

Bertram Kaschek

Weltzeit und Endzeit

Die »Monatsbilder« Pieter Bruegels d. Ä.



Wilhelm Fink

Bertram Kaschek

Weltzeit und Endzeit

Die »Monatsbilder« Pieter Bruegels d. Ä.

Wilhelm Fink

Gefördert mit Mitteln der Deutschen Forschungsgemeinschaft im Rahmen des SFB 804 „Transzendenz und Gemeinsinn“ der Technischen Universität Dresden



Umschlagabbildung:
Pieter Bruegel d. Ä.: Die Jäger im Schnee, 1565, Detail
Kunsthistorisches Museum Wien

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Zugl.: Dresden, Technische Univ., Diss., 2009

Alle Rechte, auch die des auszugsweisen Nachdrucks, der fotomechanischen Wiedergabe und der Übersetzung, vorbehalten. Dies betrifft auch die Vervielfältigung und Übertragung einzelner Textabschnitte, Zeichnungen oder Bilder durch alle Verfahren wie Speicherung und Übertragung auf Papier, Transparente, Filme, Bänder, Platten und andere Medien, soweit es nicht §§ 53 und 54 UrhG ausdrücklich gestattet.

© 2012 Wilhelm Fink Verlag, München
(Wilhelm Fink GmbH & Co. Verlags-KG, Jühenplatz 1, D-33098 Paderborn)

Internet: www.fink.de

Einbandgestaltung: Evelyn Ziegler, München
Printed in Germany
Herstellung: Ferdinand Schöningh GmbH & Co. KG, Paderborn

E-Book-ISBN 978-3-8467-5147-3
ISBN der Printausgabe 978-3-7705-5147-7

Inhalt

VORWORT	9
EINLEITUNG	13
1. Eine Winterlandschaft	13
2. Allgemeine Forschungspositionen	19
3. Zur Deutungsgeschichte der <i>Monatsbilder</i>	30
4. Religiöse Heterodoxie?	34
I. BRUEGEL IM KONTEXT	39
1. Der Monatsstreit	39
2. Der Auftraggeber	49
3. Kunsttheorie um 1565	55
4. Bruegel und die Rederijkers	69
5. Konkurrierende Weltbilder	85
6. Bilder im Dialog – rezeptionsästhetische Vorbemerkungen	105
II. WELTZEIT IM JAHRESLAUF	109
1. In einer sündigen Welt – <i>Der düstere Tag</i>	109
a) Möwe und Kirchturmspitze	119
b) „Denn wie es in den Tagen Noahs war...“	136
2. Irgendwo, im Nirgendwo – Das verschollene Bild	146
3. In Patinirs Welt – <i>Die Heuernte</i>	150
a) Ikonographie als Kritik	151
b) Liebe, Tod und Teufel	169
4. Im Hier und Heute – <i>Die Kornernte</i>	181
a) Äpfel in freiem Fall	197
b) Kalender und Stundenbuch als ambivalentes Erbe	203
5. Im Weinberg – <i>Die Heimkehr der Herde</i>	221
a) Kunsttheorie und <i>paragone</i>	227
b) Imaginäre Typologie	238
6. In einer kalten Welt – <i>Die Jäger im Schnee</i>	261
a) Das Bild als Falle	273
b) Augustins Augenblick	284

III. ENDZEIT IN ANTWERPEN	303
1. Rückschau und Ausblick	303
2. Zeichen der Endzeit	306
3. Endzeit vs. Weltgericht	321
4. Urbane Spiritualität	330
5. Mystische Eschatologie	337
SCHLUSS	347
LITERATURVERZEICHNIS	351
ABBILDUNGSVERZEICHNIS	375
NAMENREGISTER	379
FARBTAFELN	383

Aufmerksamkeit ist das natürliche Gebet der Seele.
Paul Celan nach Malebranche

Vorwort

Die *Monatsbilder* Pieter Bruegels d. Ä. sind Klassiker der Kunstgeschichte. Ihre Bedeutung für die Entwicklung der niederländischen Landschaftsmalerei wurde in der Forschungsliteratur der letzten hundert Jahre durchgehend erkannt und gewürdigt. Doch trotz der hohen ästhetischen Wertschätzung, die ihnen entgegengebracht wurde, haben sie bis heute nur selten den hermeneutischen Ehrgeiz der kunsthistorischen Zunft geweckt. Der Anspruch der vorliegenden Studie besteht nun darin, die Wertschätzung beizubehalten und zugleich eine ambitionierte ikonologische Deutung vorzulegen. So möchte ich zeigen, dass eine ästhetische Würdigung *in vollem Umfang* nur dann möglich ist, wenn man im sinnlichen Reichtum der Bilder auch ihre konzeptionelle Komplexität erkennt.

Im Folgenden wird es um den Nachweis gehen, dass Bruegels Gemäldezyklus nicht allein als bahnbrechendes Werk der Landschaftsmalerei zu werten ist, sondern darüber hinaus als vielschichtiger bildkünstlerischer Beitrag zur Eschatologie. Denn allen erhaltenen Bildern der Serie sind Hinweise auf das bevorstehende Jüngste Gericht zu entnehmen, zu deren angemessenem Verständnis man nur im Rahmen zeitgenössischer theologischer Diskurse gelangen kann. So bedarf es gleichermaßen einer aufmerksamen visuellen Analyse der Bildstrukturen wie auch einer Erörterung ihrer ideellen Fundierung. Kronzeugen meiner Deutung sind Augustin, Johannes Tauler und Sebastian Franck. Letzterer ist seit den 1930er Jahren zum festen Bezugspunkt einer Deutungstradition geworden, die den Maler als einen theologisch gebildeten Humanisten begreift. Dabei wurde die eschatologische Dimension des Franckschen Denkens im Hinblick auf Bruegel bislang unterbewertet. In Bezug auf die Forschungen zur Antwerpener Landschaftsmalerei stellt sich die Situation ähnlich dar. Auf diesem Feld wurden in den letzten Jahrzehnten wichtige religiöse und theologische Kontexte herausgearbeitet; eschatologische Aspekte, wie sie in dieser Arbeit im Zentrum stehen, blieben jedoch eher im Hintergrund.

Die *Monatsbilder* eröffnen dem Interpreten eine doppelte Chance. Zum einen handelt es sich – sieht man von der Druckgraphik ab – um das einzige mehrteilige Werk Bruegels. So kann die Deutung im Durchgang durch mehrere Gemälde fortschreitend vertieft und immer wieder überprüft werden. Zum anderen ist im Falle dieses Zyklus der erste Besitzer bekannt, von dem wir annehmen dürfen, dass er dem Maler auch den Auftrag für dieses Werk erteilt hat: der Antwerpener Finanzbeamte und Mäzen Nicolaes Jongelinck. Da dessen umfangreiche Kunstsammlung auch zahlreiche Gemälde von Bruegels künstlerischem Kontrahenten Frans Floris umfasste, bietet sich hier die Möglichkeit einer Gegenüberstellung, durch die sich die Eigenheiten der Bruegelschen Kunst noch deutlicher konturieren lassen. Hilf-

reich ist hierbei auch die zeitgleich mit den *Monatsbildern* publizierte *Inuectiue, an eenen Quidam schilder: de welcke beschimpte de Schilders van Handwerpen* (*Schmähgedicht an einen gewissen Maler, der die Maler von Antwerpen beschimpft hat*) des Maler-Dichters Lucas de Heere. Dieses außergewöhnliche literarische Zeugnis dokumentiert die polemische Auseinandersetzung zwischen den damaligen künstlerischen Parteien und erlaubt damit eine genauere kunsttheoretische Einordnung des Konfliktes.

Im Hinblick auf das methodische Vorgehen sei der Leser um Geduld gebeten. Denn gerade in ihren Bildanalysen ist die Arbeit darum bemüht, die Argumente schrittweise aus der Anschauung zu entwickeln. Wenn also die einzelnen Gemälde ausführlich beschrieben werden, so dient dies dem Zweck, mögliche Formen der Rezeption sprachlich zu simulieren und Erkenntnisprozesse in ihrem denkbaren Verlauf zu rekonstruieren. Dieses mitunter aufwändige Verfahren einer „dichten Beschreibung“ kann nur durch die Ergebnisse gerechtfertigt werden. Gleiches gilt für die Fokussierung auf einen einzigen Werkkomplex. Auch sie gewinnt ihre Legitimation allein durch die so entstehende Tiefenschärfe, die bestimmte Sachverhalte überhaupt erst sichtbar macht.

Meine Hoffnung beruht darauf, dass im Laufe der Lektüre deutlich werden möge, inwiefern die von mir gewählte Form der Annäherung dem Gegenstand adäquat ist. Erst wenn man den einzelnen Bildern der Serie größtmögliche Aufmerksamkeit zukommen lässt, ist man auch imstande, die koordinierende Regieleistung des Bildautors im Hinblick auf den Gesamtzyklus angemessen zu beurteilen. Dann wird man nämlich zum Zeugen einer subtilen, aber bezwingenden Vernetzung endzeitlicher Motive, die dem Betrachter eine in bildlicher Form einzigartige Perspektive auf die letzten Dinge ermöglicht. Bruegel wird hier also nicht als Erfinder von grotesken oder erschreckenden Spuk- und Höllenszenen vorgestellt, sondern als ein malender Theologe, der den geradezu aufklärerischen Impuls spätmittelalterlicher „Mystik“ in seinen Bildern umzusetzen weiß. Nicht die Einschüchterung oder die bloße Unterhaltung des Betrachters ist hier sein Ziel, sondern eine neue Form diesseitiger Gotteserfahrung.

Bei dem vorliegenden Buch handelt es sich um die überarbeitete Fassung meiner Dissertation, die im Wintersemester 2008/09 an der Philosophischen Fakultät der Technischen Universität Dresden eingereicht wurde. Jüngere Literatur konnte bei der Vorbereitung der Drucklegung nur in Einzelfällen berücksichtigt werden.

