

## Spuren im Schnee – Anmerkungen zu zwei „Winterbildern“ Pieter Bruegels d.Ä.

JÜRGEN MÜLLER

Wenn allgemein über die nordeuropäische Malerei des 15. und 16. Jahrhunderts und speziell über diejenige Bruegels nachgedacht wird, so findet deren realistischer Darstellungsmodus immer wieder besondere Beachtung. Seit jeher ist Realismus in der Kunstwissenschaft ein schillernder Begriff.<sup>1</sup> Er meint in Bezug auf die nordeuropäische Malerei der Frühen Neuzeit sowohl deren Fähigkeit zur naturgetreuen Darstellung, als auch deren Verismus, der selbst vor dem Hässlichen und Niederen nicht zurückschreckt.

Wollte man diese beiden Pole des Realistischen mit zwei besonders typischen Künstlern identifizieren, müsste man wohl Jan Van Eyck und Pieter Bruegel d.Ä. nennen. Wie unterschiedlich der Begriff des Realismus bei diesen beiden jedoch ausfällt, wird deutlich, wenn man sich in Erinnerung ruft, dass sich ersterer mit großer Konsequenz der Aufgabe des Porträts gewidmet hat, während letzterer nie auch nur ein einziges Porträt gemalt, sondern Landschaften, Bauernsatiren und vor allem christliche Bildthemen dargestellt hat. Und während Van Eyck für einen perfekten Illusionismus lasierender Feinmalerei steht, repräsentiert Bruegel das Ideal ungeschminkter Wiedergabe des Wirklichen. In Bezug auf Van Eyck stellt Realismus also eine formale Qualität dar. Die Form seiner Kunst tritt hinter den Inhalt zurück: Je perfekter die Illusion desto unsichtbarer wird die Darstellung. Die Repräsentation als solche bleibt unsichtbar. Anders bei Bruegel. Sein Realismus ist gegenstandsbezogen. In Bezug auf bestimmte Motive geht er bewusst illusionshemmend vor. Sein Bildpersonal ist absichtsvoll schematisiert. Immer wieder ist das Maskenhafte der von ihm dargestellten Gesichter betont worden. Bruegels Realismus besteht in der Wahl bestimmter Inhalte: Landschaften, Bauern, seine vermeintliche Vorliebe für die eigene flämische Umwelt. Im Laufe der Jahrhunderte hat er den Spitznamen „Bauern-Bruegel“ erhalten, weil er als Maler der einfachen Leute galt.<sup>2</sup>

Pieter Bruegel und Jan van Eyck – dies sind die konträren Pole, zwischen denen der nordeuropäische Realismus der Frühen Neuzeit oszilliert. Wie aber soll es *eine* Theorie des nordeuropäischen Realismus geben, wenn der Gegenstand, den wir durch diesen Begriff erklären wollen, derart heterogen ist? Heute wird deutlich, dass es *den* Realismus nordeuropäischer Malerei als übergreifende Theorie nicht geben kann. Vielleicht stellt Svetlana Alpers' *Kunst als Beschreibung* den letzten Versuch dar, ein Wesen

---

<sup>1</sup> Vgl. Herding, Klaus: Realismus. In: Werner Busch (Hg.): *Funkkolleg Kunst*. München 1987, Bd. 2, 730-764.

<sup>2</sup> Vgl. hierzu Müller, Jürgen: ‚Pieter der Drollige‘ oder der Mythos vom Bauern-Bruegel. In: *Brueghel – Brueghel. Flämische Malerei um 1600, Tradition und Fortschritt* (Ausstellungskatalog). Lingen 1997, 42-53.

nordeuropäischer Kunst zu bestimmen.<sup>3</sup> Freilich mit der Hypothek, in der Tradition Hegels ein solches Wesen zuallererst hypostasiert zu haben. Verglichen mit solchen Heroen ist der Anspruch meines Beitrages sehr viel bescheidener. Zwar möchte auch ich über ‚Realismus‘ nachdenken und diesen für Bruegel ansatzweise definieren, aber dies führt lediglich zu einer Theorie von regionaler Geltung.

Dass es so etwas wie eine Vorform der Theorie realistischer Kunstvorstellung im 16. Jahrhundert gegeben hat, belegt Erasmus von Rotterdam. Dieser schreibt in seinem Dialog „Der Ciceronianer“ aus dem Jahre 1528, dass es das oberste Gesetz der Kunst sei, einen Gegenstand so darzustellen, wie er in Wirklichkeit sei.<sup>4</sup> Meines Erachtens wird hier zum ersten Mal eine Bestimmung der Malerei gedacht, in der eine veristische Darstellung höher geschätzt wird als eine idealisierende. Bekanntlich ist es Erasmus' Ziel, die Unangemessenheit der antiken Rhetorik in Bezug auf die eigene Gegenwart zu erweisen.<sup>5</sup> Dabei verfährt er nach dem bewährten Gegensatz von Christianus vs. Ciceronianus, bei dem in letzter Instanz die Simplizität des Christen gegen die pagane Eloquenz eines Cicero ausgespielt wird. Auch wenn diese Gegenüberstellung das Ergebnis in gewisser Hinsicht vorwegnimmt, liefert der Theologe doch eine Reihe von ‚harten‘ Argumenten. Sein wichtigstes bezieht er aus dem Voranschreiten der Geschichte im Sinne der historischen Regionalität von Stilen und der daraus resultierenden Überlegenheit der *moderni* gegenüber den *antiqui*. Kunst und Literatur bedürfen der Gegenwart im Sinne ihres Publikums!

Erasmus problematisiert die Kategorie des inneren Aptum im grundsätzlichen Sinne, wenn er fragt: „Verdient deiner Ansicht nach jemand den Ruf eines gewandten Redners, wenn seine Ausdrucksweise nicht angemessen ist?“<sup>6</sup> Unumwunden müssen auch die Ciceroverehrer zugeben, dass dies niemals der Fall sein könne, weil gerade die Angemessenheit die eigentliche Tugend des Redners darstelle. Nun werden traditionelle Größen benannt, die das Aptum bestimmen: Person des Redners, Zuhörer, Ort, Zeit und die sich daraus ergebenden Umstände. Die Bestimmtheit zeitlicher Umstände wird nun zum eigentlichen Argument. Denn nun wird unverhohlen die Gegenwart gegen die Vergangenheit ausgespielt. Hätte Cicero nämlich zu einer anderen Zeit als der seinen gelebt, wäre ihm weniger Erfolg beschieden gewesen. Stilideale könnten nur in Bezug auf historische Situationen Geltung besitzen. Die literarische Sprache sei das „Kleid der Wirklichkeit“<sup>7</sup> und damit selbst einer gewissen Mode unterworfen. Die Hofmode, die vor sechzig Jahren bewundert wurde, wäre für die Gegenwart lächerlich und so vermutet selbst der Ciceronachahmer des Dialogs, dass Menschen in diesen Trachten von den Kindern und Narren heute mit faulen Äpfeln beworfen würden. Immer weitere Beispiele für historisch gewordene und unkeusche Mode werden angeführt.

<sup>3</sup> Alpers, Svetlana: *Kunst als Beschreibung – Holländische Malerei des 17. Jahrhunderts*. Aus dem Amerikanischen übers. von Hans Udo Davitt. Köln 1985.

<sup>4</sup> Erasmus von Rotterdam: *Der Ciceronianer oder der beste Stil*, ein Dialog. Übers. von Theresia Payr. In: *Erasmus von Rotterdam – Ausgewählte Schriften. Lateinisch/Deutsch*. Hg. von Werner Welzig. Darmstadt 21990, Bd. 7, 2-355, hier 133.

<sup>5</sup> D'Ascia, Luca: *Erasmus e l'Umanesimo romano*. Florenz 1991.

<sup>6</sup> Erasmus von Rotterdam 1990, 127.

<sup>7</sup> Erasmus von Rotterdam 1990, 129.

