

Pieter Bruegel d. Ä. und das erasmische Ideal eines christlichen Malers

Jürgen Müller

Für Jacques Aumont

Als ein wesentliches Merkmal der Kunst Pieter Bruegels d. Ä. hat die Kunstgeschichte unseres Jahrhunderts dessen Fähigkeit zur realistischen Darstellung herausgestellt. Ob man seine auf Holz gemalten Tafeln oder seine Vorzeichnungen für Kupferstiche erklären wollte, Realismus schien der Schlüssel für den rechten Zugang zum Werk des flämischen Künstlers zu sein. Entsprechend waren es zunächst die Landschaftsbilder und die Bauernsatiren, die im Zentrum des Forschungsinteresses standen. Gattungen oder Bildthemen, so möchte man mit Max J. Friedländer sagen, die sich der »Freude an direkter Naturbeobachtung« verdanken.¹ Friedländers Einschätzung läßt sich auch schwerlich widersprechen, geht doch mit Bruegels Kunst ein darstellerischer Fortschritt bei der Schilderung von Naturvorgängen einher. Der Maler porträtiert, ja individualisiert die Landschaftserscheinung und läßt die Natur für den Betrachter zum Erlebnis werden, indem er von der symbolischen Weltlandschaft zur genau beobachteten Region und Jahreszeit voranschreitet.²

In bezug auf Bruegels Bauern- und Bildsatiren meinte Realismus jedoch weniger illusionistische Qualitäten als vielmehr Drastik: Bauern, die sich übergeben, oder Narren, die uns ihren Hintern entgegenstrecken. Nicht selten hat man dies mit dem flämischen Naturell des Künstlers in Verbindung bringen wollen. So schrieb Walter Cohen 1911 im Bruegel-Artikel des Künstlerlexikons Thieme-Becker: »Eine unverhohlene Freude am Unflätigen

kommt den besonderen Instinkten niederländischen Volkstums entgegen.«³

Schließlich meinte Realismus in der kunstgeschichtlichen Forschung eine bestimmte Haltung des Künstlers zu seiner Umwelt, die der eigentliche Gegenstand der Bilder zu sein schien. Denn auch wenn uns im Rahmen seiner Bibelbilder die dargestellten Geschichten in den Vorderen Orient entführen müßten, zeigt er immer wieder nur seine flämische Heimat. In diesem Sinne schrieb der Kunsthistoriker Gustav Glück über Bruegels Bild *Der Bethlehemitische Kindermord*: Das Thema »begegnet uns auch vor Bruegel in der Geschichte der Kunst; allein, es ist ohne Zweifel ein Einfall seiner eigenen Laune, den Stoff seinen Landsleuten dadurch nahezubringen, daß er nicht nur die Bauern, Bäuerinnen und Soldaten in die Tracht seiner Zeit kleidet, sondern auch, noch weitergehend, die Szene in ein winterliches Dorf in winterlichem Gewande verlegt.«⁴

Der Wiener Kunsthistoriker tadelt nicht Bruegels mangelndes Gespür für historische Tatsachen, sondern lobt das wahre Gefühl, das es bei ihm zu entdecken gelte. Denn dies alles habe der Künstler im *Kindermord* dargestellt, »ohne sich weiter zu bedenken«. Glück ahnte vermutlich nicht, daß er mit seiner These vom didaktischen Ansinnen des Künstlers einen berühmten literarischen Vorläufer hatte.⁵ In Ludwig Tiecks Künstlerroman *Franz Sternbalds Wanderungen* aus dem Jahre 1798 findet sich ein fiktiver Dialog zwischen Albrecht

Dürer und Lucas van Leyden, in dem der niederländische Maler feststellt, daß Dürer »die neuern Trachten auch in alten Geschichten abkopiert« habe. Auf diese Charakterisierung seiner Kunst antwortet Dürer mit folgenden Worten: »Ich habe dergleichen immer mit überlegtem Vorsatz getan, weil mir dieser Weg kürzer und besser schien, als die antikischen Trachten eines jeden Landes und eines jeden Zeitalters zu studieren. Ich will ja den, der meine Bilder ansieht, nicht mit längst vergessenen Kleidungsstücken bekannt machen, sondern er soll die dargestellte Geschichte empfinden; die Bekleidung ist gleichsam nur ein notwendiges Übel. Ich rücke also die biblische oder heidnische Geschichte manchmal meinen Zuschauern dadurch recht dicht vor die Augen, daß ich die Figuren in den Gewändern auftreten lasse, in denen sie sich selber wahrnehmen.«⁶

