁶ Im Hinblick auf die Zeitgestalt kann man durchaus fragen, ob sich das Motiv des „Liebesnestes im Stroh“ nicht nur in bezug auf die Vergangenheit und die stattgefundenen Liebesabenteuer, sondern auch mit Blick auf die Zukunft weiterspinnen läßt. Wenn der Abend fortgeschritten ist und der Alkoholkonsum zugenommen hat, werden sich einige Festteilnehmer vielleicht des heimlichen Ortes im Stroh erinnern. Wohl nur wenige Künstler außer Bruegel hätten so überzeugend das bunte Treiben einer Bauernhochzeit darstellen können. Er entwickelt eine anschauliche Bilderzählung und gestaltet seine Bilder auf eine solche Weise, daß Vergangenheit und Zukunft in die Gegenwart hineinragen.

Außerdem sei auf die darstellerischen Pointen der Zeitproblematik hingewiesen, mit denen es dem Künstler gelingt, wahre Kabinetttücke zu inszenieren. Achtet man etwa auf die schon genannte Bildfigur des einschenkenden Mannes in der „Bauernhochzeit“, kann man ein besonderes Spiel mit dem Motiv der Zeit beobachten: Wir sehen einen vornübergebeugten Mann, der im Begriff ist, Bier in Krüge zu füllen, die sich in einem Korb zu seinen Füßen befinden. Dazu hat er einen großen Krug auf seinen Knien abgestützt und umfaßt diesen mit seinem rechten Arm. In seiner Linken hält er einen handlichen Krug, den er mit Bier füllt. Der Mann ist äußerst konzentriert, gibt er doch acht, daß nichts daneben geht, weshalb er den Trubel um sich herum gar nicht wahrzunehmen scheint.

Ganz unabhängig davon, wie man diese Figur ikonographisch einordnet – ob man sie nun als ein erzählerisches Versatzstück deutet, das auf die Hochzeit zu Kana verweist, oder als allegorischen Hinweis auf das Maßhalten –, Bruegel hat hier ein kurioses Motiv dargestellt. Es handelt sich nämlich insofern um ein Paradox der Wahrnehmung, als das Bier fließt und doch zugleich so aussieht, als stünde es still.

Meines Wissens enthält kein frühneuzeitlicher Kunsttraktat Hinweise auf solche schwer zu malenden Motive, deren Beurteilung eine gewisse Ambivalenz hervorbringt. Denn wenn man das fließende Bier eine Weile angeschaut hat, scheint es so, als würde es sich nicht bewegen. Jedenfalls tritt in unserer Wahrnehmung eine Irritation auf. Über ein vergleichbares Problem spricht in Nikolaus von Cues' „Gespräch über das Seinkönnen“ der „Kardinal“, wenn er im Rahmen eines theologischen Lehrgesprächs auf ein Kinderspielzeug, den Kreisel, zu sprechen kommt. Dieser würde nämlich, je stärker er gedreht worden sei, desto unbeweglicher, und bei schneller Drehung würde er stillstehend erscheinen: Hohes Tempo erscheine dann als Ruhe. So heißt es: „Je mächtiger die Kraft des Armes ist, desto rascher dreht sich der Kreisel herum, so zwar, daß er bei stärkerer Bewegung zu stehen und zu ruhen scheint.“¹⁷ Ihre Erklärung findet diese Wahrnehmungsirritation durch den Hinweis, daß bei der jähen Geschwindigkeit keine Aufeinanderfolge der Bewegung mehr sichtbar wäre, weshalb man „wegen des Ausbleibens der Aufeinanderfolge“ keinerlei Bewegung wahrnehmen könne.¹⁸ Die ganze Passage findet ihren Höhepunkt, wenn der „Kardinal“ behauptet: „Die größte Bewegung wäre zugleich die kleinste und gar keine.“ Womit der zentrale Gedanke der *Coincidentia oppositorum* ausgesprochen wäre. Ohne hier weiter auf den Text eingehen zu können, sei der interessante Zusammenhang hervorgehoben, daß ein paradoxes empirisches Bild Anlaß für eine metaphysische Spekulation wird. Unter bestimmten Umständen wird Bewegung als Stillstand wahrgenommen!

