

## Mundus

### Die Entstehung der frühen Genrekunst


#### Projektbericht

Einem alten Vorurteil gemäß wird die Kunst mit der Überwindung des Mittelalters profan. Die Maler wenden sich von nun an ihrer eigenen Umwelt zu und erkunden den Alltag der Menschen, als deren notwendiges Äquivalent die frühe Genremalerei erscheint. Arbeitende Bauern und Marktszenen, Quacksalber und Kartenspieler, Liebesszenen und Kirchweihfeste, Wirtshäuser und Bordelle finden auf diese Weise Einzug in die Werke der bildenden Kunst. Laster und Freuden des Alltags werden dargestellt. Mit einer solchen Konzeption der Genremalerei geht die Vorstellung notwendiger Säkularisierung einher, so als könnten sich die Menschen des 15. und 16. Jahrhunderts zum ersten Mal von der Allgegenwart der Kirche befreien und ihren Blick auf das Diesseits richten.

Eine andere Erklärung sieht die Entstehung der Genremalerei als Folge kunststimmiger Entwicklung. Dabei werden Aristoteles' Überlegungen zur Komödie als vorbildlich erachtet. Während die Tragödie (und ebenso die Historienmalerei) ihre Helden idealisiert und sie so zeigt, wie sie sein sollten, präsentiert die Komödie ihre Protagonisten als lasterhaft-realistisch und avanciert zum Modell der neu entstehenden Genrekunst. Was solche Deutungsmuster jedoch allesamt unterschlagen, ist die Historizität der Genremalerei, die

durch die Darstellung alltäglicher Verrichtungen freilich ahistorisch erscheinen mag. Für die Forschung stellt sich zudem ein weiteres Problem ein. Ab wann dürfen wir überhaupt von einem Genrebild sprechen? Wenn wir jede Darstellung einer alltäglichen Szene schon als Genremotiv erachteten, dann gäbe es die Genrekunst quasi ohne Unterbrechung seit der Antike. Ja, dann wäre auch die Darstellung eines Symposions oder einer urinierenden Hetäre ein Genrebild. Wie also Genrekunst erklären und wann beginnen lassen?

Diese Kunstform lässt sich erst dann genauer fassen, wenn man sein Augenmerk auf den spezifisch christlichen Deutungshorizont richtet. So entstehen im Laufe des 15. Jahrhunderts Genrebilder zunächst als Kupferstiche, die uns Lasterbeispiele vor Augen führen. Jene Werke zeichnen sich dadurch aus, dass einzelne Motive aus Planetenkinder-, Monats- oder Jahreszeitendarstellungen isoliert und als Lasterbeispiele zu eigenständigen Bildthemen werden. Dabei kommt dem Betrachter die Aufgabe zu, das zugrundeliegende zeitlich-kosmologische Rahmenthema hinzuzudenken. Entsprechend verweist uns eine Darstellung von streitenden Lehrjungen von Martin Schongauer (Abb. 1) auf das Laster des Zorns und zugleich finden wir dasselbe Motiv als typische Eigenschaft jener Planetenkinder,



Professor Dr. Jürgen Müller  
war von April bis September 2016  
Alfried Krupp Senior Fellow.  
Er ist Inhaber des Lehrstuhls  
für Mittlere und Neuere  
Kunstgeschichte an der  
Technischen Universität Dresden.

Jürgen Müller hat seit 2002 den Lehrstuhl für Mittlere und Neuere Kunstgeschichte an der Technischen Universität Dresden inne. Er absolvierte sein Studium in Bochum, Münster, Paris, Pisa und Amsterdam und promovierte 1992 in Bochum. Gastprofessuren führten ihn nach Paris, Berlin, Marburg und Bordeaux. In den Jahren 2006/07 erhielt er die Ru-

dolf-Wittkower-Forschungsprofessur an der Bibliotheca Hertziana. 2011/12 war er Senior Fellow am Internationalen Kolleg für Kulturtechnikforschung und Medienphilosophie in Weimar. Seine Forschungsschwerpunkte liegen in der altdeutschen und altniederländischen Malerei sowie in den Bereichen der Fotografie und des Films.