Wie im Zitat deutlich wird, setzt Tiecks Dürer auf die Identifikationsleistung des Betrachters. Die Geschichte bleibt für den Renaissancekünstler lediglich eine Art Rumpelkammer, in der sich allerlei Kostüme befinden, wenn es nicht gelingt, die historischen Personen vergangener Zeiten mit »Gewändern« der Gegenwart auszustatten, damit sich die Menschen »selber wahrnehmen«.⁷ Für Tieck kommt die große Kunst der Renaissance gerade darin zum Ausdruck, daß sie den Betrachter nicht pedantisch belehren, sondern ergreifen will. Ästhetische Wirkung beginnt jenseits historischer Korrektheit. Dies macht besonders die Metaphorik des Textes deutlich, wenn von den »vergessenen Kleidungsstücken« und dem »notwendigen Übel der Bekleidung« die Rede ist. Die künstlerische Eigenart Dürers, die Gewänder der eigenen Zeit zu nutzen, um die Vergangenheit darzustellen, entspricht der genannten Vorstellung realistischer Kunst, glaubt man doch, darin das Interesse der Künstler für ihre eigene Umwelt erkennen zu dürfen.

Wie aber wollte Bruegel wahrgenommen werden? Was bedeutet es, wenn in seinen neutestamentlichen Ikonographien das Decorum im Sinne historischer Angemessenheit bewußt verletzt wird,

der Maler nicht die Zeit um Christi Geburt rekonstruiert, sondern in der Darstellung von Ort und Zeit das biblische Ereignis seiner eigenen Umwelt anpaßt? Der Flame geht insofern noch über die vermeintlichen Irrtümer Dürers hinaus, die ja lediglich äußere Erscheinung und Gewandung der Personen betrafen, als er zum Beispiel für seine Darstellungen biblischer Ereignisse die Kulisse verschneiter flämischer Städte wählte. Daß diese Mißachtung historischer Tatsachen schon in der Zeit Bruegels als Fehler und Verstoß gegen das Decorum hätte wahrgenommen werden können, belegt ein Zitat aus Lodovico Dolces *Dialogo della pittura* aus dem Jahre 1557: »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.«⁸

Für Dolce hätten auch Bruegels Bilder eine Negation der historischen Umstände der biblischen Geschichte dargestellt, sieht man doch weder Vegetation noch Architektur oder Gewänder, die auch nur einen Hauch Vorderen Orient vermitteln könnten. Die bei Bruegel dargestellte Welt zeigt uns deutlich, daß wir uns in seiner flämischen Heimat befinden. Wie läßt sich der Bruegelsche Realismus vor dem Hintergrund seiner eigenen Zeit erklären?

Meines Erachtens orientiert sich der flämische Künstler dabei an Erasmus von Rotterdam.⁹ Dieser wendet sich gegen die antike Rhetorik mit ihrem Ideal angemessener Historisierung, und damit gegen das Vorbild italienischer Kunst und Kunsttheorie.¹⁰ Außerdem unterstellt der holländische Theologe den übereifrigen Nachahmern der antiken Rhetorik eine unchristliche Haltung, die in ihrer Ablehnung des Lateins der Kirchenväter ihren deutlichsten Ausdruck finde. Stattdessen hätte alle Beredsamkeit in der Bibel ihren Ausgangspunkt zu nehmen. So wie Erasmus das christliche Mittelalter gegen die vermeintlich vorbildliche Antike verteidigt, so bezieht sich Bruegel auf die flämische spät-

mittelalterliche Malerei und wendet sich gegen die modisch-italianisierende Kunst seiner Zeit.

Vor diesem Hintergrund entsprechen die Tafeln und Zeichnungen Bruegels dem erasmischen Postulat, für christliche Themen eine spezifisch christliche Form zu finden. Ganz wie er es in seiner Schrift *Ciceronianus* aus dem Jahre 1528 fordert: »Und ich weiß nicht, was mehr zu tadeln ist: Wenn ein Christ einen profanen Stoff behandelt und sein Christsein verleugnet, oder wenn er ein christliches Thema im Stil eines Heiden behandelt. Denn die Mysterien Christi müssen nicht nur kunstvoll, sie müssen auch gläubig behandelt werden.«¹¹

Überträgt man die zitierte Forderung des Erasmus auf die Malerei, dann hätten diejenigen Künstler, die sich für die Gestaltung an der antik-italienischen Kunst orientieren, christliche Themen mit heidnischen Formen dargestellt, Bruegel hingegen versucht, sie »gläubig« zu behandeln. Daß diese christliche Überzeugung jedoch keineswegs mit einer naiv-frommen Bildsprache zu verwechseln ist, versuchen die beiden folgenden Interpretationen exemplarisch zu zeigen.