Vor diesem Hintergrund seien weitere Beispiele für Bruegels Spiel mit der Wahrnehmung genannt. So zeigt die Tafel „Der Bauer und der Vogeldieb“ eine vergleichbare kunstvolle Täuschung.¹⁹ Zunächst glauben wir, daß der Vogeldieb, der sich mühsam an einem Ast festhält und dessen Mütze gerade herabfällt, stürzen wird, während in Wirklichkeit noch viel früher der hinter sich weisende Kuhhirte im Begriff ist, vornüber in den mit Entengrütze bedeckten Teich zu fallen.²⁰ Die Kunst des Flamen besteht darin, daß die Zeit in seinen Bildern reversibel ist! Auch wenn immer derselbe Moment gestaltet bleibt, kann sich unsere Wahrnehmung der Szene umkehren und die Gewißheit des zunächst Wahrgenommenen in Frage gestellt werden. Am Ende sind wir Opfer einer kunstvollen Täuschung, die uns die Begrenztheit unserer Wahrnehmung vor Augen führt.

Ein besonders witziges Beispiel findet sich in der New Yorker „Kornernte“.²¹ Hier sieht man im Bildhintergrund Frauen, die Äpfel vom Boden auflesen. Die im Gras herumliegenden Äpfel sind durch ihre Farbe besonders gut zu erkennen. Doch von dem Moment an, wo man einen mit dem Kopf nach unten hängenden Mann im Baum wahrnimmt, der durch seine Schaukelbewegungen die Äpfel zum Fallen bringt, wird deutlich, daß einige Äpfel, von denen man zunächst dachte, sie lägen auf dem Boden, in Wirklichkeit im Begriff sind herabzufallen. Wie schon im Bild „Der Bauer und der Vogeldieb“ ist die optische Wirklichkeit auch hier ambivalent. Dinge, die zunächst als ruhend erscheinen, befinden sich in Bewegung.

Auch bei der Figur des einschenkenden Mannes verbinden sich auf sinnbildliche Weise unterschiedliche Modi der Zeit. Einerseits wird durch sein Tun das Momentane und Aktuelle hervorgehoben, andererseits verkörpert er die Zeit im Sinne der Dauer und Stetigkeit, besteht die Pointe doch darin, daß das Bier kontinuierlich weiterfließt. Möglicherweise will Bruegel hier einen ironischen Hinweis auf die biblische Vorgabe anbringen, wenn er einen Bierkrug als nie versiegenden Quell zeigt.

Nur wenige Schritte von diesem „Bier-Wunder“ entfernt sehen wir ein weiteres Spiel mit dem Motiv der Zeit. Die bereits genannten grobschlächtigen Gesellen transportieren auf einer ausgehängten Tür Teller mit Milch- und Haferbrei, was kein einfaches Unterfangen ist. Vor allem dann nicht, wenn die Bewegungen der beiden Männer nicht synchron sind. Denn während der vor-

dere stetig voranschreitet, scheint der hintere bedächtig zu folgen, muß er doch die entstehenden Schwankungen ausgleichen. Diesen Figuren ist eine dritte Person zugeordnet: der sitzende Mann zwischen ihnen, der die Breiteller mit seiner Linken aufnimmt und mit seiner rechten Hand an die hungrige Festgesellschaft weiterreicht. Mit dieser Dreiergruppe hat sich Bruegel einen Spaß erlaubt. Denn auch wenn im Moment die Tür noch über und über mit Tellern bedeckt ist, wird schon bald insofern ein Ungleichgewicht entstanden sein, als die Türseite, von der beständig Breiteller heruntergenommen werden, ohne ihre Last umschlagen wird. Dies ist ein gemalter Futur II! Schon im 16. Jahrhundert ist Bruegel mit Bezug auf seine Fähigkeit zu atmosphärischer Darstellung in der Landschaftsmalerei als ein Maler des Unmalbaren bezeichnet worden.²² Auf ironische Art spielt er hier mit diesem Topos, zeigt er doch ein Malheur, von dem wir wissen, daß es geschehen wird, ohne daß wir es sehen könnten. Um so etwas darstellen zu können, muß man die transitorische Dimension des dargestellten Zeitpunktes begriffen haben und zeigen, wie die Zukunft in die Gegenwart hineinreicht. Nicht weniger kunstvoll ist der „running gag“, der entsteht, wenn man auf den einschenkenden Mann schaut. Denn immer wenn der Blick des Betrachters zur Figur des Einschenkenden zurückkehrt, muß er feststellen, daß der Krug in der Zwischenzeit keineswegs leer geworden ist. Das Bier fließt und fließt und fließt (...) Mit anderen Worten: Hat man einmal begonnen, die Zeitdimension des Bildes zu realisieren, nimmt man die zeitliche Latenz des Dargestellten wahr. So fallen die vielen Festteilnehmer auf, die essen und trinken und von denen wir vermuten, daß sie immer weiter essen und trinken werden.

