

TANJA MICHALSKY

Imitation und Imagination.

Die Landschaft Pieter Bruegels d. Ä. im Blick
der Humanisten

Die Deutung der Bruegelschen Bildwelt vor dem Hintergrund humanistischer Diskurse ist seit den Forschungen von Müller Hofstede, Wyss, Sullivan und Meadow allgemein anerkannt und muß zur Grundlage jeder weiteren Auseinandersetzung mit seinem Werk gemacht werden.¹ Die Tatsache, daß Pieter Bruegel einem gebildeten Freundeskreis angehörte, dem antike Autoren ebenso wie zeitgenössische kunsttheoretische Texte geläufig waren, darf indes nicht allein zum Anlaß genommen werden, komplizierte ikonographische Programme zu hypostasieren,² sondern sollte gleichermaßen dazu dienen, die Bildsprache selbst

1 Vgl. Justus Müller Hofstede: Zur Interpretation von Bruegels Landschaft. Ästhetischer Landschaftsbegriff und Stoische Weltbetrachtung, in: Otto von Simson und Matthias Winner (Hrsg.): *Pieter Bruegel und seine Welt. Ein Colloquium des Kunsthistorischen Instituts der Freien Universität Berlin und dem Kupferstichkabinett, Berlin 1979, S. 73 – 142*; Margret Sullivan: *Bruegel's Peasants. Art and Audience in the Northern Renaissance, Cambridge 1994*; Beat Wyss: *Pieter Bruegel. Landschaft mit Ikarussturz. Ein Vexierbild des humanistischen Pessimismus, Frankfurt a. M. 1994*; Mark A. Meadow: *On the structures of knowledge in Bruegel's Netherlandish proverbs*, in: *Volkskundig bulletin 18 (1992), S. 141 – 169*. Zum Gelehrtenkreis vgl. Arthur E. Popham: *Pieter Bruegel and Abraham Ortelius*, in: *Burlington Magazine 59 (1931), S. 184 – 188*; Jan Muyll: *Pieter Bruegel en Abraham Ortelius. Bijdrage tot de literaire receptie van Pieter Bruegels werk*, in: Maurice Smeyers (Hrsg.): *Archivum artis lovaniense. Bijdragen tot de geschiedenis van de kunst der Nederlanden, opgedragen aan Prof. Em. Dr. Jan K. Steppe, Louvain 1981, S. 319 – 337*. Kenneth C. Lindsay und Bernard Huppé (*Meaning and Method in Brueghel's Painting*, in: *Journal of Aesthetics and Art Criticism 14 [1955 – 56], S. 376 – 386*) haben darüber hinaus versucht, die Bildsprache Bruegels in der Kunstform mittelalterlicher Allegorie zu verankern. Zur engen Beziehung der niederländischen Malerei zum zeitgenössischen Theater und dessen Rhetorik vgl. Walter S. Gibson: *Artists and the Rederijkers in the Age of Bruegel*, in: *Art Bulletin 63 (1981), S. 426 – 446*; Jan de Jong u. a. (Hrsg.): *Pieter Bruegel. Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek 47 (1996)*, darin: B. A. M. Ramakers: *Bruegel en de rederijkers. Schilderkunst en literatuur in de zestiende eeuw, S. 81 – 105*; Mark A. Meadow: *Bruegel's Procession to the Calvary. Aemulatio and the Space of Vernacular Style, S. 180 – 205*.

2 Die Liste solcher Versuche ist lang, exemplarisch sei auf Wyss (Anm. 1) verwiesen.

auf ihre anspruchsvolle Rhetorik hin zu überprüfen.³ Grund genug geben dafür die zwar spärlichen, aber nichtsdestotrotz aussagekräftigen Dokumente seiner zeitgenössischen Wertschätzung, die in ihm, ganz entsprechend seiner Einschätzung in der modernen Kunsttheorie, den außergewöhnlich begabten, schöpferischen und analog zur Natur schaffenden Künstler loben.⁴ Auf der Suche nach einer angemessenen Rezeption seiner Bilder sei nochmals der Blick auf jenen Text gelenkt, den der Kartograph und Freund Bruegels, Abraham Ortelius, in mehreren Anläufen nach 1574 eigenhändig in sein *Album Amicorum* schrieb (Abb. 1):⁵