Nun überträgt Erasmus das Problem historischer Unangemessenheit auf die Malerei und imaginiert in rhetorischer Absicht, Apelles sei in die Gegenwart versetzt worden und „[...] würde nun die Deutschen so malen, wie er seinerzeit die Griechen malte.“<sup>8</sup> Die Angemessenheit einer solchen Darstellung müssen auch die Ciceronachahmer bezweifeln, da eine solche Kunst nicht den „jetzigen Verhältnissen“ entspricht. Was Apelles für Alexander den Großen entworfen habe, wäre für heutige Könige unangemessen. Aber um wie viel mehr erst für christliche Themen: „Wenn jemand Gottvater in derselben Pose malte wie Apelles seinerzeit den Jupiter, oder Christus in der Gestalt wie er den Apoll: Würdest du so ein Gemälde gut finden?“<sup>9</sup> Das Prinzip bloss formaler Übernahmen erscheint unmöglich, da die verderbte Antike durch das Christentum überwunden wird. Diese Suggestion findet ihre Fortsetzung im Vergleich der Ausschmückung heidnischer Tempel mit christlichen Kirchen. Spätestens hier wird deutlich, wie sehr Erasmus auf die Empörung des christlichen Lesers setzt.<sup>10</sup>

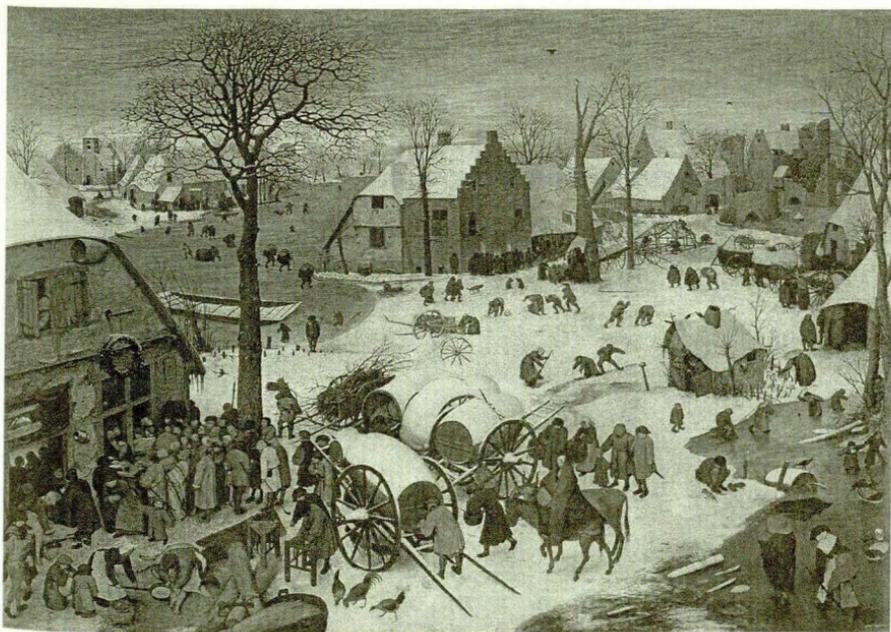


Abb. 1: Pieter Bruegel d.Ä., „Volkszählung zu Bethlehem“, Holztafel, 116 x 164,5 cm, signiert und 1566 datiert<sup>11</sup>

<sup>8</sup> Erasmus von Rotterdam 1990, 131.

<sup>9</sup> Erasmus von Rotterdam 1990, 131.

<sup>10</sup> Erasmus von Rotterdam 1990, 131. Zur ebenso kritischen wie ironischen Reaktion von Hans Holbein d.J. auf Erasmus vgl. Müller, Jürgen: Von der Verführung der Sinne – Eine neue Deutung von Hans Holbeins „Lais von Korinth“ in der Öffentlichen Kunstsammlung Basel. In: *Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte* 55 (1998), 227-236.

<sup>11</sup> Königliche Museen der Schönen Künste, Brüssel.

Die in dieser Debatte aufgeworfenen Fragen werden Künstler nicht unbeeinflusst haben lassen.<sup>12</sup> Selbst wenn man die Lektüre des „Ciceronianers“ für Bruegel in Frage stellt, wird man davon ausgehen müssen, dass die Antwerpener Maler diesen provokanten Text des Rotterdammers diskutiert haben. Soll man für die Darstellung biblischer Ereignisse historisierende Darstellungsmuster wählen? Oder soll man die jeweilige Erzählung in die eigene Gegenwart übersetzen? In der Folge des Erasmus hätte man dazu ein gewisses Recht.



Abb. 2: Pieter Bruegel d.Ä., „Bethlehemitischer Kindermord“, Holztafel, 111 x 160 cm, um 1564-1566<sup>13</sup>

Dieses Problem sei im Folgenden weiterverfolgt. Anhand von zwei Werken Pieter Bruegels soll die christliche Rhetorik und die spiritualistische Gesinnung des Flamen zum Thema werden. Einerseits werde ich dabei über die „Volkszählung zu Bethlehem“ (vgl. Abb. 1) sprechen, andererseits über den „Bethlehemitischen Kindermord“ (vgl. Abb. 2) – zwei Bibelbilder also, die sich auf das Neue Testament beziehen. Die Tafeln weisen annähernd die gleichen Bildformate auf und besitzen dieselbe Ästhetik der Viel-

<sup>12</sup> Zur kritischen Reaktion auf Erasmus in Kreisen der Bildenden Kunst vgl. Müller, Jürgen/Kaschek, Bertram: *Diese Gottbeiden sind den Gelehrten heilig* – Hermes und Athena als Leitfiguren nachreformatorischer Kunsttheorie. In: Jürgen Müller/Uwe M. Schneede (Hg.): *Die Masken der Schönheit – Hendrick Goltzius und das Kunstideal um 1600* (Ausstellungskatalog Hamburger Kunsthalle). Hamburg 2002, 27-32.

<sup>13</sup> Kunsthistorisches Museum, Wien.

figurigkeit. Außerdem stellen sie vergleichbare Themen dar, die durch die Frage nach dem Status weltlicher und kirchlicher Obrigkeit miteinander verbunden sind. Ob dies allein ausreicht, die beiden Tafeln im Sinne von Gegenstücken zu verstehen, muss jedoch offen bleiben.

Die Ikonographie beider Bilder erlaubt allerdings gewisse Hypothesen, weshalb nun mit der Interpretation des „Kindermordes“ begonnen sei. Man geht heute davon aus, dass es sich bei dem Wiener Bild um eine frühe Kopie handelt, die jedoch in ikonographischer Hinsicht den originalen Motivbestand wiedergibt.<sup>14</sup> Das in Details übermalte Original (vgl. Abb. 3) befindet sich in Hampton Court. Ein späterer Besitzer hatte die dargestellte Szenerie als derart grausam empfunden, dass er viele der ermordeten Kinder durch Vögel und andere gegenständliche Motive ersetzen ließ. Offensichtlich glaubte dieser Besitzer, dass der Künstler das Thema zu blutrünstig dargestellt und dadurch das Decorum verfehlt habe.

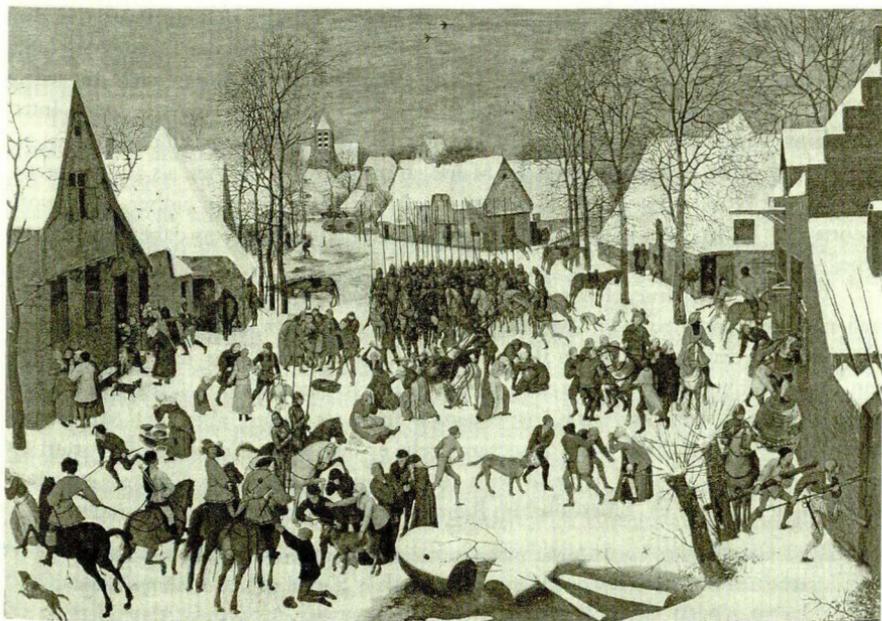


Abb. 3: Pieter Bruegel d.Ä., „Bethlehemitischer Kindermord“, Holztafel, 109 x 154,9 cm, um 1564<sup>15</sup>

Bekanntlich ist es grundsätzlich Teil der Bruegelschen Ästhetik, das biblische Geschehen in die eigene flämische Umwelt zu übersetzen und den historischen Sachverhalt zu vernachlässigen. Eine nordeuropäische Eigenart, die in der italienischen Kunsttheorie

<sup>14</sup> Vgl. mit kurzem Forschungsüberblick zuletzt Marijnissen, Roger H.: *Bruegel – Das vollständige Werk*. Übers. von Rolf Erdorf. Köln 2003, 283-284.