In der Sekundärliteratur zur „Bauernhochzeit“ wurde immer wieder darauf hingewiesen, daß das Thema der Hochzeit allgemein, vor allem aber das Motiv des einschenkenden Dieners im linken Bildvordergrund einen ikonographischen Bezug zur Hochzeit zu Kana ermöglicht. Und Hans-Joachim Raupp hat ganz konkret darauf aufmerksam gemacht, daß sich Bruegel in kompositorischer Hinsicht an eine Darstellung der „Hochzeit zu Kana“ seines Lehrers Pieter Coecke anlehnte.²³ Schon hier finde sich die an Tintoretto orientierte Kompositionsform, den Tisch schräg im Raum zu plazieren, um die Tiefenwirkung zu verstärken.

Mit dem ikonographischen Hinweis auf die Hochzeit zu Kana eröffnet sich für die „Bauernhochzeit“ eine sinnbildliche Dimension, und zwar zunächst einmal ex negativo. In allegorischer Hinsicht wurde der zu knapp kalkulierte Wein auf der Hochzeit zu Kana gern als Vorbild für Mäßigkeit angeführt, die den Bauernhochzeiten natürlich abhanden gekommen ist.²⁴ Die Wundergeschichte, in der Jesus die Wundertat zunächst verweigert, ermöglicht auch – wie Annabella Weismann überzeugend gezeigt hat – eine eschatologische Deutung.²⁵ Denn Jesus weist seine Mutter mit den Worten „Meine Zeit ist noch nicht gekommen“ zurück, um dann das Wasser doch in Wein zu verwandeln. Dieser Wein aber schmeckt um vieles besser als derjenige, den der Bräutigam seinen Gästen als besonders guten ersten Wein vorgesetzt hat. Der Wein Jesu, der gewissermaßen nicht irdischen Ursprungs ist, bietet einen Vorgeschmack auf die kommende Zeit des messianischen Reichs.

Die Anspielung auf die Hochzeit zu Kana kann also auch als ein mahnender Fingerzeig auf das Jüngste Gericht verstanden werden. Die Festgesellschaft, die so unbesorgt dem Schlemmen und dem Genuß hingegeben ist, wäre dann ein Sinnbild der unbesorgten und selbstvergessenen Welt, die sich in der Gegenwart verliert, ohne die Zukunft zu bedenken. Bei Bruegel ist es aber nicht nur die trinklustige Festgesellschaft, die eine solche Deutung ermöglicht, sondern eine subtile Inszenierung des Geschehens führt uns auf die apokalytische Spur, wie schon Weismann in ihrer Analyse gezeigt hat. Denn denkt man noch einmal an die Strohwände, die zunächst einen so stabilen Eindruck machen, so könnte es sich hierbei um einen verborgenen Hinweis auf die vermeintliche Sicherheit der Menschen handeln, denen das nahe Ende nicht bewußt ist. Auch die herumliegenden Kornhalme lassen an den bekannten Bibelspruch von der Spreu denken, die vom Weizen getrennt wird. Möglicherweise ist selbst der „Spaß“, den sich Bruegel mit der mit Breitellern vollbeladenen ausgehängten Tür erlaubt, ein Hinweis auf den jähen Wechsel, der den Teilnehmern der Hochzeit bevorsteht.

Annabella Weismann ist meines Wissens die einzige Interpretin, die die Apokalypse als den bestimmenden Interpretationshorizont des Bildes entdeckt hat. In diesem Zusammenhang hat sie auf die erschrockenen Blicke des Dudelsackpfeifers und des Gastes rechts von diesem hingewiesen, die auf etwas Schreckliches außerhalb des Bildraumes gerichtet sind. Diese Blicke werden indirekt durch den Vater und die Mutter der Braut zum Thema gemacht, die das Erschrecken der beiden Männer bemerkt haben und sie fassungslos anstarren. Auch der Brei löffelnde Gast links von der Braut schaut mit entsetzten Augen in Richtung des sitzenden Mannes mit grüner Kopfbedeckung, der vor lauter Schreck seinen Bierkrug abgesetzt hat.

