

Nils Büttner

cacatum non est pictum

Überlegungen zu einem übersehenen Thema der frühneuzeitlichen Kunst

Es war eine Geschäftsreise, die den fast fünfzigjährigen Maler Albrecht Dürer im Hochsommer des Jahres 1520 aus Nürnberg in die Niederlande führte.¹ Er wollte sich vom neuen Kaiser Karl V. eine Rente bestätigen lassen, die ihm dereinst dessen Großvater zuerkannt hatte, Maximilian I. Dürer hat auf dieser Reise nicht nur gezeichnet, sondern auch ein ausführliches Tagebuch geführt, vor allem um seine Einnahmen und Ausgaben zu dokumentieren. Zu den zahlreichen Eindrücken und Begegnungen, die er in diesem Zusammenhang aufzeichnete, zählte auch eine Einladung, die ihm am 5. Mai 1521 in Antwerpen zuteil wurde. „Item am sondag vor der creutzwochen hat mich maister Joachim, der gut landschafft mahler, auf sein hochzeit geladen und mir alle ehr erboten.“² Der Gastgeber war niemand anders als der Antwerpener Maler Joachim Patinir, und Dürers Bemerkung ist der erste Beleg für den in der deutschen Sprache nie zuvor verwandten Begriff ‚Landschaftsmaler‘.³ Die Wendung bezeugt zugleich, was der deutsche Reisende als die Spezialität seines Gastgebers ansah. Gerade einmal dreißig Gemälde werden Patinir und seiner Werkstatt zugeschrieben, und mit nur einer Ausnahme zeigen sie durchweg religiöse Szenen in weiten Landschaften.⁴ Auch der italienische Maler und Kunstschriftsteller Giovanni Paolo Lomazzo stellte 1584 in seinem *Trattato dell'arte della Pittura* diese Spezialität heraus, die auch Karel van Mander beschrieb.⁵ Dieser niederländische Maler und Kunstschriftsteller hatte in seinem 1604 zum Lob der niederländischen Malereitradition herausgegebenen *Schilder-Boeck* eine knappe Lebensskizze Patinirs integriert.⁶ „Joachim Patinir“, heißt es dort, „ist 1515 in die Gilde und edle Malerzunft der Stadt Antwerpen eingetreten. Er hatte eine bestimmte eigene Art Landschaften zu malen, sehr fein und genau, die Bäume etwas getüpfelt, die er sehr gut mit Figuren staffierte, so dass seine

Dinge sehr begehrt waren, verkauft und in verschiedene Länder exportiert wurden. Er hatte die Angewohnheit, in all seinen Landschaften irgendwo ein Männchen anzubringen, das sein Geschäft verrichtete, warum er auch ‚Kacker‘ genannt wird. Dieses Kackerchen galt es dann zu suchen, wie das Eulchen in den Bildern des Herri met de Bles.“⁷ Van Manders Bericht wird durch die erhaltenen und zu nicht geringen Teilen signierten Werke Patinirs genauso wenig bestätigt wie durch andere schriftliche Quellen. Doch allen Ungenauigkeiten zum Trotz wurden van Manders Lebensskizzen niederländischer Maler für die Kunstliteratur der folgenden Jahrhunderte eine bedeutende Quelle, da er oft als Erster und nicht selten als Einziger etwas über das Leben von Malern zu berichten wusste, deren Werke von Kennern und Sammlern geschätzt und gesammelt wurden. Spätere Kunstschriftsteller stützten sich für ihre Viten-Sammlungen auf van Mander, dessen Berichte sie ausschalteten und teils wortgetreu abschrieben. Doch ausgerechnet dieser drastischen Charakteristik, die van Mander um eine dem Epitheton ‚Kacker‘ angepasste Schilderung des liederlichen Lebens dieses Malers ergänzte, war kein langes Nachleben beschieden.⁸ Joachim von Sandrart, der sich sonst stets gerne aus van Manders Anekdoten-Fundus bediente, ließ dieses anstößige Detail 1675 weg, und Filippo Baldinucci, der Patinirs Lebensbeschreibung 1681 in seine *Notizie dei professori del disegno* integrierte, tat sich damit mehr als schwer.⁹ „Aber dieser unser Joachim“, schrieb Baldinucci leicht pikiert, „hatte eine schmutzig Angewohnheit, über die ich hier nicht sprechen würde, wenn ich nicht glauben würde, dass das Wissen um diese Tatsache es einem wesentlich erleichtern könnte, seine Werke von denen anderer zu unterscheiden: und sogar der flämische Maler Karel van Mander, der in seiner in dessen Sprache verfassten Schrift



Abb. 1
Pieter van der Heyden nach Pieter Bruegel d. Ä., Luxuria, 1557,
Kupferstich, 22,5 x 29,5 cm (Detail)

diesen Künstler erwähnt, hätte so nicht davon berichtet. Joachim malte nämlich an jedem Ort, ohne Ausnahme, einen Mann, der gerade dabei war, seine natürlichen körperlichen Bedürfnisse zu befriedigen: Manchmal positionierte er ihn im Vordergrund und andere Male je nach Lust und Laune versteckt im Bild, dass man ihn lange suchen musste, aber doch die Figur am Ende immer fand.¹⁰ Die Anstößigkeit, die Baldinucci zu seiner Zeit im Blick auf die Figur eines kleinen Kackers sah, wird Karel van Mander nicht in gleicher Weise empfunden haben.¹¹ Für ihn scheinen derartige skatologische Details weit weniger anrühlich, als vielmehr lustig gewesen zu sein. Davon legt eine andere Anekdote beredt Zeugnis ab, die van Mander im Zusammenhang der Lebensbeschreibung des Antwerpener Malers Vredeman de Vries erzählt. Dieser sei um das Jahr 1570 nach einem längeren Auslandsaufenthalt „wieder nach Antwerpen gekommen, wo er umgehend den Auftrag erhielt, in Brüssel für den Schatzmeister Aart Molckeman in Brüssel ein Gartenhaus in Perspektive zu malen, das unter anderem eine täuschend gemalte offene Türe zeigte, in die Pieter Bruegel – in Abwesenheit von de Vries – mit dem bereitliegenden Werkzeug einen Bauern mit einem kotbesudelten Hemde malt, der mit einer Bäuerin zur Sache ging, worüber sehr gelacht ward; und dem Herrn war das so angenehm, dass er es um kein Geld der Welt hätte auslöschen lassen.“¹² Leider ist dieses Wandbild – aller zeit-

genössischen Wertschätzung zum Trotz – nicht erhalten geblieben, doch fügt sich die nach antikem Vorbild gestaltete Anekdote genauso gut zu dem, was van Mander über Bruegel zu erzählen weiß, wie zu dessen erhaltenem Œuvre.¹³ Bruegels Bildwelt ist reich an mehr oder weniger versteckten skatologischen Details.¹⁴ Dabei ist es sicher kein Zufall, dass der plastisch vor Augen geführte Vorgang der Defäkation seinen Platz teils im Kontext der Hölle hat.¹⁵ So beispielsweise auf der nach einer Zeichnung Bruegels gestochenen Darstellung der Todsünde der Wollust (Abb. 1).¹⁶ In einer Variation und Interpretation von Höllenmotiven aus dem Repertoire des Hieronymus Bosch zielt dort ein Kranich mit dem Schnabel auf den Anus eines sich erleichternden Mannes.¹⁷ Ein anderer Reflex boschesker Höllenikonographie ist das auf dem Gemälde mit der volkstümlichen *Dulle Griet* gezeigte Höllenwesen auf dem Dach eines Hauses, das mit einem Löffel Unflat aus seiner weit geöffneten Kehrseite schaufelt.¹⁸ Es waren vermutlich solche Motive, die van Mander über Bruegel schreiben ließ, er sei ein wiedergeborener Hieronymus Bosch.¹⁹ Er habe, heißt es im *Schilder-Boeck*, „viel in der Art des Hieronymus Bosch gearbeitet und viele derartige Spuk- und Scherzbilder gemalt“, weshalb man ihn „Pier den Drol“ geheißen habe, „Pieter den Lustigen.“²⁰ Bei dem eine Generation früher tätigen Hieronymus Bosch fehlt dieses Moment des Komischen. Das wird beispielsweise deutlich, wenn man die *Tafel mit den Sieben Todsünden und den vier Letzten Dingen* in den Blick nimmt.²¹ Doch auch im Œuvre Boschs begegnen im Kontext höllischen Treibens Formen analer Metaphorik. Darüber hinaus findet man dort auch den drastischen Realismus Bruegels vorgebildet. So zum Beispiel, wenn auf einer mit den Sieben Todsünden bemalten Tischplatte im Bild der „gula“ neben der in Gestalt eines fetten Mannes verkörperten Völlerei ein Kind mit sichtlich Kot besudeltem Hemd gezeigt ist, das sich nach dem Bierkrug reckt (Abb. 2).²² In ihrem Changieren zwischen genauer Beobachtung alltäglichen Treibens und dessen moralisch-kritischer Bewertung ist dieser kleine Kacker ein Ahne des sich an der Kirchenwand erleichternden Bauern auf Bruegels *Kirmis von Hoboken* aus dem Jahr 1559 (Abb. 3).²³ Im Sinne einer visuellen Leseanweisung geben der auf diesem Blatt im Vordergrund gezeigte Narr mit den beiden Kindern und die zahlreichen freilaufenden Schweine das bäurische Trei-



Abb. 2
Hieronymus Bosch, Tischplatte mit den Sieben Todsünden und den Vier Letzten Dingen, Öl auf Holz, 120 x 150 cm, Madrid, Prado (Detail)

