

Vorsicht ansteckend!

Pieter Bruegels d. Ä.
Der gähnende Mann

(K)eine Bagatelle

Jürgen Müller

Pieter Bruegel d. Ä. (zugeschrieben)

Der gähnende Mann, undatiert
Öl auf Eichenholz,
12,6 × 9,2 cm





Abb 2. Pieter Bruegel d. Ä., *Kopf einer alten Bäuerin*, um 1560–1565, Öl auf Eichenholz, 21,8 × 18,5 cm, Bayerische Staatsgemaldehysammlungen – Alte Pinakothek München

Affektstudie oder Genrebild?

Pieter Bruegels d. Ä. Eichentafel *Der gähnende Mann* (Abb. 1) aus dem Museum für Schöne Künste in Brüssel ist ein rätselhaftes Bild. Es misst 12,6 × 9,2 cm und ist weder datiert noch signiert. In stilistischer Hinsicht haben wir es mit einem Spätwerk zu tun, bei dem sich der Künstler für ein reduziertes Figurenpersonal und große Nabsicht entschieden hat. Es ist in der Zeit nach 1566 entstanden. Für eine Zuschreibung an Bruegel d. Ä. spricht der Umstand, dass bereits in Peter Paul Rubens' Nachlassinventar das Bild eines Gähnenden aufgeführt ist (Abb. 2).¹ Darüber hinaus nennt der Nachstich von Lucas Vorsterman d. Ä. (Abb. 3) den flämischen Maler als Inventor und zeigt, dass man die kleine Tafel im 17. Jahrhundert für authentisch hielt.

Die Größe der Tafel stellt ein Kabinettformat dar und verweist auf einen privaten Gebrauch. Im Œuvre des Flamen kann das Werk keinem Werkkomplex zugeordnet werden. Im Sinne einer Alltagsszene handelt es sich um ein Genrebild. Von zahlreichen Forschern wurde es jedoch als Affektstudie erachtet.² Aber stellt das Gähnen einen Affekt dar? Ist es nicht lediglich Symptom für die Müdigkeit eines Menschen?

Die Bilderzählung erscheint simpel. Der gähnende Mann trägt einen vor dem Hals geschlossenen Schlafrock, dazu eine Haube, die auf das bevorstehende Zubettgehen verweist. Sein Gesichtsausdruck ist präzise wiedergegeben, wenn man auf die zu Schlitzzen zusammengekniffenen Augen, den weit geöffneten Mund und die Gesichtsmuskulatur achtet. Diese spannt sich durch das Gähnen reflexartig an und hat eine Faltenbildung rund um die Nasenwurzel zur Folge. Der nunmehr geöffnete Mund gibt den Blick auf Zunge und obere Zahnreihe frei. Aber welche Geschichte wird erzählt und was will uns der Künstler damit sagen?

Am plausibelsten ist die Vorstellung, dass es sich bei der Tafel um ein Geschenk an einen befreundeten Künstler oder Humanisten handelt. Mit einer solchen Freundschaftsgabe geht zumeist ein Scherz einher, der sich jedoch nicht auf Anheiß erschließen will. Das *Album Amicorum* von Abraham Ortelius, mit dem Bruegel eine Italienreise von 1552 bis 1554 unternahm, enthält Beiträge zahlreicher Humanisten, die uns über das gelehrte Umfeld des Malers unterrichten. Theologen, Dichter, Künstler



Pieter Bruegel d. Ä. (Erfinder), Lucas Vorsterman d. Ä. (Stecher), *Der Gähner*, undatiert, Kupferstich Kupferstich, 19,5 × 20,4 cm

Abb 3.

und Kartografen haben sich mit Zeichnungen, Gedichten oder Sinnsprüchen in diesem Buch verewigt und zeugen vom Umfeld des flämischen Künstlers.³