#### Kurzvita

#### » Der entfesselte Altar

Können Bilder subversiv sein? – Ja. Vor allem Genrebilder haben oft einen kritischen Subtext. Anfang der 1590er Jahre kommt Caravaggio nach Rom und findet im Kardinal del Monte seinen ersten Mäzen. Doch er malt in dieser Zeit keine religiösen Historien, sondern Genrebilder. Sie zeigen etwa musizierende oder Wein offerierende Knaben. Warum wählt Caravaggio die niedrige Gattung des Genrebildes anstelle der Historie? Die Hypothese lautet, der Künstler wolle damit einer normativen Bildsprache entgehen. Mit der Kanonisierung der Kunstproduktion im Laufe des 16. Jh. haben sich Verfahren entwickelt, die Maler auf die Nachahmung der Antike oder Künstler wie Michelangelo verpflichteten. In Reaktion darauf entstehen Techniken der Devaluation – etwa Parodien, die Werke oder ihre Urheber lächerlich machen, indem sie deren Motive in unpassende und abwertende Kontexte überführen. Ge-

nau dies leisten frühe Genrebilder. Sie vergegenwärtigen kanonische Werke und subvertieren sie zugleich. Durch die Verletzung eines bestehenden Kanons erzeugen sie das Bewusstsein, dass die Gestalt des Werks immer auch anders sein könnte. Zentrales Anliegen war es, Techniken der Inversion und Devaluation als wichtige Elemente ästhetischer Modernisierungsdiskurse und als frühen Beitrag zur *querelle des anciens et des modernes* zu deuten. Die parodierende Bezugnahme auf fremde Werke soll dabei nicht nur als Schmähung, sondern auch als programmatische Delegitimation ästhetischer Normen und damit als Beitrag zur Ausdifferenzierung der Kunst verstanden werden. Welche Geschichte hat die Gattung Genre und wie kann man ihre Entstehung beschreiben? Diesen Fragen nachzugehen, war das Ziel meiner Forschungen in Greifswald.

#### Fellow-Projekt



Abb. 1: Martin Schongauer: Zwei raufende Lehrjungen, um 1480, Kupferstich, 60 x 75 mm, London, British Museum, Department of Prints & Drawings, 1895,0915.288. © The Trustees of the British Museum

deren Sternkreiszeichen der Mars (Abb. 2) bildet.

Genrebilder stellen das Leben der Menschen in der Zeit dar, verweisen aber auf das Ende aller Zeiten im Sinne des Weltgerichts. Sie inszenieren den Augenblick der Verfehlung und meinen doch die damit einhergehenden Konsequenzen. Die Zeit der Welt, die sich kontinuierlich verändert, und die Welt der Zeit, die sich im Sinne der zyklischen Verfasstheit der Natur und der genuinen Laster des Menschen ständig wiederholt, definieren das Leben der Menschen. Genrebilder stellen eine Handlung dar, die auf einen größeren zeitlichen Verlauf verweist. Die Zeit wird im Bild angehalten.

Als ein Schlüsselwerk in diesem Zusammenhang dürfen wir Hieronymus Boschs Darstellung der „Sieben Todsünden“ (Abb. 3) erachten. Während im äußeren Band der augenförmigen Bildgestalt die Todsünden in Genreszenen wie zwischen den Speichen eines Rades angeordnet sind, befindet sich im Zentrum der Tafel – also gewissermaßen in der Pupille – der beobachtende Christus, dem nichts entgeht und der die Sünden der Menschen nach ihrem Tod richten wird, wie uns die Szenen in den Zwickeln des Bildes belehren. Nähmen wir also eine Szene aus der Tafel heraus und machten sie zu einem individuellen Kunstwerk, könnten wir den hermeneu-

tischen Schlüssel des mit dem Jüngsten Tag einhergehenden Gerichts ergänzen. Genremalerei im Sinne der Lasterschelte entsteht, wenn die Sphären irdischer Verfehlung und finalen Gerichts auseinander treten. Solche Bilder haben freilich eine metonymische Struktur. Sie liefern einen exemplarischen Teil, dessen christlichen Deutungsrahmen wir im Sinne des Ganzen hinzudenken müssen. Wir sind als Betrachter gehalten, den Inhalt des Bildes auf die damit einhergehenden Konsequenzen zu transzendieren. Die frühe Genremalerei zielt auf Perspektivwechsel und Distanznahme, um die Abwesenheit des Guten umso deutlicher zu machen.