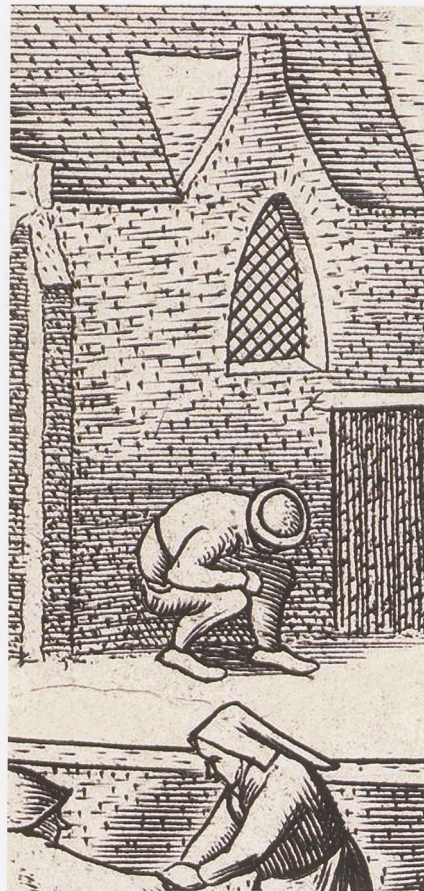


Abb. 3
Frans Hogenberg nach Pieter Bruegel d. Ä., Die Kirmes von Hoboken, Kupferstich, 29,8 x 40,8 cm (Detail)

ben dem verächtlichen Blick eines stadtbürgerlichen Publikums preis.²⁴ Doch ist das Blatt mehr als eine Bauernsatire. Durch die erläuternde Beischrift wird diese Moral noch einmal gewendet, indem das viehische Betragen der Bauern als eine ihren Lebensumständen geschuldete Notwendigkeit dargestellt wird.²⁵ Das aus der zeitgenössischen Bauernsatire vertraute Motiv des kleinen Kackers begegnet bei Bruegel auch an anderer Stelle. Im Vordergrund seines Gemäldes mit der Elster auf dem Galgen hockt beispielsweise links im Vordergrund ein sich erleichternder Mann in bäuerlicher Kleidung.²⁶ Im Kontext der gezeigten Szenerie, des Tanzes unter einem Galgen, mag er als Verkörperung einer umgangssprachlichen Wendung erscheinen, die Bruegel auch in seinem Sprichwörterbild dargestellt hat (Abb. 4).²⁷ Dort ist es ein kar-

tenspielernder Narr, der seinen entblößten Hintern aus dem Fenster reckt unter dem ein großer, auf den Kopf gestellter Reichsapfel hängt. „Die größten Narren bekommen die besten Karten“, heißt das eine Sprichwort, während das kotbesudelte Hemd deutlich macht, dass er auf die Welt schießt, in diesem Fall auf die sprichwörtlich ‚verkehrte Welt‘. Bruegels Bild für das drastische Sprichwort ist zwar auch in unserem kulturellen Kontext unmittelbar lesbar und verständlich, doch diktieren die heutigen Vorstellungen von Sitte und Anstand einen schamhaften sprachlichen Umgang mit diesem Motiv. „Er verachtet die Welt“, heißt es deshalb auf dem modernen museumspädagogischen Begleitblatt für Schülerinnen und Schüler.²⁸ Und dabei hätten vermutlich gerade diejenigen auch heute noch jene Freude am Wort und

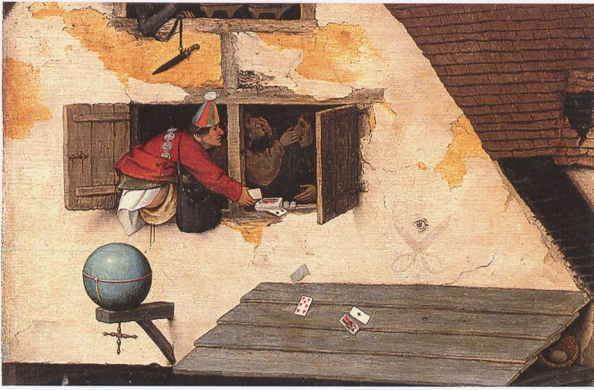


Abb. 4
Pieter Bruegel d. Ä., Die niederländischen Sprichwörter, 1559, Öl auf Holz, 117 x 163,5 cm. Berlin, Staatliche Museen zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, Gemäldegalerie (Detail)

der Sache, die Kinder schon zu Bruegels Zeit hatten. Das erweist ein Blick auf die von Bruegel gemalte Kinderspiele-Sammlung (Abb. 5).²⁹ An prominenter Stelle, un-

Abb. 5
Pieter Bruegel d. Ä., Kinderspiele, um 1560, Öl auf Holz, 118 x 161 cm. Wien, Kunsthistorisches Museum (Detail)



mittelbar in der Mitte des unteren Bildrandes, ist dort ein kleines Mädchen gezeigt, das mit einem Stöckchen in einem Kothaufen rührt. Es erscheint gleichsam als Verkörperung dessen, was man seit Siegmund Freuds Überlegungen zur psychosexuellen Entwicklung als ‚anale Phase‘ bezeichnet.³⁰ Von einer so differenzierten Betrachtung der kindlichen Entwicklung war man zu Zeiten Bruegels noch weit entfernt, doch machte man sich damals schon seit einigen Jahrzehnten intensive Gedanken über den angemessenen Umgang mit den natürlichen Bedürfnissen. Im Sinne einer sozialen Disziplinierung, deren langwierigen Prozess Norbert Elias anschaulich nachgezeichnet hat, begann man auch in Erziehungstraktaten einen regulierenden Umgang mit den körperlichen Bedürfnissen anzumahnen. Ein 1530 edierter Erziehungstraktat des Erasmus von Rotterdam markiert „einen Punkt in der Zivilisationskurve, der auf der einen Seite einen merklichen Vorstoß der Schamgrenze, verglichen mit der vorangegangenen Zeit, darstellt, und verglichen mit der späteren Zeit eine Unbefangenheit im Besprechen der natürlichen Verrichtungen, einen ‚Mangel an Scham‘, die den meisten Menschen des heutigen Standards zunächst unverständlich erscheinen mag und oft ‚peinlich‘“.³¹ Dabei werden die anderen, zu Zeiten von Erasmus oder Bruegel gültigen Standards im Umgang mit den menschlichen Ausscheidungen verständlich, wenn man sich klar macht, dass man wohl tatsächlich aller Orten Menschen begegnen konnte, die ihre Notdurft verrichteten.³² „Es ist unhöflich“, schreibt Erasmus, „jemanden zu grüßen, der gerade uriniert oder sich erleichtert.“³³ Eine solche im Kontext eines Erziehungsbuches gegebene Empfehlung macht natürlich nur Sinn, wenn man tatsächlich in eine solche Situation kommen konnte. Dass einem das seinerzeit tatsächlich überall passieren konnte, macht zwischen den Zeilen eine Braunschweigische Hofordnung aus dem Jahr 1589 deutlich, in der verordnet wird, „daß niemand, der sei auch wer er wolle, unter, nach oder vor den Mahlzeiten, spät oder früh, die Wendelsteine, Treppen, Gänge und Gemächer mit dem Urin oder anderem Unflath verunreinige, sondern wegen solcher Nothdurft an gebührliche, verordnete Orte gehen thue“.³⁴ Auch eine solche Regel macht natürlich nur Sinn, wenn man tatsächlich ein Problem mit stinkenden und von „Urin oder anderem Unflath“ verunreinigten Gängen und Treppenhäusern hatte.

Dass aber auch die für die Notdurft verordneten Örtlichkeiten von heutigen Hygiene- und Privatheitsvorstellungen gleichermaßen weit entfernt waren, vermochte die Mittelalter-Archäologie überzeugend nachzuweisen.³⁵ In vielen Städten wurden Abwässer in offenen Kloaken abgeführt, die entlang den Straßen und Gassen verlaufend zu zahlreichen Unfällen und Begebenheiten Anlass gaben, die zum Beispiel auch in Fastnachtsspielen zum Thema wurden. Hochbeliebt war beispielsweise das *vasnacht spil vom dreck* aus dem Umkreis von Hans Volz, bei dem es sich um einen riesigen Kothaufen in der Tuchscherergasse handelt.³⁶ Die Tatsache, dass die menschliche Defäkation und ihre Produkte zum Gegenstand der Satire und zum Anlass adeligen und stadtbürgerlichen Gelächters wurden, darf dabei zugleich als Beleg für den von Norbert Elias ausführlich beschriebenen „Prozess der Zivilisation“ gelesen werden. Zwischen den Zeilen des von Erasmus postulierten Erziehungsideals werden die Regeln einer zunehmenden sozialen Disziplinierung ablesbar. Hier begann jener allmähliche Prozess einer steten Verschiebung der Schamgrenze, der es uns heute so schwer macht, über den seinerzeit noch ungezwungeneren Umgang mit den menschlichen Ausscheidungen zu reden. Auch im Umfeld des Malers Pieter Bruegel, dessen Bilder diese These ebenfalls bestätigen, wurde aktiv an der pädagogischen Regulierung des menschlichen Miteinanders gearbeitet. So zum Beispiel von dem Humanisten Juan Louis Vives, der zum humanistischen Umfeld des Geographen Abraham Ortelius zählte, dessen freundschaftliche Verbindung zu dem Maler Pieter Bruegel durch den lobenden Eintrag in seinem *Album amicorum* dokumentiert ist.³⁷ Im intellektuellen Umfeld Bruegels machte man sich aber nicht nur über Fragen der Erziehung Gedanken. Man interessierte sich auch für die Erforschung und Dokumentation von Kinderspielen, Sprichwörtern und Fastnachtsbräuchen.³⁸ Ortelius' persönliche Interessen lagen vor allem auf dem Gebiet der klassischen Philologie, Geschichte und Archäologie.³⁹ Von hier aus nahm auch seine Beschäftigung mit der Kartographie ihren Ausgang, die – mit der historisch-geographischen Namenkunde beginnend – in der Edition des ersten modernen Atlas ihren Höhepunkt erlebte. Wie die meisten seiner Zeitgenossen verstand Ortelius die Geographie als ‚historiæ oculus‘, als ‚Auge der Geschichte‘, und somit als Teil und Ergänzung der