BRUEGEL ALS ERZÄHLER

Wahrscheinlich hat die Kunstgeschichte keinen spannenderen Erzähler als Pieter Bruegel hervorgebracht. Er liebt es, den Betrachter zu überraschen. Seine Bilderzählungen nehmen unerwartete Wendungen. Die eigentlichen Schlüsselszenen sind nicht sofort erkennbar, sondern werden derart miniaturisiert und in den Hintergrund gerückt, daß sie erst im Laufe der Bildbetrachtung entdeckt werden. Eine solche Erzählstrategie läuft auf eine Umbewertung des zunächst Gesehenen, der vermeintlich positiven Identität einzelner Bildfiguren hinaus: Aus Frommen werden Schurken, und vermeintlich »Kluge« erweisen sich als die eigentlichen Narren.

Um diese spezielle Erzähltechnik vor Augen zu führen, sei ein aufschlußreiches Beispiel seiner Kunst gegeben. Bei Bruegels Kupferstich *Elck* (Kat. Nr. 26) handelt es sich um eine anspruchsvolle Allegorie. Die Vorzeichnung befindet sich im British

Museum in London. Sie ist signiert und »brueghel 1558« datiert, womit auch für den undatierten Stich der *Terminus post quem* gegeben sein dürfte. Der zentralen Figur der Komposition, die durch das Wort »Elck« (»Jedermann«) auf dem Rocksaum ausgewiesen ist, verdankt der Stich seinen Titel. Die gesamte Komposition ist um diese Figur herum aufgebaut. Der im Zentrum sichtbare »Jedermann« schaut auf eine geöffnete Laterne, die eine brennende Kerze enthält.

Der linke Teil des Blattes wird durch eine Mauer hinterfangen. In einer verschatteten Nische in der Bildmitte sieht man eine erloschene Kerze. Links hängt ein Bildnis, das eine durch ihre Kleidung als Narr ausgewiesene Person zeigt. Die Unterschrift des Bildes lautet: »NIEMA(N)T. EN. KENT. HE(M). SELVE(N)« – »Niemand erkennt sich selbst.«

Die rechte Bildhälfte gibt den Blick auf ein Heerlager frei: Zelte, eine kleine Gruppe von Hauptleuten, Fahnenträgern und Landsknechten, die ihre langen Lanzen präsentiert haben, verstellen den Horizont. Außerdem sieht man eine Kirche und einen entlaubten Baum, der verloren in den Himmel zeigt. Auch in diesen Teil der Landschaft haben sich zwei »Jedermannen« verlaufen, die man an ihrer gebeugten Haltung und der Laterne erkennen kann. Den Rücken gebeugt und den Blick fest auf die Laternen gerichtet, gehen sie ihrer Suche nach.

In der kunsthistorischen Forschung wurde das Blatt als eine Allegorie des Egoismus gedeutet. Hierbei wurde auf den prall gefüllten Geldbeutel hingewiesen, der den »Jedermann« des Bildvordergrunds als ebenso geizig wie gierig charakterisiere. Auch die Bildunterschrift sei in dieser Hinsicht zu verstehen, die davon spricht, daß Jedermann seinen eigenen Vorteil suche.

Das Attribut der brennenden Laterne läßt den Betrachter unwillkürlich an Diogenes denken, der am hellichten Tag auf die Suche nach Menschen ging. Auch das Faß am linken unteren Bildrand, in das sich ein »Elck« zur Suche begeben hat, läßt sich mit Diogenes in Verbindung bringen, dessen Bedürfnislosigkeit bekanntlich so weit ging, daß er

statt eines Hauses ein Faß bewohnte. Für die Interpretation stellt sich damit jedoch die Frage, ob die Figur des »Elck« nicht doch positiv zu charakterisieren wäre. Ist die Gestalt des »Jedermann« ein ähnlich bedürfnisloser Mensch wie Diogenes? In der Sekundärliteratur ist außerdem auf die Tradition der Niemand-Darstellungen hingewiesen worden.

Einen wichtigen Hinweis zur Deutung kann man der zentralen Figur entnehmen, ist doch der »Jedermann« damit beschäftigt, am hellichten Tag auf seine brennende Laterne zu schauen. Offensichtlich ist sie ihm kein bloßes Mittel, sondern das eigentliche Ziel seines Tuns. Ein weiteres bedeutungsvolles Detail ist in diesem Zusammenhang die Brille, die ihn wohl bei der Suche unterstützen soll. In der Literatur wurde auf die negative Bedeutung dieses optischen Instruments hingewiesen, das ein Symbol für den verblendeten Verstand, für Unkundigkeit und Selbstbetrug sei.