Daß der Maler Pieter Bruegel der beste seiner Zeit war, wird niemand bestreiten, der nicht durch Neid, Rivalität oder Unkenntnis seiner Kunst dazu verleitet wird. Aber er wurde uns in der vollen Blüte seines Alters genommen. Soll man dies dem Tod zuschreiben, der wegen der Meisterschaft seiner Kunst geurteilt haben könnte, er habe [bereits] genügend getan? Oder soll man es eher der Natur anlasten, die befürchtete, daß man sie verachten würde, weil er sie so kunstvoll und geistreich imitiert hat? Dies zu entscheiden, fällt mir sehr schwer.

Dem Gedenken des Freundes widmet [dies] in Trauer Abraham Ortelius.

Der Maler Eupompus, so wird berichtet, zeigte, als er nach seinen Vorbildern gefragt wurde, auf eine Gruppe von Menschen und sagte, es sei die Natur selbst und kein Künstler, die man nachahmen solle. Dies gilt auch für unseren Bruegel, von dessen Werken ich nicht als solchen der Kunst, sondern vielmehr solchen der Natur spreche. Und ihn nenne ich nicht den besten Maler, sondern wahrhaftig die Natur der Maler. Er ist nämlich, so sage ich, würdig, von allen nachgeahmt zu werden.

-
- 3 Überlegungen zur spezifischen Bildsprache Bruegels hat bereits früh Pierre Francastel angestellt, dessen 1969 verfaßter Essay erst seit 1995 zugänglich ist: Pierre Francastel: Bruegel. Hrsg. von Jean-Louis Ferrier, Paris 1995. Er setzt sich mit dem methodischen Problem der Deutung auseinander und bezieht Stellung gegen eine rein sozial-kulturelle Erklärung der Bildform (S. 30 ff.). Vergleichbare Absichten verfolgen die Studien Meadows (Anm. 1).
- 4 Zu van Mander, Lampsonius und Ortelius vgl.: Walter S. Melion: *Shaping the Netherlandish Canon: Karel van Mander's Schilder-Boeck*, Chicago 1991, S. 144 – 145, 173 – 182.
- 5 Vgl. Müller Hofstede (Anm. 1), S. 74 – 76 (mit Literaturangaben). Er wies als erster auf die im Kontext des Albums ungewöhnliche Länge des Textes hin, auch darauf, daß er mehrfach ergänzt wurde, offensichtlich, weil es Ortelius wichtig schien, das Verhältnis der Malerei Bruegels zur Natur genauer zu definieren. Leider bilden Philippe und Francoise Roberts-Jones (Pieter Bruegel der Ältere, Stuttgart 1997, S. 21, Abb. 23) nicht einmal die ganze Seite, geschweige denn die folgende ab. Die sorgfältigste Analyse des Textes, auf die ich mich weitgehend stütze, unternahm Melion (Anm. 4), S. 174 – 178, ihm folgt mit kleineren Abweichungen Meadow: *Procession* (Anm. 1), S. 192 – 196.

Unser Bruegel malte viele Dinge, die eigentlich nicht gemalt werden können, wie Plinius von Apelles berichtete. In allen seinen Werken erkennt man immer mehr, als gemalt ist. Dies sagt Plinius auch von Timanthes. Eunapius [schreibt] im *Leben des Iamblichus*: Maler, die hübsche Jugendliche in ihrer Blüte malen und den Bildern Reiz und eigene Grazie hinzufügen wollen, verderben das dargestellte Bild, so daß sie weder das angestrebte Abbild noch wahre Schönheit erreichen. Von diesem Makel war unser Bruegel frei.⁶

Ortelius formuliert das Lob Bruegels in drei Absätzen und Argumentationsschritten, die von einer im Stil der Trauerrede gehaltenen Panegyrik hin zum Vergleich mit bekannten Künstlern der Antike führt.⁷ Deren Auswahl betont über die allgemeine Nobilitierung hinaus spezifische Eigenschaften des Malers, die Ortelius nach reiflicher Überlegung offensichtlich so wichtig und erhellend erschienen, daß er den Text auf