Die Arbeit ist während meiner Zeit als wissenschaftlicher Mitarbeiter am Institut für Kunst- und Musikwissenschaft der TU Dresden entstanden und wäre ohne die Unterstützung zahlreicher Personen und Institutionen nicht zu realisieren gewesen. An erster Stelle sind hier die Betreuer und Gutachter der Arbeit zu nennen. Jürgen Müller, mein Doktorvater, hat mich vor nunmehr fünfzehn Jahren zum ersten Mal näher an das Werk Pieter Bruegels herangeführt. Er ist seitdem mein wichtigster Gesprächspartner geblieben und hat mich in jeder nur denkbaren Weise gefördert. Bruno Boerner, der Zweitgutachter, stand mir bei theologischen und rezeptionsästhetischen Fragen immer wieder mit gutem Rat zur Seite. Reinert Falkenburg hat ohne Umschweife den Part des auswärtigen Gutachters über-

nommen und mir darüber hinaus in Leiden vielfältige fachliche und institutionelle Unterstützung zukommen lassen. Der mehrmonatige Aufenthalt dort wurde durch Stipendien des DAAD sowie der Freunde und Förderer der TU Dresden ermöglicht. Darüber hinaus hat das Getty Research Institute in Los Angeles durch ein neunmonatiges Predoctoral Fellowship in anregender Umgebung der Arbeit nochmals wichtige Impulse verleihen können. Und schließlich hat der Sprecher des Dresdner Sonderforschungsbereichs 804 „Transzendenz und Gemeinsinn“, Hans Vorländer, einen umfangreichen Druckkostenzuschuss gewährt. Für die großzügige Förderung weiß ich mich den genannten Personen und Institutionen zu tiefem Dank verpflichtet. Bruno Klein sei für mehrere Empfehlungsschreiben gedankt und Raimar Zons für die bereitwillige Aufnahme der Arbeit in das Programm des Wilhelm Fink Verlags. Den Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern des Verlags danke ich für die engagierte Betreuung der Publikation. Für hilfreiche Hinweise, gute Gespräche und anregende Diskussionen im Laufe der Jahre und an verschiedenen Orten danke ich zudem Werner Busch, Alexander Carmele, Tim Deubel, Karl Enenkel, Alastair Hamilton, Stephan Kemperdick, Thomas Kren, Niklaus Largier, Thomas Lentes, Samuel Mareel, Tanja Michalsky, Jack Miles, Todd Richardson, Wybren Scheepsma und Geert Warnar. Ein herzlicher Dank auch an Teresa Ende und Manuel Rivera, die das Manuskript kritisch gelesen haben sowie an Frank Pawella, der die Form der Arbeit in entscheidenden Momenten einen Schritt weiter gebracht hat. Begleitet wurde das Projekt in den letzten Jahren vor allem von Jessica Buskirk: My warmest thanks for patience, love and inspiration! Den größten Dank jedoch schulde ich meinen Eltern, die mir mein Studium ermöglicht und mir immer vertraut haben. Ihnen ist diese Arbeit gewidmet.

Dresden, Oktober 2011

Einleitung

1. Eine Winterlandschaft

1565 führt Pieter Bruegel d. Ä. den größten Auftrag seiner Karriere aus: eine Serie großformatiger *Monatsbilder* (Farbtafeln 1-5) für die Vorstadtvilla des Antwerpener Steuerbeamten Nicolaes Jongelincq. Sie stellen das Thema der vorliegenden Arbeit dar. Motivisch mit diesem Zyklus eng verbunden ist eine kleine Tafel aus demselben Jahr: die so genannte *Winterlandschaft mit Eisläufern und Vogelfalle* (Farbtafel 6).¹ In diesem Fall ist allerdings kein Auftraggeber bekannt, ja es ist unklar, ob das Bild überhaupt zum Verkauf bestimmt war. Aufgrund der zahlreichen Kopien aus der Werkstatt seines Sohnes Pieter Brueghel d. J. steht nämlich zu vermuten, dass es über den Tod des Malers hinaus in Familienbesitz geblieben ist und schließlich als Vorlage für die serielle malerische Reproduktion gedient hat.² Es handelt sich demnach bei dieser Tafel – so unscheinbar sie auf den ersten Blick wirken mag – nicht nur um eines der ersten Wintergemälde der Kunstgeschichte, sondern noch dazu um eine der einflussreichsten Bildfindungen der gesamten flämischen Malerei: Über einhundertzwanzig Kopien aus dem 16. und 17. Jahrhundert sind erhalten, und auch wenn diese in ihrer farblichen Evokationskraft selten an die malerische Qualität des Originals heranreichen, folgen sie doch meist treu dem ursprünglichen Motivbestand. So gehen von dem Bruegelschen Bildkonzept unzweifelhaft wesentliche Impulse für die Entwicklung der niederländischen Landschaftsmalerei aus.³

Nun stellt sich zunächst die Frage, welche Funktion die Tafel ursprünglich hatte, wie man sich ihren Gebrauchs- und Betrachtungskontext um 1565 vorzustellen hat. Der Umstand, dass das Gemälde im selben Jahr wie die *Monatsbilder* entstanden ist, gibt dabei Anlass zu einer reizvollen Vermutung: Womöglich hat Bruegel es als „Werkstatt-Probe“ angefertigt, um seinem Auftraggeber einen Eindruck seiner malerischen Fähigkeiten bei der Darstellung jahreszeitlicher Natur zu verschaffen.

1 Signiert und datiert: BRUEGEL M.D.LXV., Holztafel, 38 x 56 cm, Koninklijke Musea voor Schone Kunsten, Sammlung Dr. F. Delporte, Brüssel.

2 Vgl. Peter van den Brink (Hg.): Brueghel Enterprises. Ghent/Amsterdam 2001, S. 160 f.

3 Heute sind 127 Versionen der *Winterlandschaft* bekannt. Vgl. Klaus Ertz: Pieter Brueghel der Jüngere (1564-1637/1638). Die Gemälde mit kritischem Oeuvrekatalog. Lingen 2000, S. 575-587; vgl. auch Klaus Ertz (Hg.): Pieter Brueghel der Jüngere – Jan Brueghel der Ältere. Flämische Malerei um 1600. Tradition und Fortschritt. Essen/Wien 1997, S. 382. Am deutlichsten erkennbar ist dies bei Hendrick Avercamp, dessen Bilder von Schlittschuhläufern das Bruegelsche Thema explizit aufgreifen und in immer neuen und detailreicheren Varianten durchspielen. Aber auch die Eis- und Schneelandschaften eines Esaias van de Velde, Aert van der Neer oder Jan van Goyen zehren von Bruegels Bildgestaltung.

Bedenkt man zudem, dass das Motiv der Vogelfalle – ebenso wie das der Eisläufer – auch im Winterbild der Monatsfolge an entscheidender Stelle zu finden ist, dann gewinnt die Annahme einer konzeptuellen Verbindung zwischen dem großen Zyklus und der kleinen Tafel weiterhin an Plausibilität. In gedrängter Form präsentiert die *Winterlandschaft* Bruegels Poetik der Landschaft und legt zugleich ein beredtes Zeugnis seiner anspielungsreichen Bildsprache ab. Eine Betrachtung dieser Tafel scheint also durchaus geeignet zu sein, in die Probleme einzuführen, mit denen wir bei der nachfolgenden Analyse der *Monatsbilder* konfrontiert sein werden.

Mit einer beschränkten Palette von Weiß-, Gelb-, Beige- und Ockertönen hat der Maler ein farbiges Kontinuum geschaffen, in dem er eine atmosphärisch dichte winterliche Welt zur Erscheinung kommen lässt. Ein zugefrorenes Flüsschen führt den Blick von unten links ins Bild und beschreibt eine sanfte Linkskurve, deren Scheitelpunkt ungefähr im Bildzentrum liegt. Der erhöhte Betrachterstandpunkt erlaubt es, dem vereisten Gewässer über Vorder- und Mittelgrund hinaus zu folgen bis der Blick sich im Dunst verliert und man den weiteren Verlauf des Flusses bis zur fernen Stadt am Horizont nurmehr erahnen kann. Im dunstigen Himmel, der die zarten, blassen Lilatöne der Stadtsilhouette aufnimmt, sind schließlich zwei Reiher zu erkennen, die in ihrer Anordnung den beiden Kirchtürmen der Stadt korrespondieren. Die warme Tonigkeit des Bildes verleiht der Landschaft trotz Schnee und Eis eine milde und einladende Atmosphäre. Golden strahlt die Schneelandschaft, doch die Sonne ist im Bild nicht auszumachen. Vielmehr scheint ihr Licht gleichmäßig durch den milchigen Dunst zu diffundieren und so den gesamten Bildraum zum Leuchten zu bringen. Vermutlich ist ein Moment am späten Nachmittag, kurz vor der Dämmerung, dargestellt.

Auf dem Eis herrscht ein munteres Treiben: Jung und Alt haben sich hier zu vielfältigen Vergnügungen eingefunden, und meisterhaft hat Bruegel in den Silhouetten ihre jeweiligen Bewegungen eingefangen. Im Bildeck unten links erkennt man eine Gruppe von erwachsenen Curlingspielern, die den nächsten Wurf diskutieren. Direkt daneben schiebt sich ein kleines Mädchen in einem Sitzschlitten mit zwei Stöcken selbst voran. Obgleich dies angesichts des großen in die Eisdecke gesägten Loches neben ihm kein ungefährliches Unterfangen ist, schenken die Männer dem Kind keinerlei Beachtung – zu sehr sind sie in ihr Spiel vertieft. Ebenso konzentriert erscheinen die beiden Knaben, die am linken Ufer Kreisel übers Eis treiben. Dort haben sich auch zwei kleine Kinder aufs Eis gewagt: Tapsig laufen sie mit weit ausgestreckten Armen über die glatte Fläche, um angestrengt die Balance zu halten. Einige der Älteren hingegen gleiten ganz locker und entspannt übers Eis oder spielen Eishockey. Sie alle scheinen die letzten milden Momente des Nachmittags zu genießen, bevor es nicht nur dunkel, sondern auch kalt wird.

Im Bild selbst scheinen unterschiedliche „Farbtemperaturen“ zu herrschen: Wie bereits angedeutet wurde, mutet die Szenerie mild an, und geradezu warm hebt sich der goldgelbe Ton des Flusses vom umgebenden weißen Schnee ab. So übt der im Grunde kälteste und unwirtlichste Bildgegenstand – das Eis – visuell die anziehendste Wirkung aus. Die vielen Menschen auf dem gefrorenen Gewässer bestätigen und verstärken diesen Eindruck – fast könnte man meinen, der Fluss

selbst sei die Quelle des goldenen Lichts. Demgegenüber sind am unteren Bildrand rechts die dunkelsten Partien des Bildes zu gewahren: Ein dichtes schwarzes Gestrüch, in dem sich zahlreiche Vögel niedergelassen haben, erschwert hier den Einstieg ins Bild und schlägt zugleich einen anderen, bedrohlicheren Ton an. So ist ein wenig weiter bildeinwärts eine Vogelfalle zu erkennen, um die sich weitere Vögel versammelt haben. Einige besonders unvorsichtige Tiere haben sich bereits unter die schwere, ausgehängte Tür begeben, die auf einen kleinen Pflock gelegt ist. An diesem Pflock ist eine Schnur befestigt, die zu einem der Häuser am rechten Bildrand führt, wo sich der Vogelfänger verborgen hält und darauf wartet, dass möglichst viele Vögel sich unter der Falle einfinden, um dann das Stöckchen fortzuziehen und das Brett niedersausen zu lassen.