<sup>15</sup> Hampton Court, Surrey.

zum Teil getadelt wurde. So findet sich in Lodovico Dolces *Dialogo della pittura* aus dem Jahre 1557 eine harsche Kritik Dürers, die folgendermaßen ausfällt:

Was die Angemessenheit – *convenevolezza* – angeht, irrte Dürer nicht nur in Bezug auf die Gewänder, sondern auch in Bezug auf das Aussehen der Gesichter. Da er ein Deutscher war, stellte er mehrfach die Mutter des Herrn in deutscher Kleidung da, ebenso wie die heiligen Frauen, die sie begleiteten.<sup>16</sup>

Betrachtet man Pieter Bruegels „Bethlehemitischen Kindermord“ vor dem Hintergrund der Kritik Dolces, dann muss man feststellen, dass der Flame insofern noch über die „Irrtümer“ Dürers hinausgeht, die ja lediglich äußere Erscheinung und Gewandung der Personen betrafen, als er für seine Darstellung des biblischen Ereignisses die Kulisse einer verschneiten flämischen Stadt gewählt hat. Vermutlich unterscheidet sich kein Ort stärker vom historischen Bethlehem. Bruegels Bild ist eine Negation der historischen Umstände der biblischen Geschichte.

Im bereits erwähnten „Ciceronianer“ von Erasmus findet sich ein Passus, in dem der Theologe die Maler kritisiert, die sich zu große Freiheiten bei der Darstellung biblischer Themen herausnehmen.<sup>17</sup> Diese Kritik erinnert uns daran, dass sich mit jedem Bild eines biblischen Themas grundsätzlich die Frage nach dem angemessenen Interpretationsrahmen der Künstler stellt. Denn der alt- oder neutestamentliche Text ist zu meist von solcher Knappheit, dass die Maler gar nicht anders können als zu interpretieren: Mit der Notwendigkeit zur Konkretion geht die Interpretation einher. Die Kunsttheorie des 15. und 16. Jahrhunderts empfiehlt den Künstlern von daher ein genaues Quellenstudium.

Wie weit sich Bruegel mit seiner Konzeption des vielfigurigen Bildes vom Ideal italienischer Kunsttheorie entfernt hat, wird deutlich, wenn man Leon Battista Albertis *De pictura* aus dem Jahre 1432 in Betracht zieht. Alberti betont hier, dass alle dargestellten Figuren miteinander in Verbindung zu stehen haben und gibt allgemeine rhetorische Ratschläge, wenn er vom Künstler *varietas* und *copia* fordert, aber auch eine gewisse *novitas* nicht zu verachten weiß. Insgesamt geht es ihm darum, dass das Decorum der stofflichen Vorgabe nicht verfehlt wird. Im zweiten Buch seines Traktats macht er deutlich, wie negativ er „Überfülle“ im Rahmen einer Bildkomposition beurteilt:

So kann ich diejenigen Maler nicht gut finden, die – weil sie füllig (*copioso*) erscheinen oder weil sie nichts leer lassen wollen – sich an keine Komposition halten, sondern ungeordnet und zügellos alles verstreuen, mit dem Ergebnis, dass der Vorgang nicht eine Handlung darzustellen, sondern sich in Aufruhr zu befinden scheint.<sup>18</sup>

Der Künstler habe eine repräsentative Auswahl zu treffen. Ja, Alberti stellt fest, dass es seines Erachtens kein Thema gibt, das nicht durch neun oder zehn Personen angemessen dargestellt werden kann.

<sup>16</sup> Vgl. Hausscherr, Reiner: *Convenevolezza – Historische Angemessenheit in der Darstellung von Kostüm und Schauplatz seit der Spätantike bis ins 16. Jahrhundert*. Mainz 1984, 40-42.

<sup>17</sup> Erasmus von Rotterdam: *De amabili Ecclesiae Concordia*. Opera V col. 501, B-D. Basel 1533.

<sup>18</sup> Alberti, Leon Battista: Die Malkunst. In: Oskar Bätschmann/Christoph Schaublin (Hg.): *De statua, De pictura, Elementa picturae*. Damstadt 2000, 194-315, hier 267.

Um den Bruegelschen Realismus, seinen Decorumverstoß besser erklären zu können, hat Carsten-Peter Warncke auf den traditionellen, theologischen Topos der Alltagsseelsorge verwiesen, sich biblisches Geschehen durch „Imagination in die eigene Umgebung zu vergegenwärtigen“.<sup>19</sup> Neuerdings hat Mark Meadow im Zusammenhang der Kunst Bruegels vom „vernacular style“ gesprochen und seine Malerei als Ausdruck flämischer Volkskultur gedeutet.<sup>20</sup> Demnach gleiche Bruegels Programm in gewisser Hinsicht demjenigen der Dichter der Pléiade. So als würde es darum gehen, die Altherwürdigkeit des Flämischen zu erweisen, um es als Literatur- bzw. Kunstsprache zu etablieren. Meadow liefert eine Reihe von Beispielen, die nahe legen, dass es Bruegel wie auch einer Reihe von flämischen Humanisten darum geht, die antike Rhetorik für die Volkssprache nutzbar zu machen.

Dies ist freilich nicht neu, denn die Kompositionen des Flamen wurden immer schon in diesem Kontext gedeutet. Man denke nur an die Forschungen Carl Gustav Stridbecks, der am Ende seiner *Bruegelstudien* auf die Reserviertheit Bruegels gegenüber italienischer Kunst zu sprechen kommt. Er bringt dies allgemein mit der Emanzipation der Volkssprachen um die Mitte des 16. Jahrhunderts in Verbindung und verweist auf Joachim du Bellays *Défense et Illustration de la Langue Française* aus dem Jahre 1549.<sup>21</sup>

Doch genau mit diesem Argumentum stimme ich nicht überein. Denn Bruegel orientiert sich meines Erachtens an dezidiert christlichen Theoriemodellen.<sup>22</sup> Damit also der Ausdruck vom „vernacular style“ eine wirkliche Sprengkraft erhält, wäre es meines Erachtens nötig, den von Meadow außer Acht gelassenen theologischen Kontext insofern zu ergänzen, als die Programmatik reformatorischer Bibelübersetzung und die Frage einer spezifisch christlichen Beredsamkeit einen adäquaten Kontext zur Erklärung der biblischen Ikonographien Bruegels liefern könnten.

Doch die Bewertung ‚biblischer Volkssprachlichkeit‘ ist gar nicht so einfach, weil man zwei Modelle zur Erklärung wählen könnte. Deshalb sei zunächst auf den rhetorischen Kontext realistischer Darstellungsweise verwiesen. Wenn Bruegel im „Kinder-mord“ eine Unmenge genrehafter Einzelszenen erfindet, so ist vor dem Hintergrund rhetorischer Theorie an die *evidentia*, die Augenscheinlichkeit für den Hörer zu erinnern, die vom Redner fordert, den komplexen Redegegenstand in wirkliche oder erfundene Details aufzulösen, um einen lebendigen Gesamteindruck vermitteln zu können.<sup>23</sup> Was wir Realismus nennen, ist also zunächst einmal eine rhetorische Figur, die der Beglaubigung dient. Das Prinzip, nach dem Bruegel hier verfährt, ist das der *translatio temporum*: Die sprachliche Übertragung der vergangenen Geschehenszeit in die Gegenwart, von

<sup>19</sup> Warncke, Carsten-Peter: *Sprechende Bilder – Sichtbare Worte*. Wiesbaden 1987, 248.

<sup>20</sup> Meadow, Mark A.: Bruegel's Procession to Calvary – Aemulatio and the Space of Vernacular Style. In: Jan de Jong/Mark Meadow/Herman Roodenburg/Frits Scholten (Hg.): *Pieter Bruegel, Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek* 47 (1996), 180-205.