6 Album Amicorum Abraham Ortelius, im Faksimile reproduziert, kommentiert und übersetzt von Jean Puraye, Amsterdam 1969, S. 12 f., 21 f. Die Textdarbietung wurde von der Verf. erneut am Original überprüft. – Der 'Epitaph'-Text ist der älteste Bestandteil. Zunächst wurde dann die mit dem Namen "Eupompus" beginnende Reflexion nachgetragen. Ohne Beachtung der zuvor eingehaltenen Zeilenbegrenzungen wurde der dritte Text auf dem Seitenfuß und fortlaufend auf dem unteren, rechten und oberen Rand der nächsten Seite eingetragen. Übersetzung von der Verf. in Abgleichung mit Puraye und Meadow (Procession [Anm. 1], S. 193):

"Dijs Manibus sacrum.

PETRVM BRVGELIVM PICTOREM | fuiße sui seculi absolutißimum, nemo nisi | inuidus, emulus, aut eius artis ignarus, | unquam negabit. Sed quod nobis | medio etatis flore abreptus sit, an hoc | Morti, quod fortaßè eum ob insignem ar- | tis peritiã, quam in eo Viro obserua- | uerat, etate prouectiorem duxerat; an | Nature potius, quod eius artificiosa, in- | geniosaque imitatione, sui contemptum ue- | rebatur, imputauero; non facile dixerim.

AMICI MEMORIAE | ABRAHAMVS ORTE- | LIVS LVGENS, CON- | SECRAB[AT].

Eupompus pictor interrogatus quem sequeretur | antecedentium, demonstrata homi- | um multitudine, | dixiße fertur, naturam ipsam imitandam esse, | non artificem. Congruit nostro Brugelio | hoc, cuius picturas ego minimè artificiosas, at | naturales appellare soleam. neque eum optimum | pictorũ, at naturam pictorum verò dixerim. | Dignum itaque iudico, quem omnes imitentur.

Multa pinxit, hic Brugelius quę pingi non possunt, quod Plinius de Apelle. | In omnibus eius operibus intelligitur plus semper quam pingitur. Idem de Timanthe. || Eunapius in Iamblichò. Pictores qui formosulos in etatis flore constitutos | pingunt voluntque picturę lenocinium quoddam et gratiam de suo adjicere, | totam depravant representatam effigiem, sic ut et ab exemplari proposito pariter et à | vera forma aberrant. | Ab hac labe purus noster Brugelius."

7 Muylle (Anm. 1) hat den Text mit Memorialgedichten verglichen und auf die gemeinsame Struktur von laus, luctus und consolatio hingewiesen.

den verbleibenden Platz der Seite kritzelte und sogar auf den Rändern der gegenüberliegenden Seite fortführte (Abb. 1).

Im ersten, noch in sorgsamer Zeilenführung niedergeschriebenen Abschnitt preist er die 'artificiosa ingeniosaque imitatio', die Bruegels Kunst in den Rang einer zweiten Natur erhebe, so daß man die Eifersucht der Natur selbst fürchten müsse.⁸ Das Lob bewegt sich auf den ersten Blick ganz im Rahmen der zeitgenössischen Kunstauffassung, derzufolge Kunst durch Verbindung von Form und Materie Natur konstituiert.⁹ Das bekannte Argument der Natur als einziger Lehrmeisterin steigert Ortelius indes dahingehend, daß die Kunst Bruegels selbst der Nachahmung durch andere würdig sei, da er die "natura pictorum" verkörpere.¹⁰ Wie Apelles nämlich eigne Bruegel die Fähigkeit, Unmalbares zu malen,¹¹ und wie bei Timanthes könne man in seinen Werken mehr erkennen ("intelligitur") als gemalt sei.¹² Bei aller ihnen inhärenten Künstlertopik gilt es, die von Ortelius getroffene Wahl dieser Beispiele als Versuch ernst zu nehmen, Bruegels Kunst nicht nur zu loben, sondern auch näherhin zu beschreiben, und zwar als eine solche, die der Natur gerade deswegen ebenbürtig sei, weil sie nicht nur im Sinne einer präzisen Wiedergabe 'abbilde', sondern sie vielmehr 'imitiere'.¹³

8 Melion (Anm. 4), S. 177, sieht bereits darin eine Anlehnung an Plinius. Meadow (Procession [Anm. 1], S. 192) indes verankert den Kunstgriff in der Tradition der *aemulatio*, also dem Wunsch des Übertreffens, das hier als negativ bewertete Absicht der Natur angedichtet wird.