Erst jetzt erkennt man, wie subtil Bruegel mit dem Motiv der Zeit auch in allegorischer Hinsicht spielt. Ihm ist es in seinem Bild zunächst einmal darum zu tun, die Kontinuität der Zeit zu suggerieren. Alle nehmen an diesem ausgelassenen Fest teil und trinken und essen mit bemerkenswertem Eifer. Aber Bruegel hat einige versteckte Hinweise gegeben, um deutlich zu machen, daß es eigentlich um das Ende der Weltzeit geht. Es geht um das ganz Andere der Zeit, in der bald nicht mehr Vergehendes und Zukünftiges, Augenblickshaftes und Dauerhaftes gegeneinander stehen, sondern die zeitlichen Gegensätze im Augenblick aufgehoben sind wie bei dem fließenden und zugleich starr erscheinenden Bier, das in den Krug gegossen wird.

Gott hat seiner Schöpfung das Rätsel der Zeit eingeschrieben. Die innerweltliche Zeit ist lediglich ein defizienter Modus kairologischer Zeit. Erst das Ende aller Zeiten führt zu ihrer Erfüllung. Nur vor einem eschatologischen Hintergrund kann man den vollen Sinn der Bildfiguren im linken Vordergrund erkennen. Das Spiel mit dem nicht enden wollenden Bier ist ein Hinweis darauf, daß das Maß noch nicht voll, die Zeit noch nicht erfüllt ist. Auch das unmittelbar neben dem einschenkenden Mann sitzende Kind könnte man als allegorischen Hinweis auf die im Genuß sich selbst vergessende Menschheit deuten.

Nun stellt sich die Frage, wie in diesem Zusammenhang die zwei Personen am äußersten rechten Bildrand zu deuten sind, die bisher in ihrer Funktion außer acht gelassen wurden: ein Franziskanermönch und ein eher vornehm-bürgerlich gekleideter Mann, den wir bereits als den möglichen Hans Franckert van Manders identifiziert haben. Die beiden sind offenbar – die gefalteten Hände des vornehmen Herren machen dies deutlich – in ein frommes Gespräch vertieft. Ihre Randposition sowie ihre offenkundige Abkehr von der sinnenfrohen Festgesellschaft machen sie als bildkommentierende Reflexionsfiguren kenntlich. Die Mahnung des Mönchs und die Bußfertigkeit des Mannes, der mit seinen herabgesenkten Lidern den Blick nach innen gelenkt hat, formulieren damit eine bildinterne Alternative zur selbstvergessenen Welt. Sie scheinen als einzige auf ein Ende des bunten Treibens spirituell vorbereitet zu sein.

Muß man also das Motiv des Messers, das sich unmittelbar vor dem Patrizier auf der Tischkante befindet, als Hinweis auf das Schwert des Letzten Gerichtes deuten? Dies liegt zumindest nahe, denn Bruegels souveräner Umgang mit der Zeit wurzelt ja gerade in der Möglichkeit impliziter Verweise. Er inszeniert das Bildgeschehen auf eine solche Weise, daß die eigentlich zentralen Sachverhalte nicht sofort ins Auge fallen. So spricht es für sich, daß bisher nur eine einzige Interpretin die so zahlreichen Hinweise auf die Heraufkunft der Apokalypse entdeckt hat. Ist man jedoch einmal auf die Spur dieser Motive gelangt, sieht man, wie vielgestaltig das Thema dem Bildvordergrund eingeschrieben ist.

Will man nun die bisher vorgenommene Beschreibung zum Anlaß nehmen, über das Problem Zeit in Bruegels „Bauernhochzeit“ nachzudenken, so bietet es sich aus heuristischen Gründen an, in diesem Zusammenhang zwischen Ereignis- und Handlungszeit zu unterscheiden. Als Ereigniszeit könnte man das gesamte Geschehen im Sinne des übergeordneten Themas des Bildes bezeichnen, als Handlungszeit diejenigen Zeiträume, in der sich einzelne Aktionen vollziehen. Ereigniszeit wäre der zu vermutende Zeitraum, in dem das Hochzeitsfest stattfindet, von dem uns das Bild lediglich einen augenblickhaften Ausschnitt zur Anschauung darbietet. Dieser Zeitraum stellt den Horizont dar, in dem sich die jeweiligen Handlungen vollziehen.