Geschichtswissenschaften.⁴⁰ Sein allgemeines historisches Interesse schlug sich in den von ihm edierten Karten genauso nieder wie in seinen sonstigen Publikationen, die teils Bestände seiner umfangreichen Sammlung dokumentieren, die er sein „Museum“ nannte.⁴¹ Im Kontext einer als Teil der Geschichtswissenschaft aufgefassten Geographie, wie Ortelius sie betrieb, war neben der Kartographie und einer geographisch angemessenen Aufzeichnung der topographischen Gegebenheiten auch die unter dem Begriff der Chorographie subsummierte allgemeine Landeskunde von größtem Interesse. Beschreibung von Sitten und Bräuchen, von sprachlichen Besonderheiten oder Spruchweisheiten, von Festbräuchen oder Spielen zählten ganz selbstverständlich zu den Gegenständen historischer und geographischer Forschung. Reisende waren deshalb gehalten, unterwegs auch „die Volksbräuche“ – „Vulgi mores“ – zu beachten, wozu „die Art der Ernährung, & Kleidung; ihre Handwerk“ und „die Ausbildung der Jugend“ gehörten. Es ist deshalb durchaus anzunehmen, dass der auf einem Gemälde Lucas van Valckenborchs dargestellte Besuch des Geographen auf einem ländlichen Fest so oder so ähnlich tatsächlich stattgefunden haben mag.⁴² Und auch wenn man die von Karel van Mander berichtete Anekdote nicht glauben mag, dass der verkleidete Maler Pieter Bruegel gemeinsam mit einem Freund dörfliche Feste besucht habe, ist doch auch sie ein sprechender Ausdruck für das im 16. Jahrhundert sprunghaft gestiegene stadtbürgerliche Interesse am bäuerlichen Leben.⁴³ Dieses Interesse wird auch durch die Kupferstiche Pieter van der Borchts dokumentiert, der auf seiner 1560 entstandenen *Bauernhochzeit* auch den damals augenscheinlich beliebten kleinen Kacker zeigt, der sich am Rand eines Feldes erleichtert.⁴⁴ Derartige Darstellungen, genau wie Bruegels *Kinderspiele* oder seine *Sprichwörter*, durften in den gebildeten Kreisen durchaus mit größtem Interesse rechnen, zumal, wenn es sich um Bilder handelte, die man auch als Produkt künstlerischen Bemühens und Exempel malerischer Kunstfertigkeit betrachten konnte. Im Umfeld all der europäischen Humanisten, mit denen Abraham Ortelius korrespondierte, wurde nämlich gerade Pieter Bruegel d. Ä. als Maler ausgesprochen bewundert. So ließ Ortelius ein Gemälde Bruegels, das er besaß, die *Grisaille mit dem Tode Mariens*, im Jahre 1574 durch Philipp Galle in einen großformatigen Nachstich



Abb. 6
Hans Sebald Beham, Der kleine Narr, 1542, Kupferstich, 4,6 x 8,1 cm

reproduzieren.⁴⁵ Den Kupferstich verschenkte er verschiedentlich an seine Freunde, deren erhaltene Dankeschreiben einen deutlichen Hinweis darauf geben, in welch hohem Ansehen Bruegel stand.⁴⁶ In diesen Kreisen bewunderte man die Genauigkeit von Bruegels Beobachtungsgabe und die mimetische Qualität seiner Malerei. Darüber hinaus dürfte man die *Kinderspiele* als enzyklopädische Spielesammlung geschätzt haben, genau wie das Sprichwörterbild als Sammlung von Spruchweishei-

ten oder den *Kampf zwischen Karneval und Fasten* als visuelle Dokumentation volkstümlichen Brauchtums. Derartige Gemälde hatten, als artifizielle Rarität wie als choro-graphisches Dokument, ihren Platz in den Kunst- und Wunderkammern jener Tage. Es ist damit nicht ausgeschlossen, dass schon Bruegels Zeitgenossen weitergehende Deutungen an diese Darstellung herantrugen. Doch tatsächlich taten solche weitergehenden, auch moralischen Interpretationen dem dokumentarischen Wert keinen Abbruch. Vielmehr erhöhten sie nur den Kunstwert eines Bildes, was im Rekurs auf die Topoi antiker Künstlerpanegyrik auch die Aussage des Abraham Ortelius bezeugt, dass aus Bruegels Darstellungen mehr herauszulesen sei, als dieser hineingemalt habe: „In omnibus ejus operibus intellegitur plus semper quam pingitur.“⁴⁷

Doch gerade Abraham Ortelius konnte sich nicht nur für Bruegel begeistern. Das bezeugt sein heute in alle Winde zerstreutes ‚Museum‘, dessen Bestände sich aber zumindest in Umrissen rekonstruieren lassen.⁴⁸ Ortelius verfügte über eine umfangreiche Bibliothek sowie über ein umfangreiches Kunst- und Naturalienkabinett, das er stets durch interessante und rare Stücke zu erweitern bemüht

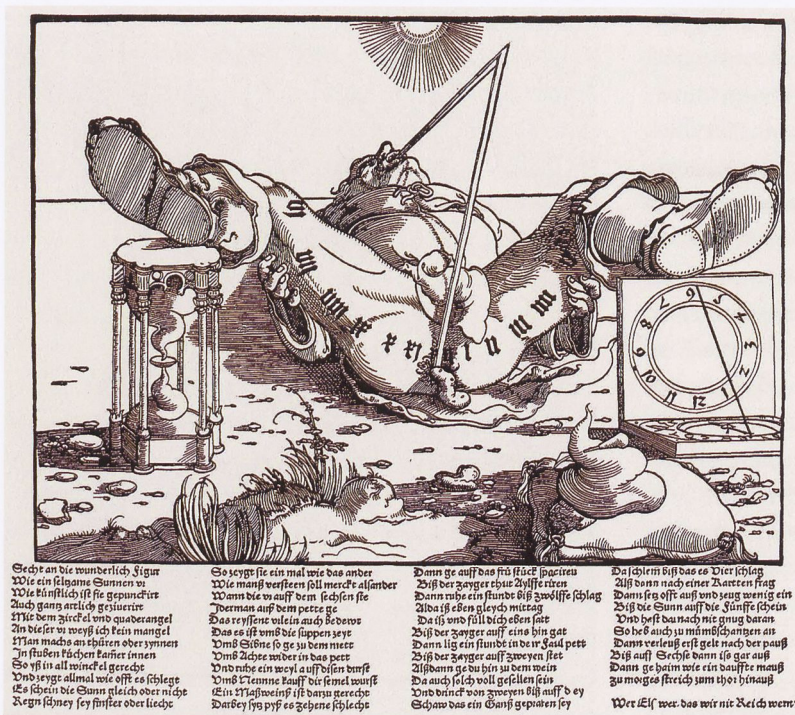


Abb. 7
Peter Flötner, Die menschliche Sonnenuhr, Holzschnitt, 25,7 x 28 cm

war. Dabei interessierte sich Ortelius besonders für die Graphik deutscher Künstler, womit er in seiner Zeit nicht allein dastand. Der Antwerpener Geograph besaß sämtliche druckgraphischen Werke Albrecht Dürers und scheint, genau wie seine Antwerpener Zeitgenossen, auch der Graphik der sogenannten deutschen Kleinmeister der Dürer-Zeit großes Interesse entgegengebracht zu haben. Ob dieses Interesse auch durch die schier unzähligen skatologischen Motive Nahrung erhielt, mag dahingestellt bleiben. Sicher ist, dass Blätter wie Behams kleiner Narr aus dem Jahr 1542 in den Niederlanden bekannt waren und geschätzt wurden (Abb. 6).⁴⁹ Die Nürnberger Drucke von Beham und Erhard Schön waren dabei sicher genauso verbreitet wie die Graphiken Peter Flötners, der sich des dunklen Themas in schier unvergleichlicher Drastik angenommen hat (Abb. 7).⁵⁰ Besonders hervorzuheben ist dabei die den Prozessen von Verdauung und Ausscheidung gewidmete menschliche Sonnenuhr. Sie verdient nicht nur im Kontext der Bildsatire besondere Beachtung, sondern auch vor dem Hintergrund des medizinischen Wissens der Zeit. Diese „wunderliche Figur“, so heißt es im begleitenden Text, sei die Darstellung eines stets funktionierenden Messgerätes, dessen Darstellung sich durch seinen Charakter als lehrhafte Mahnung gegen einen genussorientierten Lebenswandel rechtfertige.⁵¹ Ein Blick auf die literarische Produktion der Zeit macht deutlich, dass die skatologischen Motive Flötners sich gemessen an den damaligen Bauernsatiren geradezu harmlos ausnehmen. Hier entbrennt um das Wasserabschlagen und die Darmentleerung beinahe ein Dichterwettstreit. Die ‚Fäkalgedichte‘ des Hans Sachs beispielsweise fassen den Stuhlgang in beinahe ein Dutzend verschiedener Bilder.⁵² Doch werden die Kothaufen auch gleichsam zum Emblem Peter Flötners. „Der Kothaufen stellt heute wie damals ein stinkendes eher lästiges, abstoßendes Objekt dar, unverdaulichen ‚Unflat‘, die letzte, niedrigste und am wenigsten ruhmreiche aller menschlichen Schöpfungen. (...) Diesem Negativcharakter steht bei ihm formal gesehen aber unbestritten eine beinahe perfekte ästhetische Erscheinung in stets gleicher Machart entgegen: eine sanft voluminöse Plastizität, die sich warm wogend windet, um in keck emporgerichteter Spitze zu gipfeln. In übertragenem Sinne signalisiert dieses Häufchen radikale Nonkonformität und individuelle Abgrenzung. Wie in der freien Wildbahn ein Tier Marken setzt und sein Revier abgrenzt,