Noch anspielungsreicher wird es, wenn man die in dem Durcheinander an der unteren Blattgrenze sichtbaren Gegenstände zur Kenntnis nimmt, die den unterschiedlichsten Lebensbereichen entstammen. Links sieht man eine Axt, eine Kelle, eine Waage und zu Füßen der zentralen Jedermannsgestalt den Leisten eines Schuhmachers – Dinge, die allesamt an handwerkliche Berufe denken lassen. Außerdem sind Fässer, Körbe und verschnürte Säcke dargestellt. In der rechten Bildhälfte finden sich neben den Gegenständen, die ebenfalls auf Berufe verweisen könnten – ein Topf, eine Schere und Stoff, ein Buch sowie weitere verschnürte und verpackte Kisten und Säcke – Utensilien, die man für verschiedene Spiele benötigt: ein Schachbrett, Würfel und Spielkarten. Des Weiteren erkennt man am vorderen Bildrand einen Spiegel und eine gefaltete Papiertüte. Auf den Säcken und Kisten befinden sich die Zeichen der Handelsgesellschaften, denen diese Waren gehören. Interessanterweise finden sich gleich mehrere Zeichen auf den Säcken und Ballen, was darauf hinweisen könnte, daß mehr als nur eine Person oder Gesellschaft Ansprüche auf deren Besitz geltend macht. Bruegel

nutzt das anschauliche Chaos aber auch für einen kleinen Scherz unter Freunden. Auf einer der sichtbar leeren Kisten in der linken Bildhälfte befindet sich die Firmenmarke seines Verlegers Hieronymus Cock.

In Bruegels Stich sind alle Bildfiguren so sehr mit ihrer materiellen Suche beschäftigt, daß keine Brille gegen ihre mentale Kurzsichtigkeit helfen könnte. Wohin es allerdings führt, wenn ein »Jedermann« einen anderen trifft, wird bei den beiden deutlich, die wegen eines Streifen Tuchs in Streit geraten sind. Jeder mißgönnt dem anderen den Besitz so sehr, daß beide unter Einsatz ihres ganzen Körpergewichts nun an diesem Tuch zerren. Äußerste Anspannung kommt in dem Kampf zum Ausdruck. Würde einer der beiden nur ein wenig nachlassen, fielen beide der Länge nach hin.

Daß die »Jedermannen« bei Bruegel die Welt regieren, gar besitzen, wird auch durch die Sphaira verdeutlicht, die sich zwischen den Beinen der zentralen Figur befindet. Auf den ersten Blick hält man dieses Symbol der Welt schlicht für einen weiteren verschnürten Sack. Bruegel hat das hinter der linken Wade sichtbare Kreuz der Sphaira so gestaltet, daß es zunächst vom Betrachter übersehen werden muß. Hat man es allerdings erst einmal erkannt, dann korrespondiert dieses Kreuz mit den zeichenhaften Kreuzen der Handelsfirmen, so als wäre die Welt selbst zu einer Handelsware geworden.

An dieser Stelle muß betont werden, wie sehr sich Bruegels Bildargumentation von herkömmlichen ikonographischen Verfahren unterscheidet, wie sehr die kombinatorische Fähigkeit des Betrachters vorausgesetzt wird. Er muß schließlich die biblischen Sentenzen erkennen, die in dem Bild anspielungshaft enthalten sind. Achtet man auf den Scheffel, der vom linken Fuß des »Jedermann« berührt wird, und bedenkt den inszenierten Widerspruch von entzündetem Licht und verloschener Kerze in der Mauernische, so ist an die sprichwörtlich gewordene biblische Redensart vom Licht, das unter den Scheffel gestellt wird, zu denken (Lk. 11, 33-35).

»Elck« hat den Sinn dieses Gleichnisses falsch und das heißt wörtlich verstanden, er trägt seine Laterne vor sich her, hält das äußere Licht schon für das innere. Er versteht nicht dessen übertragenen Sinn, die christliche Tugend, die im Gleichnis als »inneres Licht« bezeichnet wird. Der Betrachter indessen muß den Charakter dieses Sinnbildes erkennen, um die nötige Umkehrung leisten zu können. Erst dann erkennt man die ironische Verkehrung der biblischen Metapher der Gottessuche. Vor allem in den Psalmen ist von dem Menschen, der Gott von ganzem Herzen sucht, die Rede. Im Markusevangelium heißt es gar, daß die Jünger zu Christus kommen und ihm sagen: »Jedermann sucht dich!« (Mk. 1, 37). Mit der Frage der Gottessuche ist das theologische Problem der Gnade verbunden, denn so wenig wir uns selbst ins »Himmelreich ziehen« können, so wenig können wir Gott eigenmächtig suchen und auch finden, wenn er sich nicht finden lassen will. Gott finden heißt immer schon, von Gott gefunden zu sein. Bruegels »Jedermann« hingegen begeht den Irrtum zu glauben, daß er Gott von sich aus finden könne.