<sup>21</sup> Stridbeck, Carl Gustaf: *Bruegelstudien – Untersuchungen zu den ikonologischen Problemen bei Pieter Bruegel d.Ä. sowie dessen Beziehungen zum niederländischen Romanismus*. Stockholm 1956, 288.

<sup>22</sup> Vgl. hierzu Müller, Jürgen: *Das Paradox als Bildform – Studien zur Ikonologie Pieter Bruegels d.Ä.* München 1999.

<sup>23</sup> Für seine Gestaltung bedient sich der flämische Künstler dabei des rhetorischen Stilmittels der *figurae sententiae*, die allgemein der Gedankenführung dienen. Ueding, Gert/Steinbrink, Bernd: *Grundriss der Rhetorik. Geschichte – Technik – Methode*. Stuttgart <sup>2</sup>1986, 293.

der lokalen Abwesenheit in die lokale Anwesenheit, so dass der Rezipient den Eindruck eigener Augenzeugenschaft vermittelt bekommt. Legitime rhetorische Verfahren, die dem Redner empfohlen werden.

Darüber hinaus könnte man an die Bibelübersetzungen jener Zeit denken. Bruegel stellt nicht naiv seine Umwelt dar, sondern muss den richtigen Sinn der biblischen Episode treffen, weshalb er Motive hinzuerfindet. Ähnlich wie ein Übersetzer nicht einfach wörtlich in seine Sprache übertragen kann, sondern die passenden Idiome finden muss, so muss auch ein Maler interpretieren, muss notwendig verändern, wenn sich der Sinn gleich bleiben soll. Die Worte haben – wie es Luther einmal formuliert hat – dem Sinn zu folgen.<sup>24</sup>

Jede Übersetzung ist Spiegel der eigenen Zeit und Fenster in die vergangene Zeit. Und sie ist paradoxerweise immer beides zugleich, weshalb sie von diesen Polen bedroht wird. Luther selbst hat diese Schwierigkeit beredt darzustellen gewusst. Im „Sendbrief vom Dolmetschen“ schreibt er: „Und ist uns wohl oft begegnet, dass wir vierzehn Tage, drei, vier Wochen ein einziges Wort gesucht und danach gefragt haben, habens (aber) dennoch zuweilen nicht gefunden.“<sup>25</sup> Wer einen Text zu übersetzen hat, der vor mehr als 1500 Jahren entstanden war, wird mit der Nase darauf gestoßen, dass sich die Welt verändert. Mit der Tätigkeit des Dolmetschens geht notwendig eine historische Erfahrung einher. So sind Verstehen und Übersetzen in gewisser Hinsicht Synonyme. In der Zeit Bruegels ist die Frage der ‚Übersetzung‘ höchst kontrovers beurteilt worden.<sup>26</sup> Im lutherischen Sinne ist die Bildlichkeit des Urtextes in eine neue Wahrheit und Wörtlichkeit des Zieltextes zu übersetzen.

Carl-Gustav Stridbeck weist daraufhin, dass vor dem Hintergrund von Bruegels spiritualistischer Gesinnung Übersetzbarkeit eine andere Erklärung erhalten könnte. Denn Übersetzen kann man nur das äußere Wort, in keinem Fall den Geist der Schrift. Insofern zeigt jede Übersetzung, dass sich ‚Gott‘ zwar in die ‚Bilder‘ übersetzen lässt, aber sich dabei als ‚Geist‘ zurückhält. Jede Übersetzung ist lediglich eine weitere Maske Gottes, eine implizite Kritik der äußeren Gestalt der Bibel.<sup>27</sup> Bekanntlich hat der

<sup>24</sup> Luther, Martin: Die Schriftauslegung. In: *Die Werke Martin Luthers – In neuer Auswahl für die Gegenwart*. Hg. von Kurt Aland. Berlin 1951, Bd. 5, 170.

<sup>25</sup> Luther, Martin: Sendbrief vom Dolmetschen. In: *Martin Luther: An den christlichen Adel deutscher Nation – Von der Freiheit eines Christenmenschen – Sendbrief vom Dolmetschen*. Hg. von Ernst Kähler. Stuttgart 1962, 158.

<sup>26</sup> So hat Carsten-Peter Warncke in Auseinandersetzung mit Stridbecks Bruegelinterpretation angemerkt: „Moderne kunstgeschichtliche Auffassung favorisiert weltanschauliche Begründungen. Sie werden etwa in einer spiritualistischen, den Wortlaut der Bibel nur als symbolischen Ausdruck auffassenden protestantischen Meinung gesehen, der zufolge dem direkten Wortsinn keinerlei verbindliche Wahrheit zukommt, das erscheint schon aus theologischen Gründen bedenklich, denn zum einen kehren gerade die Protestanten den alleinigen Wahrheitswert der biblischen Texte heraus und zum anderen steht eine symbolische Auslegung des Bibelwortes der Zuverlässigkeit seines Wortsinnes traditionell nicht entgegen. Der Grund für die eigentümliche Beschaffenheit der Bruegelschen Bildwelt ist also woanders zu suchen.“ Vgl. Warncke 1987, 248.

<sup>27</sup> Vgl. Stridbeck 1956, 243-65. Luther hingegen schlussfolgert aus der Möglichkeit der Übersetzung die Klarheit der Hl. Schrift: Übersetzbarkeit garantiert Wahrheit. Was folgt daraus, dass ich eine Vergangenheit in eine Gegenwart übersetzen kann? Dies hängt davon ab, ob ich die Vergangenheit als authentisch und abgeschlossen begreife. Dann garantiert die vergangene meine eigene Gegenwart.

Spiritualismus seinen prominentesten Vertreter in Sebastian Franck gefunden, der seit den 1930er Jahren in der Forschung für die Interpretation der Werke Bruegels herangezogen wird.

Wie auch immer man diese Fragen beurteilt, wir wollen uns nun der eigentlichen Interpretation des Bildes zuwenden: So gilt es noch vor allen kunsttheoretischen und ikonographischen Fragen, die Wucht von Bruegels „Bethlehemitischem Kindermord“ zu betonen. Denn diese Malerei erzwingt Unmittelbarkeit! Mit äußerster Grausamkeit gehen die Soldaten gegen die Zivilbevölkerung vor. Die Schergen schleppen die Kinder vor den schwarzgekleideten Mann im Bildzentrum, vor dessen Augen sie massakriert werden. Diese improvisierte Hinrichtungsstätte ist das eigentliche Zentrum des Bildes. Von hier geht der Befehl zur Tötung aus, hierher kehren die Schergen zurück, um die Morde zu vollziehen. Viele Kinder liegen bereits tot im Schnee und werden von ihren Müttern beweint. Vergleicht man die Darstellung mit der knappen Erwähnung, die der Kindermord in der Bibel findet, so fällt die Freiheit auf, die sich der Maler für seine Gestaltung nimmt, denn Matthäus berichtet lediglich:

Als darauf Herodes sah, dass er von den Weisen getäuscht worden war, wurde er sehr zornig, sandte hin und ließ in Bethlehem und in dessen ganzem Gebiet alle Knäblein töten, die zweijährig und darunter waren; gemäß der Zeit, die er von den Weisen genau erkundet hatte.<sup>28</sup>

Generell gilt für die Ikonographie des Kindermordes, dass sie keinem strengen Kompositionsschema folgt. So ist die Anzahl der handelnden Personen zumeist symbolisch reduziert.<sup>29</sup> Doch Bruegel hat sozusagen aus einer kurzen Zeitungsmeldung eine wirkliche Reportage gemacht. Einzig der Stern im Schild des Gasthauses erinnert noch an die biblische Geschichte.

Der Betrachter wird mit einem dramatischen Effekt ins Geschehen eingeführt. Links vorn erkennt man eine junge Frau, die verzweifelt versucht, ihr Kind zu retten. Sie wird von einem Soldaten verfolgt, der schon das Schwert gezückt hat. Nicht dieser allerdings, sondern der Reiter, dessen Pferd nicht ohne Eleganz angaloppiert, wird die Frau im nächsten Moment erreicht und umgestoßen haben, um das Kind zu ermorden. Wie unbeholfen wirkt dagegen der Mann unmittelbar rechts von der genannten Szene, der sich niedergekniet hat, um die beiden Reiter inständig um Gnade für die Kinder zu bitten. Ehrfürchtig hat er seine Mütze abgenommen, deren rotes Innenfutter man gerade noch erkennen kann. Herrisch erscheinen die beiden Offiziere, die den Mann entweder nicht wahrgenommen haben oder schlicht ignorieren.