Sicherlich erscheint die Unterscheidung in Handlungs- und Aktionszeit sehr allgemein, weshalb zu klären ist, inwiefern sie hilfreich sein kann. Ist dies nicht eine Unterscheidung, die man bei jedem beliebigen Bild treffen könnte? Welche spezifische Erkenntnis ist damit also im Hinblick auf die Bruegelsche Bildform gewonnen? Um hier zu einer vorläufigen Antwort zu gelangen, müssen wir uns einen kurzen Umweg über die klassische Kunsttheorie erlauben.

Wie weit sich der Künstler mit seiner Konzeption des vielfigurigen Bildes nämlich vom Ideal italienischer Kunsttheorie entfernt hat, wird deutlich, wenn man Leon Battista Albertis „De Pictura“ aus dem Jahre 1435 in Betracht zieht. Im zweiten Buch seines Traktats macht Alberti nämlich deutlich, wie negativ er „Überfülle“ im Rahmen einer Bildkomposition beurteilt: „So kann ich diejenigen Maler nicht gut finden, die – weil sie füllig erscheinen oder weil sie nichts leer lassen wollen – sich an keine Komposition halten, sondern ungeordnet und zügellos alles verstreuen, mit dem Ergebnis, daß der Vorgang nicht eine Handlung darzustellen, sondern sich in Aufruhr zu befinden scheint.“²⁶

Der Schlüsselbegriff dieser Passage, „copia“, also Fülle oder Reichtum, meint gerade nicht die bloße Anzahl der Figuren, sondern bezeichnet den ästhetisch befriedigenden Bildeindruck, der nur durch eine klar begrenzte Mannigfaltigkeit erreicht werden kann.²⁷ Der horror vacui – den auch Alberti kennt – darf nicht zu einer besinnungslosen Auffüllung des bildlichen Leerraums führen. Fülle ist also qualitativ und nicht quantitativ zu verstehen. In diesem Sinne habe der Künstler sich auf wenige Personen zu beschränken, es müsse ihm – wie dem dramatischen Dichter – gelingen, eine repräsentative Auswahl zu treffen. Ja, Alberti stellt fest, daß es seines Erachtens kein Thema gibt, das nicht durch neun oder zehn Personen angemessen dargestellt werden kann.²⁸ Angestrebt ist ein Bildkonzept, das in Anmut, Würde und Anstand [gratia, dignitas, verecundia] – also letztlich in ethischen Kategorien – seine Erfüllung findet. In dieser Zielsetzung haben wir das klassisch-humanistische Formideal in Reinkultur vor Augen.

Es versteht sich von selbst, daß vor dem Hintergrund der Kunsttheorie Albertis Bruegels übervolle Gemälde nurmehr als ästhetische wie als sittliche Katastrophe zu begreifen sind. Bemessen am klassischen Maßstab, kann von szenischer Einheit nicht die Rede sein: Es herrscht scheinbar bildliche Anarchie. Für unseren Zusammenhang ist von entscheidender Bedeutung, daß Albertis Konzept eines würdevollen Bildeindrucks auf eine Einebnung von Handlungs- und Ereigniszeit hinausläuft. Je weniger Figuren im Bildraum agieren, desto wahrscheinlicher ist es, daß sie alle an einer gemeinsamen Handlung beteiligt sind. Es herrscht bei Alberti das Ideal dramatischer Zuspitzung und Konzentration: In dem einen – nach Lessing „fruchtbaren“ – Augenblick soll sich die „historia“ verdichten. In unserer Terminologie hieße das: Handlungs- und Ereigniszeit fallen – zumindest nahezu – in eins.

Bruegel scheint ein geradezu entgegengesetztes Bildparadigma zu vertreten, das auf eine radikale Divergenz einzelner Bildhandlungen setzt, die vom Betrachter in einer mühe- aber auch lustvollen Anschauungsarbeit synthetisiert werden müssen. So führt der Unterschied zwischen diesen beiden Bild-Zeit-Systemen zu einem vollkommen anderen Bilderleben. Während man in einem Bild à la Alberti Zeit wesentlich als Gleichzeitigkeit einer überschaubaren Anzahl von Bildelementen erlebt, ist ein vielfiguriges Bild à la Bruegel nie auf einen Blick zu verstehen. Trotz der Gleichzeitigkeit des Bildgeschehens kann man nie alles zugleich im Auge behalten. Freilich beansprucht auch die Albertische „historia“ einen zeitlichen Nachvollzug und eine aktive Verknüpfung ihrer Elemente, doch kann man wohl sagen, daß hier die Akteure im Idealfall alle an einem Strang ziehen – wenn vielleicht auch in unterschiedliche Richtungen. Es gibt demnach einen Handlungsschwerpunkt, der zugleich die Ereigniszeit vorgibt.