DAS PARADOX DER ZEIT

Ähnlich anspruchsvoll läßt sich eine weitere Arbeit Bruegels deuten, die allerdings postum erschienen ist. Der Kupferstich *Triumph der Zeit* (Kat. Nr. 87) stellt unter Bruegels Werken insofern eine Ausnahme dar, als er neben dem *Sturz des Ikarus* und der *Verleumdung des Apelles* zu den wenigen mythologischen und klassischen Sujets gehört, die der flämische Maler zum Thema gemacht hat. In der Mitte des unteren Blattrandes findet sich das Datum »1574«. Der Stich wurde also erst fünf Jahre nach dem Tod des Meisters herausgegeben. Auf die Frage, warum diese Arbeit nicht mehr zu Lebzeiten Bruegels erschienen ist, läßt sich keine befriedigende Antwort geben. Vermutlich hat der Verleger Galle eine Entwurfszeichnung aus dem Nachlaß der Witwe erstehen können, die dem unbekanntem Stecher als Vorlage diente.

Folgt man dem erläuternden Text der lateinischen Bildunterschrift, ergibt sich folgender bild-

licher Sachverhalt: Dem Wagen des Chronos, der die Zeit personifiziert, folgen der Tod auf seinem müden Klepper und die Personifikation des Ruhmes, welche die Posaune bläst und auf einem Elefanten hinterhertrottet. Dem lateinischen Text ist außerdem der Hinweis auf die »vier Jahreszeiten« zu entnehmen, die in den unterschiedlich gestalteten Wagenrädern repräsentiert sind.

Die Hintergrundlandschaft des Sticks ist zweigeteilt: Während die rechte Seite Frühling, Wachsen und Gedeihen zum Thema hat, sieht man links Winter, Zerstörung und Vergehen. In der rechten Bildhälfte hat der Künstler ein Maifest dargestellt. Erst auf den zweiten Blick sieht man die um einen Maibaum tanzenden Bauern oberhalb des Rückens der Pferde. Ein Pärchen ist im Begriff, sich von den anderen zu entfernen. Und in Anbetracht der ursprünglichen rituellen Bedeutung als Fruchtbarkeitsfest ist klar, warum es dies tut. Die ganze Welt ist im Werden und Wiedererstehen begriffen und steht in voller Blüte. Auf der gegenüberliegenden Seite hingegen sieht man ein Schiff, das sinkt, und am Horizont sogar eine Stadt, die in Flammen aufgeht. Jetzt wird deutlich, daß auch die »Welt«, die der Künstler auf der rechten Seite des Blattes dargestellt hat, dem Untergang geweiht ist, wovon auch die Dorfkirche und der Turm der Kathedrale im Hintergrund nicht verschont bleiben werden.

Eine solche Topik der Vergänglichkeit bestimmt auch den Vordergrund des Blattes: Über den ganzen Boden verstreut liegen Gegenstände herum, welche die Freien Künste assoziieren lassen. Man sieht links eine Laute und daneben ein aufgeschlagenes Buch, sowie Palette, Malstock und Pinsel und eine Viola da Gamba. Achtlos wird alles überfahren, ziehen die Zeit, der Tod und der Ruhm darüber hinweg. Dabei ergeht es »allen« gleich, denn auch Insignien der Macht finden sich unter den überrollten Gegenständen und werden vom Triumph der Zeit nicht verschont. So sieht man unterhalb des Wagens einen Kardinalshut, den Helm eines Kriegers, Krone und Zepter eines Herrschers; weiterhin sieht man eine Säule, Spiegel und ein kostbares Gefäß in Amphorenform, zusätzlich eine Schatz-

truhe und daneben eine pralle Börse. Für den Betrachter wird deutlich, daß auch die höchsten politischen und geistlichen Ehren dem machtvollen Gesetz von Zeit und Vergänglichkeit unterliegen.