An dieser Stelle haben kunsthistorische Interpreten schon früh eingehakt und die Frage nach einer weitergehenden Bedeutung dieser Szene – und damit auch des gesamten Bildes – aufgeworfen. Gustav Glück war sich zunächst unsicher: „Ob freilich der Vogelfalle, die man rechts auf dem Bilde sieht, noch die besondere Bedeutung einer sprichwörtlichen Redensart zukommt, wissen wir nicht zu sagen.“⁴ Dennoch wollte er in den gefährdeten Vögeln einen Kommentar zu den Eisläufern erkennen, in denen er die „Schlüpfrigkeit des Daseins (lubricitas)“ verkörpert sah.⁵ Wolfgang Stechow hat auf die beiden Krähen hingewiesen, die bildmässig auf einem Zweig hocken und die man zunächst kaum bemerkt, da ihre Silhouetten ganz an jene der Eisläufer angeglichen sind. Sie etablieren eine visuelle Analogie zwischen Vögeln und Menschen, die uns vor die Frage stellt, ob die Menschen auf dem Eis womöglich ebenso gefährdet sind wie die Vögel unter der Falle.⁶ In der riesigen Krähe in der rechten oberen Bildecke, die ihren Schnabel zum Schrei geöffnet hat, sah Stechow denn auch „eine monumentale Warnung“ für die Vögel, die sich zu nahe an die Falle heranwagen.⁷ In diesem Sinne haben schließlich George und Linda Bauer auf den biblischen Ursprung des Motivs der Vogelfalle aufmerksam gemacht.⁸ Sie führen zahlreiche alt- und neutestamentliche Bibelstellen an, in denen die Seele des Menschen als Vogel und der Teufel als Vogelfänger vorgestellt wird und verweisen zudem auf graphische Darstellungen und Embleme, die zeigen, dass diese Motivik in der Frühen Neuzeit überaus viru-

4 Gustav Glück: Bruegels Gemälde. Wien 1932, S. 58.

5 Ebd.

6 Wolfgang Stechow: Pieter Bruegel d. Ä.. Aus dem Englischen von Herbert Frank. Köln 1974, S. 107: „Die friedvolle Umgebung mit schmucken Häusern und unbekümmerten Schlittschuhläufern darf uns nicht täuschen: Gefahr lauert überall, und auf Warnungen muß man achten. Das gilt auch von den beiden Männern, die mitten im Vordergrund – gewiß nicht rein zufällig – in scheinbar derselben Größe wie die beiden Vögel auf einem Zweig gemalt sind.“

7 Stechow 1974, S. 107.

8 George & Linda Bauer: The *Winter Landscape with Skaters and Bird Trap* by Pieter Bruegel the Elder. In: Art Bulletin 66 (1984), S. 145-150.

lent war.⁹ So deuten sie die Tafel als Warnung vor den Fährnissen des Lebens und als Aufforderung, entsprechenden Versuchungen zu widerstehen.¹⁰

Fasst man die einleitenden Beobachtungen zusammen, so gehen von Bruegels kleiner Tafel ganz unterschiedliche Signale aus. Zum einen bietet sie eine Welt im Schnee dar, die wie eine zufällige, wenn auch gelungene Momentaufnahme eines winterlichen Spätnachmittages in den Niederlanden des 16. Jahrhunderts anmutet. Zum anderen sind in diese vermeintlich unschuldige Szenerie formal auffällige Details eingeschrieben, die nach einer weitergehenden Bedeutung fragen lassen. Im einen Fall erscheint die *Winterlandschaft* als selbstgenügsames Bild jahreszeitlicher Natur, das in der Wiedergabe atmosphärischer und anekdotischer Momente seine Erfüllung findet. Im anderen Fall wird sie zur Allegorie des menschlichen Lebens, das dem Schlittschuhlaufen auf glattem Eis gleicht und ständig Gefahren für Leib und Seele bereithält. Man kann die Landschaft als optisches Ereignis genießen oder als intellektuelles Spiel begreifen. Vielleicht aber soll man auch beides tun.

Die soeben genannten Optionen stehen prototypisch für zwei klassische Deutungsansätze im Hinblick auf die frühneuzeitliche Landschaftsmalerei, die oft als Alternativen behandelt werden. Der eine Ansatz geht davon aus, dass das Aufkommen der Landschaft als Bildthema vor allem von einer neuen Weltzugewandtheit der Maler sowie von einer Abkehr von religiösen Verständnismustern zeugt. Der andere hingegen nimmt an, dass das Thema der Landschaft keineswegs automatisch die Verabschiedung religiöser Bezüge bedingt, sondern vielmehr als neue symbolische Form religiösen Ausdrucks zu werten ist. Spricht man vom Bildgegenstand Landschaft im Allgemeinen, so lassen sich für beide Wege der Deutung zahlreiche Argumente und Belege finden. Bisweilen wird man stärkere Tendenzen in die eine oder in die andere Richtung beobachten können, doch bedeutet dies nie notwendig den Ausschluss der jeweils anderen Option. Ob und inwiefern eine Landschaft religiös konnotiert ist oder nicht, lässt sich von daher nur im Einzelfall entscheiden.

Unser Beispiel – die *Winterlandschaft mit Eisläufern und Vogelfalle* – stellt den Interpreten in dieser Hinsicht vor folgendes Problem: Anders als in den Landschaften eines Joachim Patinir, Jan van Amstel oder Herri met de Bles fehlt hier jeder explizite Bezug zur christlichen Ikonographie. Weder eine biblische Szene, noch eine Episode aus dem Leben eines Heiligen ist zu entdecken. Lediglich das Motiv

9 Zu nennen sind v.a. Psalm 124,7; Psalm 124,7; Sprüche 1,17; Sprüche 6,5; Sprüche 7,23; Prediger 9,12; Jeremia 5,26. Neben den biblischen Texten führen die Autoren vor allem Sebastian Brants *Narrenschiff* (1494), einen Holzschnitt von Sebald Beham (Illustration zu Johann Schwarzenbergs *Die Beschwerung der alten Teufelischen Schlangen mit dem Göttlichen Wort*, Nürnberg 1525) und ein Emblem aus Johann Mannlichs *Sacra Emblemata* (1625) an. Zum Teufel als Vogelsteller mit vielen weiteren Belegen vgl. auch Jeroen Stumpel: The Foul Fowl Found out. On a Key Motif in Dürer's *Four Witches*. In: *Simiolus* 30 (2003), S. 143-160.

10 Bauer & Bauer 1984, S. 150: „Yet for its contemporary viewer, the picture would surely have illustrated them and therefore served as a warning that man's condition is a precarious one, that evil temptations surround him, and that only the prudent and conscientious can hope to achieve eternal life.“

der Vogelfalle kann aus der Bibel hergeleitet werden. Doch was berechtigt uns dazu, diesen Kontext für maßgeblich zu halten? Warum sollte die Vogelfalle hier sinnbildlich verstanden werden, wo doch das Bild offenkundig um eine überzeugende atmosphärische Schilderung eines Winternachmittages bemüht ist? Lässt es damit moralisierende Konnotationen nicht weit hinter sich? In den graphischen Darstellungen, die als Beleg für eine symbolische Lesart angeführt wurden, so könnte man argumentieren, wird der Teufel als Vogelfänger immer eindeutig dargestellt. Im vorliegenden Fall hingegen ist kein Teufel zu sehen. Alles erscheint in bester Ordnung, schließlich gehört der Vogelfang im Winter zu den naheliegenden Möglichkeiten, ein wenig Fleisch auf den Tisch zu bekommen. Folgt man einer solchen Kritik an einer sinnbildlichen Lesart, dann handelt es sich bei der *Winterlandschaft mit Eisläufern und Vogelfälle* um ein frühes Exemplar der Gattung Landschaftsmalerei, um eine Kunstleistung also, in der Natur um ihrer selbst Willen dem Betrachter zum ästhetischen Genuss dargeboten wird.

So sehr die malerische Qualität von Bruegels Tafel einem solchen Verständnis Vorschub leisten mag: Es ist bei näherer Betrachtung nicht aufrechtzuerhalten. Denn die Bestimmung des Bildes um 1565 wird kaum darin gelegen haben, den Merkmalen einer „reinen“ Gattung zu entsprechen, die zu diesem Zeitpunkt als solche noch überhaupt nicht existierte. Zwar findet sich die Bezeichnung „landschap“ oder „landouwe“ häufig in zeitgenössischen Antwerpener Inventaren,¹¹ doch ist damit – worauf Reindert Falkenburg jüngst mit Nachdruck hingewiesen hat – noch keineswegs eine etablierte Bildgattung, sondern zunächst lediglich ein dominanter *Bildgegenstand* benannt.¹² Aus der bloßen Verwendung des Wortes in zeitgenössischen Dokumenten ist jedenfalls ein kategoriales Gattungsbewusstsein im heutigen Sinne nicht abzuleiten. Zudem konnte Bruegel sich mit seinem Wintergemälde *ohne* christliche Ikonographie auch nicht in eine bereits etablierte Tradition einschreiben. Vielmehr hat sein innovatives Bildkonzept – wie die Geschichte seiner zahlreichen Kopien zeigt – bestimmte Standards und Charakteristika der sich langsam bildenden Gattung überhaupt erst festgelegt.

Bruegels kleine Tafel, so dürfen wir schließen, muss ihren ersten Betrachter – womöglich Nicolaes Jongelincq – durch ihr alltägliches Thema und die Direktheit ihres malerischen Naturzugriffs überrascht haben. Sowohl die Neuheit des Bildgegenstands wie auch die hohe malerische Qualität werden ihm kaum entgangen sein. Das Unerwartete und damit das Irritierende der Bildfindung wird aber auch Anlass für Fragen geboten haben. Gerade vor dem Hintergrund der Antwerpener Malerei der ersten Jahrhunderthälfte, in deren Landschaften fast immer Szenen aus der Heilsgeschichte oder aus den Leben der Heiligen zu finden sind, muss etwa die Abwesenheit heiliger Staffagefiguren ins Auge gefallen sein. Und es ist anzunehmen, dass ein zeitgenössischer Betrachter zunächst einmal – wenn auch vergeb-

11 Vgl. Maximiliaan P. J. Martens & Natasja Peeters: Paintings in Antwerp Houses (1532-1567). In: Neil de Marchi & Hans J. van Miegroet (Hg.): Mapping Markets for Paintings in Europe 1450-1750. Turnhout 2006, S. 35-53.