Hilflos sind die Menschen den Soldaten ausgeliefert. Auf der rechten Seite erkennt man, wie ein Häscher in ein Haus hineinstürzt, während eine Mutter mit ihrem Kind

Wenn aber Christus von ‚uns‘ noch immer gekreuzigt wird, dann lösen sich Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft in paradoxer Weise auf. Jede Gewissheit wird aufgehoben, die Welt zur Allegorie und wir alle zu „Gelächter, Fabel und Fastnachtspiel vor Gott“. Vgl. hierzu Hayden-Roy, Priscilla: *Hermeneutica Gloria vs. Hermeneutica Crucis – Sebastian Franck and Martin Luther on the Calrity of Scripture*. In: *Archiv für Reformationsgeschichte* 81 (1990), 50-68.

<sup>28</sup> Mt. 2, 16.

<sup>29</sup> *Lexikon der christlichen Ikonographie*. Hg. von Engelbert Kirschbaum S.J., Freiburg 21990, Bd. 2, Sp. 509.

auf dem Arm durch einen Seiteneingang zu fliehen versucht. Hier wartet jedoch schon ein Scherge, der diese Fluchtmöglichkeit offensichtlich vorausgesehen hat. Auf der gegenüberliegenden Seite erkennt man einen sehr erregten Mann, der wohl auf den Henkersknecht, dessen Opfer vor ihm am Boden liegt, losgehen würde, würde er nicht von seinen Nachbarn zurückgehalten. Unmittelbar daneben findet sich eine Szene, in der ein Vater versucht, seine kleine Tochter, auf die er ostentativ mit dem Arm zeigt, gegen seinen Sohn, der gerade von einem Soldaten weggetragen wird, zu tauschen.

Immer aufs Neue hoffen wir, das es doch wenigstens einer Mutter gelänge, diesen Mördern zu entkommen, um dann jedoch festzustellen, wie aussichtslos dies ist. Die perspektivische Konstruktion des Bildes inszeniert dabei ein großes optisches Gefängnis, das nicht so einfach zu durchschauen ist. Die Häuser links und rechts der Straße rahmen das Geschehen und führen gleichzeitig in die Tiefe des verschlossenen Bildraums. Wie einer undurchdringlichen Phalanx sieht sich der Betrachter den schwerbewaffneten Lanzenreitern gegenübergestellt, in deren Mitte der schwarzgekleidete Anführer auf dem Pferd sitzt. Falls den Häschern aber doch einmal ein Kind entwischen sollte, ist für diesen Fall auf der Brücke im hinteren Bildraum eine berittene Wache aufgestellt. So kann man oberhalb des angebundenen Pferdes links eine Person erkennen, die versucht, sich mit einem Kind davon zu schleichen. Doch der Betrachter weiß, dass dieser Versuch erfolglos sein wird, scheint man doch die Brücke passieren zu müssen, um den Soldaten zu entkommen. Hier allerdings wartet unbarmherzig der erwähnte Reiter. Selbst die Häuser bieten den Menschen keinen Schutz vor den Soldaten. Vorne rechts brechen finstere Gestalten auf Befehl ihres Hauptmanns in ein Haus ein, während eine andere Gruppe dabei ist, durch ein Fenster einzudringen, wofür sie eigens ein Fass gegen die Hauswand gestellt hat, um darüber hinwegsteigen zu können.

Auf der linken Bildhälfte findet sich ein kurioses Detail. Hier erkennt man einen Reiter, der gegen eine Hauswand pinkelt, während ein Mann sein Pferd hält. Eine Szene, die zunächst wie ein zynischer Kommentar erscheinen muss. Ein Detail, das man übrigens auch im so genannten „Bauerntanz“ oder in der „Volkszählung zu Bethlehem“ findet. Die frühe Forschung sah in solchen drastischen Einsprengeln den flämischen Volkscharakter am Werke. So schrieb Walter Cohen in seinem Bruegel-Artikel im Thieme-Becker aus den 30er Jahren: „Eine unverhohlene Freude am Unflätigen kommt den besonderen Instinkten niederländischen Volkstums entgegen.“<sup>30</sup> Diese diffamierende Erläuterung vermag den ‚Pisser‘ im Bild nicht zu erklären. Vor dem Hintergrund der Bilderzählung muss man nämlich darauf hinweisen, dass die Unpässlichkeit des Soldaten dazu geführt hat, dass die – schon erwähnte – fliehende Person im linken Hintergrund hat vorbeischlüpfen können. Doch schon im nächsten Moment wird sich dieser vermeintlich friedliche, von seinen Bedürfnissen getriebene Mensch, in einen Mörder zurückverwandeln.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass Bruegel sichtlich darum bemüht ist, alle Affekte darzustellen, die angesichts eines solchen Geschehnisses auftreten können: Verzweiflung und tiefe Niedergeschlagenheit, Fassungslosigkeit und Ratlosigkeit. Aber nicht nur die Opfer, auch die Täter werden ausgiebig charakterisiert, so etwa die Herz-

<sup>30</sup> Thieme, Ulrich/Becker, Felix (Hg.): *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antik bis zur Gegenwart*. Leipzig 1907-1950, Bd. 2, 101.

losigkeit der Soldaten, die sich nicht durch die Bitten der Menschen erweichen lassen und in ihrem Morden unbeirrt fortfahren.

In ikonographischer Hinsicht verlegt der Künstler seine Aussage in unscheinbare Details. So achte man etwa auf die weißen Fußspuren auf dem Eis, die darauf verweisen, dass jemand darüber hinweggelaufen sein muss. Die beiden Fässer sind derart prominent an die Bildgrenze gerückt, dass man nach ihrer Bedeutung fragen könnte. Wenn man sie vergleicht, verweist das offene Spundloch des linken Fasses darauf, dass es leer ist; das rechte hingegen, an dem man keine Öffnung erkennen kann, könnte entsprechend mit einer Flüssigkeit gefüllt sein. Durch die weißen Fußspuren auf der vereisten Pfütze macht Bruegel deutlich, dass alle Flüssigkeiten in gefrorenem Zustand sein müssen. Wenn also das rechte Fass wirklich mit einer Flüssigkeit gefüllt wäre, dann bestünde die Gefahr, dass es auseinanderplatzt.

Nun finden sich zwei Embleme, die sich auf diesen Sachverhalt beziehen lassen. Beide zeigen ein Fass, das Gefahr läuft auseinanderzubrechen. Die Embleme sind allerdings in die Zeit nach der Entstehung von Bruegels Tafel zu datieren. Sie könnten sich aber auf eine ältere literarische Tradition politischer Theorie beziehen, was allerdings offen bleiben muss. In Théodore de Bèzes *Icones* aus dem Jahre 1580 ist eine *pictura* (vgl. Abb. 4) abgebildet, die ein zerborstenes Fass zeigt. Die *subscriptio* erläutert, dass selbst wohlgefügte Fässer sich leicht lösen, wenn sie nicht von festen Reifen zusammengehalten werden, weshalb derjenige Staat zugrundegehen muss, der nicht durch gesetzliche Strafen gefestigt ist. Das zweite Emblem (vgl. Abb. 5) ist aus den *Emblemata Moralia Et Aeconomica* aus dem Jahre 1627. Die *pictura* ist ein Sinnbild für die Kurzlebigkeit der Gewaltherrschaft. Das Epigramm erklärt, dass das, was zu eng eingeschlossen ist, Gefahr läuft zu zerspringen.



Abb. 4: Théodore de Bèzes: *Icones*, aus dem Jahre 1580<sup>31</sup>

Der gemeinsame Sinnhorizont beider Embleme ist eindeutig: Das Volk wird durch das Fass repräsentiert, die Herrschaft durch die Ringe, die das Fass umschließen. Bruegel könnte diesem Bild entsprochen und einen optischen Sachverhalt entworfen haben, der politisch zu verstehen ist. Bald wird die gefrorene Flüssigkeit in dem Fass dasselbe

<sup>31</sup> Henkel, Arthur/Schöne, Albrecht (Hg.): *Emblemata – Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts*. Stuttgart 1967, Sp. 1397.

sprengen. Es ist demnach nur eine Frage der Zeit, wann sich das Volk den Unterdrückern entgegenstellt und die Ketten der Gewaltherrschaft sprengt.