Bruegel adressiert die kulturelle Elite seines Landes und nimmt dabei eine kritische Position gegenüber der katholischen Kirche und den Habsburger Besatzern ein.⁴ Er verweigert sich den zeitgleichen Kunstbestrebungen eines Frans Floris oder Maerten van Heemskerck, die Michelangelo und Raffael als Vorbildern folgen.⁵ So kommt es unter den Malern zu Konflikten und der Floris-Schüler Lucas de Heere veröffentlicht im Jahre 1565 in seinem Gedichtband *Den hof en boomgaard der poesien* eine Invektive gegen Bruegel, der die Werke von Floris als „Zuckerbildchen“ bezeichnet haben soll. Ihm wird vorgeworfen, aus seiner Romreise nichts gelernt zu haben, und seine Figuren werden polemisch als Kirmespuppen bezeichnet.⁶

Bruegels kleine Tafel hat bis heute keine angemessene Deutung erfahren, weil mit dem vermeintlich harmlosen Bildchen die anspruchsvolle Frage einhergeht, was Kunst sei und was sie zu leisten vermag. Mit dem simplen Sujet betreibt Bruegel Understatement. In Wirklichkeit aber weist das Thema des Gähnens auf die antike Philosophie und Dichtungslehre zurück. Wer gähnt, vollführt einen physiologischen Automatismus, bei dem die Muskeln unseres Gesichts agieren, ohne dass wir Einfluss darauf nehmen könnten. Während sich unsere Augen unwillkürlich schließen, öffnet sich der Mund, sodass wir anderen einen Blick in unseren Rachen erlauben. Eben darum schreibt die Etikette vor, beim Gähnen den Mund mit der Hand zu verschließen. Vor allem aber: Gähnen steckt an. So wird bereits in den pseudo-aristotelischen *Problemata* nach der epidemischen Wirkung des Gähnens gefragt und nach der Bedingung von dessen Übertragung.⁷ Was ist die Grundlage dieser Wirkung?

Und zeichnet sich nicht auch Kunst durch Wirkmacht und Unmittelbarkeit aus? Besteht ihre Leistung nicht gerade darin, uns zu erregen und zu überwältigen? Dass Maler dies erkannt haben, belegt Leonardo da Vinci, der bereits vor Bruegel dem Phänomen des Gähnens nachgegangen ist, um die Überlegenheit des Sehsinns zu erweisen. Denn Bilder üben, wie das Gähnen auch, eine Übertragungskraft aus, wenn man etwa an erotische Werke denkt. So beschreibt Leonardo das Bild eines gähnenden Mannes, das niemand habe anschauen können, ohne selbst gähnen zu müssen.⁸ Ob Bruegel mit diesen Quellen vertraut war, wissen wir nicht. Aber er kannte gewiss jenen Passus aus der *Poetik* des Horaz, der die Wirkung eines Kunstwerks auf den Betrachter als eine Art Echo oder Spiegeleffekt definiert: „Das Menschenantlitz lacht mit den Lachenden und weint mit den Weinenden. Willst Du mich zu Tränen nötigen, so mußt Du selbst zuvor das Leid empfinden; nur dann wird mich dein Unglück rühren, [...] Ward Ungeschicktes Dir in den Mund gelegt, so fang ich an zu gähnen oder zu lachen.“⁹



Abb 4. Rogier van der Weyden, *Das Jüngste Gericht* (Detail), 1445–1450, Flügelaltar, Öl auf Holz, ca. 215 × 560 cm (Gesamtmaß), Hôtel-Dieu, Beune (Burgund)

Bei Horaz wird das Gähnen zum unwillkürlichen Kommentar misslungener Kunst und ist Symptom für deren Langeweile. Ziehen wir den zitierten Passus aus der *Dichtkunst* hinzu, so ist Bruegels Täfelchen gemalter Scherz und Paradox zugleich, antizipiert der Künstler doch die Wirkung seines Gemäldes im Sinne des „Ungeschickten“, während er den gelangweilten Betrachter für dessen Missachtung bestraft, indem er ihn zur Wiederholung des Gesehenen zwingt: Er muss gähnen.¹⁰ Mit den zitierten Versen aus Horaz' *Poetik* findet sich eine einflussreiche These formuliert, dass wir nämlich mit den „Lachenden lachen“ und mit den „Weinenden weinen“, wie es seit dem Quattrocento in zahlreichen Kunsttraktaten wiederholt wird.