Abb. 8

Daniel Lindtmayer, Scheibenriss mit Lukas, die Madonna malend, und Wappen Riecher, Lindtmayer, Brand und Hagenbach, 1574, Feder in Schwarz, 35 x 24,7 cm, Zürich, Schweizerisches Landesmuseum

so kennzeichnet Flötner mit dem ‚Fladen‘ einzelne seiner Werke als geistiges Eigentum. Als ‚ornamentalem Halbwesen‘ eignet dem Haufen dabei stets eine dekorative Beiläufigkeit und – wie sollte es anders sein – auch eine ironische Leichtigkeit jenseits aller plumpen Derbheit.⁵³ Die Idee, die Produkte menschlicher Verdauung der künstlerischen Tätigkeit zu verbinden, findet sich dabei nicht allein bei Peter Flötner, sondern beispielsweise auch als Motiv eines 1574 entstandenen Scheibenrisses mit einer Darstellung des Heiligen Lukas und den Wappen der Familien Riecher, Lindtmayer, Brand und Hagenbach (Abb. 8).⁵⁴ Als Parodie auf das als schmutzige Tätigkeit verachtete Anreiben von Farben, schießt dort ein Putto auf eine Palette. Dabei sollte an dieser Stelle nicht unerwähnt bleiben, dass Kot, zumindest der von Tieren, tatsächlich eine Ingredienz

von Farbstoffen war. In verschiedenen vormodernen Farb- und Tintenrezepten begegnet beispielsweise Hundekot.⁵⁵ Dass alternativ auch menschlicher Kot Verwendung fand, mag man vermuten. Sicher ist, dass auch kackende Hunde ein in der bildenden Kunst beliebtes Motiv waren. Aus der schier unüberschaubaren Flut an möglichen Beispielen sei hier exemplarisch ein Gemälde des niederländischen Malers Karel Dujardin angeführt (Abb. 9).⁵⁶ In einem ungepflegt anmutenden Hinterhof steht links unter dem Aborterker ein urinierender Mann, mit- ten im Hof ein äpfelndes Pferd und ein sich ebenfalls ent-

leerender Hund.⁵⁷ Voller Verachtung äußerte sich Giambattista Passeri über derartige Bilder, die ihm „anstößig und unschicklich“ erschienen.⁵⁸ Was dem Historienmaler als Verstoß gegen das Dekor, gegen Schicklichkeit und Angemessenheit erschien, mag aber dennoch mehr gewesen sein als der Reflex alltäglicher Beobachtungen. Und selbst dem Bild eines defäkierenden Hundes und anderen skatologischen Motiven mag ein Rest jener von Bruegel in ein sprechendes Bild gesetzten Weltverachtung inne- wohnen. Fraglos standen nämlich auch frühneuzeitliche Genre-Bilder einer emblematischen Lesart offen. Die da-



Abb. 9
Karel Dujardin, Reiter in
einem italienischen Hof, Öl
auf Holz, 36 x 30 cm,
Hamburg, Kunsthalle



Abb. 10
Amsterdamer Bürgersteig

mals so beliebten wie verbreiteten Emblembücher, die auf einem engen Zusammenwirken von Wort und Bild basieren, lassen sich als Hinweis auf den damals gepflegten Bildumgang und die ihm zugrundeliegende Denkweise lesen. In Emblemata wird nämlich im Zusammenspiel von Text und Bild nur ein Definitionsrahmen für den gemeinten Sachverhalt abgesteckt. Die Aufdeckung der Bezüge zwischen Text und Bild sowie die daraus abgeleiteten Schlussfolgerungen blieben dem Betrachter überlassen. Die intellektuelle Eigenleistung des Betrachters war im Rahmen der frühneuzeitlichen Auffassung Bestandteil der bildlichen Mitteilung. Dem Publikum kam gegenüber dem grundsätzlich als polyvalent erkannten Medium Bild bedeutungsschaffende Funktion zu.⁵⁹ Dabei konnten die Produktion und Rezeption von Bildern sehr hohe Anforderungen an Intellekt und Kommunikationsfähigkeit der Künstler wie des Publikums stellen. Der konstitutive und teils beinahe spielerische Eigenanteil der frühneuzeitlichen Betrachter an der Sinnproduktion der Bilder beförderte die Entwicklung einer spezifisch europäischen Kultur des diskursiven Bildverstehens.⁶⁰ In ihrem Kontext gilt es, auch die skatologischen Bilder und Motive zu lesen, die man durchaus auch im Sinne einer moralischen Belehrung ausdeuten kann.⁶¹ Bezeichnend ist, dass sich ein in den Niederlanden lebendig gebliebenes emblematisches



Abb. 11
Niederlande, 17. Jahrhundert, Wandfliese

Bild ausgerechnet diesem Thema widmet. Auf zahlreichen Gehwegen findet sich dort nämlich die Aufforderung „In die Gosse“, die erst im Zusammenhang mit der Abbildung eines hockenden Hundes ausdeutbar und verständlich wird (Abb. 10).⁶² Unabhängig von ihrer möglichen emblematischen Ausdeutbarkeit dienten die ihr Geschäft verrichtenden Menschen und Hunde aber fraglos vor allem der Belustigung der zeitgenössischen Betrachter. Welche Erheiterung ein kackender Hund in der Realität auszulösen vermochte, dokumentiert das allzu menschliche Tagebuch des englischen Marinebeamten Samuel Pepys, der am 25. Mai 1660 die Ehre hatte, Ihre Königliche Hoheit auf einem Bootsausflug zu begleiten. Ein Hund des Königs sorgte dabei für größte Erheiterung, weil er, was die Übersetzer des 19. Jahrhunderts als zu anstößig aussparten, ins Boot schiss. Das allgemeine Gelächter führte Pepys zu der Einsicht, dass der König und sein Hofstaat durchaus Menschen wie du und ich seien.⁶³ Als Anlass zur allgemeinen Erheiterung dürften auch die in der hohen Kunst genauso wie in der populären Imagery allgegenwärtigen kackenden Menschen intendiert gewesen sein.⁶⁴ Sie begegnen in unmittelbarer Rezeption deutscher graphischer Vorbilder auf niederländischen Fliesen des 17. Jahrhunderts genauso wie in allen anderen Bildmedien der Zeit (Abb. 11).⁶⁵ Besonders in der

Druckgraphik mangelt es nicht an teils außerordentlich drastischen Motiven, wie sie Rembrandt im Bild einer hockenden Bäuerin realisiert hat (Abb. 12).⁶⁶ Dieses Blatt verdient auch deshalb besondere Beachtung, weil es in den allermeisten Kunstwerken Männer sind, die beim Verrichten ihrer Notdurft gezeigt werden. In der Häufigkeit des Stuhlgangs scheint zwischen Männern und Frauen kein Unterschied zu bestehen, auch wenn exakte Studien zur Darmaktivität selten sind.⁶⁷ Die weniger häufige Darstellung defäkierender Frauen macht mithin nicht biologische Unterschiede sichtbar, sondern eine Gender-Differenz. Offenbar war dieses Thema schon in der Vormoderne eher männlich konnotiert, denn die druckgraphischen Darstellungen von mit herunter gelassener Hose kauern den Bauern fanden vielfach kopiert und in andere Medien übersetzt eine reiche Nachfolge.⁶⁸ Dass sie im 17. Jahrhundert ein gesamteuropäisches Phänomen waren, erweist ein Blick auf das graphische

Œuvre des Lothringers Jacques Callot, in dessen radier-ten Capricci der kackende Bauer genauso begegnet wie der Hund, der seine Notdurft verrichtet.⁶⁹ Hier ließe sich nun eine schier endlose Reihe von Bildern mehr oder weniger berühmter Maler anschließen, die sich diesem Motiv gewidmet haben. Als beinahe beliebiges Beispiel sei eine 1652 entstandene Gebirgslandschaft des Malers Aert Jansz. van Marienhof angeführt, die für jene typischen Galeriebilder niederländischer Herkunft stehen mag, die damals den europäischen Kunstmarkt überschwemmten und in den Sammlungen gleichsam omnipräsent waren (Abb. 13).⁷⁰ Auch in etlichen Sammlungsinventaren und Nachlässen der Zeit sind Bilder dokumentiert „auf denen ein Landmann sein Geschäft verrichtet“ oder deren Darstellungsgang als „enen Boer die schiet“ beschrieben wird, wobei als deren Anbringungs-ort mehrfach die Küche bezeugt ist.⁷¹

In all diesen Bildern dienten die immer wiederkehrende Figur des kleinen Kackers und andere ‚komische‘ Motive den Angehörigen der besseren Stände als Beweis der eigenen kulturellen Überlegenheit. Dabei entwickelten sich die Normen des Umgangs mit der menschlichen Notdurft im höfischen Europa der frühen Neuzeit nicht allertorten mit gleicher Geschwindigkeit. Noch zu einer Zeit, als der Italiener Filippo Baldinucci nur mit größten Vorbehalten von der schmutzigen Angewohnheit des Malers Patinir schrieb, hatte man nördlich der Alpen augenscheinlich kein Problem mit derb fäkalen Anspielun-

Abb. 12
Rembrandt Harmensz. van Rijn, Die pissende Frau, 1631,
Radierung, 6 x 5 cm



Abb. 13
Aert Jansz. van Marienhof, Gebirgslandschaft mit rastenden Jägern, 1652, Öl auf Holz, 33,4 x 50,2 cm, SÖR Rusche Sammlung





Abb. 14
Niederlande, Mitte des 17. Jahrhunderts, Pfeife rauchender Bauer, Bronze, 7,3 cm hoch, Sockel aus Buchsbaum und Elfenbein, 9,2 cm hoch. Stuttgart, Landesmuseum Württemberg

gen. Das vermag eine wohl um die Mitte des 17. Jahrhunderts in den Niederlanden entstandene Kleinbronze zu dokumentieren, die in Stuttgart zum Symbol der herzoglichen Kunstammer erhoben wurde (Abb. 14).⁷² Im Jahre 1669 ließ Herzog Eberhard III. von Württemberg „ein von Metall gegossenes Bäuerlein, so ein Tobacktrinker und zumals seine Notdurft s.v. verrichtet (...) in die Kunstammer hinunter[stellen,] dass solches hinfüro das Wortzeichen sein soll“. Woraus die Figur ihren besonderen Reiz bezog, erklärt das Inventar ebenfalls: „wan man ein rauchkerz darunter stellt, bläst er an unterschiedlichen Orten den rauch von sich.“⁷³ Ein nochmals später entstandenes Exemplum höfischen Humors ist eine um 1731 entstandene Narrenfigur auf einem von Schweinen gezogenen Wagen, der zum Bestand des Dresdener Grünen Gewölbes zählt. Das Figürchen ist mit heruntergelassenen Hosen auf dem Kutschbock sitzend gezeigt, wobei ein kleines Türchen an der Seite des Wagens den Blick