9 Vgl. Ulrich Pfisterer: Künstlerische *potestas audendi* und *licentia* im Quattrocento. Benozzo Gozzoli, Andrea Mantegna, Bertoldo di Giovanni, in: Römischer Jahrbuch 31 (1996), S. 107 – 148; Sven A. Jørgensen: Nachahmung der Natur, in: Historisches Wörterbuch der Philosophie, Bd. 6 (1984), Sp. 337 – 341, bes. Sp. 338.

10 Melion (Anm. 4), S. 301, Anm. 11, spricht sich zu Recht gegen die These Muylles (Anm. 1) aus, Ortelius zielen in erster Linie auf die Phantasie Bruegels. Vielmehr diene das Beispiel, das Eunapius von Eupompos berichte, dazu, die Nachahmungsfähigkeit Bruegels zu unterstreichen, dessen Kunst er in den Status von Natur erhebe. Meadow (Procession [Anm. 1] S. 194 f.) sieht in der Akzentuierung der wahrhaften *Imitatio* auch eine moralische Höherbewertung intendiert, die eine Auszeichnung vor den idealisierenden Künstlern impliziert.

11 Vgl. Plinius: *Naturalis historiae libri*, XXXV, 96: "pinxit et, quae pingi non possunt, tonitrua, fulgetra, fulgura". Zum topischen Vergleich mit Apelles in der nordalpinen Kunsttheorie vgl. Oskar Bätschmann und Pascal Griener: Holbein – Apelles. Wettbewerb und Definition des Künstlers, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 57 (1994), S. 626 – 650, bes. S. 632 ff.

12 Vgl. den fast wörtlich zitierten Wortlaut bei Plinius: *Naturalis historiae libri*, XXXV, 74: "atque in unius huius operibus intellegitur plus semper quam pingitur."

13 Vgl. Melion (Anm. 4), S. 301, Anm. 11; Meadow (Procession [Anm. 1], S. 194) erklärt den Vergleich mit Apelles als Hinweis auf die "ability to suggest ephemeral and invisible phenomena".

Das Verständnis des Textes steht und fällt mit dem Begriff der 'imitatio', dessen spezifische Bedeutung sich abgesehen von der zeitgenössischen Kunsttheorie hier lediglich aus dem letzten Abschnitt erschließen läßt.¹⁴ Dort spricht Ortelius Bruegels Fähigkeit an, das Unmalbare zu malen, und dies bedeutet eine imitatio jenseits der Abbildbarkeit. Diese 'imitatio' hat ihren Ort nicht allein im Bild, sondern in der Imagination von Künstler und Betrachter.¹⁵ Wie Ortelius mit dem Hinweis auf Timanthes veranschaulicht, erstreckt sich die 'imitatio' auch auf die Suggestionskraft der Malerei, die nicht notwendig direkt vor Augen stellt, was jeder sehen kann, sondern im rechten Moment auch zu verschleiern und andererseits zu evozieren weiß.¹⁶ In der Wahrnehmung ist die Malerei der Natur ebenbürtig, dort kann ein Bild zur "natura pictorum" werden. Die Imitation der Natur, die Ortelius im Lob von Bruegels Werk an die oberste Stelle setzt, bestimmt sich nicht nach den Kriterien der abbildhaften Ähnlichkeit zum Naturvorbild, sondern sie definiert sich als künstlerischer Akt, der das Dargestellte, ganz wie die Natur selbst, zum erkennenden Nachvollzug bereitstellt. Besonders drastisch hat bekanntlich van Mander den Akt Bruegelscher Imitation in das Bild des Verschluckens und Ausspeiens gekleidet, um jegliche Abbildtechnik meta-

14 Zum zeitgenössischen Begriff der imitatio vgl.: Rensselaer Wright Lee: *Ut pictura poesis: The Humanistic Theory of Painting*, New York 1967, Kap. 1; George W. Pigman III: *Imitation and the Renaissance Sense of the Past: The Reception of Erasmus' Ciceronianus*, in: *The Journal of medieval and renaissance studies* 9 (1979), S. 155 – 178; A. Bolland: *Art and Humanism in Early Renaissance Padua – Cennini, Vergerio and Petrarch on Imitation*, in: *Renaissance Quarterly* 49 (1996), S. 469 – 487; Meadow: *Procession* (Anm. 1), S. 183 – 191.