In Leon Battista Albertis Schrift *Della Pittura* aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts empfiehlt der Kunsttheoretiker für das Studium der Gemütsbewegungen, den Gesamteindruck des Gesichts nicht außer Acht zu lassen: „Und ebenso: wer könnte je ohne größtes Bemühen Gesichter darstellen, in denen der Mund, das Kinn, die Augen, die Wangen, die Stirn, die Brauen, alle Teile zusammenwirken zu einem Ausdruck von Lachen oder Weinen?“¹¹ Alberti beschreibt die Schwierigkeit, Affekte angemessen zu schildern, und betont, dass es physiologischer Kenntnisse bedarf, damit ein lachendes Gesicht nicht wie ein weinendes erscheine.¹² Der zum Gemütszustand passende Ausdruck besteht aus lauter Details und muss zu einem stimmigen Ganzen zusammengesetzt werden. Denn mit der gelungenen Darstellung der Mimik geht die Fähigkeit des Historienbilds einher, uns zu bewegen und zu überwältigen. Es bedarf einer Appell-Figur, die uns dazu einlädt, „dass wir weinen mit dem Weinenden, lachen mit dem Lachenden und leiden mit dem Leidenden“.¹³ Zur Erzeugung solcher Gemütsregungen bietet die Darstellung starker Affekte den Schlüssel.¹⁴

Dem Motiv des aufgerissenen Mundes kommt dabei eine zentrale Funktion zu, kann er doch Aggression, Wut, Schrecken und Entsetzen ausdrücken; er stellt damit ein Symptom starker Emotionalität dar. Extreme Gefühlsregungen lassen das Gesicht des Menschen zur Grimasse werden, dessen Mund zum Schrei weit geöffnet ist. So werden bereits die verdammten Seelen auf spätmittelalterlichen Polyptychen mit aufgerissenen Mündern und klappernden Zähnen gezeigt – so wie es etwa Rogier van der Weyden in *Das Jüngste Gericht* auf einem Flügelaltar vermittelt (1445–1450, Abb. 4).

Souveräne Ausdruckskunst der Italiener

Solche Affekte darstellen zu können, zeugt von Imaginationsfähigkeit. Mit dieser virtuosen Ausdrucksstudie von geradezu emblematischer Qualität haben wir es bei Michelangelos Zeichnung



Michelangelo Buonarroti, *Anima dannata* [Verdammte Seele], um 1525, Zeichnung auf Papier, 23,1 × 19,7 cm, Galleria degli Uffizi, Florenz

Anima dannata (um 1525, Abb. 5) zu tun, mit einer verdammten Seele, wo sich der Schrei mit aufgerissenen Mund im bewegten Beiwerk des Umhangs fortsetzt. Der Künstler führt uns die äußerste Anstrengung des schreienden Mannes vor Augen: Der aufgerissene Mund, die starr blickenden Augen und hervortretenden Adern werden zu dem von Alberti geforderten Gesamteindruck verbunden. Selbst die Haare stehen dem Verdammten zu Berge. Indirekt erleben wir das Grauen, das sich im Gesicht des Mannes spiegelt. Wenn der Künstler hier den größtmöglichen Schrecken zum Ausdruck bringt, vollführt er ein Kunststück, mit dem er seine Meisterschaft in der Bewältigung allergrößter *difficoltà* nachweist.¹⁵

Um sich den Sprung von der Ausdrucksstudie zum Historienbild vorzustellen und welche Rolle dem aufgerissenen Mund dabei zukommt, sei an Michelangelos *Cascinaschlacht* aus dem Jahr 1506 zu denken. Das Fresko wurde nie ausgeführt. Doch im 16. Jahrhundert stand den Florentiner Künstlern zumindest der Karton als Studienobjekt zur Verfügung, wie man Benvenuto Cellinis Autobiografie entnehmen kann. Dieser berichtet von der Vorbildlichkeit der Motive, die immer wieder von jungen Künstlern kopiert wurden (Abb. 6).¹⁶ Michelangelos Affektstudie war schon unmittelbar nach ihrer Entstehung derart berühmt, dass Marcantonio Raimondi einzelne Figuren im Kupferstich kopierte.¹⁷ Was aber leistet in diesem Zusammenhang das Motiv des aufgerissenen Mundes?