Wer im 15. Jahrhundert eine Kirche betrat, ist dabei nicht selten an Skulpturen vorbeigegangen, die den „Fürsten der Welt“ oder „Frau Welt“ darstellten. In Worms sehen wir am Südportal des Doms die schöne Verführerin und einen ihrer Bewunderer, der sich vor ihr hingekniet hat, um sie anzubeten. In Straßburg ist es der Fürst der Welt (Abb. 4), der die törichten Jungfrauen verführt. Er ist Mundus, die Welt selbst, die den Menschen verlockt. Was diese Skulpturen verbindet, ist, dass der prächtigen Vorderseite der Figuren eine abstoßende Rückseite entgegensteht. Schlangen, Kröten und verwesende Körper sind hier zu entdecken, die den wahren Charakter weltlichen Blendwerks deutlich machen. Auf eindringliche Weise werden wir getäuscht und zur Erkenntnis der Hinfälligkeit alles Irdischen geführt. Ob wir die Kirche betreten oder verlassen, ein ums andere Mal sehen wir uns genarrt und sollen erkennen, dass die sinnliche Welt und ihre Versprechungen nicht von Dauer sind. Aus heilsgeschichtlicher Perspektive ist die Welt das Gegenteil von dem, was sie zu sein verspricht. Sie ist „verkehrt“ oder „inversus“, wie die Lateiner sagen würden.

Fassen wir das Gesagte zusammen, so schildert Genremalerei aus christlicher Perspektive den Mundus, die Verführung der Welt.



Abb. 2: Anonym: Kinder des Mars, 1445, kolorierte Federzeichnung, in: Kalendarisches Hausbuch des Konrad Rösner, Kassel, Landesbibliothek Kassel, ms. astronom 1 (2°), fol. 72v.



Abb. 3: Hieronymus Bosch: Tafel der sieben Todsünden und vier letzten Dinge, 1505-1510, Öl auf Pappelholz, 119,5 x 139,5 cm, Madrid, Museo del Prado, P02822.

[[https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/0/03/Hieronymus\\_Bosch-\\_The\\_Seven\\_Deadly\\_Sins\\_and\\_the\\_Four\\_Last\\_Things.JPG](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/0/03/Hieronymus_Bosch-_The_Seven_Deadly_Sins_and_the_Four_Last_Things.JPG)]



Abb. 4: Anonym: Fürst der Welt, um 1280/90, Portalfigur, Straßburg, Münster, Südliches Westportal, linkes Gewände. [[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Dos\\_Tentateur\\_2489.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Dos_Tentateur_2489.jpg)]

Um dies angemessen verstehen zu können, sei an Sebastian Brants „Narrenschiff“ (Abb. 5) von 1494 als die vermutlich wichtigste Quelle der Genremalerei des 16. Jahrhunderts erinnert. Denn für ein angemessenes Verständnis der Genremalerei ist Brants Opus magnum insofern bedeutsam, als es eben nicht nur typische Ikonographien wie das „Kartenspiel“, den „Alchemisten“ oder die Darstellung von „Bettlern“ beinhaltet. Vielmehr entwirft es auch eine didaktische Konzeption, die ich glaube auf die Genremalerei im Ganzen übertragen zu dürfen: Das „Narrenschiff“ wie auch die Genremalerei jener Zeit stellen Mundus-Allegorien dar. Brant entwirft in seinem Buch eine christliche Weisheitslehre. Dabei erfährt schon das im Titel thematische Schiff der Narren eine doppelte Codierung. Zum einen bezieht es sich auf das Schiff der Kirche im Sinne von „Petri Schifflein“ und damit auf die gesamte Christenheit, zum anderen auf die Odyssee Homers und ihren Helden, der immer wieder namentlich genannt wird, wodurch auf die individuelle Irrfahrt des Lebens im Sinne einer Pilgerfahrt verwiesen wird.