Abb. 5: *Emblemata Moralia Et Aeconomica*, aus dem Jahre 1627<sup>32</sup>

So gesehen erlaubt es Bruegels Tafel, die Vergangenheit als typologische Folie zu nutzen, vor der sich die Gegenwart begreifen lässt. Gemeint ist hier die Habsburger Fremdherrschaft in den südlichen Niederlanden. Immer wieder ist der schwarze Anführer im Zentrum des Bildes mit Herzog Alba identifiziert worden.<sup>33</sup> Außerdem achtet man auf den jugendlichen Boten rechts, um dessen Pferd sich mehrere Bewohner eingefunden haben, der den Habsburger Doppeladler auf der Brust trägt, also eine eindeutige zeithistorische Markierung zeigt. Ebenso findet sich der Doppeladler am Dachfirst des Hauses, das sich auf der vertikalen Bildachse befindet. Das Bild ergrift eindeutig Partei gegen die brutalen Besatzer und Unterdrücker.

Wenn man die Wahl der künstlerischen Mittel des Flamen angemessen beurteilen möchte, ist man gut beraten, auf diejenige Darstellung des Themas zu verweisen, mit der Bruegel in eine ideale Konkurrenz tritt: Marcantonio Raimondis Kupferstich (vgl. Abb. 6) nach Raffaels Zeichnung des „Bethlehemitischen Kindermords“ ist sicherlich ein Paradebeispiel pathetischer Bildrede. In formaler Hinsicht verwendet er dafür eine subtile Komposition.<sup>34</sup> So verspannt Raffael die linke obere mit der rechten unteren Bildecke und die linke untere mit der rechten oberen. Auf diese Weise entsteht – metaphorisch gesprochen – eine Art Membran, die im nächsten Moment von der Frau durchstoßen wird, die ihr totes Kind auf den Arm genommen hat und nun wie eine Furie auf den Betrachter zuläuft, während sie ihren Mund zum Schrei geöffnet hat. Mehrere Kinder liegen ermordet am Boden, unmittelbar links neben der Frau im Bildzentrum erkennt man einen weinenden Knaben, der im Gewühl seine Mutter verloren hat.

Rechts vom vertikalen Bildzentrum erkennt man einen Schergen, der ein Kind emporreißt, um es nun mit seinem Schwert zu töten. Kraftvoll holt sein Schwertarm

<sup>32</sup> Henkel/Schöne 1967, Sp. 270-71.

<sup>33</sup> Ferber, Stanley: Pieter Bruegel and the Duke of Alva. In: *Renaissance News* 9 (1966).

<sup>34</sup> Vgl. Höper, Corinna: *Raffael und die Folgen – Das Kunstwerk im Zeitalter seiner graphischen Reproduzierbarkeit* (Ausstellungskatalog Staatsgalerie Stuttgart/Graphische Sammlung). Stuttgart 2001, Nr. A 8.1, 163-164.

aus, um zuzustoßen. Mehrfach hat es Raffael unternommen, in der Darstellung der Soldaten genau den Wendepunkt der Bewegung darzustellen, um die Dynamik des Dargestellten zu steigern. Besonders die Paare links und rechts der fliehenden Frau im Zentrum könnte man als mustergültige Studien erachten. Jeweils ist der Schwertarm im Begriff zuzuschlagen oder zuzustoßen und der Oberkörper in großer Anspannung, was die geschwollene Muskulatur zum Ausdruck bringt. Abschließend sei auf die architektonische Rahmung verwiesen, der durch ihre Symmetrie die Funktion zukommt, die Frau im Zentrum herauszustellen.



Abb. 6: Marcantonio Raimondi, nach Raffaels Zeichnung des „Bethlehemitischen Kindermonds“. Kupferstich, 27,4 x 42,2, um 1511-1512<sup>35</sup>

In den Historien von Raffael und Bruegel geht es jeweils um die Präsentation und die Erregung der Affekte. Beide Künstler behandeln den Betrachter wie einen Augenzeugen. Bei Raffael geht mit der Darstellung eine relative Nahsicht einher. Ganz im Sinne Albertis wählt er eine repräsentative Auswahl von Szenen und Figuren. Im Gegensatz dazu distanziert der Flame den Betrachter und zeigt einen größeren Bildausschnitt. Es ist, als würde man aus dem Fenster eines Hauses herunterschauen, das sich auf Höhe der gegenüberliegenden Dächer befindet. Raffaels Überwältigungsstrategie schafft Pathos über die Gestaltung der nackten und bewegten Bildfiguren. Der Flame hingegen integriert in seine Bilderzählung scheinbar nebensächliche Motive. Dadurch werden die Affekte des Betrachters, nachdem sie wieder beruhigt wurden, noch stärker erregt. Die realistischen Elemente in Bruegels Malerei dienen also gleichermaßen der Vermeidung des hohlen, wie auch der Steigerung des wahren Pathos.

Über den Kontrast von hohen und niederen Bildmotiven versucht er, deren Wirkung zu erhöhen. Vergleicht man also Bruegel und Raffael, so darf man vielleicht sagen, dass Raffaels heroisch-ästhetisierende Darstellung den Kindermond wie ein heroisches

<sup>35</sup> Chapman, Hugo: *Raphael – From Urbino to Rome*. London 2004.

Schlachtenbild behandelt, während Bruegel auf die innere Anteilnahme des Betrachters setzt. Die Täter werden nicht in eine diffuse Vergangenheit versetzt, sondern sind in der Gegenwart identifizierbar. In dieser Hinsicht muss noch einmal derjenige Mann im Bild herausgestellt werden, der eingreifen will, aber zurückgehalten wird. Wie muss dies kunsttheoretisch verstanden werden?

Raffaels Pathos entsteht in Bezug auf die Männer durch den Einsatz heroischer Körper, in Bezug auf die Frauen durch die Verwendung einer Gebärdensprache wie sie auch für die Darstellung von Erinnyen verwendet werden könnte. Kurz: der Italiener nutzt ein antikes Formenvokabular, das über die Expressivität der Form lesbar sein will.<sup>36</sup> Bruegel hingegen setzt zunächst einmal auf das Mitleid des Betrachters. Dabei präsentiert er keine pathetischen Gebärden, als vielmehr eine erbarmungswürdige Geschichte. Er setzt dem antiken Pathos zunächst einmal christliches Mitleiden entgegen.<sup>37</sup>

Die bisher skizzierte Interpretation von Bruegels Bild bleibt aber letztlich unvollständig, wenn man sie nicht in diesen kunsttheoretischen Kontext stellt. Dieser besteht in christlicher Poetik, welche im Unterschied zur klassischen Rhetorik das Hohe und das Niedere verbindet, wie uns Erich Auerbach in zahlreichen Artikeln und Büchern gezeigt hat.<sup>38</sup> Dies wäre ganz im Sinne des Erasmus, der vom Redner – und wir dürfen ergänzen: vom Maler – fordert, christliche Themen gläubig und nicht pagan-antikisch zu behandeln. Wichtig ist beim genannten Autor die fundamentale Kritik traditioneller Rhetorik, die glaubt, erhabene Wirkung müsse über Proportionalität der Mittel im Verhältnis zum Stoff hergestellt werden. Ein Modell wie wir es soeben in Raffaels Bildrhetorik kennen gelernt haben. Erasmus und Bruegel vertreten genau die gegenteilige These, dass nämlich das Niedrige und sogar Vulgäre am besten geeignet sei, das Erhabene darzustellen, um die Rezipienten zu erregen. Erasmus empfiehlt, sich immer an Leben und Realität zu halten. Vor dem Hintergrund der erasmischen Rhetorik stellt Bruegels Malerei also den Versuch dar, die Bibel nicht nur dem Stoff, sondern auch der Form nach umzusetzen.<sup>39</sup> An Paulus und nicht an Cicero solle man sich orientieren.<sup>40</sup>

Man könnte die Interpretation hier vielleicht beenden, aber meines Erachtens reicht Erasmus allein nicht aus, um die Kunst Bruegels zu erklären. In der Forschung ist schon früh auf Sebastian Franck hingewiesen worden – ein spiritualistischer Denker, der zwar viele Impulse von Erasmus übernommen hat, in vielen Aspekten diesem aber auch widerspricht. Vor allem in seiner Beurteilung der Kirche als Institution. Ob Katholiken oder Lutheraner, Franck empfand jede Verfestigung des christlichen Glaubens zur Institution als Selbstaufgabe. Diesen Aspekt möchte ich mit meiner zweiten Inter-

<sup>36</sup> Vgl. Michels, Norbert: *Bewegung zwischen Ethos und Pathos – Zur Wirkungsästhetik italienischer Kunsttheorie des 15. und 16. Jahrhunderts*. Münster 1988.