Die *Cascinaschlacht* erzählt eine Episode aus dem Krieg zwischen Pisa und Florenz. Sie zeigt Soldaten, die sich durch ein Bad erfrischt haben und, vom Gegner überrascht, ins Gefecht ziehen müssen. Dabei fällt auf, wie unterschiedlich Michelangelo die dargestellten Personen agieren lässt, ja, wie wichtig es dem Künstler war, Abwechslungsreichtum vorzuführen. Die Episode erscheint geradezu als Vorwand, ein Maximum unterschiedlicher Körperstudien präsentieren zu können. Man glaubt, die Anspannung der Kämpfer förmlich mitzuerleben. Dies trifft allerdings nur bis zu dem Moment zu, da man die von Alberti genannte Appellfigur entdeckt. So geht mit der zentralen Darstellung des älteren Kriegers, der sich mit schreiendem Mund auf uns zubewegt, ein Kippeffekt



Abb 6. Bastiano da Sangallo, nach Michelangelo Buonarroti, *Cascinaschlacht* um 1542, Öl auf Holz, 76,5 × 129 cm, Holkham Hall, Norfolk



Raffael (Erfinder), Marcantonio Raimondi (Stecher), *Der Bethlehemische Kindermord*, um 1511, Kupferstich, 23,8 × 43,8 cm, Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin

Abb 7.

einher. Es ist, als würden wir die Aktion nicht mehr distanziert beobachten können, sondern als fiele die ästhetische Grenze nieder, sodass wir uns plötzlich im Innern des Bildes befinden. Aus dem erzählerischen Nacheinander wird ein Jetzt. Dieses intensive Erleben ist gleichermaßen die Folge des Schreis, der Vorwärtsbewegung des Mannes auf uns zu sowie des Eindrucks des Erblickt-Werdens. Objekte werden zu Subjekten – und umgekehrt.

Dass Michelangelo hier eine kanonische Formulierung gelungen ist, macht ein Blick auf seinen Rivalen Raffael deutlich. Demnach kann ein Kupferstich Marcantonio Raimondis, der nach einer Zeichnung Raffaels entstanden ist, als Konkurrenzprojekt gelten. In der Komposition, die den *Bethlehemitischen Kindermord* (um 1511) zeigt, bedient sich Letzterer antiker Motive, wie sie sich auf Schlachtensarkophagen und bei der Darstellung von Erinnyen finden. Wie schon Michelangelos Entwurf, so ist auch der Kupferstich des *Kindermords* ein Paradebeispiel pathetischer Bilderrede.¹⁸ Um die Betrachtenden zu überwältigen, fokussiert Raffael seine gesamte Komposition auf den zum Schrei geöffneten Mund der Frau im Bildzentrum. Sie ist vollkommen von Sinnen über den Mord an ihrem Kind. Im Durcheinander des Massakers entdecken wir sie nicht sofort, fühlen uns dann aber von ihr erblickt und sind erschrocken, mit welcher Dynamik sie auf uns zurennt. Mehrere Kinder liegen ermordet am Boden, unmittelbar links neben der Frau im Bildzentrum erkennt man einen weinenden Knaben, der im Gewühl seine Mutter verloren hat.

Um die Dynamik des Dargestellten zu steigern, zeigt uns Raffael in der Darstellung der Soldaten mehrfach den Wendepunkt der Bewegung. Wenn schon die angespannten Körper der Schergen Affekte zum Ausdruck bringen, kulminieren diese im schreienden Mund der Frau und heben die ästhetische Grenze auf. Ihr geöffneter Mund wird zum Symbol des unendlichen Schmerzes aller Mütter und bezeichnet das größte nur denkbare Pathos. Raffael bedient sich in formaler Hinsicht einer subtilen Komposition und verspannt die gegenüberliegenden Bildecken, wodurch eine imaginäre Membran entsteht, die im nächsten Moment von der schreienden Frau durchstoßen wird.