12 Vgl. Reindert L. Falkenburg: Landscape. In: Kritische Berichte 35/3 (2007), S. 45-50.

lich – den Versuch gemacht haben wird, irgendwo doch noch die Heilige Familie auf der Flucht zu entdecken.¹³ Ein solcherart geschulter Betrachter wird schließlich unschwer bemerkt haben, dass Bruegel hier eine Bild- und Sinnstruktur entworfen hat, die – wie zuvor bereits angedeutet – subtil mit formalen wie inhaltlichen Korrespondenzen, Gegensätzen und Analogien operiert und damit unvermeidlich Fragen nach deren Bedeutsamkeit aufwirft: Wie verhält es sich mit dem „warmen“ Eis und dem kalten Schnee, den Reihern und den Kirchtürmen, den Vögeln und den Menschen? Antworten liegen hier nicht unmittelbar auf der Hand, sondern können nur über das Assoziationsvermögen des Betrachters erprobt und schließlich angenommen oder verworfen werden.

Geht man davon aus, dass das Bild tatsächlich im Modus der Anspielung argumentiert, dann kann man etwa aus der Analogie zwischen Menschen und Vögeln schließen, dass nicht nur die Tiere unter der Falle, sondern auch die Dorfbewohner auf dem Eis sich in einer Situation existenzieller Bedrohung befinden, ohne es recht zu begreifen: Arglos, ausgelassen und in leiblicher Selbstbezogenheit wie die Vögel jagen sie ihren Vergnügungen nach, offenbar ohne sich um die Zukunft zu sorgen. Fraglich bleibt dabei, worin nun eigentlich *ihre* Gefährdung bestehen soll, welche Falle *ihnen* gestellt ist. Ist es ganz allgemein das Eis, dessen „Schlüpfrigkeit“ sinnbildlich für die Fährnisse des Lebens steht? Oder muss man konkreter sein und als möglichen Gefahrenherd das bereits erwähnte Loch im Eis annehmen, neben dem das kleine Mädchen seinen Sitzschlitten vorwärts schiebt? Dann verlöre das Sinnbild jedoch seinen umfassenden Anspruch, da die erwachsenen Dorfbewohner, die das Loch selbst in die Eisdecke geschnitten haben, wohl kaum Gefahr laufen, in dieses hineinzustürzen. Wie es scheint, ist eine konkrete Gefährdung von Leib und Leben, die plötzlich und unerwartet über die Menschen kommen könnte, im Bild kaum auszumachen. Dieser Umstand könnte zu der Vermutung führen, dass die Bedrohung weniger den Leib als vielmehr die Seele des Menschen betrifft – was ja auch durch die bereits erwähnte biblische Tradition nahe gelegt wird, in der die Vögel als Symbole der Seele figurieren.¹⁴ Doch die Frage bleibt: Worin besteht nun eigentlich die Bedrohung?

Eine klare Antwort kann an dieser Stelle nicht gegeben werden – zu unbestimmt sind die bildlichen Anhaltspunkte und die möglichen externen Bezüge. Wichtiger als eine Antwort ist zunächst jedoch der Umstand, dass die genannten Fragen überhaupt aufkommen. Denn mit ihnen sind zugleich zentrale methodische Probleme der vorliegenden Arbeit berührt, der es in erster Linie um die Interpretierbarkeit von Bruegels *Monatsbildern* zu tun ist. Dabei stellen sich unweigerlich eine Reihe von Fragen: Wann und inwiefern sind wir berechtigt, formalen Auffälligkeiten weiterreichende Bedeutungen beizumessen? Wie und wodurch lassen sich Sinnvermutungen in überprüf- und nachvollziehbare Hypothesen überführen? Welche Grenzen sind der Deutung gezogen?

13 In einigen späteren Kopien wurde eine solche Flucht-Szene tatsächlich ins Bild eingefügt. Vgl. Van den Brink 2001, S. 160 f.

14 Vgl. Bauer & Bauer 1984, S. 146.

2. Allgemeine Forschungspositionen

Eine Arbeit über Bruegels *Monatsbilder* steht notwendig im Schnittpunkt mindestens zweier kunsthistorischer Diskurslinien. Zum einen reiht sie sich in die Forschungen zur niederländischen Landschaftsmalerei der frühen Neuzeit ein, zum anderen schreibt sie die inzwischen hochspezialisierte Literatur zu Pieter Bruegel fort. Diesen beiden Forschungssträngen kann hier nicht umfassend Tribut gezollt werden, doch sollen im Folgenden zumindest einige markante Positionen aus den letzten Jahrzehnten umrissen werden, um schließlich den Ausgangspunkt der vorliegenden Arbeit genauer bestimmen zu können.

Von Ludwig von Baldass' Aufsatz über *Die niederländische Landschaftsmalerei* (1918) bis zu Walter Gibsons *Mirror of the Earth* (1989) war die Meinung vorherrschend, in der niederländischen Malerei der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts vollziehe sich ein Prozess der Verweltlichung, in dem die religiösen Motive zunehmend an den Rand gedrängt werden, um schließlich nur noch als „Anlass“ zum Malen „autonomer“ Landschaften zu dienen.¹⁵ Die immer wiederholte Grundthese zur Bildkunst im Zeitalter Patinirs und Bruegels lautete: „Die Landschaft ist das Primäre und der religiöse Gegenstand das Sekundäre geworden.“¹⁶ Seit den 1970er Jahren erfährt diese Annahme allerdings zunehmenden Widerspruch.¹⁷ Wichtige Impulse kamen dabei von den Forschungen zur holländischen Landschaftsmalerei des 17. Jahrhunderts, die ebenfalls über lange Zeit lediglich als treues Abbild der zeitgenössischen Umwelt galt. Hier sind vor allem Wilfried Wiegands bahnbrechende *Ruisdael-Studien* (1971) zu nennen, die den ersten umfassenden Versuch darstellen, Ruisdaels „realistische“ Landschaften als komplexe Symbolsysteme zu interpretieren.¹⁸

Im Hinblick auf die flämische Malerei des 16. Jahrhunderts hat Reindert Falkenburg in seiner Arbeit zu Patinir mit dem programmatischen Untertitel *Landscape as an Image of the Pilgrimage of Life* (1985/88) den entscheidenden Schritt gemacht.¹⁹ In ihr führt er den Nachweis, dass Patinirs „Weltlandschaften“ als

15 Vgl. Ludwig von Baldass: Die niederländische Landschaftsmalerei von Patinir bis Bruegel. In: Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses, Bd. XXXIV (1918), S. 111-157; Walter S. Gibson: *Mirror of the Earth. The World Landscape in Sixteenth-Century Flemish Painting*, Princeton 1989.

16 Von Baldass 1918, S. 112.

17 Einen frühen Versuch der ikonologischen Deutung von Bruegels Landschaften unternahm H. David Brumble III: Peter Brueghel the Elder. The Allegory of Landscape. In: *Art Quarterly* 2 (1979), S. 125-139. In den *Monatsbildern* erkennt er mit Stechow jedoch nur „harmony between man and nature“ (S. 126).

18 Wilfried Wiegand: *Ruisdael-Studien. Versuch zu einer Ikonologie der Landschaft*. Hamburg 1971. Vgl. im Anschluss daran auch Hans-Joachim Raupp: Zur Bedeutung von Thema und Symbol für die holländische Landschaftsmalerei des 17. Jahrhunderts. In: *Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen in Baden-Württemberg* 7 (1980), S. 85-111; Josua Bruyn: *Toward a Scriptural Reading of Seventeenth-Century Dutch Landscape Paintings*. In: Peter C. Sutton (Hg.): *Masters of the Seventeenth Century Dutch Landscape Painting*. Boston 1987, S. 84-103.

19 Reindert L. Falkenburg: *Joachim Patinir. Landscape as an Image of the Pilgrimage of Life*. Amsterdam/Philadelphia 1988 [niederländische Originalausgabe 1985]. Erste Ansätze in diese Rich-

„meditational images“ zu verstehen sind, in denen die Landschaft keinen ästhetischen Selbstzweck darstellt, sondern als Medium der spirituellen Selbsterkundung des Betrachters dient. Das jeweilige Übergewicht der Landschaft über die christlichen Szenen (z.B. Flucht nach Ägypten, Ruhe auf der Flucht, Heiliger Hieronymus) bedeutet demnach nicht, dass die Figuren „ganz zur Staffage herabgesunken“ (Baldass) sind. Vielmehr werden damit Freiräume der Betrachtung eröffnet, in denen die volle Bedeutung *gerade dieser* Szenen assoziativ erprobt und erschlossen werden kann. In der Hinwendung zur sichtbaren Welt geht es folglich nicht um eine Abkehr von religiösen Inhalten, sondern um eine neue Form der Vermittlung, die stärker auf die aktive Beteiligung des Betrachters setzt und damit letztlich auf eine *Intensivierung* religiösen Erlebens zielt – eine These, die Falkenburg seitdem in zahlreichen Aufsätzen vertieft, differenziert und an weiteren Künstlern des 16. Jahrhunderts erprobt hat.²⁰

Die meisten Thesen Falkenburgs überzeugen, weil seine Interpretationen sich nicht allein auf erhellende textliche Quellen stützen können, sondern auch stets eng am bildlichen Sachverhalt entwickelt sind.²¹ So hat Falkenburg es auch nicht auf eine Gesamtcharakteristik *der* Landschaftsmalerei abgesehen, sondern beschränkt sein Urteil in der Regel jeweils auf konkrete – wenn auch repräsentative – Bilder. Eben hierin liegt das Problem von Boudewijn Bakkers großer Studie über *Landschap en Wereldbeeld* (2004), in der die These vertreten wird, dass Landschaft in der Kunst der Epoche zwischen Van Eyck und Rembrandt *per se* christlich zu deuten sei.²² So richtig dies in der Tendenz sein mag, so sehr birgt ein solcher Deutungsanspruch die Gefahr unzulässiger Verallgemeinerungen, da Bedeutungszuschreibungen im Grunde immer nur im Einzelfall durch sorgfältige Analysen zu erreichen sind. Hier bleibt Bakkers Überblicksdarstellung zu oft bei der losen Assoziation theologischer Gedanken mit dem Bildgegenstand Landschaft stehen, ohne in eine präzise Struktur- und Funktionsanalyse der Bilder einzusteigen.²³

tung finden sich bereits bei Gustav Künster: Landschaftsdarstellung und religiöses Weltbild in der Tafelmalerei der Übergangsepoche um 1500. In: Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien 62 (1966), S. 103-156.