<sup>37</sup> Vgl. Auerbach, Erich: *Gloria Passionis*. In: Erich Auerbach: *Literaturansprache und Publikum in der lateinischen Spätantike und im Mittelalter*. Bern 1958, 54–63.

<sup>38</sup> Vgl. Auerbach, Erich: *Sermo humilis*. In: Erich Auerbach 1958, 25–53.

<sup>39</sup> Im „Ciceronianer“ rechnet Erasmus über mehrere Seiten mit dem hohlen Pathos von Inghirami ab, das zum Lachen reizt. Hier werden die Anforderungen an eine christlich verstandene Beredsamkeit deutlich formuliert. Vgl. Erasmus von Rotterdam 1990, 137–41.

<sup>40</sup> Erasmus von Rotterdam 1990, 145.

pretation beleuchten, weshalb nun die „Volkszählung zu Bethlehem“ analysiert werden soll.

Hier finden sich viele genrehafte Motive, die den Winter von seiner besten Seite zeigen. Beginnt man mit dem vereisten Flüsschen rechts, so sieht man eine ganze Reihe von typischen Spielen und Beschäftigungen dargestellt: Neben den beiden Kindern, die auf einem Pickschlitten dahinsausen, sieht man einen Jungen, der im Begriff ist, Schlittschuhe anzulegen: Des weiteren ein Mädchen, das ihren kleinen Freund auf einem Hocker hinter sich herzieht, während am oberen Ende der Eisfläche zwei weitere Kinder mit ihren Stöcken Kreisel schlagen. Geht man weiter auf dieses ausgelassene Bildpersonal ein, so muss man die beiden Jungen erwähnen, die sich eine Rutschbahn hergerichtet haben, während eine Frau mit einem Besen bewaffnet, die spiegelglatte Fläche wieder mit Schnee bedecken will, damit niemand stürzt. Oberhalb dieser kleinen Gruppe sieht man sogar eine ganze Meute, die sich eine heftige Schneeballschlacht liefert. Dieses ‚Spiel‘ scheint sich prinzipiell nicht verändert zu haben, denn man sieht, dass es auch schon damals üblich war, den Gegner auf den Boden zu werfen, um ihn dann ‚einzuseifen‘.

Neben den Kindern und heranwachsenden sieht man überall Gruppen von Menschen, die geschäftig ihrer Arbeit nachgehen. Es ist, als hätte Bruegel diese selbstverständliche und arbeitsreiche Gegenwart eines flämischen Städtchens schildern wollen. Insgesamt fällt auf, wie sehr der Maler die biblische Grundlage um diese Genrelemente erweitert hat. Lukas berichtet lediglich knapp die Fakten. Nicht wie es, sondern was passiert steht im Evangelientext. Im Gegensatz zur Bibel nehmen die erfundenen Nebenszenen bei Bruegel jedoch so viel Raum ein, dass man Gefahr läuft, die beiden wichtigsten Akteure, Maria und Joseph, zu übersehen. Aber natürlich unternimmt Bruegel genug, um hier keinen Irrtum entstehen zu lassen. Der Zimmermann Joseph hält eine Säge geschultert und führt den Esel Mariens, neben dem ein Ochse herläuft. Beide Tiere lassen an Stall und Geburt Christi denken.

Dem Wirtshaus links, das die Steuerbeamten beherbergt, und vor dem die Menge der Wartenden steht, gilt die größte Aufmerksamkeit des Malers. In unmittelbarer Nähe zu dieser Szene wird ein Schwein geschlachtet, wohl auch deshalb, weil sich der Wirt den Profit nicht entgehen lassen will, der durch die vielen wartenden Menschen gegeben ist, die sich registrieren lassen. Üblicherweise ist eine solche Schlachtungsszene Teil der Monatsikonographie und verweist auf den Dezember. Aber Bruegel gibt ihr einen neuen Sinn. Alle Gerätschaften, die bei der Schlachtung nötig sind, werden dargestellt: Etwa das Beil, mit dem die Hälften getrennt werden, oder das Stroh, das zum späteren Sengen der Haut des Schweins nötig ist, wie wir es ja auch aus der „Heimkehr der Jäger“ kennen.<sup>41</sup> Zwei Kinder beobachten die Frau, wie sie mit einer Pfanne das herauslaufende Blut des Schweins auffängt. Eines der beiden bläst eine Schweinsblase auf, die normalerweise beim Wurstmachen zum Einsatz kommt. Ein Schwein ist schon ‚ums Leben gekommen‘, das andere geht widerwillig seinem Ende entgegen, weshalb es an den Ohren gezogen werden muss.

Deutlich sieht man an der Wand des Gasthofes den Habsburger Doppeladler, einen Hinweis also auf die Landesherren der südlichen Niederlande zur Zeit Bruegels.

<sup>41</sup> Holztafel, 117 x 160 cm, signiert und 1564 datiert, Kunsthistorisches Museum, Wien.

Dem Betrachter dieser Szene wird überdies deutlich, dass alle, die darauf warten, registriert zu werden, nichts eiliger zu tun haben, als in den Gasthof zu gelangen, der schon jetzt voll ist. Und weil dieser Ort so verheißungsvoll warm erscheint, wird er schon in allernächster Zukunft zum Bersten gefüllt sein. So dass, wenn Maria und Joseph an der Reihe sind, sie in den Stall ziehen werden müssen, „weil in der Herberge kein Platz für sie war“, wie Lukas schreibt.<sup>42</sup> Hoffnungsvoll weist Joseph zwar noch auf die Herberge, aber der Betrachter weiß bereits, dass er vergeblich um Unterkunft bitten wird. Es sei auf die optisch-erzählerische Phantasie verweisen, die nötig ist, eine Szene so darzustellen und auszulegen. Denn was ich soeben beschrieben habe, ist ja nichts, was man aktuell sehen kann, was sich aber aus dem szenischen Zusammenhang erschließen lässt. Meines Erachtens besteht die Kunst des Erzählers Bruegel genau darin, etwas derart darzustellen, dass wir glauben, zu wissen, was zuvor passiert ist und danach passieren wird. Wie schon im „Kindermord“ gilt es auch hier, die Drastik der Darstellung zu betonen. Wir sehen, wie die Ankunft von Joseph und Maria in Bethlehem, eine Szene, die unmittelbar der Geburt des Erlösers vorausgeht, mit einer Schlachtungsszene konfrontiert wird. Auch biblische Anspielungen sind hier zu nennen. Denn um die ‚falschen Christen‘ zu charakterisieren, könnte sich Bruegel einer biblischen Assoziation bedient haben. Denkt man doch an Petrus, dessen Zweifel an Christus dazu führt, dass er nicht mehr übers Wasser schreitet, sondern versinkt. Vielleicht darf man dies auf die ‚falschen Christen‘ beziehen, die fleißig Waren zwischen der Kirche und der Stadt übers Wasser tragen. Was eine trügerische Wahrheit darstellt, wenn das Wasser gefroren ist.

Eine besondere Bewandnis scheint es mit dem Wagenrad zu haben, das sich – nicht besonders auffällig inszeniert – nahezu im Bildzentrum befindet.<sup>43</sup> Es ist von einem daneben stehenden Karren abgefallen, oder abmontiert worden und liegt nun funktionslos im Schnee. Zunächst einmal könnte man an das Rad der Fortuna denken. Sie lenkt die Geschehnisse der Welt und zeigt, dass wir dem sinnlosen Drehen ihres Rades unterworfen sind. Eine Interpretation, die insofern nahe liegt, als die Burgruine im rechten Bildhintergrund den Lauf alles Irdischen zum Thema macht. Auch der intakte Kirchenbau links wird irgendwann zur Ruine. So spielt der Künstler auf den ständigen Wechsel von Werden und Vergehen aller ‚gebauten Kirchen‘ an, die der rein geistlichen und ewigen Kirche entgegenstehen.