Mehr als jeder andere Künstler ist Bruegel als Meister der vielfigurigen Komposition in die Geschichte der Kunst eingegangen. Seine sogenannten Wimmelbilder sind nachgerade zum Markenzeichen geworden. Ob wir nun an die „Kinderspiele“²⁹ oder „Sprichwörter“³⁰ die „Kreuztragung“³¹, oder die „Johannespredigt“³² denken, immer geht es dem Künstler darum, eine Unmenge von Szenen darzustellen, die sich dem Betrachter erst nach und nach erschließen. Quantität wird

bei ihm offensichtlich zur Qualität, wenn aus der Vielzahl der dargestellten Personen und Dinge ein undurchschaubares Gewimmel wird. Keinesfalls kann man eines der genannten Bilder „auf einen Blick“ bewältigen. Im Gegenteil wird dem Rezipienten im Akt der Anschauung deutlich, daß das Bild stets weitere Details bereithält, die er bisher noch nicht entdeckt hatte. In diesem Sinne kann man die Betrachtung eines solchen Bildes nicht sinnvoll beenden, sondern muß sie notwendig abbrechen.

Positiv bedeutet dies jedoch, daß wir auch nach mehrfacher Lektüre einer solchen Tafel immer noch weitere Gegenstände oder Szenen neu entdecken werden, die möglicherweise zu einer Revision unserer bisherigen Bewertung des Geschehens führen. Bruegel mutet uns eine Bilderfahrung zu, deren Charakter wir eher Texten zuschreiben würden, geht es doch um Verzeitlichung und Immanenz. Nicht der für das Bild vermeintlich typische Moment der simultanen Erfassung liegt einer solchen Bilderfahrung zugrunde, sondern die sukzessive und andauernde Lektüre. Wer je eine Tafel des flämischen Malers angeschaut hat, dem wird irgendwann klar geworden sein, wie lange er vor dem Bild gestanden hat. Der Akt der visuellen und interpretativen Wahrnehmung wird dem Rezipienten notwendig bewußt. Zeit ist nicht nur für das Wahrgenommene, sondern auch für den Wahrnehmenden relevant! Mit dieser Verzeitlichung der Bilderfahrung geht eine erkenntnistheoretische Implikation einher. Denn man wird sagen müssen, daß es Bruegel in vielen seiner Bilder um die Relativität der Wahrnehmung, den Scheincharakter der Wirklichkeit ging. Das kompositorische Mittel der Überfülle macht auf die prinzipielle Undurchschaubarkeit der Welt aufmerksam, auf ihre „obscuritas“, wie der passende Begriff aus der Hermeneutik des 16. Jahrhunderts lauten würde.³³ Man kann sich fragen, wie Bruegel zu seiner Konzeption des Wimmelbildes gelangt ist. In ikonographischer Hinsicht verweist diese Bildform auf Darstellungsschemata, wie wir sie von Darstellungen des Jüngsten Gerichts kennen und die wir unwillkürlich mit Hieronymus Bosch in Verbindung bringen würden. Schon in dessen Bildern finden sich unübersehbare Mengen von Einzelszenen, die sich erst nach und nach erschließen. Auch das Verhältnis von Bildformat und Größe der Bildfiguren ist hier präfiguriert – ein Verhältnis, das für die spezifische Form der Bruegelschen Bilderzählung eine große Rolle spielt. Denn die Kleinheit der Figuren und dargestellten Szenen erzwingt vom Betrachter eine relative Nahsicht zum Bild, was dazu führt, daß die Bildgrenzen das Sichtfeld des Betrachters übersteigen und die Tafel einem Panorama vergleichbar erscheint. Mit anderen Worten: Die Illusionsmacht des Bildes wird insofern gesteigert, als die Fiktionshemmung des Rahmens zurückgenommen wird. Zugleich aber droht dem betrachtenden Subjekt auch der Kontroll- und Selbstverlust, da die optischen Haltepunkte im Getümmel des Bildraumes rar sind und das Bild seinen übergeordneten Sinnzusammenhang nicht ohne weiteres preisgibt. Eben diese kompositorische Haltlosigkeit ist es, vor der bereits Alberti – aus ästhetischen wie ethischen Motiven – gewarnt hatte, ohne daß er dabei freilich an Bruegel hätte denken können. Er scheute in seinem optimistischen Humanismus ein Bildkonzept, das den Betrachter in seinem Weltbezug destabilisiert und ihm die Verwirrung seiner Sinne zumutet und vor Augen führt. So stellt sich der Nachvollzug der Bildzeit bei ihm als Teilnahme am Handeln der Hauptakteure dar.³⁴ Die Perspektivierung, die hier eintritt, bleibt aber gleichwohl zentriert um die „historia“. Das Bild hat deutliche Rezeptionsanweisungen zu geben, die zu einem möglichst klaren Verständnis der Darbietung führen sollen.³⁵