Abb. 15
Rembrandt Harmensz. van Rijn, Satire auf die Kunstkritiker, 1644, Feder in Braun, 15,5 x 20,1 cm, New York, The Metropolitan Museum of Art, The Robert Lehman Collection

auf das frei gibt, was dann zugleich die Begründung für den konzentrierten Blick des porträthaft aufgefassten Narren liefert.⁷⁴ Die deftige Pointe in Gestalt des kackenden Hofnarren mag als letztes spätes Beispiel für den in der frühen Neuzeit so geschätzten Themenkreis der menschlichen Ausscheidung dienen. Ihre Beliebtheit verdanken die skatologischen Motive dabei sicher nicht allein dem sozial distinktiven Humor der besseren Gesellschaft, sondern fraglos auch einem durchaus menschlichen Voyeurismus, der beispielsweise in Rembrandts pissender (und kackender) Frau gleichsam mit Händen zu greifen ist (Abb. 12). Man muss nicht zwingend Erkenntnisse der neuzeitlichen Psychologie zur anthropologischen Konstante erheben, um die sexuelle Konnotation des Motivs zu bemerken. Doch ist auch das vermutlich nicht die alleinige Erklärung für die vormoderne Begeisterung für skatologische Motive. Sie dürfte vor allem durch die weite Verbreitung, ja Allgegenwart der entsprechenden Begriffe in der Alltagssprache begründet gewesen sein, die zumindest die unzähligen dem Sprichwortbild Bruegels verwandten Motive begründet. Den Landsknecht zum Beispiel, der sich auf einem 1609 entstandenen Kupferstich mit der Schlacht bei Murten erleichtert, kann man als satirischen Seitenhieb auf den bürgerlichen Soldatenstand lesen, als der Realität verpflichtete Beobachtung einer menschlichen Angstreaktion oder als sprach-

lich metaphorischen Verweis: „Drauf geschissen!“⁷⁵ Eindeutig in diese Richtung zielt das Motiv auf einer Zeichnung Rembrandts, die wohl als Sinnbild der Intoleranz des modischen Kunsturteils intendiert war (Abb. 15).⁷⁶ Sie zeigt, auf einem Fass thronend, das zugleich seine eigene Hohlheit versinnbildlicht, einen so eitlen wie törichten Kunstrichter mit Midasohren, dem emblematischen Sinnbild falschen Kunsturteils. Andächtig lauschen die Altmeister der Gilde, während deren Dekan in serviler Observanz das Knie beugt. Die Gegenseite verkörpert der junge Künstler, der durch sein Tun zugleich seiner Meinung über das Ereignis Ausdruck verleiht.⁷⁷ Ähnlich reagiert auf einer 1645 in Gouda publizierten Radierung der von Aert van Waes gezeigte Maler auf die Tatsache, dass er, wie die Bildunterschrift mitteilt, durch seine Kunst kein Auskommen fand (Abb. 16).⁷⁸ Das drastische Bild erscheint als prägnante Visualisierung einer seit dem 16. Jahrhundert belegten sprichwörtlichen Redensart, die 1777 auch Gottfried August Bürger in einem später von Joseph Haydn vertonten Spottgedicht zitierte: „cacatum non est pictum“.⁷⁹

„Doch ihr, Kunstjüngerlein!
Mögt meine Melodeien
Nur nicht flugs nachlalleien;
So leicht lallt sich's nicht 'nein.
Beherzigt doch das Dictum:
Cacatum non est pictum. –

Eu'r Batzen soll euch nicht,
Geehrte Herrn, gereuen.
Mein Liedel soll euch freuen!
Nun schaut mir ins Gesicht!
Merkt auf mit Herz und Sinnen!
Will endlich mal beginnen. –“

Fraglos ließe sich hier tatsächlich beginnen. Denn die Geschichte des einstmals so beliebten anrühigen Motivkreises ist für die Frühe Neuzeit noch nicht geschrieben. So mag am Ende dieser kursorischen Überlegungen zu einem übersehenen Thema der frühneuzeitlichen Kunst das Fazit stehen, dass noch ein gewaltiger Haufen Arbeit wartet.



Abb. 16
Aert van Waes, Maler im Atelier,
Radierung, 16,4 x 21,5 cm

Literaturverzeichnis

AUSST. KAT. AMSTERDAM 1997

Eddy de Jongh (Hg.), *Mirror of everyday life: Genreprints in the Netherlands 1550–1700*, Ausst. Kat. Rijksmuseum Amsterdam, Amsterdam – Gent 1997.

AUSST. KAT. ANTWERPEN 1998

Abraham Ortelius (1527–1598) cartograaf en humanist, Ausst. Kat. Museum Plantin-Moretus, Antwerpen 1998.

AUSST. KAT. KARLSRUHE 1995

Jacques Callot. Radierungen aus dem Kupferstichkabinett der Staatlichen Kunsthalle Karlsruhe, bearbeitet von Barbara Rommé, Ausst. Kat. Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, 20. Mai bis 27. August 1995, Karlsruhe 1995.

AUSST. KAT. KÖLN 1991

David A. Levine / Ekkehard Mai (Hg.), *I Bamboccianti: Niederländische Malerrebellanten im Rom des Barock*, Ausst. Kat. Wallraf-Richartz-Museum Köln, 28. August 1991 bis 17. November 1991, Mailand 1991.

AUSST. KAT. NEW YORK 2005

Amy Baker Sandback (Hg.), *Imagined Worlds. Willful Invention and the Printed Image 1470–2005*, Axa Gallery and International Print Center, New York 2005.

AUSST. KAT. PRADO 2007

Vergara, Alexander (Hg.), *Patinir: Essays and critical catalogue*, Ausst. Kat. Museo del Prado, 3. Juli – 7. Oktober 2007, Madrid 2007.

AUSST. KAT. ROTTERDAM / NEW YORK 2001

Orenstein, Nadine (Hg.), *Pieter Bruegel de Oude: Meesterteekenaar – Pieter Bruegel the Elder: Drawings and Prints*, Ausst. Kat. Rotterdam, Museum Boijmans Van Beuningen, 24. Mai – 5. August 2001. – New York, Metropolitan Museum of Art, 25. September – 2. Dezember 2001, New York 2001.

AUSST. KAT. STUTTGART 2004

Fritz Fischer (Hg.), *Grosse Kunst in kleinem Format. Kleinplastiken im Württembergischen Landesmuseum Stuttgart*, Auswahlkatalog, Stuttgart 2004.

BALDINUCCI 1811

Filippo Baldinucci, *Notizie dei professori del disegno da Cimabue in qua per le quali si dimostra come, e per chi le belle arti di pittura, scultura e architettura, lasciata la rozzezza delle maniere greca e gotica, si siano in questi secoli ridotte all' antica loro perfezione* (Edizione de' classici italiani, 194), Mailand 1811.

BARTILLA 2003

Stefan Bartilla, *Vykřičený motiv? Ti, kdo močí a kadí na flámských a holandských obrazech*, in: *Dejiny a Soucasnost, kulturne historická revue XXV*, 2003, Heft 2, S. 6–10.

BARTL 2005

Anna Bartl / Christoph Krekel u. a. (Hg.), *Der „Liber illuministarum“ aus Kloster Tegernsee: Edition, Übersetzung und Kommentar der kunsttechnologischen Rezepte*, Stuttgart 2005.

BELLMANN 1983

Werner Bellmann, *„Cacatum non est pictum“ – Ein Zitat in Heines Wintermärchen*, in: *Wirkendes Wort* 33, 1983, S. 213–215.

BEST. KAT. HAMBURG 2001

Die Sammlungen der Hamburger Kunsthalle, bearbeitet v. Thomas Ketelsen u. a., Bd. 2: *Die niederländischen Gemälde 1500–1800*, Hamburg 2001.

BEST. KAT. WIEN 1981

Flämische Malerei von Jan van Eyck bis Pieter Bruegel d. Ä., hg. v. Klaus Demus, *Katalog der Gemäldegalerie*, Wien 1981.

BUCK 1981

August Buck (Hg.), *Juan Luis Vives: Arbeitsgespräch in der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel vom 6. bis 8. November 1980* (Wolfenbütteler Abhandlungen zur Renaissanceforschung 3), Hamburg 1981.

BÜTTNER 2000

Nils Büttner, *Die Erfindung der Landschaft. Landschaftskunst und Kosmographie im Zeitalter Bruegels*, Göttingen 2000.

BÜTTNER 2000

Nils Büttner, *Die Erfindung der Landschaft: Kosmographie und Landschaftskunst im Zeitalter Bruegels* (Rekonstruktion der Künste 1), Göttingen 2000.

BÜTTNER 2012

Nils Büttner, *Chorographia quid? Oder: Warum man Sprichwörter und Kinderspiele malt*, in: *Formelhaftigkeit in Text und Bild* (Trierer Beiträge zu den historischen Kulturwissenschaften 2, hrsg. von Natalia Filatkina, Birgit Münch und Ane Kleinen Engel), Mainz 2012, S. 197–221.

DENUCÉ 1912/1913

Jean Denucé, *Oud-Nederlandsche Kaartmakers in betrecking met Plantijn*, 2 Bde, Antwerpen 1912/1913.

DIENST 2002

Barbara Dienst, *Der Kosmos des Peter Flötner: Eine Bildwelt der Renaissance in Deutschland* (Kunstwissenschaftliche Studien 90), München 2002.

DUBBE 1972/1973

B. Dubbe: *Daar waar de keizer te voet gaat: bijdrage tot de iconografie van de Nederlandse wandtegel*, in: *Antiek* 7, 1972/1973, S. 303–317.

DUERR 1988

Hans Peter Duerr, Nacktheit und Scham, Bd. 1: Der Mythos vom Zivilisationsprozeß, Frankfurt a. M. 1988.

DUVERGER 1985

Erik Duverger (Hg.), Antwerpse Kunstinventarissen, Bd. 2, 1618–1626 (1985).

ELIAS 1976

Norbert Elias, Über den Prozeß der Zivilisation, Bd. 1: Wandlungen des Verhaltens in den weltlichen Oberschichten des Abendlandes, Frankfurt a. M. 1976.

ENDERS 2014

Giulia Enders, Darm mit Charme, Berlin 2014.

Frangenberg 1990

Thomas Frangenberg, Der Betrachter. Studien zur florentinischen Kunsttheorie des 16. Jahrhunderts, Berlin 1990.

GIBSON 1991

Walter S. Gibson, Pieter Bruegel the elder: Two studies, Lawrence: Spencer Mus. of Art, Univ. of Kansas, 1991.

GIBSON 2006

Walter S. Gibson, Pieter Bruegel and the art of laughter, Berkeley/Calif. u. a. 2006.

GRÜNENWALD 1969

Elisabeth Grünenwald, Leonhard Kern. Ein Bildhauer des Barock, Schwäbisch Hall 1969.

GUICCIARDINI 1567

Lodovico Guicciardini, Descrittione di M. Lodovico Guicciardini patritio fiorentino, di tutti Paesi Bassi, altrimenti detti Germania Inferiore, Antwerpen 1567.