In seiner Deutung des Bruegelschen Werkes hat zuerst Karl Tolnay auf das 106. Paradoxon aus der gleichnamigen Schrift des Sebastian Franck zurückgegriffen, in welchem der Gedanke einer ewigen Wiederkehr unter christlichen Vorzeichen formuliert ist. Es ist eine wichtige Textpassage, die Tolnay damit für die Interpretation Bruegels ins Spiel gebracht hat:

Es treibt ein Tag den anderen, die Welt ist sinnvoll und gehen alle Dinge in einem Zirkel wie die Sonne, nichts Bleibendes oder Stetes ist auf Erden. [...] Darum muss die ganze Bibel für und für wiederholt und in einem Wesen gehen:

<sup>42</sup> Luk. 2, 7.

<sup>43</sup> Der Hinweis auf dieses Rad findet sich schon bei Mann, Heinz-Herbert: Überlegungen zum Thema ‚Zeit‘ bei Pieter Bruegel d.Ä. In: Christian W. Thomsen/Hans Holländer (Hg.): *Augenblick und Zeitpunkt – Studien zur Zeitstruktur und Zeitmetaphorik in Kunst und Wissenschaften*. Darmstadt 1984, 198–207.

Adams Fall, der Baum der Erkenntnis, die Buße ebenso der Tod, das Leben, die Leiden, die Auferstehung Christi gehen noch auf ihre Weise täglich im Schwang und alle Historie der Bibel. Es hat seine Pharaones, Pilatos, Pharisäer, Schriftgelehrten alle Welt, die Christum für und für in ihnen selbst, obwohl nicht äußerlich nach dem Buchstaben und der Historie kreuzigen. Es geht in uns innerlich alles daher, und wenn es sich begäbe, dass Christus äußerlich wiederkäme, wie er noch täglich in seinen Gliedern kommt und leidet, so kreuzigen wir ihn immerzu wieder, unserer Väter Maß erfüllend. [...] Antichristus lebt noch und es ist in Summa nichts gewesen, das nicht auf seine Weise noch sei und sein werde bis zum Ende: [...] Welt ist allweg Welt und muss sich die Kugel der Welt immerzu herumwälzen, damit was heut' gewesen ist, morgen nimmer sei und wiederkomme.<sup>44</sup>

Was Franck in diesen Zeilen zum Ausdruck bringt ist die Vorstellung einer unerlösten Welt, einer Welt ohne Gegenwart, die immer zwischen Vergangenheit und Zukunft oszillieren muss. Erst nach der Rückkehr Christi kann die Zeit mit sich identisch sein. Bis dahin sind Vergangenheit und Zukunft stets aufeinander verwiesen, wie uns auch die Tafel von Bruegel lehrt. So gesehen könnte man die realistische Darstellungsweise des Künstlers als Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen beschreiben. Bruegels Kunst ist gleichzeitig Absenz und Präsenz des biblischen Passionsgeschehens. Immer wieder kündigt sich eine Veränderung an, die sich aber nur als ewige Wiederkehr der Vergangenheit herausstellt. Form und Inhalt treten auseinander. Die Bibel wird zur Spur. Sie ist keine wörtliche in sich abgeschlossene Autorität, sondern Allegorie, da sie in Wirklichkeit nicht von einer abgeschlossenen Vergangenheit handelt. Mit den Worten von Franck: „[...] Welt ist allweg Welt und muss sich die Kugel der Welt immerzu herumwälzen, damit was heut' gewesen ist, morgen nimmer sei und wiederkomme.“ Die Parusieerwartung der Bibel hat sich als unbegründet erwiesen. Die Zeit bis Christi Rückkehr bleibt unerfüllte Zeit ohne Gegenwart.

Wie zeigt sich das nun in den biblischen Winterbildern? Bruegels Malerei betont die Transition christlicher Wahrheit, die dem Menschen unzugänglich oder nur als Spur zugänglich ist. Letztlich bleibt Gott unerkennbar, weshalb die Kunst des Flamen immer mit der Dialektik von sichtbarer Kirche und unsichtbarem Christus spielt. Eilt man der Darstellung voraus, dann folgen der Volkszählung Geburt, Anbetung der Könige und Hirten, bethlehemitischer Kindermord und Flucht nach Ägypten. Für all diese Stationen finden sich Vorverweise im Bild. Der im Bild sichtbare Stall verweist auf Geburt und Anbetung, Joseph und Maria auf dem Esel erinnern an eine Flucht nach Ägypten, die Soldaten des Hintergrunds wie auch die unschuldig spielenden Kinder an den daran anschließenden Kindermord. Latent ist alles bereits vorhanden und scheint mit zwingender Notwendigkeit manifest werden zu wollen.

So sei noch einmal auf die Gefahr hingewiesen, die von den Soldaten der ‚habsburgischen‘ Macht ausgeht, die schon im hinteren Bildraum sichtbar sind. Aus dem Anbau des Hauses, das im Gegensatz zur ‚Herberge‘ im Vordergrund, als Steinhaus kenntlich und zusätzlich durch den Treppengiebel nobilitiert ist, kommen Soldaten, die ihre an die Hauswand gelehnten Lanzen ergreifen. Nur wenige sind bisher sichtbar,

<sup>44</sup> Franck, Sebastian: *Paradoxa*. Hg. von Siegfried Wollgast. Berlin 21995, 171.

aber man erhält den Eindruck, dass sich im Inneren eine weitaus größere Gruppe befindet, die nach und nach hervorkommen wird. Das Steinhaus jedenfalls wirkt wie ein öffentliches Gebäude. Keine Bildfigur scheint das Unheil, das den Kindern droht, zu ahnen. Doch wendet man sich der Gruppe derjenigen Personen zu, die sich zum Inskribieren gemeldet haben, fällt die Szene mit Mutter und Kind auf, welches erschrocken der Schlachtungsszene gewahr wird und eine Ahnung von der drohenden Gefahr vermittelt. Außerdem kann das Kind mit der Schweinsblase als Hinweis auf die Vorstellung des *homo bulla*, des vergänglichen Menschen, verstanden werden. In Bruegels Bild kommt uns die Vergangenheit aus der Zukunft entgegen, wie auch umgekehrt die eigene Gegenwart schon immer in der Vergangenheit stattgefunden hat. So wie Maria, Joseph und Christus vor den Häschern fliehen müssen, so auch die wahren Christen der Gegenwart vor der habsburgischen Macht. Wie schon damals, so ist die spirituelle Kirche auch in der Gegenwart eine Kirche der Märtyrer.

Abschließend möchte ich nochmals betonen, dass in den hier besprochenen Bildern drei Weisen der Aktualisierung historischer Vergangenheit wirksam werden, die sich gegenseitig ergänzen: Zum einen ist die biblische Historie im Sinne der von Warncke angeführten „Alltagsseelsorge“ überdeutlich in eine flämische Umgebung transponiert. Zum anderen vermag es Bruegel, die Grausamkeit des Ereignisses durch sein detaillierte Schilderung auf ‚rhetorische‘ Weise ‚evident‘ zu machen: Der Maler lässt uns zu Augenzeugen eines bestialischen Geschehens werden, das wir – nehmen wir die Betrachterposition ‚wörtlich‘ – gewissermaßen aus dem Obergeschoss eines Hauses ‚live‘ mitverfolgen. Und drittens scheint mit diesen Winterbildern auch eine Antwort auf die allgemeine Frage nach der Übersetzbarkeit des biblischen Textes gegeben: Die Heilige Schrift wird demnach nicht als erratische und unantastbare Quelle des Heils verstanden, sondern in ihrem Verweischarakter begriffen. Ihr Geist ist nicht an ihre Wörtlichkeit gebunden, was die Möglichkeit zur Transformation und die Unabgeschlossenheit aller Übersetzungen unweigerlich nach sich zieht.

Während die beiden ersten Formen der Aktualisierung vor allem wirkungsästhetisch motiviert sind und von daher ganz pragmatisch im Sinne der Betrachtersprache verstanden werden können, erscheint die dritte Variante eher theoretisch und spekulativ. Zwar kann man ohne weiteres darauf verweisen, dass das Problem der Übersetzung im Grunde für jeden Maler virulent ist, der biblische Historie in Bilder umzusetzen bemüht ist. Doch eben diese Allgemeinheit macht es gerade auch schwierig, Bruegel hier eine eigens reflektierte und im Sinne des Spiritualismus zugespitzte Position zuzuschreiben. Will man aber die komplexe Struktur von Bruegels Winterbildern angemessen erklären, so führt an solchen Überlegungen kaum ein Weg vorbei.