Dass es dem Straßburger Humanisten dabei weniger um umfassende Bildung als vielmehr um einen christlichen Heilsplan ging, machen verschiedene Kapitel des Buches deutlich, die auf das bevorstehende Weltende verweisen. Mundus ist für Brant also nicht nur die Welt als Ort im Sinne eines Theatrum, sondern auch ihr zeitlicher Verlauf, der von der Vertreibung aus dem Paradies bis zum Jüngsten Tag andauert. Mundus ist die lasterhafte Verstrickung der Welt bis zur Rückkehr Christi. Diese Finalität zu betonen ist insofern wichtig, als für den Humanisten Sünde eben keine auf den Augenblick beschränkte Verfehlung darstellt, sondern der Mensch am Jüngsten Tag dafür zur Verantwortung gezogen wird.

In den über einhundert Kapiteln macht der inhaltliche Verlauf von Brants „Narrenschiff“ deutlich, dass die für das menschl-

iche Leben bestimmende Odyssee nicht von den damit einhergehenden Verführungen zu trennen ist. Dies führt uns das Werk in Form eines umfassenden Lasterkatalogs vor Augen, wie er ja ebenso in den Bildern der Genremalerei vorliegt. Dabei wird der Leser angehalten, sich ebenso klug wie Odysseus zu verhalten. Gleichwohl wird im „Narrenschiff“ eine allzu einseitige Didaktik des Vorbilds verabschiedet. Was in ethischer Hinsicht richtig ist, lässt sich nicht a priori festlegen, sondern hängt vom Einzelfall ab. Nicht alles kann nach denselben Prinzipien beurteilt werden. Dabei präsentiert uns der Humanist weder Heilige, noch fordert er unmenschliches Martyrium. Im Gegenteil wendet sich das „Narrenschiff“ an eine Leserschaft, die auf die Vita activa verpflichtet ist. Brants eigentliche Frage lautet, wie lassen sich Frömmigkeit und tätiges Leben verbinden. Es geht nie um das Gute schlechthin oder ein heiligenmäßiges Leben, sondern darum, das Böse zu vermeiden. Und meines Erachtens trifft dies auch für die Konzeption des Mundus in der Genremalerei zu.

Die Genrekünstler jener Zeit bringen den Mundus, so mein vorläufiges Fazit, vielfältig zum Ausdruck. Erstens schreiben sie ihren Bildern in formaler Hinsicht Kreisformen ein oder nutzen das Tondo als Bildformat, wie es Hieronymus Bosch oder Pieter Bruegel d. Ä. getan haben. Dabei spielt die Kreisform gleichermaßen auf das Weltsymbol der Sphaira wie auch auf das Rad der Fortuna an. Zudem sei auf Hieronymus Boschs „Heuwagentriptychon“ verwiesen, das uns den Eindruck vermittelt, der Wagen mit seinem sündhaften Tross würde um die Welt kreisen, während der am Himmel sichtbare Christus schon bald seinem Amt als Richter nachkommen wird.

Aber nicht nur der Kreis als kompositionelles Strukturprinzip, sondern auch der verborgene Hinweis auf die Welt im Sinne einer dargestellten Sphaira ist in vielen Tafeln und Kupferstichen zu finden. Man denke an Jan



Abb. 5: Anonym, Das Narrenschiff, 1494, Holzchnitt, Frontispiz von Sebastian Brant, Das Narrenschiff, Basel 1494, Dresden, SLUB, Ink 394.4.

van Amstels Bordellbilder, die das Sphairasymbol in Form von Wandkritzeleien enthalten, oder an Bruegels „Große Fische“ und natürlich seine „Sprichwörter“.

Schließlich sei auf einen Kupferstich von Pieter van der Borcht verwiesen, dem wir die ganze Dramaturgie des Mundus entnehmen

können. Auf der linken Seite entdecken wir den Sündenfall mit Adam, Eva und der Schlange, auf der rechten die Vertreibung aus dem Paradies, darüber Christus als Weltenrichter sowie die verdammte und erlöste Menschheit. Im Inneren der Sphaira erkennen wir einen Mord als Folge des Lasters Ira, sodann die Menschheit im Miteinander ihrer weltlichen und kirchlichen Stände und weitere Laster. In der Mitte am vorderen Rand der Sphaira erblicken wir einen Menschen, der sich bücken muss, um durch die Welt zu gelangen. Mit solchen gekrümmten Menschen, wie wir sie vielfach in Genrebildern finden, spielen Künstler auf eine prominente Formel der christlichen Theologie an. Denn der Homo curvatus, der gebückte oder besser noch gekrümmte Mensch, geht auf die Schriften Augustins zur Willensfreiheit zurück, der mit dieser Formulierung die Selbstbezogenheit des Menschen anstelle von Gottes- und Nächstenliebe als das Wesen der Sünde kennzeichnet. Der Homo curvatus wird durch den Kirchenvater als der von Gott abgewandte Mensch beschrieben, der den irdischen Dingen verfallen ist.