15 Vgl. Erwin Panofsky: *Idea. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie* (1924), 5. unveränderte Aufl. Berlin 1985. Panofsky beschreibt (bes. S. 46 ff.) überzeugend, wie das Wissen um die Subjekt-Objektspaltung die Kunsttheorie im Manierismus dergestalt prägte, daß nach dem Glauben an die Kraft der Wahrnehmung in der Hochrenaissance nun wieder von dritter Seite (nämlich Gott) die Wahrheit des Objektes gestiftet werden mußte; Beobachtungen speziell zu Bruegel bei Christopher Braider: *Refiguring the Real, Picture and Modernity in Word and Image 1400 – 1700*, Princeton 1993, Kap. III: *Landscape with the Fall of Icarus: The Death of Allegory and the Discovery of the World in the Elder Pieter Bruegel*, S. 71 – 99, bes. S. 80 ff. Die theoretische Auseinandersetzung der Renaissance mit der Darstellung des Raumes führte nicht nur zur technischen Ausführung der Perspektive, sondern auch zur Verortung des Subjekts in einer zum Objekt der Wahrnehmung gewordenen Welt.

16 Vgl. Anm. 12. Timanthes wird von Plinius für seine Fähigkeit gelobt, Emotionen auszudrücken (Bild der Iphigenie) und dabei z. B. ein Gesicht zu verhüllen, wenn es nicht 'würdig' darzustellen war; vgl. Müller Hofstede (Anm. 1), S. 77, Anm. 3. Es kann vorausgesetzt werden, daß Ortelius dies bekannt war; vgl. Melion (Anm. 4), S. 178.

phorisch zu einem 'natürlichen' Vorgang zu stilisieren.¹⁷ Es scheint sinnvoll, diesen Begriff einer 'imitatio', die Natur reproduziert, ohne sie lediglich abzubilden, an einigen von Bruegels Landschaftsbildern zu überprüfen; denn Natur wird dort in subtilerer Weise zum Thema erhoben, als die häufig aufgestellte Dichotomie von 'Allegorie' und 'Realismus' vermuten läßt.¹⁸ Zu fragen ist, inwieweit der künstlerische Akt der Imitation in den Werken selbst thematisiert ist, ob damit ein 'modernes' ästhetisches Erleben von Natur greifbar wird¹⁹ und mit welcher Bildrhetorik Bruegel die beiden grundlegenden Intentionen seiner Landschaften verfolgt: zum einen, die Verankerung des Menschen im Kosmos bildlich aufzuzeigen, und zum anderen, die sinnliche Erfahrung der Welt als einen Akt der Imagination erlebnishaft vor Augen zu führen.

Eine kurze Betrachtung der *Großen Alpenlandschaft* (Abb. 2), die nach einer Zeichnung Bruegels gegen 1558/59 gestochen wurde,²⁰ macht im Gegensatz zu älteren Interpretationen deutlich, daß hier keine 'Weltlandschaft' gegeben ist.²¹ Der Horizont führt entgegen jener Tradition nicht in eine unendliche Weite, die für die gesamte Welt steht; stattdessen öffnet sich ein wahrscheinlicher Blick von einem erhöhten Standpunkt aus über ein Alpental, in das ein klar definierter Weg von rechts nach links hinabführt.²² Dieser Weg ist nicht nur durch kontrast-

17 Karel van Mander: Das Leben der niederländischen und deutschen Maler (von 1400 bis ca. 1615). Übersetzung nach der Ausgabe von 1617 und Anmerkungen von Hanns Floerke, Worms 1991, S. 154. Vgl. Jürgen Müller: 'Pieter der Drollige' oder der Mythos vom Bauern-Bruegel, in: Pieter Breughel der Jüngere – Jan Brueghel der Ältere. Flämische Malerei um 1600. Tradition und Fortschritt. Katalog der Ausstellung in der Villa Hügel (Essen) 1997, Lingen 1997, S. 42 – 53, bes. S. 46 f.