In den Historien Michelangelos und Raffaels geht es um die Präsentation und Erregung der Affekte. Beide Künstler verwandeln die Betrachtenden in Augenzeugen und bedienen sich für ihre Bilderzählung des Stilmittels der Steigerung (Klimax).¹⁹ Im albertischen Sinne wählen sie eine repräsentative Auswahl von Szenen und Figuren, die sie in relativer Nahsicht darstellen. In Bezug auf Kämpfer und Schergen entsteht bereits großes Pathos. Ihren Höhepunkt erreicht diese pathetische Bilderrede jedoch erst durch den zum Schrei geöffneten Mund, der uns in das Bildgeschehen integriert und die Fiktion aufhebt. Dieser als *genus grande* bezeichnete Erzählmodus kann als Ausweis formaler Meisterschaft gelten.

Ethos versus Pathos

Ganz anders Bruegel. Er zeigt jenen Moment, in dem der Mann von seiner Müdigkeit überwältigt wird. Seine Augenlider ziehen sich zusammen und der Mund öffnet sich in beängstigender

Weise. So erhält der Gesichtsausdruck eine gewisse Ambivalenz. Verdeckte man den oberen Teil des Kopfes, könnte man den aufgerissenen Mund im Sinne eines Schreis interpretieren, was durch die Augenpartie jedoch verhindert wird. Wie also sollen wir das Bild verstehen? Augenscheinlich macht sich Bruegel über die pathetische Kunstauffassung eines Michelangelos oder Raffaels lustig und zeigt, dass jenes Kriterium des geöffneten Mundes, das wir als Höhepunkt pathetischer Bilderrede erkannt haben, auch auf eine solch profane Aktion wie das Gähnen zutrifft.

Diese Deutung, mit der eine Umkehrung von hoher zu niederer Kunstform stattfindet, von der Historie zum Genre, hat insofern ihre Berechtigung, als zahlreiche Künstler im Norden seit Mitte des 16. Jahrhunderts Genrebilder herstellen, mit denen sie sich über das Pathos von Schreck und Schmerz lustig machen. Jan Sanders van Hemessen oder Pieter Huys (Abb. 8) scherzen, wenn sie das Pathos des schreienden Mundes auf die banalen Kontexte eines sexuellen Angebots oder eines leeren Krugs anwenden. Am Beispiel von Huys' Genrebild sei dies präzisiert. Es stellt ein kurioses Paar vor. Ein Dudelsackpfeifer hat sein Spiel unterbrochen und schreit laut auf. Er schaut leidend über uns hinweg und hebt mahnend seine rechte Hand, während eine ältere Frau mit Daumen und Zeigefinger an dessen Geldbörse nestelt, die er um seinen Hals trägt. In Anbetracht eines Genrebildes sind Größe und Bildformat der Tafel erstaunlich. Beide Figuren sind aus großer Nähe dargestellt, damit wir ihr Mienenspiel genau studieren können. Mit ihrer Linken hält die Frau einen geöffneten Krug, der leer zu sein scheint und den es wieder zu befüllen gilt. Der Künstler legt Wert darauf, ihr Alter über Falten zu verdeutlichen. Dies gilt ebenso für den Mann, der unpassend und altertümlich wie ein Geck gekleidet zu sein scheint. Rätselhaft ist die Schusterahle an seiner Kopfbedeckung und seine leidende Pose, die ihn mit weit aufgerissenem Mund erbarmungswürdig ausschaun lässt. Im Kontrast zu den grobschlächtigen Gesichtern fallen die feingliedrigen Hände auf, die Krug oder Flöte des Dudelsacks halten.

An der rückwärtigen Wand des nicht näher definierten Raums ist ein flämischer Text angebracht, der übersetzt lautet: „Ach, lass es bleiben. Es ist sinnlos, nach meiner Börse zu greifen. Du hast sie geleert und meine Pfeife kann nicht mehr spielen.“ Der Künstler erzählt eine zotige Geschichte von einer lüsternen Alten und einem überforderten Musikanten, der mit seiner Manneskraft angegeben zu haben scheint, aber nun sein Scheitern eingesteht. Dies wird umso deutlicher, als die Ahle in ihrer Form und Richtung eine Erektion assoziieren lässt, während die winzige Nadel am Gewand der Frau ein Echo auf diese Erzählung darstellt.