- 20 Es sei nur auf die wichtigsten Beiträge verwiesen: Reindert L. Falkenburg: Iconographical Connections between Antwerp Landscapes, Market Scenes and Kitchen Pieces, 1500-1580. In: Oud Holland 102 (1988), S. 114-126; ders.: Pieter Bruegels *Kruisdraging*: een proeve van ‚close reading‘. In: Oud Holland 107 (1993), S. 17-33; ders.: Marginal Motifs in Early Flemish Landscape Paintings, in: Norman E. Muller (Hg.): Herri met de Bles. Studies and Exploration of the World Landscape Tradition. Princeton 1998, S. 153-169; ders.: Doorzien als esthetische ervaring bij Pieter Brueghel I en het vroeg-zestiende-eeuwse landschap. In: Natasja Peeters (Hg.): De uitvinding van het landschap. Van Patinir tot Rubens 1520-1650, Antwerpen 2004, S. 53-65; ders.: The Devil is in the Detail. Ways of Seeing Joachim Patinir’s „World Landscapes“. In: Alexander Vergara (Hg.): Patinir. Essays and Critical Catalogue. Madrid 2007, S. 61-79.
- 21 Allein die nahezu durchgehende Applikation der Unterscheidung von *civitas terrena* und *civitas dei* auf die zwei Bildhälften mutet mitunter etwas schematisch und forciert an.
- 22 Boudewijn Bakker: *Landschap en Wereldbeeld van Van Eyck tot Rembrandt*. Bussum 2004.
- 23 Hier sei kommentarlos auf die sich an Bakkers Publikation anschließende polemische Kontroverse zwischen dem Autor und seinem Rezensenten in der Zeitschrift *Simiolus* verwiesen. Vgl. Jeroen Stumpel: Rezension von Boudewijn Bakker: *Landschap en wereldbeeld*. In: *Simiolus*

Neben der weitgehend erfolgreichen Ikonologie der Landschaft hat es in den letzten zwei Jahrzehnten allerdings auch eine mächtige Bewegung in gegenläufiger Richtung gegeben. Ausschlaggebend hierfür war mit Svetlana Alpers' *The Art of Describing* (1983) wiederum ein Buch zum 17. Jahrhundert, in dem die Autorin u.a. die These vertritt, den holländischen Malern sei es vor allem darum gegangen, „einen großen Teil an Wissen und Informationen über die Welt auf einer Bildfläche zu sammeln.“ Ihre Bezugsgröße sei dabei „kein Fenster nach der Art des italienischen Modells“ gewesen, sondern „eher eine kartenartige Fläche, auf der die Teile der Welt ausgebreitet liegen.“²⁴ Alpers geht also von einer strukturellen Analogie zwischen Gemälde und Karte aus und begreift beide gleichermaßen als flächenhafte Aufzeichnungssysteme. Bereits Walter Gibson hat in *Mirror of the Earth* Alpers' Gedanken aufgenommen und auf die flämische Malerei des 16. Jahrhunderts übertragen.²⁵ Da die wissenschaftliche Kartographie zu dieser Zeit in Antwerpen eine erste Blüte erlebte, schien es naheliegend, sie im Verbund mit der aufkommenden Landschaftsmalerei zu betrachten. Gibson sieht in beidem den ökonomischen Expansionsdrang der erfolgreichen Handelsmetropole verkörpert: Wie die Karte, so mache auch die Landschaftsmalerei dem kaufmännischen Bürger die Welt visuell verfügbar und erfreue so die neugierige Kaufmannsseele. Doch auch hier stellt sich die – von Gibson weitgehend unbeantwortete – Frage, ob und wie sich eine solch allgemeine These eigentlich in der konkreten Analyse einholen lässt.²⁶

In jüngerer Zeit hat vor allem Nils Büttner für eine Einführung von Landschaftskunst und Kartographie plädiert. Seine große Studie *Die Erfindung der Landschaft* (2000) zeichnet ein differenziertes kulturgeschichtliches Bild der vielfältigen Verwendungsweisen von Landschaftsdarstellungen im 16. Jahrhundert.²⁷

31/1,2 (2004/05), S. 115-123; Boudewijn Bakker: Some Notes on Method. Regarding Jeroen Stumpel's Review of my *Landschap en wereldbeeld van Van Eyck tot Bruegel*. In: Simiolus 31/3 (2005), S. 260-263; Jeroen Stumpel: Jeroen Stumpel Replies. In: Simiolus 31/3 (2005), S. 263-265.

24 Svetlana Alpers: Kunst als Beschreibung. Holländische Malerei des 17. Jahrhunderts. Köln 1998, v.a. Kap. 4 (Kartographie und Malerei in Holland), S. 213-286, hier: 219.

25 Gibson 1989, S. 48-59.

26 Der Zusammenhang zwischen *picturing* und *mapping* mag aufgrund des hohen Horizonts und der daraus resultierenden Aufsichtigkeit in den Landschaften Patinirs etwas für sich haben. Dennoch kommt auf phänomenologischer Ebene der Anschauungsgehalt von diagrammatischen Karten in keiner Weise mit jenem der (bei Bruegel dann sogar eminent dynamischen) landschaftlichen Tiefenräume überein. Im 17. Jahrhundert hingegen sind bestimmte Interferenzen zwischen Karten und Bildern nicht von der Hand zu weisen. Vgl. Alpers 1998, S. 213-286; Bärbel Hedinger: Karten in Bildern. Zur Ikonographie der Wandkarte in holländischen Interieurgemälden des 17. Jahrhunderts. Hildesheim 1986; Victor I. Stoichita: Das selbstbewusste Bild. Vom Ursprung der Metamalerei. München 1998, S. 197-208.

27 Nils Büttner: Die Erfindung der Landschaft. Kosmographie und Landschaftskunst im Zeitalter Bruegels. Göttingen 2000. Für den Versuch, Landschaft nicht als Analogon, sondern als Komplement zur Kartographie zu deuten vgl. Tanja Michalsky: *Hic est mundi punctus et materia gloriae nostrae*. Der Blick auf die Landschaft als Komplement ihrer kartographischen Eroberung. In: Gisela Engel, Brita Rang, Klaus Reichert & Heide Wunder (Hg.): Das Geheimnis am Beginn der europäischen Moderne. Frankfurt am Main 2002, S. 436-453. Inzwischen ist auch Michalskys

Gleichwohl hebt er in Anlehnung an Alpers insbesondere auf die Überschneidungen zwischen der sogenannten Chorographie und der Landschaftskunst ab. Während die Kosmographie den Himmel und die Gestirne vermisst und die Geographie es mit ganzen Ländern und ihrem Zusammenhang bzw. Grenzverlauf zu tun hat, beide also stark vom tatsächlichen Erleben dieser Entitäten abstrahieren, zeichnet sich die Chorographie – nach der Definition des Ptolemäus, die von Peter Apian für die Neuzeit verbindlich gemacht wurde – dadurch aus, dass sie die Welt sinnlich und konkret vergegenwärtigt. Sie kann dies in bildlicher oder textlicher Form tun²⁸ – entscheidend ist nur, dass sie die Welt zeigt, als stehe sie „vor den augen da/ so gar/ dz sy kein berg/ hof/ bechlin/ hauß/ thurn/ maur/ holtz vnd volck/ etwan anzuozeygen vnderlaßt.“²⁹ Dass eine solche Definition auch auf zahlreiche Weltlandschaften des 16. Jahrhunderts zutrifft, kann nicht in Abrede gestellt werden. Aber wiederum besteht die Gefahr wenig aussagekräftiger Verallgemeinerungen. Denn es bleibt unklar, was mit der Analogisierung für das konkrete Verständnis der Bilder letztlich gewonnen wird. An einer Interpretation von Einzelwerken ist Büttner allerdings ohnehin nicht interessiert – im Gegenteil wendet er sich auf den letzten Seiten seiner Untersuchung wiederholt äußerst vehement gegen Versuche ikonologischer Bilddeutung und kommt dabei zu folgendem Fazit:

Die zur Bildwürdigkeit gelangten Darstellungen der den Menschen umgebenden Natur waren [...] als Gemälde, auf Tapisserien, als Kupferstiche und Holzschnitte gesucht und wurden teils teuer bezahlt. Für Bruegel, wie auch für die meisten anderen Künstler dieser Tage, war es deshalb keine ästhetisch oder philosophisch motivierte innere Entscheidung, sich auf Landschaftsdarstellung zu spezialisieren, sondern die Reaktion auf die Interessen und Wünsche von Käufern und Kunden auf einem sich rasch entwickelnden Kunstmarkt. Aus diesem „Profitstreben“ erklärt sich die große Zahl niederländischer Landschaftsmaler. [...] Die Grundvoraussetzung für die Etablierung der Landschaft als Bildgattung war es, daß man den Landschaftsbildern

umfangreiche Habilitationsschrift zum Thema erschienen: Tanja Michalsky: Projektion und Imagination. Die niederländische Landschaft in der Frühen Neuzeit im Diskurs von Geographie und Malerei. München 2011.

28 Vgl. Uta Lindgren: Was verstand Peter Apian unter „Geographie“? In: Karl Röttel (Hg.): Peter Apian. Astronomie, Kosmographie und Mathematik am Beginn der Neuzeit (mit Ausstellungskatalog). Eichstätt 1995 S. 153-157, hier: 155.