Eine zweite Möglichkeit den Mundus zu illustrieren, bietet der Hinweis auf das Thema der fünf Sinne, ist die Erscheinung der Welt doch an unseren Körper und seine Sinnesorgane gebunden – eine Beobachtung, die in Bezug auf die Genrekunst schon vor langer Zeit von Hans Kaufmann geleistet wurde. Das Spiel mit den fünf Sinnen ist auch insofern naheliegend, als Laster und Sünden im Körper ihre Voraussetzung haben. In diesem Sinne repräsentieren Genrekünstler den Mundus auch durch die mit den Sinnen gegebene Täuschbarkeit des Menschen. Ein immer wiederkehrendes Thema der Genrekunst stellt denn auch der Betrug dar. Schon Brant griff im 65. Kapitel des „Narrenschiffs“ das lateinische Diktum „mundus vult decipi“ auf, dem Erasmus später ein eigenes „Adagium“ widmen wird. Diese Wahrheit, die uns nicht nur von der Dreistig-

keit der Betrüger, sondern auch von der Gutgläubigkeit des Betrogenen erzählt, findet u. a. in den Motiven des Beutelschneidens und des Diebstahls, des Kartenspiels und Handlens einen prägnanten Ausdruck.

Als dritte Variante einer Thematisierung von Welt findet sich die Darstellung bestimmter metaphorisch aufgeladener Orte. Als wiederkehrende Motive sind in diesem Zusammenhang die Kirmes, das Bordell, der Gasthof, der Markt, die Küche oder die Scheune zu nennen. In diesem Zusammenhang sei auch nochmals auf die bereits erwähnten vier Elemente und Jahreszeiten als mögliche Schemata der Mundusrepräsentation hingewiesen. Mundus ist demnach ein christlich-allegorisches Konzept, das einerseits die Finalität des Weltlaufs hin zum Jüngsten Tag, andererseits die Verfallenheit des Homo curvatus an die sinnlich-sündhafte Welt deutlich macht.

Meine bisherigen Ausführungen haben das wichtigste Rahmenthema der Genremalerei betroffen, aber wie steht es um deren ästhetische Besonderheit? Schildert die Genremalerei den Mundus als eine Welt der Sünde und Laster, folgt sie in ihrer Erzählweise dem Sermo humilis, also dem Ideal christlicher Predigt und biblischer Rhetorik: Schlichtheit und Alltäglichkeit. Mit diesem Ideal geht eine anticlassische Grundhaltung einher, und die Genrekunst tritt ab 1500 in eine zweite Phase ein. Schon die Kirchenväter haben sich bemüht, die literarische Qualität der Bibel gegen die klassische Literatur und Philosophie der Antike zu verteidigen. Die Bibel wendet sich an alle Menschen. Sie ist auf den ersten Blick einfach und auf den zweiten Blick anspruchsvoll. Ihre Sprache schließt niemanden aus. Die Bildhaftigkeit ihrer Gleichnisse vermag sogar Ungebildete anzusprechen. Erich Auerbach hat dies in zahlreichen Studien eindringlich zeigen können. Diese Aufwertung der christlichen gegenüber der paganen Tradition teilen die Reformatoren, denen sich die Genremaler

des 16. Jahrhunderts verpflichtet fühlen. Die Bibel besitzt laut Erasmus die Fähigkeit zur Akkomodation. Sie ist den Einfachen einfach und den Gebildeten anspruchsvoll. Sie kann zugleich erhaben und komisch sein. Explizit parallelisiert der niederländische Humanist in seinem Vorwort zum Neuen Testament die Gleichnisse Christi und die Ausdrucksweise des Sokrates unter dem Aspekt der Ironie. Die Poetik des Serio-ludere im Sinne der Gleichzeitigkeit von Ernst und Komik glaubt Erasmus der Bibel entnehmen zu dürfen. Eine Rhetorik, die man geradezu als ästhetische Essenz der Genremalerei erachten darf.