18 Zur allegorischen Interpretation vgl. David H. Brumble III: Peter Brueghel the Elder: The Allegory of Landscape, in: Art Quarterly 2 (1979), S. 125 – 139.

19 Ernst Gombrich (Die Kunsttheorie der Renaissance und die Entstehung der Landschaftsmalerei [engl.], in: Gazette des Beaux Arts, 6. Reihe 41 [1950], S. 335 – 360; deutsche Version in: ders.: Norm und Form, Stuttgart 1985, S. 140 ff.) hatte erstmals Überlegungen zur normativen Ästhetik der frühen Landschaftsmalerei angestellt.

20 36,8 x 46,8 cm. Bruegel ist als inventor genannt. Als Stecher vermutet man heute Johannes oder Lucas von Deutecum; vgl. Roger H. Marijnissen u. a.: Bruegel. Het volledig oeuvre, Antwerpen 1988 (ins Italienische übersetzt, Mailand 1990), S. 73, mit Literaturangaben; Roberts-Jones (Anm. 5), S. 148, 330.

21 Zur Kritik am Begriff der 'Weltlandschaft' vgl. Müller Hofstede (Anm. 1), S. 81 f. Allgemein zu Begriff und Formen der Weltlandschaft vgl. Walter S. Gibson: Mirror of the Earth, The World Landscape in 16th Century Flemish Painting, Princeton 1989.

22 Vgl. Walter S. Gibson: La glorification de la montagne: le paysage alpestre dans l'art de Pieter Bruegel l'ancien, in: La montagne et ses images du peintre d'Akrési-

reiches Hell-Dunkel hervorgehoben und durch ein bizarres Holzgeländer akzentuiert, sondern es ist zugleich auch der Weg, den ein Reiter, der sich am verschatteten rechten Bildrand befindet, demnächst beschreiten wird, nachdem er sich von dem Anblick des Tals gelöst und die Gefahren des Abstieges kalkuliert hat. Literarischen Zeugnissen aus der Mitte des 16. Jahrhunderts folgend,²³ müssen wir annehmen, daß der Reiter sich nicht auf einer Reise durch eine als erhaben empfundene Landschaft befindet, sondern trotz aller in deren Prospekt verdichteten bildlichen Schönheit einen beschwerlichen Weg zurückzulegen hat, der seine Wahrnehmung deutlich von der unsrigen, vom Zeichner und Stecher manipulierten, unterscheidet. Zwei Perspektiven sind mithin im Bild angelegt, denn der Betrachter soll einerseits dem künftigen Weg des Reiters in die Tiefe des Tals und in die weiteren Gründe des Bildes folgen, und andererseits wird ihm die Distanzierung gegenüber der Natur als Landschaft ermöglicht, die dem Reiter höchstens unterstellt werden kann. Darüber hinaus sind, wie zuletzt Werner Busch hervorgehoben hat,²⁴ in die minutiös wiedergegebene Landschaft eine Reihe von Symbolen für Vergänglichkeit und Gefährdung des menschlichen Lebens eingewoben, die sich erst demjenigen Betrachter offenbaren, der sich wandernden Blickes den Details nähert. Erwähnt sei nur der Galgen in nächster Nähe des Reiters sowie die Gemse auf dem steilen Felsen, die als Sinnbilder für die ständig drohende Versuchung und ihre Bestrafung gelesen werden können. Zumindest diese drei Lesarten des Bildes, nämlich seine Wahrnehmung als 'ästhetisches Erlebnis', als 'realistische' Darstellung einer 'individuellen Reise' und als allegorischer 'gefährvoller menschlicher Lebensweg' lassen sich in aller Kürze herausfiltern. Mit Busch ist zu unterstreichen, daß der damals neuartige, distanznehmende Zugriff auf Wirklichkeit keineswegs mit einem zweckfreien, 'modernen' verwechselt werden darf. Er erhält ganz im Gegenteil seine ideologische Rechtfertigung aus dem Reformkatholizismus und Stoizismus humanistischer Kreise.²⁵ Darüber hinaus jedoch ist die Auf-

las à Thomas Cole. Actes du 116e congrès national des sociétés savantes, Paris 1991, S. 179 – 200.