Ebenso wie bereits Huys widerspricht auch Bruegel mit seinem *Gähnenden* den Forderungen klassischer Kunsttheorie. In den italienischen Traktaten jener Zeit wird die Darstellung von Helden und außergewöhnlichen Ereignissen im Sinne der *istoria* als höchste Aufgabe der Malerei definiert. Bruegel zeigt, dass das Detail eines aufgerissenen Mundes noch nicht automatisch als edel und läuternd zu erachten ist. Er nutzt ein hochstehendes Motiv für einen niederen Gegenstand. Die Ironie solcher Darstellungen besteht zugleich darin, dass es die Nordeuropäer bezüglich der Schmerzdarstellung

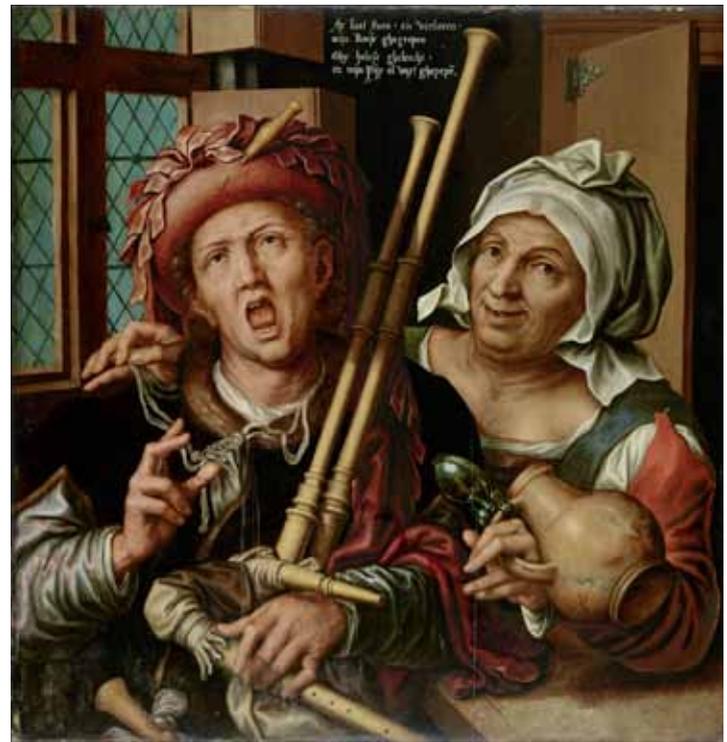
mit den vermeintlich viel seriöseren Vorbildern aufnehmen können. Wir müssten lediglich den Kontext verändern und aus den gepinigten Jecken würden verdammte Seelen. Damit ist für die Betrachtenden ein doppelter Erkenntnisgewinn verbunden. Einerseits erkennen wir, dass die niederländischen Künstler in der Lage sind, mit den Idealkünstlern Michelangelo und Raffael gleichzuziehen. Andererseits wird die Ambivalenz der Affektdarstellung offenbar und damit die Gefahr eines falschen Pathos. Bruegel zielt mit seiner Kritik nicht nur auf die italienischen Künstler, sondern auch auf die italianisierenden Kunstbestrebungen seiner Landsleute.

Die skizzierte Interpretation des *Gähnenden* bleibt unvollständig, solange man sie nicht in einen positiven Kontext stellt. Dieser besteht in christlicher Poetik, die im Unterschied zur klassischen Rhetorik eines Michelangelos oder Raffaels das Hohe und das Niedere verbindet, wie uns Erich Auerbach gezeigt hat.²⁰ So fordert Erasmus von Rotterdam vom Künstler, christlichen und nicht paganen Traditionen zu folgen.²¹ Damit geht eine Kritik traditioneller Rhetorik einher, die glaubt, erhabene Wirkung über die Proportionalität der Mittel im Verhältnis zum Stoff herstellen zu können. In Bruegels Malerei wird die gegenteilige These vertreten: Das Niedrige und das Vulgäre seien am besten geeignet, um das Erhabene darzustellen.