Mit der skizzierten Frontstellung von paganer und christlicher Überlieferung, von Athen und Jerusalem, entstehen für die Genremalerei neue Aufgaben, die sich am besten im Sinne einer anticlassischen Grundhaltung beschreiben lassen. So wird das antike Schönheitsideal des nackten menschlichen Körpers im Norden durch genrehafte Badeszenen vielfach in Frage gestellt. In solchen Bildern sehen wir uns nicht mehr mit ideal-schönen Körpern konfrontiert, sondern mit dünnen und dicken, schönen und hässlichen Menschen. Mythologische Göttinnen werden zu badenden Frauen. Zudem zeichnet sich dieser Anticlassizismus der Genremalerei durch inverse Zitate aus, die als spöttische Geste gegenüber der Antike oder der italienischen Kunst der Hochrenaissance gelten können. Es war Albrecht Dürer, der nach seiner zweiten Venedigreise diese Zitiertechnik auf den Weg brachte, indem er antike, würdevolle Motive im Rahmen niederer „Bauerngraphik“ verwendete. Der hohe Stil wird absichtsvoll für niedrige Motive verwendet. Damit widerlegt der Nürnberger Künstler zugleich jene italienischen Kritiker, die ihm Unkenntnis der Antike vorwarfen. Seit der Antwerpenreise Dürers gehören solche Inversionen auch zum künstlerischen Handgepäck der flämischen Maler und finden vielfältig Verwendung. Das bildpoetische Stilmittel der

Inversion oder Umkehrung findet sich in vielfältiger Form. Die Erniedrigung des Hohen findet statt, wenn aus einer keuschen Nymphe eine Prostituierte wird oder im Modus der Übertreibung ein ursprünglich muskulöser Körper ins Dicklich-Fettleibige gesteigert wird.

Schließlich sei der Anticlassizismus am Beispiel der Affektdarstellung vor Augen geführt. Die Historienmalerei fordert vom Künstler die Fähigkeit zu extremer Affektdarstellung, was als Ausweis formaler Meisterschaft galt. So finden sich in der italienischen Kunst jener Zeit zahllose verdammte Seelen, die Künstler nicht selten auch für Selbstdarstellungen zu nutzen wussten. In ihrer Drastik entsprechen solche Bilder der kunsttheoretischen Norm maximaler Affektdarstellung: Furchteinflößend sind hier zum Schrei geöffnete Münder, weit aufgerissene Augen und hervortretende Adern. Selbst die Haare stehen den Verdammten zu Berge. Wir sollen das Grauen miterleben, das sich in den Gesichtern jener Menschen spiegelt. Offensichtlich wollen die Künstler hier den größtmöglichen Schrecken zum Ausdruck bringen. In den italienischen Traktaten jener Zeit wurde die Darstellung von Helden und außergewöhnlicher Ereignisse im Sinne der „istoria“ als höchste Aufgabe der Malerei definiert. Der Schmerz der dargestellten Personen sollte den Betrachter erschüttern und läutern.

Viele nordeuropäische Künstler machen sich in ironischer Form über diese Position lustig. Auf ebenso furchterregende Weise stellen sie nun ihrerseits Zahnarztoperationen oder Szenen mit Quacksalbern dar, die nicht weniger schrecklich ausfallen. Durch solche Umdeutungen ins Banale wird das Pathos der Italiener der Lächerlichkeit preisgegeben: es erscheint nun hohl. Auch hier verwenden die Genrekünstler wiederum ein hoch stehendes Motiv für einen niederen Gegenstand. Sie machen sich einen Spaß daraus, die Forderung nach Pathos skeptisch zu bewerten und set-

zen die mit dem Dekor gegebenene Hierarchie von hoch und niedrig außer Kraft. Die so häufig beobachtete Ironie der Genrekünstler kommt also immer dann zum Einsatz, wenn man es mit Normen und vermeintlich unverrückbaren ästhetischen Idealen zu tun hat. Der Witz solcher Darstellungen besteht aber zugleich darin, dass die Nordeuropäer es bezüglich der Schmerzdarstellung durchaus mit den vermeintlich so viel seriöseren Vorbildern aufnehmen können, wie die gezeigten Vergleiche belegen. Wir müssten lediglich den Kontext verändern und aus den gepeinigten Opfern der Medizin würden verdammte Seelen.