Es kann nicht eigentlich davon die Rede sein, daß in Bruegels Kupferstich die schwungvolle Dynamik eines Triumphzuges im Vordergrund steht. Angefangen bei den Pferden »Tag« und »Nacht«, die durch Planetenzeichen am Geschirr kenntlich gemacht werden und erschöpft im Gleichschritt einhergehen, scheinen auch der klapprige Gaul – als Reittier des Todes – und der Elefant mißmutig dreinzufolgen. Die Zeit bestimmt das Tempo, dem sich alles zu fügen hat. Man denke an die vielen Zyklen im Werk Bruegels: Die Welt wird durch Kreisläufe bestimmt. Die permanente Drehung der Erde um sich selbst führt täglich zum Wechsel von Tag und Nacht. Sodann bringt die Bewegung der Erde um die Sonne aber auch die Jahreszeiten hervor. Darüber hinaus sind während des gesamten Jahres immer andere Sternbilder zu sehen. Die offensichtliche Müdigkeit und Lethargie des Todes muß als Folge einer ewigen Wiederkehr gedeutet werden!

Die einzige Energie geht von Chronos aus. Unruhig sitzt er auf einer Stundenuhr und verschlingt eines seiner Kinder. In seiner erhobenen Linken hält er die Ouroboros-Schlange als Zeichen der Ewigkeit. Recht instabil ist Chronos' Sitz, denn das Stundenglas steht unsicher auf dem Rand des Wagens. Man erhält den Eindruck, daß seine Füße und Beine durch die Luft laufen. Dies kann weniger mit seiner »konkreten« Bewegung zu tun haben, da er ja auf einem Wagen sitzt, der gezogen wird, sondern muß als ein Zeichen der unablässigen Bewegung der Zeit verstanden werden. Bei dem Wagen des Chronos handelt es sich um ein seltsames Gefährt, trägt es doch die Weltkugel und umlaufend die Tierkreiszeichen. Oben wächst aus der Erde ein Baum, an dem eine Waage hängt und eine mechanische Uhr, die zwischen einer Astgabel eingeklemmt ist. So ergibt sich eine Entsprechung zwischen der Sanduhr, die Chronos als Sitz dient, und der Uhr im Baum. Offensichtlich ist hier ein

Bedeutungsgegensatz inszeniert. Vielleicht darf man sagen, daß die obere Uhr die fortlaufende Zeit im Sinne der aufeinanderfolgenden Punkte mißt und anzeigt, während die Sanduhr ein bestimmtes Zeitmaß, sozusagen die abgelaufene Zeit darstellt. Schon dadurch, daß Bruegel in seinem Kupferstich zugleich Personifikationen der Zeit, des Todes und des Ruhmes vereint, weicht er signifikant von der in der Druckgraphik üblichen Darstellungskonvention ab, in der jeweils nur ein Triumph gezeigt wird.

Man könnte einen nachgerade klassischen Text hinzuziehen, der vor allem für einen Maler nicht ohne Anziehungskraft gewesen sein dürfte. In Platons *Timaios* wird der »Nutzen der Sehkraft«, die dem Menschen verliehen wurde, damit umschrieben, daß es nur diesem möglich sei, den Kosmos und seine zeitliche Gestalt kontemplativ wahrzunehmen. Die Welt, so schreibt Platon, sei vom Demiurgen durch das richtige Verhältnis der vier Elemente, ihre Kugelgestalt und Kreisbewegung in vollkommener Weise geschaffen worden, wobei mit den regelmäßigen Bewegungen der Sterne zugleich die Zeit entstehe.¹² Der Sehsinn, der den Menschen zu einer *Contemplatio* des Universums befähige, weist ihm insofern eine eigene Würde zu, als dieser sich ins Zentrum des unvergänglichen Kosmos gestellt sieht und erkennt, daß die Harmonie des Universums seiner Seele als Modell dienen kann.

Bruegel macht in seinem Stich alle Kreisläufe, von denen im *Timaios* die Rede ist, als Abfolge von Tag und Nacht, Jahreszeiten und Monaten, aber auch das Jahr als wiederkehrendes astronomisches Ereignis und die durch Uhren meßbare Zeit zum Thema. In Wahrheit allerdings wendet sich der flämische Künstler mit seiner Bildformulierung gegen die antik-pagane Idee eines Universums, das seine Erfüllung in sich selbst trägt. Dem Christentum ist der Gedanke eines immerwährenden und vollkommenen Universums inakzeptabel, da der Sinn der Geschichte erst durch ihr Ende entsteht, von dem her sie überhaupt als sinnvoll erfahren werden kann. Eine Kritik, die Augustinus im *Gottesstaat* in Auseinandersetzung mit antiker Kreislauflehre for-

muliert hat.¹³ Für den Kirchenvater ist der Kosmos lediglich eine zeitliche Entäußerung Gottes, eine »Ordnung der Dinge«, die vergehen muß, »wenn ihr Maß und Ziel erfüllt ist«. Auf die Notwendigkeit des Endes der Welt spielt in Bruegels *Triumph der Zeit* die Uhr an, deren Hammer bereit ist, jederzeit niederzuzusauen. Auch die unmittelbar daneben befindliche Waage wird nun verständlich, läßt sie sich doch als Hinweis auf die Seelenwaage des Jüngsten Gerichts verstehen. Sehnsüchtig wartet die im Kupferstich entworfenen müde Welt darauf, daß sich die Zeit erfüllt, wartet auf das »volle Maß«.