Im *Gähnenden* wählt der Künstler absichtlich ein kleines Bildformat und entscheidet sich für das Ethos, nicht für das Pathos. Mit seiner Kunst geht eine Selbstbescheidung des Menschen einher. Weder beansprucht er den Ehrentitel des *divino artista*, noch scheut er es, sich über die Rezipienten seiner Bilder lustig zu machen. Vielmehr erwartet er von seinem Publikum genau jene Selbstironie und Distanznahme, die seine Kunst als ethisch auszeichnet.

Das Gähnen wird zum Prüfstein für die Wirkung eines Bildes. Durch Bruegels Umdeutung des geöffneten Mundes ins Banale erscheint das Pathos der Italiener hohl und wird der Lächerlichkeit preisgegeben. Denn was ist, wenn ein Gesichtsausdruck ambivalenter ist, als es scheinen will, und der furchteinflößende Ausdruck nicht zur banalen Ursache passt? Wenn Bruegel mit dem *Gähnenden* auf Horaz anspielt, so stellt er die Frage nach der Macht der Kunst, unsere Affekte im Sinne des Lachens und Weinens zu erregen. Doch anders als Alberti macht er sich über die These der sympathetischen Wirkmacht lustig, indem er die Übertragungstheorie ironisiert.

Über die historischen Analysen hinaus wird man nach der Kunst als einer authentischen Ausdrucksform fragen müssen. Was garantiert Wahrheit? Mit dem Pathos italienischer Kunst wird der Mensch zum tragischen Helden. Die Betrachtenden werden überwältigt, um sich zugleich als Zeugen der



Pieter Huys, *Der Dudelsackspieler mit seiner Frau*, 1571, Öl auf Holz, 86 × 84 cm, Gemäldegalerie, Staatliche Museen zu Berlin

Abb 8.

Bildhandlung zu entdecken. Würde und Heroismus entsprechen einander. Schmerz wird zum Garanten von Wahrhaftigkeit. Der Künstler vermag es wie ein Arzt, den Menschen und dessen seelische Zustände durch äußere Symptome darzustellen. Bruegel hingegen zeigt, dass nicht jeder aufgerissene Mund schon auf die seelische Größe des Menschen schließen lässt. Sein Ethos schafft Distanz. Offensichtlich wird das Verhältnis von innen und außen auf je andere Weise gedacht. In kulturhistorischer Perspektive wird man sagen dürfen, dass sich hier Antike und Christentum als Möglichkeiten der Weltdeutung gegenüberstehen. Während in der antiken Philosophie vom Äußeren auf das Innere des Menschen rückgeschlossen wird, ist dies im Christentum nicht der Fall. Diese Frage nach der Les- oder Unlesbarkeit bzw. nach der Sicht- oder Unsichtbarkeit des Menschen ist jedenfalls ein fester Bestandteil unserer Kultur und kehrt in allen Epochen in unterschiedlicher Ausprägung wieder. Was lehrt uns das? Der körperliche Ausdruck menschlicher Seelenregungen ist nie eindeutig. Und das gilt erst recht für die Expressionen von Gesicht und Mund.

1 Bis heute ist die Urheberschaft Bruegels d. Ä. umstritten. Für die Zuschreibung an den Sohn fehlen stichhaltige Gründe. Lediglich Walter Gibson hat sich eindeutig für Pieter Bruegel d. Ä. als Bildautor ausgesprochen und eine Beziehung zwischen dem Kopf des gähnenden Mannes mit jenem Kopf einer alten Bäuerin (um 1560–1565) in der Bayerischen Staatsgemäldesammlung, Alte Pinakothek München, hergestellt. Vgl. Walter S. Gibson, *Pieter Bruegel and the Art of Laughter*, Berkeley CA u. a. 2006, S. 56–59.