In meiner Kurzdarstellung habe ich die Genremalerei als eine spezifisch christliche Ausdrucksform deuten wollen. Mundus bildet den ikonographischen Rahmen menschlicher Weltverfallenheit. Mit Genrebildern geht in umfassender Hinsicht eine Selbstbescheidung des Menschen einher. Sodann habe ich zwei

Phasen im Sinne vor- und nachreformatorischer Genrekunst unterscheiden wollen. Ab 1500 treten antiklassische Darstellungsmuster zur Lasterikonographie neu hinzu. Von nun an finden die Erzählungen von Genrebildern nicht selten als ironische Auseinandersetzung mit einer auf Überwältigung zielenden Kunstkonzeption statt. Der *Sermo humilis* im Sinne einer antiklassischen Poetik in allen nur denkbaren Varianten bestimmt das ästhetische Programm. Allzu pathetische Bildfindungen werden in Frage gestellt. Künstler wie Bruegel machen sich über Michelangelo lustig. Sie beanspruchen auch keinesfalls den Ehrentitel des „divino artista“, sondern betreiben „Understatement“. Und sie erwarten vom Publikum genau jene Selbstironie und Distanznahme, die ihre Kunst auszeichnet. Was lehrt uns das? – Dass auch wir keine Heiligen sind! Und dass schon viel geleistet wäre, könnten wir doch bloß das Böse vermeiden.

#### Monographien:

- Der sokratische Künstler. Studien zu Rembrandts „Nachtwache“, Leiden 2015.  
Das Paradox als Bildform. Studien zur Ikonologie Pieter Bruegels d.Ä., München 1999.  
Concordia Pragensis. Karel van Manders Kunsttheorie im Schilder-Boeck (Veröffentlichungen des Collegium Carolinum, 77), München 1993. (Diss. Bochum 1991)

#### Herausgeberschaften:

- Peiraikos' Erben. Zur Entstehung der Genremalerei (gemeinsam mit Birgit Ulrike Münch), Trier 2015.  
Ausst.-Kat. Pieter Bruegel d. Ä. und das Theater der Welt, Kunstsammlungen Chemnitz (gemeinsam mit Ingrid Mössinger), Berlin 2014.  
Ausst.-Kat. Die gottlosen Maler von Nürnberg (gemeinsam mit Thomas Schauerte), Dürerhaus, Berlin 2011.

#### Aufsätze:

- Von Korbträgern und Vogeldieben – Die Zeichnung „Die Imker“ Pieter Bruegels d. Ä. als Allegorie der Gottessuche, in: Pieter Bruegel d. Ä. und das Theater der Welt, Ausst.-Kat. Kunstsammlungen Chemnitz 2014, Berlin 2014 S. 24–42.  
Ein anderer Laokoon – Die Geburt ästhetischer Subversion aus dem Geist der Reformation, in: Erzählen und Episteme. Literatur im 16. Jahrhundert, hg. von Beate Kellner et al., Berlin 2011, S.389–414.  
Spuren im Schnee. Anmerkungen zu Bruegels Winterbildern, in: Visualisierung und visueller Transfer, hg. von Kirsten Kramer und Jens Baumgarten, Würzburg 2009, S.133–150.  
Von der Verführung der Sinne – Eine neue Deutung von Hans Holbeins „Lais von Korinth“ in der Öffentlichen Kunstsammlung Basel, in: Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte 55 (1998), S. 227–236.  
Vom lauten und vom leisen Betrachten. Ironische Bildstrukturen in der holländischen Genremalerei des 17. Jahrhunderts, in: Intertextualität in der Frühen Neuzeit. Studien zu ihren theoretischen und praktischen Perspektiven, hg. von Wilhelm Kühlmann u. Wolfgang Neuber, Frankfurt a. M. 1994, S. 607–647.