29 Hier zitiert nach Sebastian Franck: Weltbuoch: spiegel vnd bildtniß des ganzen erdtbodens [...]. Tübingen 1536, fol. iij^r: „Geographia aber ist ein beschreibung der welt/ wie sy erfaren/ gesehen/ vnd yr gelegenheit erkent wirt/ vnd gleich ein abmalung der fürnempsten ort/ berg/ waelde/ flüß/ wie es an einander stoß vnd hang/ mit iren grenzen vnd marcksteynen/ vnd wirt von Cosmographia underscheyden/ das sy das erdtrich misst/ vnd vnterscheydet/ mit bergen/ flüssen vnd moer/ Cosmographia aber durch die circkel des himmels/ vnd Geographia ist fast nutz denen/ die die Bibel vnd allerley gschicht vnd fabel zuouerstehn begeren. Corographia sunst Topographia genant/ beschreibt sundere oerter (als Petrus Apianus das Beyerlandt) eygentlich vnd volkommen/ als stee es vor den augen da/ so gar/ dz sy kein berg/ hof/ bechlin/ hauß/ thurn/ maur/ holtz vnd volck/ etwan anzuozeygen vnderlaßt.“ Eine neuhochdeutsche Übersetzung des ptolemäischen Textes bietet Lindgren 1995.

einen Nutzen zuzuerkennen begann, sei es als Chorographie oder als Zeugnis künstlerischen Stils.³⁰

Die zitierten Zeilen sind in mehrfacher Hinsicht problematisch. Zum einen werden hier – entgegen der differenzierenden Darstellung im Verlauf von Büttners Studie – sämtliche „Darstellungen der den Menschen umgebenden Natur“ unbezogen ihrer medialen Eigenheiten als homogene Masse gefasst. Zum anderen wird die eigentlich einschränkende Feststellung, dass die Darstellungen „*teils* teuer bezahlt“ wurden, letztlich doch zum zentralen Argument gegen jegliche Form von komplexer Bilddeutung: Allein ökonomisches Kalkül treibt die Maler an und gibt ihnen das Thema Landschaft vor. Diese These kann schon allein deshalb nicht überzeugen, weil die Möglichkeit, mit Landschaften Geld zu verdienen, keineswegs bedeutet, dass das Malen anderer Sujets – etwa biblischer oder mythologischer Historien – ein schlechteres Geschäft ist. Vielmehr scheint das Gegenteil der Fall zu sein. Denn geradezu berühmt für seinen *Reichtum* war Frans Floris, der vor allem Altäre, Porträts sowie mythologische und allegorische Zyklen, jedoch keine Landschaften malte. So verdankte er sein Vermögen, wie Karel van Mander zu berichten weiß, in erster Linie der „guten Bezahlung seiner Werke für die Kirchen“.³¹ Aus Vasaris Bemerkung, dass jeder Flickschuster eine deutsche Landschaft in seinem Haus habe, dürfen wir hingegen schließen, dass die Preise für das Gros der Bilder mit Landschaftsthemen eher niedrig war.³²

Ebenso problematisch sind Büttners Thesen, wenn man sie beim Wort nimmt und konkret auf Bruegel bezieht. Denn blickt man auf dessen Gesamtwerk, wird man kaum sagen können, er habe sich auf Landschaftsdarstellungen „spezialisiert“. Schließlich fand er nach seinem fulminanten druckgraphischen Auftakt, der Serie der sogenannten *Großen Landschaften* aus der Mitte der 1550er Jahre, in diesem Medium nur gelegentlich zur Darstellung der Natur zurück.³³ Und auch im Hinblick auf sein malerisches Werk wäre es verfehlt, von einer Spezialisierung auf Landschaften zu sprechen. Vielmehr lässt sich hier eine Dominanz christlicher Themen feststellen, die freilich oft in Landschaftsräumen lokalisiert werden. Dies deutet jedoch auf eine enge Verzahnung zwischen Landschaft und christlicher Iko-

30 Büttner 2000 (Erfindung), S. 189-191.

31 Carel van Mander: Das Leben der niederländischen und deutschen Maler. Textabdruck nach der Ausgabe von 1617. Übersetzung und Anmerkungen von Hanns Floreke. 2 Bde. München/Leipzig 1906, Bd. 1, S. 303. Zum großen Bedauern van Manders hat das viele Geld Floris jedoch zum Müßiggang verleitet, so dass dieser schließlich in die „allgemeine niederländische Krankheit, die Liebe zum Trunk zu verfallen begann, und zwar so, daß man ihn, der etwas tat, was der Kunst und seinem edlen Geiste nicht entsprach, für einen ebensogroßen Trunkenbold wie Maler hielt.“

32 Vgl. hierzu Ernst H. Gombrich: Die Kunsttheorie der Renaissance und die Entstehung der Landschaftsmalerei. In: Ders.: Norm und Form. Die Kunst der Renaissance 1. Stuttgart 1985, S. 140-157, hier: 143.

33 Im Grunde nur in der einzigen eigenhändigen Radierung *Kaninchenjagd* von 1560 sowie in den Stichen *Frühling* und *Sommer*, deren Vorzeichnungen 1565 und 1568 datiert sind. Vgl. Jürgen Müller & Uwe M. Schneede (Hg.): Pieter Bruegel invenit. Die Druckgraphik. Hamburg 2001, Nr. 62, 77 & 78. Die *Versuchung Christi* (Nr. 89) sowie die beiden mythologischen Flusslandschaften (Nr. 81 & 82) datieren in ihren Entwürfen in die Frühzeit Bruegels.

nographie hin und keinesfalls auf eine Trennung dieser beiden Komponenten. Lediglich bei den rund 70 Zeichnungen, die Bruegel heute zugeschrieben werden, lässt sich ein deutlicher Schwerpunkt auf der Naturdarstellung ausmachen: Gut die Hälfte der Blätter zeigen landschaftliche Motive.³⁴ Doch auch hier bleibt festzuhalten, dass fast alle Landschaftszeichnungen aus den 1550er Jahren stammen, Bruegel sich in seinem späteren Schaffen also *gerade nicht* spezialisiert, sondern das thematische Feld seiner Kunst im Gegenteil geweitet hat.³⁵

Dem hier vorgenommenen kursorischen Überblick über einige zentrale Positionen zur niederländischen Landschaftsmalerei des 16. Jahrhunderts ging es vor allem darum, auf die Untiefen bestimmter Generalisierungen hinzuweisen. In gewisser Weise konnte also der Befund der einleitenden Interpretations-Skizze zu Bruegels *Winterlandschaft mit Vogelfalle* bestätigt werden: Es ist nicht ratsam, Bruegels innovative Bildfindungen zu Exemplaren einer bereits bestehenden Gattung zu erklären. Denn obgleich sie einer allgemeinen Tendenz entsprechen, nach der sich der Bildgegenstand Landschaft mehr und mehr in der künstlerischen Produktion etabliert, greifen sie keinesfalls auf bewährte Schemata zurück, sondern prägen vielmehr neue Formeln.³⁶ Eine Untersuchung der *Monatsbilder* sollte sich demnach nicht bei einer Diskussion fragwürdiger Genrecharakteristika aufhalten, sondern die ganz konkreten Entstehungsumstände der Bilder in den Blick nehmen. In eben diesem Sinne versteht sich die vorliegende Arbeit in erster Linie als monographische Studie zu den *Monatsbildern*. Es geht darum, die Gemälde in ihrem eng umgrenzten historischen Kontext zu analysieren und verstehbar zu machen. Angestrebt werden keine Thesen zur Landschaftsmalerei im Allgemeinen, sondern zu Bruegels Bildern im Besonderen. Gleichwohl verbindet sich damit die Hoffnung, dass die Ergebnisse letztendlich doch zum besseren Verständnis der im Entstehen begriffenen Gattung beitragen können. Bevor nun aber der hier vertretene Ansatz näher vorgestellt wird, sollen noch einige Positionen der aktuellen Bruegel-Forschung besprochen werden.

Seit ihren Anfängen ist sich die kunsthistorische Forschung zu Bruegel über das wahre Wesen der Kunst des Flamen uneins. Dies gründet zunächst in dem Umstand, dass wir zu Bruegels Leben und Wirken nur über minimale archivalisch gesicherte Informationen verfügen. So bewegen sich alle Interpretationen auf ungesichertem Terrain, da sie genötigt sind, mit mehreren Unbekannten zu operieren. Die entscheidende Frage lautet also: Welche Hypothesen führen zu den plausibelsten Deutungen? Die Deutungsansätze des frühen 20. Jahrhunderts haben sich zum großen Teil überlebt. Die Vorstellung vom naiven Bauern-Bruegel hat sich ebensowenig halten lassen wie die Annahme, Bruegels Landschaften stellten die Erde als

34 Vgl. Hans Mielke: Pieter Bruegel. Die Zeichnungen. Turnhout 1996; Nadine M. Orenstein (Hg.): Pieter Bruegel the Elder. Drawings and Prints. New Haven 2001.

35 Vgl. zu den Graphiken die Einleitung von Werner Busch in den von ihm herausgegebenen Band: Landschaftsmalerei (Geschichte der klassischen Bildgattungen in Quellentexten und Kommentaren, Bd. 3). Berlin 1997, S. 13-32.

36 Vgl. Larry Silver: Peasant Scenes and Landscapes. The Rise of Pictorial Genres in the Antwerp Art Market. Philadelphia 2004.

beseeltes Lebewesen dar und seien deshalb Ausdruck eines pantheistischen Weltbildes. Inzwischen herrscht weitgehende Einigkeit darüber, dass Bruegel in einem humanistischen Milieu zu verorten ist und ein angemessenes Verständnis seiner Kunst nur durch die Rekonstruktion ihres konkreten Kontextes zu erreichen ist. Und so hat es gerade in den letzten fünfzehn Jahren eine Reihe ambitionierter und teils miteinander konkurrierender Versuche gegeben, Bruegels Werk umfassend zu deuten. Vor allem in der amerikanischen Forschung war dabei ein Paradigmenwechsel zu verzeichnen, den Mark Meadow im Bruegel gewidmeten *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek* von 1996 folgendermaßen beschrieben hat:

[...] in the last few years, the question asked of art has changed from ‚what does it mean?‘ to ‚how does it mean?‘ This is a vastly more subtle, and thus difficult, question to answer, predicated as it is on the notion that works of art stand in complex relationship with their creators, owners and viewers; that in them are interwoven the myriad strands of the cultures and societies which produce them. The scholar’s task, then, is to unravel some of these strands, to trace the web of associations uniquely embodied in each object, to resituate the work of art within its immediate context.³⁷

Wie er sich diesen Paradigmenwechsel vom „what?“ zum „how?“ konkret vorstellt, hat Meadow selbst u.a. in seinem Buch über Bruegels Sprichwörterbild vorgeführt.³⁸ Ziel seiner Studie ist nicht, die Bedeutung des Gemäldes zu eruieren, sondern darzulegen, welche epistemologischen Strukturen dem Werk zugrunde liegen.³⁹ So versteht er Bruegels enzyklopädisches Schaubild in Analogie zu jener humanistischen Praxis des Sammelns von Zitaten und Topoi, die er mit dem Ausdruck „note-book system“ belegt. Der Maler habe die verschiedenen Sprichwörter in einer Weise angeordnet, die Gruppierungen zu thematischen „clusters“ erlaube – freilich mit der Option, immer alles wieder neu und ganz anders zu gruppieren. So sieht Meadow die Funktion des Bildes in der Anregung zu unvordenklichen Assoziationen, die der Betrachter darin nach Belieben und ohne jede Konsequenz vornehmen kann – schließlich habe das Bild kein übergeordnetes Thema. Vielmehr sei es als „conversation piece“ zu verstehen, das als Anlass für alle möglichen Diskurse dienen kann.⁴⁰ Angesichts dieser Setzung ist allerdings unklar, warum Fragen der Moral von Meadow kategorisch ausgeschlossen werden.⁴¹ Und fraglich

37 Mark A. Meadow: Introduction. Putting Bruegel in His Place: Contextual Studies of Pieter Bruegel. In: *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek* 1996, S. 7-13, hier: 10.