In Bruegels Bildprogramm läßt sich eine fundamentale Kritik antiker Philosophie im Namen des Christentums erkennen. In diesem Zusammenhang muß neben dem *Gottesstaat* ein zweiter Text des Kirchenvaters hinzugezogen werden, denn Bruegels ikonographisches Programm läßt an die berühmte Definition der Zeit in den *Bekennnissen* denken, in denen das Wesen der Zeit als ein Werden ohne Sein vorgestellt wird. Augustinus weist auf das Paradox der Zeit hin: Wenn die Gegenwart ohne Ausdehnung, quasi inexistent ist, aber Vergangenheit und Zukunft trotzdem als vergangene und zukünftige Gegenwart von ihr abgeleitet werden, ist die Zeit ohne jede Gegenwart.¹⁴ Darüber hinaus weist der Kirchenvater darauf hin, daß auch wenn die Zeit für alle unsere Handlungen vorausgesetzt werden muß, die natürlich in der Zeit stattfinden, sie selbst doch unsichtbar bleibt und sich lediglich in der Messung von Raum und Bewegung offenbart. Für solche indirekten Erscheinungen der Zeit liefert Bruegel viele Belege. Zunächst sind es Tag und Nacht, die beiden Klepper, die müde nebeneinander hertrötten. Sodann die vier Jahreszeiten in Gestalt der vier Wagenräder, worauf der Tod als Ende und der Ruhm, der die Zeit überdauert, folgen. Im Hintergrund erhält man den Hinweis auf das Werden und Vergehen der Menschen. All diese Phänomene weist Bruegel als zeitliche Prozesse aus.

Der Mensch, der mit Bruegels Kupferstich über die Zeit nachdenkt, muß feststellen, daß er die Zeit nur indirekt erleben kann. Es ist diese Zeitlichkeit der Dingwelt, die der flämische Künstler vorzeigt.

Wenn Bruegel die Zeit als Bewegung inszeniert, die zumeist einen Anfang und ein Ende, eine Herkunft und eine Bestimmung hat, sozusagen ein Woher und ein Wohin, stellt er zugleich die Frage, welches Ziel die Zeit überhaupt haben kann. Für den Betrachter ist damit die überaus evidente Erkenntnis formuliert, daß die Zeit in sich überhaupt kein Ziel besitzt, so wenig wie schon die Fähigkeit zur Bewegung automatisch ein Ziel herstellen kann.

Eine zusätzliche Pointe besteht für den Rezipienten darin, daß, während er glaubt, Chronos zuzuschauen, wie dieser eines seiner Kinder verschlingt, er selbst unmerklich von der Zeit verschlungen wird. Mit Augustinus kann man feststellen, daß die Zeit nicht außerhalb des Menschen abläuft, sondern – im Gegenteil – dessen genuine Seinsweise darstellt. Während die Zeit voranschreitet, braucht sie den Menschen auf, verschlingt ihn, ohne daß er es merkt. Paradoxerweise scheint der Mensch permanent aktiv zu sein, scheint sich in der Zeit zu bewegen, bezogen auf die Zeit ist er jedoch in Wirklichkeit passiv und wird von ihr verschlungen. En passant wird deutlich, daß auch die Malerei keinen Bestand hat. Ihr muß es ergehen, wie den anderen Künsten auch, die allesamt von der Zeit überfahren werden. Schaut man noch einmal auf die Weltkugel und die sie umgebenden Tierkreiszeichen, die auf den regelmäßigen Kreislauf der Zeit und die harmonischen Bewegungen des Kosmos anspielen, erkennt man die bloß endliche Transzendenz, die hier karikiert wird. Ohne Unterlaß muß dieser zerstörerische Zug die Erde umkreisen, damit alles wiedererstehen kann.