HESSELS 1887

Joannes Henricus Hessels, Abraham Ortelii et virorum eruditorum ad eundem et Jacobum Colium Orteliani epistoli, Cambridge 1887.

HOBOKEN 1971

Anthony van Hoboken, Joseph Haydn: Thematisch-bibliographisches Werkverzeichnis, Bd. 2: Vokalwerke, Mainz 1971.

HÜLSEN-ESCH 2007

Andrea von Hülsen-Esch, Das Komische in der Wunderkammer, in: Das Komische in der Kunst, hg. v. Roland Kanz, Köln u.a. 2007, S. 92–95.

KOCH 1967

Georg Friedrich Koch, Die Kunstausstellung: Ihre Geschichte von den Anfängen bis zum Ausgang des 18. Jahrhunderts, Berlin 1967.

KRIS / KURZ 1980

Ernst Kris / Otto Kurz: Die Legende vom Künstler: Ein geschichtlicher Versuch, Frankfurt a. M. 1980.

LAPORTE 1991

Dominique Laporte, Eine gelehrte Geschichte der Scheiße, Frankfurt a. M. 1991.

LOMAZZO 1584

Giovanni Paolo Lomazzo, Trattato dell'arte de la pittura ne' quali si contiene tutta la theorica e la prattica d'essa pittura, Milano 1584.

MAETERLINCK 1910

Louis Maeterlinck, Le genre satirique, fantastique et licencieux dans la sculpture Flamande et Wallonne: Les miséricordes de stalles, Paris 1910.

MARIJNISSEN [1988]

Roger H. Marijnissen, Hieronymus Bosch: Das vollständige Werk, Antwerpen [1988].

MEADOW 2002

Marc A. Meadow, Pieter Bruegel the Elder's Netherlandish Proverbs and the Practice of Rhetoric, Zwolle 2002.

MICHALSKY 2008

Tanja Michalsky, „Perlen vor die Säue“: Zu Pieter Bruegels visueller Reflexion über die Speicherung kulturellen Wissens in den „Niederländischen Sprichwörtern“ (1559), in: Bild und Wirklichkeit. Welterfahrung im Medium von Kunst und Kunstpädagogik, hg. v. Jost Schieren, München 2008, S. 11–38.

MIEDER 2004

Wolfgang Mieder (Hg.), The Netherlandish Proverbs. An international Symposium on the Pieter Bruegel(h)els, Burlington 2004.

MROUE 2006

Haas Mroue, Frommer's Amsterdam day by day, New York 2006.

MÜLLER 1993

Jürgen Müller, Concordia Pragensis: Karel van Manders Kunsttheorie im Schilder-Boeck, ein Beitrag zur Rhetorisierung von Kunst und Leben am Beispiel der rudolfinischen Hofkünstler, München 1993.

MÜNCH 2011

Birgit Ulrike Münch, Weltverkehrung, skatologische Sexualität und Gottlosigkeit? Die Inszenierung von Narrheit zur Zeit der Brüder Beham, in: Kat. Ausst. Nürnberg: Hans Sebald Beham und die gottlosen Maler, hrsg. v. Jürgen Müller und Thomas Schauerte, Emsdetten – Berlin 2011, S. 64–78.

NEUBAUER 2010

Gerhard Neubauer, *Kindheit, Jugend, Sexualität*, in: *Handbuch der Kindheits- und Jugendforschung*, hg. v. Heinz-Hermann Krüger und Cathleen Grunert, Wiesbaden 2010, S. 987–1004.

OTTEN 1994

Jeanine Otten, *Schijters en pissers in de beeldende Kunst*, in: *Tegel* 22, 1994, S. 2–10.

PADOAN 1968

Giorgio Padoan, *Ruzante e le ‚merdologie‘ di Domenico Grimani*, in: *Lettere Italiane* XX, 1968, S. 485–494.

PADOAN 1978

Giorgio Padoan, *Ruzante e le ‚merdologie‘ di Domenico Grimani*, in: *Momenti del Rinascimento veneto*, Padua 1978, S. 227–238 (Neudruck)

PASSERI 1772

Giambattista Passeri, *Vite de' pittori, scultori ed architetti che anno lavorato in Roma morti del 1641 fino al 1673*, Roma 1772.

PEPYS 1978

Samuel Pepys, *The illustrated Pepys: Extracts from the diary*, hg. von Robert Latham, Berkeley u. a. 1978.

PLEIJ 1983

Herman Pleij, *Het gilde van de Blauwe Schuit. Literatuur, folksfeest en burgermoraal in de laate middeleeuwen*, Amsterdam 1983.

RAUPP 1986

Hans-Joachim Raupp, *Bauernsatiren. Entstehung und Entwicklung des bäuerlichen Genres in der deutschen und niederländischen Kunst ca. 1470–1570*, Niederzier 1986.

RAUPP 2001

Hans-Joachim Raupp (Hg.), *Niederländische Malerei des 17. Jahrhunderts der SÖR-Rusche-Sammlung*, Bd. 3: *Landschaften und Seestücke*, Münster 2001.

RENGER 1970

Konrad Renger, *Lockere Gesellschaft. Zur Ikonographie des Verlorenen Sohnes und von Wirtshausszenen in der niederländischen Malerei*, Berlin 1970.

RIDDER 1998

Klaus Ridder u. a. (Hg.), *Frühe Nürnberger Fastnachtspiele (Schöninghs mediävistische Editionen 4)*, Schöningh 1998.

RÖLLEKE 1989

Heinz Rölleke, *„...non est pictum“ – auch ein Goethesches Dicitum?*, in: *Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts* 1989, S. 147–155.

ROOTH 1992

Anna Birgitta Rooth, *Exploring the Garden of Delights: Essays in Bosch's Paintings and the Medieval Mental Culture*, Helsinki 1992.

RUPPRICH 1956

Albrecht Dürer, *Schriftlicher Nachlass*, hg. v. Hans Rupprich, Bd. 1: *Tagebuch der Reise in die Niederlande*, Berlin 1956.

SAHM 2002

Heike Sahn, *Dürers kleinere Texte: Konventionen als Spielraum für Individualität (Hermaea, N.F. 97)*, Tübingen 2002.

SANDRART 1675

Joachim von Sandrart, *L'Academia Todesca della Architectura, Scultura & Pittura: Oder Teutsche Academie der Edlen Bau-Bild- und Mahlerey-Künste: Darinn enthalten Ein gründlicher Unterricht / von dieser dreyer Künste Eigenschaft / Lehr-Sätzen und Geheimnißen (...)*, Nürnberg, Bey Jacpb Sandrart, auch in Frankfurt, bey Matthæus Merian, zu finden. Gedruckt bey Johann-Philipp Miltenberger, 1675 (<http://ta.sandrart.net/>).

SCHÜTZE 2005

Sebastian Schütze (Hg.), *Kunst und ihre Betrachter in der Frühen Neuzeit. Ansichten, Standpunkte, Perspektiven*, Berlin 2005.

SIMON-MUSCHEID 1997

Katharina Simon-Muscheid, *Abfälle, Abwässer und Kloaken: das Problem der Entsorgung*, in: *Europäische Technik im Mittelalter: 800 bis 1400: Tradition und Innovation. Ein Handbuch*, hg. v. Uta Lindgren, Berlin 1997, S. 117–120.

SINGER 1906

Hans Wolfgang Singer, *Rembrandt: des Meisters Radierungen (Klassiker der Kunst 8)*, Stuttgart – Leipzig 1906.

STEWART 2004

Alison Stewart, *Expelling from Top and Bottom: The Changing Role of Scatology in Images of Peasant Festivals from Albrecht Dürer to Pieter Bruegel (2004)*, URL: <http://digitalcommons.unl.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1002&context=artfacpub>.

STRIDBECK 1956

Carl Gustav Stridbeck, *Bruegelstudien*, Stockholm 1956.

SULLIVAN 1977

Margaret A. Sullivan, *Madness and Folly: Peter Bruegel the Elder's „Dulle Griet“*, in: *Art Bulletin* 59, 1977, S. 55–66.

THÖNE 1975

Friedrich Thöne, *Daniel Lindtmayer (1552–1606/07). Die Schaffhauser Künstlerfamilie Lindtmayer*, Zürich 1975.

UNVERFEHRT 2007

Gerd Unverfehrt, *Da sah ich viel köstliche Dinge: Albrecht Dürers Reise in die Niederlande*, Göttingen 2007.

VAN MANDER 1604

Karel van Mander, *Het Schilder-Boeck waer in voor eerst de leerlustighe lueght den grondt der Edel vry Schilderconst in verscheyden deelen wort voorgehadrighen Daer nae in dry deelen t'leven der vermaerde doorluchtighe Schilders des ouden en nieuwen tyds. Eyntlyck d'wtlegghinghe op den Metamorphoseon Pub. Ovidii Nasonis, Oock daer benefens wtbeeldinghe der figuren*, Haarlem 1604.

VAN MANDER 1994–1998 (1603–1604)

Karel van Mander, *The Lives of the Illustrious Netherlandish and German Painters, from the first edition of the Schilderboeck (1603–04)*, hrsg. und kommentiert von Hessel Miedema, 6 Bde, Doornspijk 1994–1998.

VANDENBROECK 1987

Paul Vandenbroeck, *Over wilden en narren, boeren en bedelaers. Deeld van de andere, vertoog over het zelf*, Antwerpen 1987.

WARNCKE 1982

Carsten-Peter Warncke, *Allegorese als Gesellschaftsspiel. Erörternde Embleme auf dem Satz Nürnberger Silberbecher aus dem Jahre 1621*, in: *Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums* 1982, S. 43–62.

WARNCKE 1987

Carsten-Peter Warncke, *Sprechende Bilder – sichtbare Worte: Das Bildverständnis in der frühen Neuzeit (Wolfenbütteler Forschungen 33)*, Wiesbaden 1987.

WEBER 2016

Gregor J. M. Weber, *Vom Heiligen zum Quacksalber*, in: "Gij zult niet feestbundelen": 34 bijdragen voor Peter Hecht, Amsterdam 2016.

Bildnachweis

Archiv des Verfassers.