38 Mark A. Meadow: Pieter Bruegel the Elder’s *Netherlandish Proverbs* and the Practice of Rhetoric. Zwolle 2002. Ein weiteres Beispiel, auf das ich nicht eingehen werde, ist Bret Rothstein: *The Problem with Looking at Pieter Bruegel’s Elck*. In: *Art History* 26/2 (2003), S. 143-173.

39 Meadow 2002, S. 18, bezeichnet sein Unternehmen als „an exercise in historical and comparative epistemology, an archeological reconstruction of some of the sixteenth-century habits of mind and structures of thought that informed the viewing of the *Netherlandish Proverbs* and similar paintings“.

40 Ebd., S. 154: „Analogous to a page from the notebook, the painting presents a vast array of material which could be used in a variety of discourses, but contains no single, stable, unifying message of its own.“

41 Meadow hält dies sogar für das ausgezeichnete Alleinstellungsmerkmal seiner Studie. Vgl. Meadow 2002, S. 153: „Where my account departs radically from much previous scholarship on

bleibt auch, ob in dieser Konzeption das Gemälde nicht in ein Sammelsurium disparater Teile zerfällt, das nur vom guten Willen (vom „wit and charm“) des Betrachters zusammengehalten werden kann. Die Eigenleistung des Bildes bleibt jedenfalls unterbestimmt.

Meadow war jedoch nicht der erste, der Bruegels Gemälde als *conversation pieces* zu bestimmen versuchte. Bereits Margaret Sullivan nimmt in ihrer gelehrten Studie über *Bruegel's Peasants* (1994) an, die Bilder seien in ähnlicher Weise Gegenstand gehobener Abendunterhaltung gewesen wie Hogarths *Rakes's Progress* im 18. Jahrhundert.⁴² Das Modell ihrer Interpretationen bildet denn auch das *Convivium* – jene antike literarische Gattung, die eine Zusammenkunft meist gelehrter Männer zu Gesprächszwecken beschreibt und die im 16. Jahrhundert von Erasmus zu neuer Blüte gebracht wurde.⁴³ Zudem vertritt sie die These, das zeitgenössische Publikum Bruegels habe seine Gemälde vor allem im Rahmen antiker Dichtung und Dichtungstheorie wahrgenommen und wertgeschätzt. In diesem Sinne rekonstruiert Sullivan eine „interpretive community“ hochgebildeter Humanisten, die in Bruegels Gemälden vor allem nach Anspielungen auf die Literatur der klassischen Antike gesucht und diese auch gefunden habe. Doch auch Sullivan geht es bei ihren Analysen nicht um eine möglichst zutreffende und spezifische Deutung der Werke, sondern um das Ausloten historisch wahrscheinlicher Rezeptionsmöglichkeiten.⁴⁴ Wie Meadow möchte sie die Fülle denkbarer Assoziationen an den Bildern erproben, ohne zu einer abschließenden Deutung zu kommen. Durch die vollkommene Öffnung des Bildes für alle möglichen Assoziationen gerät jedoch die spezifische Gestaltungsleistung des Malers notwendig ins Hintertreffen: Nicht mehr die konkrete Form eines Gemäldes entscheidet über die Plausibilität der Bedeutungszuschreibungen, sondern allein das Vorwissen des Betrachters. So besteht auch hier die Gefahr, dass das Bild zum bloßen Stichwortlieferanten reduziert wird.⁴⁵ Problematisch an Sullivans Interpretationen ist darüber hinaus die Überbewertung der klassischen Literatur im Hinblick auf Bruegels Werk – vor allem, weil demgegenüber reformatorische Kontexte nahezu vollkommen ausgeblendet werden.

Geradezu in idealtypischer Weise wird der von Meadow beschriebene Paradigmenwechsel schließlich von Ethan Matt Kavalers umfangreicher Bruegel-Studie *Parables of Order and Enterprise* (1999) verkörpert. Darin geht es dem Autor erklär-

this painting is in rejecting the notion that both Bruegel in general, and this image in particular, are sternly moralizing.“

42 Margaret A. Sullivan: *Bruegel's Peasants. Art and Audience in the Northern Renaissance*. Cambridge 1994, S. 130.

43 Vgl. ebd., S. 34 ff. Ein Ansatz, der jüngst auch von Todd Richardson in seiner Leidener Dissertation (2007) aufgegriffen wurde, die parallel zum vorliegenden Buch erscheinen wird. Vgl. Todd M. Richardson: *Pieter Bruegel the Elder. Art Discourse in the Sixteenth-Century Netherlands*. London 2011.

44 Sullivan 1994, S. 55.

45 Vgl. ebd., S. 57: „For viewers in the habit of developing a cluster of associations on the basis of one stimulus, a single image could give rise to many different meanings.“ Wie sich diese vielen verschiedenen Bedeutungen zueinander verhalten und ob das Bild nicht doch eine (davon) als besonders plausibel erscheinen lässt, bleibt ungeklärt.

termaßen um die Untersuchung von „generellen Bedeutungskategorien“ und nicht um „spezifische Interpretationen“ einzelner Werke.⁴⁶ Da sein Buch aber dennoch von Pieter Bruegel handeln soll, erweist sich diese Perspektivierung in methodischer Hinsicht wiederum als äußerst problematisch. Denn wie, so ist man geneigt zu fragen, sollen generelle Kategorien ihren heuristischen Wert erweisen, wenn nicht in spezifischen Anwendungen, d.h. Interpretationen? Und wie kann sich zeigen, dass der vom Forscher entworfene Kontext tatsächlich für Kunst und Künstler relevant gewesen ist, wenn man die generellen Umstände nur lose mit den Bildern assoziiert und nicht versucht, deren singuläre Gestaltung als pointierte Positionen innerhalb eines – piktoralen wie textuellen – Diskursfeldes zu begreifen?

Kavaler möchte zeigen, dass Bruegels Bilder von ihren zeitgenössischen Betrachtern als Medien der Mäßigung, der Selbsterkenntnis und der Selbstkontrolle im Zeitalter des Frühkapitalismus gebraucht wurden.⁴⁷ Und völlig zu Recht weist er darauf hin, dass Bruegels Bildsprache mit ihrem Sinn fürs Marginale und Beiläufige die Urteilskraft des Betrachters in besonderer Weise herausfordert und ihn damit zum aktiven Teilnehmer der Bildwelt werden lässt.⁴⁸ Seine Grundannahme lautet: „Bruegel’s pictures register social transformations“.⁴⁹ In diesem Sinne versteht er den Künstler als Seismograph, der die unterschwelligten Vibrationen gesellschaftlichen Wandels aufzeichnet und in verschlüsselter, aber doch strukturanaloger Form im piktoralen Code niederlegt. Dies hat zur Konsequenz, dass Bruegels Bilder in erster Linie als Symptome und Agenten einer allgemeinen Kultur erscheinen, die lediglich generelle Tendenzen zum Ausdruck bringen und keine eigenständige Position artikulieren können. Um diese Sicht der Dinge plausibel zu machen, führt Kavaler eine Überfülle an bildlichem wie textlichem Vergleichsmaterial ins Feld, so dass Bruegels spezifische Bildlösungen tatsächlich in einen gesamteuropäischen Horizont zu diffundieren scheinen. Denn die zeitliche wie räumliche Breite der kulturellen Einbettung seiner Werke durch Kavaler lässt mitunter völlig vergessen, dass Bruegel in den Niederlanden der 1560er Jahre tätig war und *genau dies* der lebendige Kontext war, der sein Schaffen bestimmte. Nur so ist es möglich, dass Bruegel und sein Werk als „attached to the past, conservative and nostalgic, longing for an order that had been gradually dismantled and brought to symbolic closure at the twin flash of iconoclasm and rebellion“ umschrieben werden können.⁵⁰

46 Ethan Matt Kavaler: *Pieter Bruegel. Parables of Order and Enterprise*. Cambridge 1999, S. 4: „Throughout this study, I am chiefly interested in general categories of significance rather than in detailed and specific interpretations.“

47 Vgl. ebd., S. 1: „We might view these works partly as a means of comprehending and coping with shifting ideologies, as a medium of crisis management.“

48 Vgl. ebd., S. 23: „It is in the presentation of circumstance – the compelling sense of a predicament that actively engages the viewer’s judgment – that suddenly translates abstract precepts, trite and half-forgotten, into a meaningful language of practice.“

49 Ebd., S. 1.

50 Ebd., S. 255.

Befremdlich ist dabei auch, dass Kavalier bei seiner Analyse fast ausschließlich auf die ökonomischen und militärischen Spannungen zu Bruegels Lebzeiten abhebt, theologische Streiffragen und die daraus resultierenden religiösen Verwerfungen aber nur ganz beiläufig streift. Dass ein für die Niederlande der 1560er Jahre so zentraler Aspekt nahezu gänzlich außen vor gelassen wird – und dies bei einem Maler, dessen Werk vor allem von christlichen Themen beherrscht ist –, ist ein schweres Versäumnis, vermutlich aber auch eine Pointe von Kavaliers Buch: Es bekennt sich offen zu seiner einseitigen Perspektivierung und will dabei – wie bereits erwähnt – keine spezifische Interpretation entwickeln, sondern eine allgemeine Diskursanalyse betreiben. Vorgeführt werden soll die Fülle möglicher Assoziationen, die – so will es der Autor suggerieren – keine spezifischere Deutung zulassen. So gibt sich Kavalier methodologisch reflektiert, verschweigt dabei aber, dass die Unmöglichkeit einer präziseren Interpretation allein aus seiner deduktiven Methode herrührt, die das Individuelle nur im Medium des ganz Allgemeinen zu sehen erlaubt und die durch ihre a priori festgelegten Kategorien die – freilich unspezifischen – Antworten bis zu einem gewissen Grad schon vorschreibt.