Bruegel hingegen aktiviert die besondere Potenz des vielfigurigen Bildes, um den Betrachter in einen Rezeptionsvorgang zu verwickeln, dessen er nicht in allen Phasen mächtig ist. Denn der Nachvollzug des einen Erzählstrangs schließt notwendigerweise die Aufmerksamkeit für (fast) alle anderen aus, und die Ereigniszeit zerfasert sich in eine unüberschaubare Vielzahl von Handlungszeiten. So ist die Übersetzung der Höllenpoetik Boschs in ein überbordendes Diesseits als skeptische Metapher der Welt und der Weltzeit zu verstehen, die uns zwar in quantitativer Fülle und Simultaneität begegnet, der wir aber stets nur in isolierten Aspekten habhaft werden können. Um so größer ist der Trost der Bruegelschen Bauernhochzeit, die uns hoffen läßt, daß bei aller zeitlichen Zersplitterung wenigstens das Bier noch eine Weile fließen wird.

Anmerkungen

- ¹ 1567 oder 1568, Holztafel, 114 x 163 cm, Kunsthistorisches Museum, Wien.
- ² Zur rezenten Forschung in bezug auf die Zeitproblematik vgl. Götz *Pochat*: Bild-Zeit. Zeitgestalt und Erzählstruktur in der bildenden Kunst von den Anfängen bis zur frühen Neuzeit, Wien/Köln/Weimar 1996 (= ARS VIVA, hrsg. v. G. Pochat, Bd. 3); *ders.*: Bild-Zeit. Zeitgestalt und Erzählstruktur in der bildenden Kunst des 14. und 15. Jahrhunderts, Wien/Köln/Weimar 2004 (= ARS VIVA, hrsg. v. G. Pochat, Bd. 8).
- ³ Vgl. hierzu Jürgen *Müller*: „Pieter der Drollige“ oder der Mythos vom Bauern-Bruegel, in: Ausst.-Kat. Breughel – Brueghel. Flämische Malerei um 1600. Tradition und Fortschritt, Lingen 1997, S. 42–53.
- ⁴ Carel *van Mander*: Das Leben der niederländischen und deutschen Maler (von 1400 bis ca. 1615). Übersetzung nach der Ausgabe von 1617 und Anmerkungen von Hanns Floerke, Worms 1991, S. 154.
- ⁵ Eine Abbildung der Medaille findet sich bei Ethan Matt *Kavaler*: Pieter Bruegel. Parables of Order and Enterprise, Cambridge 1999, S. 50, Abb. 23[a].
- ⁶ *Mander*: Das Leben, S. 156. Zur Deutung der „Kinderspiele“ vgl. Jürgen *Müller*: Das Paradox als Bildform. Studien zur Ikonologie Pieter Bruegels d. Ä., München 1999, S. 40–56.
- ⁷ Eine Ausnahme bildet Heinz-Herbert *Mann*, der das Problem der Zeit in seinem Aufsatz „Überlegungen zum Thema ‚Zeit‘ bei Pieter Bruegel d. Ä.“ sogar zum Thema einer monographischen Studie gemacht hat. Hier finden sich wichtige Beobachtungen, wenn er auf die Vorliebe des Künstlers für Kreis und Spirale als Kompositionsformen und auf das mehrfach verwendete Motiv des Rades als Symbol der Zeit hinweist. Vgl. Heinz-Herbert *Mann*: Überlegungen zum Thema ‚Zeit‘ bei Pieter Bruegel d. Ä., in: Augenblick und Zeitpunkt. Studien zur Zeitstruktur und Zeitmetaphorik in Kunst und Wissenschaften, hg. von Christian W. *Thomsen* u. Hans *Holländer*, Darmstadt 1984, S. 198–207.
- ⁸ Vgl. hierzu Jürgen *Müller*: Überlegungen zum Realismus Pieter Bruegels d. Ä. am Beispiel seiner Darstellung des „Bethlehemitischen Kindermordes“, in: Morgen-Glantz. Zeitschrift der Christian Knorr von Rosenroth-Gesellschaft 8 (1998), S. 273–296.