Anmerkungen

- 1 Vgl. dazu UNVERFEHRT 2007.
- 2 RUPPRICH 1956, Bd. 1, S. 146–202, hier: S. 169. Im Zusammenhang des Themas sei hier wenigstens am Rande erwähnt, dass Dürer zu dieser Zeit erkrankt war und an Verstopfung litt. Gleich mehrfach vermerkt er, dass er „der Apotheckerin geben 10 stüber, zu chlistieren“. Ebd. S. 173f., UNVERFEHRT 2007, S. 165.
- 3 Vgl. dazu BÜTTNER 2000, S. 194, Anm. 19. Zur literaturwissenschaftlichen Würdigung von Dürers Texten vgl. SAHM 2002.
- 4 Vgl. AUSST. KAT. PRADO 2007.
- 5 LOMAZZO 1584, S. 475.

6 VAN MANDER 1604, fol. 219r.

7 VAN MANDER 1604, fol. 219r: „Ioachim Patenier (...) / is ghecomen in't Gildt, en edel Schilder gheselschap der stad Antwerpen, in't Iaer ons Heeren 1515. Hy hadde een seker eygen manier van te maken Landschappen, seer aerdich en suyver, de boomen soo wat ghetippelt, oock daer in makende aerdige beeldekens, so dat zijn dingen wel begheert, vercocht, en in verscheyden Landen ghevoert zijn. Hy hadde voor ghewoonte in al zijn Landschappen erghen te maken een Manneken zijn ghevoegh doende, waerom hy den kacker wiert gheheeten: dit kackerken was t'somtijt te soecken, ghelijck het Wilken van /Hendrick /met de Bles.“

8 Zur Interpretation dieser Stelle vgl. auch VAN MANDER 1994–1998 (1603–1604), hier: Bd. 3, S. 84–90; Martens, Maximiliaan P.J., *Joachim Patinir: the good landscape painter* in *written sources*, in: AUSST. KAT. PRADO 2007, S. 47–59, bes. S. 57f.

9 SANDRART 1675. Vgl. URL: <http://ta.sandrart.net/> (15.10.2010).

10 BALDINUCCI 1811, S. 364: „Ma questo nostro Giovacchimo ebbe un certo suo sordido costume, quale io qui non racconterei, s'io non credessi che 'l saperlo potesse apportar qualche facilità maggiore a conoscere le sue opere da quelle d'altri: e se ancora Carlo Vanmander Pittor Fiammingo, che fece menzione di quest'artefice nel suo libro scritto iu quell' idioma, non avesse ciò raccontato. Oipigneva egli dunque in ogni suo paese, niuno eccettuato, un uomo in atto di soddisfare a'corporali bisogni della natura: e alcune volte situavalo in prima veduta, ed altre volte con più strano capriccio lo faceva in luogo tanto riposto, ch' e' bisognava lungamente cercarlo, e in fine sempre vi si trovava tal figura.“ Für Unterstützung bei der Übersetzung danke ich Sandra Lauenstein und Paula Simion.

11 Auch in Italien gab es allerdings Interesse am Thema. Vgl. PADOAN 1968 und PADOAN 1978.

12 VAN MANDER 1604, fol. 266r: „[Vries...] trock weder nae Antwerpen, en creegh stracx te Brussel te schilderen, voor den Tresorier Aert Molckeman, een Somer-huys in Perspectijf, daer versierende onder ander een open deur, waer in, in't afwesen van Vries, Pieter Brueghel vindende hier de reetschap, hadde ghemaect eenen Boer met een beseghelt hemde, vast doende met een Boerinne, waerom seer ghelachen, en den Heer seer aenghenaem was, die't om groot gelt niet hadde laten uytdoen.“ Vgl. dazu MÜLLER 1993, S. 118f.; VAN MANDER 1994–1998 (1603–1604), Bd. 5, S. 48–64.

13 Literarisches Vorbild dieser Erzählung ist die von Plinius (nat. XXXV 81–82) überlieferte Erzählung der Konkurrenz von Apelles und Protogenes, die jeweils in der Abwesenheit des Konkurrenten in dessen Bild hinein malten. Vgl. KRIS / KURZ 1980, S. 127f.

14 In seinen vermutlich für ein höfisches Publikum bestimmten Bauern-Gemälden fehlen sie jedoch. Vgl. dazu STEWART 2004; URL: <http://digitalcommons.unl.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1002&context=artfacpub> (10.07.2016).

15 ROOTH 1992, S. 33, erwähnt darüber hinaus, dass die Darstellung des Teufels auf dem Kackstuhl im zeitgenössischen Theater und bei Prozessionen vorkam.

- 16 Pieter Bruegel d. Ä., *Luxuria*, Feder in Braun, 225 x 296 mm, Brüssel, Koninklijke Bibliotheek Albert I., Inv.-Nr. S.II, 132816. Vgl. dazu AUSST. KAT. ROTTERDAM / NEW YORK 2001, S. 142f.
- 17 Vgl. zu diesem Motiv und seinen Traditionen STRIDBECK 1956, S. 106–113; MARIJNISSEN [1988], S. 84–153.
- 18 Pieter Bruegel d. Ä., *Dulle Griet*, Öl auf Holz, 117,4 x 162 cm, Antwerpen, Museum Mayer van den Bergh, Inv.-Nr. 788. Vgl. SULLIVAN 1977, S. 55–66.
- 19 Diese Zuschreibung begegnet erstmals bei GUICCIARDINI 1567, S. 99: „Pietro Brueghel di Breda grande imitatore della Scienza, & fantasia di Girolamo Bosco, onde n’ha anche acquistato il soprano di secondo Girolamo Bosco.“
- 20 VAN MANDER 1604, fol. 233r: „Hy hadde veel ghepractiseert, nae de handlinghe van Ieroon van den Bosch: en maeckte oock veel soodane spoockerijen, en drollen, waerom hy van velen werdt geheeten Pier den Drol.“
- 21 Jede Sünde hat hier – durch Beischriften kenntlich – ihre eigene Strafe. Der Wollüstige muss mit Kröten ins Bett. Der Jähzornige wird erschlagen, und der Adept der Völlerei bekommt schleimige Schlangen aufgetischt. In der Hölle Boschs herrscht eine immanente Nemesis. Ganz wie im Strafrecht, wo die Strafe der Tat entsprechen soll, so entspricht auch der Sünde die höllische Qual. Es ist eine in der Andachtsliteratur verbreitete Ansicht, dass ein jeder an dem Teil leiden müsse, mit dem er gesündigt habe. Die allgemeine Lehre ist einfach: Die endliche Konsequenz aus der Liebe zu den irdischen Dingen heißt Verdammung. Vgl. dazu Nils Büttner: *Where is Paradise? – Imagining Heaven and Hell in Early Modern Times*, in: AUSST. KAT. NEW YORK 2005, S. 37–56.
- 22 Hieronymus Bosch, *Tischplatte mit den Sieben Todsünden und den Vier Letzten Dingen*, Öl auf Holz, 120 x 150 cm, Madrid, Prado, Inv.-Nr. 2822. Vgl. MARIJNISSEN [1988], S. 329–345.
- 23 Pieter Bruegel d. Ä., *Die Kirmes von Hoboken*, Feder in Braun, 26,5 x 39,4 cm, London, Courtauld Institute Galleries, Inv. D.1947.LF.45. Frans Hogenberg nach Pieter Bruegel d. Ä., *Die Kirmes von Hoboken*, Radierung, 49,9 x 41,1 cm. Vgl. dazu AUSST. KAT. ROTTERDAM / NEW YORK 2001, S. 198f.
- 24 Zur negativen Lesart der Darstellung vgl. RAUPP 1986, S. 277f.; GIBSON 1991, S. 29–35. Vgl. auch VANDENBROECK 1987, S. 63–100.
- 25 Vgl. dazu AUSST. KAT. ROTTERDAM / NEW YORK 2001, S. 198–200, Nr. 80. Eine ähnlich positive Wertung und Entschuldigung erfährt das bäuerliche Treiben auch auf der so genannten *St. Georgskirmis*, auf der die Beischrift lautet „laet die boeren haer kermis houwen“ („Lasst die Bauern ihre Kirmis feiern“). Vgl. ebd. S. 196f., Nr. 79.
- 26 Pieter Bruegel d. Ä., *Die Elster auf dem Galgen*, Öl auf Holz, 45,9 x 50,8 cm, Darmstadt, Hessisches Landesmuseum.
- 27 Pieter Bruegel d. Ä., *Die niederländischen Sprichwörter*, 1559. Öl auf Holz, 117 x 163,5 cm. Berlin, Staatliche Museen zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, Gemäldegalerie. Aus der umfangreichen Literatur zu diesem Bild seien hier nur vier Titel angeführt, mittels derer sich die ältere Literatur leicht erschließen lässt: BÜTTNER 2012; MICHALSKY 2008, S. 11–38; MIEDER 2004; MEADOW 2002.
- 28 Zu dieser und anderen Erläuterungen vgl. MICHALSKY 2008.
- 29 Pieter Bruegel, *Kinderspiele*, Öl auf Holz, 118 x 161 cm. Wien, Kunsthistorisches Museum, Inv.-Nr. 1017. Vgl. BEST. KAT. WIEN 1981, S. 61–72; BÜTTNER 2012, S. 197–221.
- 30 NEUBAUER 2010, S. 987–1004, bes. S. 990.
- 31 ELIAS 1976, S. 181.
- 32 Vgl. dazu DUERR 1988, S. 211–241 sowie LAPORTE 1991, S. 31–79. Für diese Hinweise danke ich Thomas Fusenig, Essen, der mich mit zahlreichen Hinweisen auch auf Bildbeispiele unterstützt hat.
- 33 „Incivile est eum salutare, qui reddit urinam aut alvum exonerate.“ Zitiert nach ELIAS 1976, S. 175.
- 34 ELIAS 1976, S. 177.
- 35 SIMON-MUSCHEID 1997, S. 117–120.
- 36 Vgl. *Ein vasnacht spil vom dreck* (= Das Ungetüm), in: RIDDER 1998, S. 75–83, Kommentar S. 149–156. Für diesen Hinweis danke ich Birgit Ulrike Münch, Trier, vgl. MÜNCH 2011, S. 64–78. Zu niederländischen Fastenbräuchen vgl. PLEIJ 1983, S. 56–59.
- 37 Zu Vives vgl. BUCK 1981; zur Freundschaft von Bruegel und Ortelius vgl. BÜTTNER 2000, S. 175f.
- 38 Vgl. BÜTTNER 2012, S. 197–221.
- 39 DENUCÉ 1912/1913, Bd. 2, S. 149f.
- 40 BÜTTNER 2012, S. 211.
- 41 Nils Büttner: *De verzamelaar Abraham Ortelius*, in: AUSST. KAT. ANTWERPEN 1998, S. 169–180, bes. S. 170f.
- 42 Lucas van Valckenborch, *Landschaft mit ländlichem Fest*, Öl auf Leinwand, 48,5 x 73,4 cm, St. Petersburg, Eremitage. Vgl. GIBSON 2006, S. 94f.
- 43 Vgl. VAN MANDER 1994–1998 (1603–1604), Bd. 3, S. 259f.
- 44 Pieter van der Borch, *Bauernhochzeit* (1560), Kupferstich, 36,5 x 50,8 cm.
- 45 Pieter Bruegels Gemälde *Marietod* (Öl auf Holz, 36 x 55 cm, heute Upton House, Bearsted Collection) wurde nachgestochen von Philipp Galle (Kupferstich, 310 x 417 mm). Vgl. BÜTTNER 2012, S. 212–213, S. 174f.
- 46 Von besonderem Interesse für die Frage nach der Rezeption von Bruegels Werken ist ein Brief des Schriftstellers und Kupferstechers Dirck Volkertsz. Coornhert an Ortelius (HESSELS 1887, Nr. 75, S. 175f.). Ein Echo dieser Bewunderung findet sich auch in einem Brief des Benedictus Arias Montanus vom 30. März 1590, der Ortelius um die Zusendung eines Abzuges von diesem Stich bat (HESSELS 1887, Nr. 177, S. 427f.).
- 47 BÜTTNER 2000, S. 275, Anm. 275.
- 48 BÜTTNER 2000, S. 169–180.
- 49 Hans Sebald Beham, *Der kleine Narr*, 1542. Kupferstich, 4,6 x 8,1 cm. „Mit verschiedenen Attributen wie den Eselohren der Narrenkappe, den Schellen und vor allem – analog zu Urs Graf – der Signatur des Künstlers auf dem Narrenspiegel selbst, ausgestattet, hat sich der Narr in einem langen Spruchband verfangen, das auf das Kothäufchen zwischen seinen