2 Vgl. ebd., S. 57–59.

3 Jean Puraye (Hg.), *Album Amicorum Abraham Ortelius. Reproduit en facsimile, annoté et traduit par Jean Puraye*, Amsterdam 1969.

4 Vgl. hierzu Jürgen Müller, „Von Kirchen, Ketzern und anderen Blindenführern. Pieter Bruegels d. Ä. ‚Blindensturz‘ und die Ästhetik der Subversion“, in: Gerd Schwerhoff und Eric Piltz (Hg.), *Zeitschrift für Historische Forschung*, 51, *Gottlosigkeit und Eigensinn. Religiöse Devianz im konfessionellen Zeitalter*, Berlin 2015, S. 493–530.

5 Vgl. Jürgen Müller, „Pieter Bruegel d. Ä. und das Theater der Welt—Zur Einführung“, in: *Pieter Bruegel d. Ä. und das Theater der Welt*, hg. von dems. und Ingrid Mössinger, Ausst.-Kat. Kunstsammlungen Chemnitz, Berlin 2014, S. 12–23.

6 Vgl. Bertram Kaschek, *Weltzeit und Endzeit. Die „Monatsbilder“ Pieter Bruegels d. Ä.*, München 2012, S. 55–59.

7 „Warum gähnt man, wenn andere gähnen, als Reaktion darauf meistens auch?“, vgl. Aristoteles, „*Problematika physica*“, hg. und übers. von Hellmut Flashar, *Aristoteles Werke in deutscher Übersetzung*, Bd. 19, 4. Aufl., Darmstadt 1991, S. 74, VII.1, 886a, 34–35.

8 Vgl. Cornelia Logemann und Ulrich Pfisterer, „Kunst zum Gähnen! Joseph Ducreux' Selbstporträts“, in: Maria Effering u. a. (Hg.), *Von analogen und digitalen Zugängen zur Kunst. Festschrift für Hubertus Kohle zum 60. Geburtstag*, arthistoricum.net, 2019, S. 131–140, online: <https://doi.org/10.11588/arthistoricum.493.c6659> [10.7.2020].

9 Horaz, „*Ars Poetica*“, in: Ders., *Sämtliche Werke. Lateinisch/Deutsch*, hg. von Hans Färber, München 1957, S. 101–105.

10 Vgl. Jürgen Müller, *Das Paradox als Bildform. Studien zur Ikonologie Pieter Bruegels d. Ä.*, München 1999; zuletzt Jürgen Müller und Thomas Schauerte (Hg.), *Pieter Bruegel. Das vollständige Werk*, Köln 2018.

11 Leon Battista Alberti, *Über die Malkunst*, hg., übers. und komm. von Oskar Bätschmann und Sandra Gianfreda, 3. Aufl., Darmstadt 2010, II.42, S. 133.

12 Ebd.

13 Ebd., II.41, S. 131.

14 Ebd.

15 David Summers, *Michelangelo and the Language of Art*, Princeton NJ 1981, S. 177–185.

16 Vgl. Bevenuto Cellini, *Mein Leben. Die Autobiographie eines Künstlers aus der Renaissance*, übers. von Jacques Laager, Zürich 2000, S. 34.

17 Zum Beispiel Marcantonio Raimondi, *Die Kletterer*, 1510, Kupferstich, 28,4 x 22,5 cm.

18 Vgl. Raffael und die Folgen. *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner graphischen Reproduzierbarkeit*, hg. von Corinna Höper, Ausst.-Kat. Graphische Sammlung der Staatsgalerie Stuttgart, Ostfildern-Ruit 2001, Nr. A 8.1, S.163–164.

19 Fabius Quintilianus, *Ausbildung des Redners. Zwölf Bücher*, hg. und übers. v. Helmut Rahn, 2 Bde., Darmstadt 1995, 2. Teil, IX, 6, 54–56.

20 Vgl. Erich Auerbach, „*Sermo humilis*“, in: Ders., *Literatursprache und Publikum in der lateinischen Spätantike und im Mittelalter*, Bern 1958, S. 25–53.

21 Vgl. Müller 1999 (wie Anm. 10), S. 80–125.