Dieser schwindelerregende Gedanke einer ewigen Wiederkehr findet sich in einem heute wenig bekannten Text des Theologen Sebastian Franck. Im 106. Paradoxon seines gleichnamigen Buches schreibt er: »Es treibt ein Tag den anderen, die Welt ist rund und gehen alle Dinge in einem Zirkel wie die Sonne, nichts Bleibendes oder Stetes ist auf Erden. Darum spricht man: Omnium rerum vicissitudo; was geschehen ist, ist nimmer, wird aber wieder. Darum muß die ganze Bibel für und für wiederholt und in einem Wesen gehen: [...] 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 an ihm erfüllend. [...] Welt ist allweg Welt und muß sich die Kugel oder der Klotz der Welt immerzu herumwälzen, damit was heute gewesen ist, morgen nimmer sei und wiederkomme.«¹⁵

Es handelt sich um eine wahrhaft kosmische Vision, die Franck hier aus der Kreisbewegung der Welt, aus der Kugelgestalt der Erde entwickelt: Alles wird zum sinnlosen Drehen, zu einer ewigen Wiederkehr stilisiert, welche die paradoxe Gestalt der Zeit hervorbringt: »damit was heute gewesen ist, morgen nimmer sei und wiederkomme«.

schen übertragen von Wilhelm Timme, eingeleitet und kommentiert von Carl Andresen, 2 Bde. München 1991 (3. Aufl.), Bd. 2, S. 93-97.
14 Aurelius Augustinus: *Bekanntnisse*. Aus dem Lateinischen von Joseph Bernhart. Mit

einem Vorwort von Ernst Ludwig Grasmück, Frankfurt am Main 1987, (1. Aufl. 1955), S. 629.
15 Sebastian Franck: *Paradoxa*, hrsg. von Siegfried Wollgast, Berlin 1966, S. 171.

1 Max J. Friedländer: *Pieter Bruegel*, Berlin 1921, S. 175.

2 Robert Genaille: *Le paysage dans la peinture des anciens Pays-Bas de Patinir à Bruegel*, in: *Jaarboek van het Koninklijk Museum voor Schoone Kunsten Antwerpen* (1987), S. 142-183.

3 Ulrich Thieme / Felix Becker: *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*. 37 Bde. Leipzig 1907-1950. Bd. 5, 1911/12, S. 101.

4 Gustav Glück: *Bruegels Gemälde*, Wien 1932 (2. Aufl.), S. 56.

5 Jürgen Müller: *Überlegungen zum Realismus Pieter Bruegels d. Ä. am Beispiel seiner Darstellung des Bethlehemitischen Kindermordes*, in: *Morgen-Glantz*. Zeitschrift der Christian Knorr von Rosenroth-Gesellschaft 8 (1998), S. 273-296.

6 Ludwig Tieck: *Franz Sternbalds Wanderungen*, Stuttgart 1988, S. 117-118.

7 Wie wichtig dem romantischen Autor dieser Passus ist, wird deutlich, wenn Lucas van Leyden Dürers Antwort nachdrücklich zustimmt und auch noch Raphael als Vorbild für die Technik der Vergegenwärtigung nennt: »Ich bin darin völlig Eurer Meinung. Ihr werdet gefunden haben, daß ich diese Sitte auch von Euch angenommen habe; nur habt Ihr vielleicht mehr als ich darüber nachgedacht. Auch in manchen Sachen, die ich von Raffael Sanzius ge-

sehn habe, habe ich etwas Ähnliches bemerkt.« Tieck: *Franz Sternbalds Wanderungen*, S. 119.

8 Zitiert nach Reiner Haus-herr: *Convenciolezza. Historische Angemessenheit in der Darstellung von Kostüm und Schauplatz seit der Spätantike bis ins 16. Jahrhundert*. Mainz-Wiesbaden 1984 (= Akademie der Wissenschaften und der Literatur / Abhandlungen der geistes- und sozialgeschichtlichen Klasse; Jg. 1984, Nr. 4), S. 14.

9 Vgl. hierzu Jürgen Müller: *Das Paradox als Bildform. Studien zur Ikonologie Pieter Bruegels d. Ä.*, München 1999, S. 90-125.

10 Erasmus von Rotterdam: *Adagia*. Lateinisch/Deutsch, übersetzt und hrsg. von Anton J. Gail, Stuttgart 1983, S. 151.

11 Erasmus von Rotterdam: *Der Ciceronianer oder der beste Stil, ein Dialog*, übersetzt, eingeleitet und mit Anmerkungen versehen von Theresia Payr, in: Ders.: *Ausgewählte Schriften*. Lateinisch/Deutsch, hrsg. von Werner Welzig, 8 Bde., Darmstadt 1990, Bd. 7, S. 321.

12 Platon: *Timaios*, in: Ders.: *Sämtliche Dialoge*, hrsg. und mit Einleitungen, Literaturübersichten, Anmerkungen und Registern versehen von Otto Apelt, 7 Bde., Hamburg 1988 (2. Aufl.), Bd. 6, S. 47.

13 Aurelius Augustinus: *Vom Gottesstaat*. Aus dem Lateini-