- Beinen verweist: On dir hab ich gerisen / das ich mich hab beschisen. (Ich habe mich an Dir abgemüht, bis ich mich durch Dich angeschissen / beschmutzt habe).“ MÜNCH 2011, S. 64–78.
- 50 DIENST 2002. Peter Flötner, *Menschliche Sonnenuhr*, Holzschnitt, 25,7 x 28 cm.
- 51 DIENST 2002, S. 78, Abb. 19, Anm. 217.
- 52 DIENST 2002, S. 79, Anm. 220.
- 53 DIENST 2002, S. 492.
- 54 Daniel Lindtmayer: *Scheibenriss mit Lukas, die Madonna malend, und Wappen Riecher*, Lindtmayer, Brand und Hagenbach, 1574, Feder in Schwarz, 35 x 24,7 cm, Zürich, Schweizerisches Landesmuseum, Inv.-Nr. LM25643. Vgl. THÖNE 1975, S. 157f., Abb. 73. Für den Hinweis auf dieses Blatt danke ich Ariane Mensger, Basel.
- 55 BARTL / KREKEL 2005, S. 219f.: (329) zum Atrament. Für seine Anteilnahme an der Entstehung dieses Beitrages danke ich Christoph Krekel, Stuttgart.
- 56 Karel Dujardin, *Reiter in einem italienischen Hof*, Öl auf Holz, 36 x 30 cm, Hamburg, Kunsthalle, Inv. Nr. 180. Vgl. AUSST. KAT. KÖLN 1991, Nr. 12.1, S. 166f.; BEST. KAT. HAMBURG 2001, S. 146–147. Vgl. auch den Hund auf einer Zeichnung von Dirck van Bergen, in: Rembrandt und sein Jahrhundert. Niederländische Zeichnungen in der Hamburger Kunsthalle, Ausstellungskatalog: Hamburg, Kunsthalle, 21. Oktober 1994 bis 15. Januar 1995, Nr. 12.
- 57 Vgl. WEBER 2016, S. 247–255, hier: S. 250. Ich danke dem Autor für diesen Hinweis.
- 58 PASSERI 1772, S. 53–55.
- 59 WARNCKE 1987, S. 205.
- 60 Vgl. etwa das anschauliche Beispiel bei WARNCKE 1982; vgl. auch FRANGENBERG 1990; SCHÜTZE 2005.
- 61 Das gilt besonders für die häufig im Kontext von Trunkenheit und Laster begrenzenden skatologischen Bilder. Vgl. dazu OTTEN 1994, bes. S. 4f.; DUBBE 1972/1973. Zur Interpretation derartiger Motive vgl. RENGGER 1970, S. 77–81.
- 62 Moderne Reiseführer vergessen nicht, diese Amsterdamer Spezialität zu erwähnen und zugleich mitzuteilen, dass die Hinweise „are mostly ignored by both owner and dog“. MROUE 2006, S. 31.
- 63 „I went, and Mr. Mansell, and one of the King’s footmen, with a dog that the King loved, (which shit in the boat, which made us laugh, and me think that a King and all that belong to him are but just as others are).“ PEPYS 1978, S. 22.
- 64 Die Geschichte dieses Bildmotivs ist bis heute nicht geschrieben. Einen ersten Ansatz zur Aufarbeitung bietet BARTILLA 2003.
- 65 Zahlreiche Beispiele für Fliesen bei OTTEN 1994 und DUBBE 1972/1973. Eine genauere Nachsuche lohnen sicher die im höfischen Kontext besonders beliebten Bildmedien Goldschmiedekunst und Tapiserie. Hier stehen genauere Nachforschungen noch aus, die im Kontext dieses Überblicks nicht geleistet werden konnten. Für den Hinweis auf einen Kachelofen mit skatologischen Motiven auf der Veste Coburg danke ich Sergiusz Michalski, Tübingen, der mich auch auf verschiedene Buchillustrationen und Kalenderminiaturen, zum Beispiel das Februar-Bild im *Breviarium Grimani*, aufmerksam machte. Eine eigene Untersuchung würden all die kleinen Kacker lohnen, die sich zum Beispiel auf Kirchenmobiliar, auf Chorbänken und Kanzeln finden. Vgl. zum Beispiel die Abbildungen bei MAETERLINCK 1910, S. 113, Abb. 26–29.
- 66 Rembrandt Harmensz. van Rijn, *Die pissende Frau* (B. 191), 1631, Radierung, 6 x 5 cm. Die Darstellung gilt als Pendant zu dem etwa gleichgroßen Blatt *Der pissende Mann* (B. 190), 1631, Radierung, 7 x 6 cm. Die pissende Frau verletzte in ihrer Drastik das Schamgefühl des 19. Jahrhunderts zutiefst. SINGER 1906, S. 270f., bezweifelte unter Verweis auf das Motiv sogar die Autorschaft des verehrten Meisters Rembrandt.
- 67 Die Unterschiede im Darm von Männern und Frauen sind noch nicht genau erforscht. Vgl. dazu ENDERS 2014, S. 7.
- 68 Daran hat sich bis heute wenig geändert, wie die Rezeption des Buches von Giulia Enders zeigt. URL: [http://www.bri-gitte.de/gesund/gesundheit/darm-mit-charme-1195462/\(10.07.2016\)](http://www.bri-gitte.de/gesund/gesundheit/darm-mit-charme-1195462/(10.07.2016)).
- 69 Jacques Callot, *Der hockende Bauer* (Capriccio, L. 459); *Hund, der seine Notdurft verrichtet* (Capriccio, L. 464). Vgl. AUSST. KAT. KARLSRUHE 1995, S. 26.
- 70 Aert Jansz. van Marienhof, *Gebirgslandschaft mit rastenden Jägern*, 1652, Öl auf Holz, 33,4 x 50,2 cm, SØR Rusche Sammlung. Vgl. RAUPP 2001, Nr. 33, S. 144–147.
- 71 DUVERGER 1985, Bd. 2, S. 54 (Küche: „Een schilderije in een sweerte lyste van eenen Boer die schiet“), 334 (Küche: „Eenen schietenden Boer op doeck in lyste“), 385 (Küche: „Een schietende Boer op doeck in lyste“), 390 (Im Kontor: „Een stuccken schildery daer eenen Lantman syn gevoech doet“), 401 (Voercamer: „Eenen geschilderden Schyter van Mostaert op paneel“).
- 72 Niederlande, Mitte des 17. Jahrhunderts, *Pfeife rauchender Bauer*, Bronze, 7,3 cm hoch, Sockel aus Buchsbaum und Elfenbein, 9,2 cm hoch. Stuttgart, Landesmuseum Württemberg, Inv.-Nr. KK weiß 100.
- 73 AUSST. KAT. STUTTGART 2004, S. 80f.
- 74 HÜLSEN-ESCH 2007, S. 92–95.
- 75 Martin Martini, *Schlacht bei Murten* (1609), Kupferstich, 101,2 x 39,5 cm (zwei Platten). Für den Hinweis auf dieses Blatt danke ich Volker Schaible, Stuttgart.
- 76 Rembrandt Harmensz. van Rijn, *Satire auf die Kunstkritiker*, 1644, Feder in Braun, 15,5 x 20,1 cm, New York, The Metropolitan Museum of Art, The Robert Lehman Collection, Inv.-Nr. 1975.1.799.
- 77 KOCH 1967, S. 71f.
- 78 Aert van Waes, *Maler im Atelier*, Radierung, 16,4 x 21,5 cm. Unterschrift: „Om dat Ick door de konst niet quam tot mijn vermeten, Soo heb Ick als ghij siet Inde pinseel ghescheten.“ Vgl. AUSST. KAT. AMSTERDAM 1997, S. 251.
- 79 Zur Vertonung vgl. HOBOKEN 1971, Gruppe XXVIIb, Nr. 16: Kanon (4st.): „Cacatum non est pictum.“ Die Wendung begegnet etwa zeitgleich auch bei Goethe (vgl. RÖLLEKE 1989), später bei Heine. Vgl. dazu BELLMANN 1983, S. 213–215.