- ⁹ Gustav *Glück*: Bruegels Gemälde, Wien 1932, S. 22.
- ¹⁰ Hans-Joachim *Raupp*: Bauernsatiren. Entstehung und Entwicklung des bäuerlichen Genres in der deutschen und niederländischen Kunst ca. 1470–1570, Niederzier 1986, S. 283.
- ¹¹ Die Braut ohne den Bräutigam darzustellen, entspricht ebenfalls der Darstellungstradition, Nachweise bei *Raupp*: Bauernsatiren, S. 283, Anm. 16.
- ¹² Vgl. hierzu *Raupp*: Bauernsatiren, S. 50–59.
- ¹³ Vgl. Eddy *de Jongh*: Erotica in vogelperspectief: De dubbelzinnigheid van een reeks 17de eeuwse genrevorstellungen, in: Simiolus 3, Nr. 1, 1968–69, S. 22–74.
- ¹⁴ 1567 oder 1568, Holztafel, 114 x 164 cm, Kunsthistorisches Museum, Wien.
- ¹⁵ 1566 datiert, Holztafel 119 x 157 cm, Institute of Arts, Detroit.
- ¹⁶ Vgl. zuletzt *Kavaler*: Pieter Bruegel, S. 149–211.
- ¹⁷ Nikolaus *von Cues*: Gespräch über das Seinkönnen. Übersetzung, Nachwort und Anmerkungen von Hans Rupprich, Stuttgart 2000, S. 16.
- ¹⁸ ebda., S. 17.
- ¹⁹ Signiert und 1568 datiert, Holztafel, 59 x 68 cm, Kunsthistorisches Museum, Wien.
- ²⁰ Vgl. hierzu *Müller*: Das Paradox als Bildform, S. 82–89.
- ²¹ Signiert und 1565 datiert, Holztafel, 117 x 170 cm, Metropolitan Museum of Art, New York.
- ²² Vgl. hierzu Jan *Muyll*: Pieter Bruegel en Abraham Ortelius. Bijdrage tot de literaire receptie van Pieter Bruegels werk, in: Archivium Artis Lovaniensis. Bijdragen tot de geschiedenis van de Kunst der Nederlanden. Opgedragen aan Prof. Em. Dr. J.K. Steppe, ed. M. Smeyers, Louvain 1981, S. 319–337.
- ²³ *Raupp*: Bauernsatiren, S. 283.
- ²⁴ Belege bei *Raupp*: Bauernsatiren, S. 283 f.
- ²⁵ Annabella *Weismann*: Was hört und sieht der Dudelsackpfeiffer auf der Bauernhochzeit? Bemerkungen über ein allzu bekanntes Gemälde von Pieter Bruegel, in: Schweigen. Unterbrechung und Grenze der menschlichen Wirklichkeit, hg. von Dietmar *Kamper* und Christoph *Wulf*, Berlin 1992, S. 225–245.
- ²⁶ Leon Battista *Alberti*: Die Malkunst. Herausgegeben, eingeleitet, übersetzt und kommentiert von Oskar *Bätschmann* und Christoph *Schäublin* unter Mitarbeit von Christine *Patz*, in: *Ders.*: De Statua, De Pictura, Elementa Picturae, ed. Oskar Bätschmann et Christoph Schäublin, Darmstadt 2000, S. 194–315, hier S. 267.
- ²⁷ ebda., S. 265–67.
- ²⁸ ebda., S. 267.
- ²⁹ Signiert und 1560 datiert, Holztafel, 118 x 161 cm, Kunsthistorisches Museum, Wien.
- ³⁰ Signiert und 1559 datiert, Holztafel, 117 x 163 cm, Gemäldegalerie, Berlin.
- ³¹ Signiert und 1564 datiert, Holztafel, 124 x 170 cm, Kunsthistorisches Museum, Wien.
- ³² Signiert und 1566 datiert, Holztafel, 95 x 160,5 cm, Museum der Schönen Künste, Budapest.
- ³³ Vgl. hierzu *Müller*: Das Paradox als Bildform, S. 54–56.
- ³⁴ *Alberti*: Die Malkunst, S. 269.
- ³⁵ ebda., S. 273.

Abbildungsnachweis: Diathek Institut für Kunstgeschichte, Universität Graz: Abb. 1.