Dem möchte ich entgegensetzen, dass gerade ein in so hohem Maße idiosynkratisches Werk wie dasjenige Bruegels nach einer Analyseform verlangt, die in den Bildern nicht lediglich Symptome eines diffusen Zeitgeistes erblickt, sondern sie in ihrer spezifischen Erscheinungsform ernst nimmt. Der Weg der Analyse kann also nicht darin bestehen, „Bedeutungskategorien“ a priori festzulegen und einen allumfassenden Kontext zu konstruieren, in den die Werke schließlich nur noch eingefügt werden. Vielmehr gilt es, die Bilder selbst und ihre Analyse ins Zentrum zu stellen. Vom phänomenologischen Befund aus muss dann nach den Diskursen gefahndet werden, in denen die größte Erschließungskraft liegt. Gerade die Eigenwilligkeit der Bruegelschen Bilder verbietet es, sie nur als Ausdruck einer allgemeinen Kultur, eines gesellschaftlichen Unbewussten zu deuten. Denn damit unterschlägt man den Künstler als *Akteur* im gesellschaftlichen Kräfte- und Diskursfeld, der bewusst eine eigene Position bezieht und sich bestimmten Tendenzen seiner Umgebung mitunter entgegensetzt.

Im Gegensatz zu Meadow, Sullivan und Kavalier rechnet die vorliegende Untersuchung also mit einem „starken“ Autor – selbst wenn dieser nur als „Effekt“ seiner Werke bestimmbar sein mag.⁵¹ So wird Bruegel hier nicht als passiver Kreuzungspunkt divergenter Diskurse vorgestellt, sondern als kritischer Beobachter und inter-

51 Wie selbstbewusst Bruegel als Autor seiner Werke war, zeigt bereits seine Signatur. Schon zu Beginn seiner Karriere, als Zeichner für den Kupferstich, beansprucht er eine auktoriale Identität: Die Bildinschriften nennen ihn regelmäßig als „Inventor“. Sollte er also den konzeptuellen Aspekt seines Künstlertums nicht selbst für sich beansprucht haben, so wurde er ihm zumindest institutionell umgehend zugewiesen. Seine Gemälde signiert er von Anfang an demonstrativ mit römischen Majuskeln, worin man sicher nicht zu unrecht einen Ausdruck seines humanistischen Selbstverständnisses gesehen hat. Vgl. Petra Roettig: „Bruegel invenit“ – „Cock excudit“. Pieter Bruegel d. Ä. und sein Verleger Hieronymus Cock. In: Jürgen Müller & Uwe M. Schneede (Hg.): Pieter Bruegel invenit. Das druckgraphische Werk. Hamburg 2001, S. 22-30; Jörg Goedecke: Die Signaturen Pieter Bruegels d.Ä. Form, Funktion, Besonderheiten. Unveröffentlichte Magisterarbeit. TU Dresden 2006.

venierender Teilnehmer seiner künstlerischen wie seiner sozialen Umwelt. Auch wenn wir fast nichts über seine Persönlichkeit wissen, spricht wenig dafür, ihn zum quasi-anonymen Aufzeichner zu stilisieren, der gängige Stereotype reproduziert und damit die Erwartungen seines Publikums ebenso erfüllt wie er dessen Wertvorstellungen bestätigt. Vielmehr ist davon auszugehen, dass Bruegels Gemälde von seinen Kunden als eigensinnige und mitunter durchaus unbequeme Beiträge zu zeitgenössischen Fragen wahrgenommen wurden, die zu einer intensiven und wiederholten Auseinandersetzung herausfordern.

Mit dieser Auffassung schließt vorliegende Arbeit an Jürgen Müllers Studie *Das Paradox als Bildform* an, in der Bruegel als verspäteter Parteigänger des Erasmus von Rotterdam in der sogenannten Ciceronianus-Debatte des 16. Jahrhunderts vorgestellt wird.⁵² In diesem Streit, bei dem es um die Frage ging, ob die antike Beredsamkeit für einen christlichen Autor vorbildlich sein dürfe, nahm der späte Erasmus eine dezidiert antikekritische Haltung ein und favorisierte demgegenüber einen niederen christlichen Stil im Sinne des *sermo humilis*. Müller macht nun eine vergleichbare Position auch für Bruegel geltend und kann dadurch sowohl die krude und mitunter hässliche Darstellung des Bildpersonals als auch Bruegels betont beiläufige Inszenierung christlicher Historien in zeitgenössisch-flämischer Umwelt erklären. Im Unterschied zu den zuvor genannten Untersuchungen wird Müller mit seinem Ansatz also nicht nur Bruegels christlichen Bildthemen gerecht, sondern er vermag auf dem Weg einer aufmerksamen Formanalyse auch zu spezifischen Deutungen zu gelangen. Allerdings hätte der ganz konkrete Kontext der 1560er Jahre in Müllers Studie kontrastschärfer ausgeleuchtet werden können. Dann wäre nämlich auch die Stoßrichtung von Bruegels kritischen Bildmeldungen – etwa gegen seinen Konkurrenten Frans Floris – genauer zu erkennen gewesen.

Abschließend gilt es festzuhalten, dass der von Meadow zugleich festgestellte und propagierte Paradigmenwechsel vom „what?“ zum „how?“ eine falsche Alternative behauptet.⁵³ Denn genauso wie man die Frage, *was* ein Bild bedeutet, nicht von der Frage trennen kann, *wie* es dies denn genau bewerkstelligt, muss die Frage nach dem *Wie* auch zu einer Antwort im Hinblick auf das *Was* führen – ansonsten bleibt sie ein leeres und beliebiges Schema. Damit soll nicht die Existenz relativ offener Strukturen bestritten werden, die dem Betrachter Raum zur Eigeninitiative lassen. Es geht lediglich darum, dass man den Bildern nicht von vornherein die Fähigkeit absprechen sollte, dem Betrachter neben Fragen auch bestimmte Lösungsangebote zu unterbreiten. Es kommt also auf eine – wenn man so will: dialektische – Vermitt-

52 Jürgen Müller: *Das Paradox als Bildform. Studien zur Ikonologie Pieter Bruegels d. Ä.* München 1999.

53 Zu den diesen Wechsel repräsentierenden Publikationen gehört auch das schöne Buch von Edward Snow: *Inside Bruegel. The Play of Images in Children's Games.* New York 1997, das mit unzähligen treffenden – und mitunter auch weniger treffenden – Einzelbeobachtungen zu den Wiener *Kinderspielen* aufwarten kann, eine Gesamtdeutung des Bildes jedoch prinzipiell verweigert.

lung der Kategorien des *Was* und des *Wie* an und nicht auf deren gewaltsame Trennung.

3. Zur Deutungsgeschichte der *Monatsbilder*

Pieter Bruegels *Monatsbilder* gelten als *die* Inkunabeln der neuzeitlichen Landschaftsmalerei. Niemals zuvor hat ein Maler den Jahresverlauf in einer Serie großformatiger Tafeln ohne schriftliche Beigaben und ohne offenkundige Allegorisierung zur Darstellung gebracht.⁵⁴ Und niemals zuvor wurde die jahreszeitlich sich wandelnde Natur derart eindringlich und überzeugend in atmosphärisch differenzierte Bilder gebannt. Die Menschen und ihre Tätigkeiten scheinen hier nur eine untergeordnete Rolle zu spielen und geben den Ausblick in gewaltige Landschaftspanoramen frei. Was hier vor aller Staffage zur Darbietung kommt, das sind landschaftliche Räume von ungeheurer Tiefe und höchst individuellem Stimmungsgehalt, so dass man angesichts des Bruegelschen Zyklus durchaus von einer neuen Dimension der Naturdarstellung sprechen kann. Anders als in der Antwerpener Landschaftsmalerei der Vorgängergeneration generiert der Künstler die Tiefensuggestion nicht durch die schematische Staffelung dreier farblich differenzierter Raumgründe, sondern durch die komplexe Verschränkung linearer Fluchten mit einer subtilen Luftperspektive.⁵⁵ „Seine Bildungen sind naturmöglich, glaubwürdig und überzeugend“, stellte bereits Max J. Friedländer in seiner frühen Bruegel-Monographie von 1921 fest.⁵⁶

Dieser bezwingende „Realismus“ Bruegels hat manche Interpreten dazu verleitet, die *Monatsbilder* für Darstellungen konkreter, geographisch lokalisierbarer Landstriche zu halten. So wollte man etwa in der *Kornernte* eine Landschaft am Genfer See erkennen, in der *Heimkehr der Herde* das Etschtal und in den *Jägern im Schnee* die „Amraser Gefilde“.⁵⁷ Mögen solche Zuschreibungen im einen oder anderen Fall auch etwas für sich haben, verfehlen sie dennoch den Charakter der Bildwelten, deren Landschaftsformationen sich zwar meist als wahrscheinlich und

54 In den um 1530 entstandenen *Augsburger Monatsbildern* sind die einzelnen Monate auf den vier Gemälden jeweils durch integrierte Schrifttafeln bezeichnet. Zudem werden einzelne Partien innerhalb der Bilder mitunter auch ganz klar voneinander abgetrennt, um die unterschiedlichen Monate zu markieren. Sie wollen also nicht als gänzlich homogene Bildräume, sondern als additives System wahrgenommen werden. Vgl. hierzu Deutsches Historisches Museum Berlin (Hg.) „Kurzweil viel, ohn' Maß und Ziel“. Alltag und Festtag auf den Augsburger Monatsbildern der Renaissance. München 1994.

55 Die *Heuernte* bildet hier in gewisser Weise eine Ausnahme, die in einem späteren Kapitel erläutert werden soll.

56 Max J. Friedländer: Pieter Bruegel. Berlin 1921, S. 130.

57 Vgl. Edouard Michel: Bruegel le Vieux a-t-il passé par Genève? In: Gazette des Beaux Arts 6^{ème} pér., 15 (1936), S. 105-108; Haberlandt 1948, S. 46 f.; Wilhelm Fischer: Peter Bruegels „Winterlandschaft“ – ein Blick auf die Amraser Gefilde im Jahre 1553. In: Festschrift für Otto Stolz (Veröffentlichungen des Museums Ferdinandeum 3). Innsbruck 1951, S. 115-123.