23 Vgl. Yvonne Bellinger: Les paysage de montagne. L'évolution des descriptions du début à la fin du XVI siècle, in: Yves Giraud (Hrsg.): Le paysage à la renaissance, Fribourg 1988, S. 121 – 133; Ruth und Dieter Groh: Von den schrecklichen zu den erhabenen Bergen. Zur Entstehung ästhetischer Naturerfahrung, in: Heinz-Dieter Weber (Hrsg.): Vom Wandel des neuzeitlichen Naturbegriffes, Konstanz 1989, S. 53 – 95, bes. S. 66 ff.

24 Werner Busch: Landschaftsmalerei, Berlin 1997, S. 26 – 29.

25 Müller Hofstede (Anm. 1); Busch (Anm. 24), S. 29.

fächerung in eine inner- und außerbildliche Perspektive von Reiter und Betrachter ein klares Indiz für eine Bildregie, welche die imitierende Naturerfassung und moralisierende Naturdeutung als visuellen Erkenntnisakt nachvollziehen läßt. Die planvolle, die Hauptbestandteile keilförmig ineinanderschleibende Komposition ermöglicht die Wahrnehmung des Ganzen ebenso, wie sie ein Wandern des Blickes zu den sinntragenden Elementen provoziert. "Pensée figurative" nannte Pierre Francastel diese sinnstiftende Ordnung in Bruegels Landschaftszeichnungen, mit der es gelingt, die Wahrheit immer nur als diejenige des Menschen vorzuführen.²⁶

In der Absicht, Bruegel (dem Diktum Ortelius' gemäß) zu imitieren, aber auch zu übertreffen, hat Joris Hoefnagel auf seiner Stichvorlage *Tiburtum vulgo Tivoli* im *Civitates orbis terrarum* mit einem fiktiv angehefteten Stich nach Bruegel ein Bild ins Bild geholt und damit die Doppelung der Perspektiven fixiert (Abb. 3).²⁷ Nina Serebrennikov betont zu Recht, daß mit dem Zitat Bruegels, das dennoch die Signatur Hoefnagels trägt, die Auseinandersetzung und der Wettkampf mit dem großen Vorbild thematisiert werden.²⁸ Für unseren Zusammenhang ist indes von besonderem Interesse, daß Hoefnagel das Vorbild Bruegel in dessen ureigenster Qualität zu übertreffen suchte, nämlich darin, den Blick der Protagonisten vom Blick des Betrachters zu trennen. Dementsprechend zeigt er im Hauptbild nicht die landschaftliche Attraktion Tivolis, sondern lediglich den beschwerlichen Abstieg, dessen Lohn in den Gesten des weiter hinabgestiegenen Führers angedeutet wird, der bereits das sehen kann, was den Wanderern noch vorenthalten ist. Dies zeigt der Stich nach Bruegel, und so wird der Betrachter in die komfortable Lage versetzt, die Bedingungen des 'wahren' Blickes zwar zu sehen, sich der eigens abgebildeten Unbequemlichkeit des Herankommens aber nicht aussetzen zu müssen, sondern das Naturschauspiel qua Repräsentation vor Augen geführt zu bekommen. Trotz aller guten Absicht, den Helden der niederländischen Kunstgeschichte zu übertreffen,

26 "[...] la verité ne peut être que la verité de l'homme", Francastel (Anm. 3), S. 30 f.

27 Stich nach Joris Hoefnagel, in: Georg Braun und Frans Hogenberg: *Civitates orbis terrarum*, 6 Bde., 1572 – 1618, Bd. 3, 1581. Der dort zitierte Stich erinnert an die Ansicht von Tivoli unter den großen Landschaften, die Cock nach Bruegel stechen ließ. Allerdings ist Bruegel bei diesem Stich nicht eigens als inventor genannt; vgl. Marijnissen (Anm. 20), S. 73.

28 Nina Eugenia Serebrennikov (Imitating Nature / Imitating Bruegel, in: Jan de Jong u. a. (Hrsg.): *Pieter Bruegel. Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek 47* (1996), S. 223 – 246) hat auf diesen Stich und die darin anklingende *aemulatio* aufmerksam gemacht.

verflacht Hoefnagel die Bildrhetorik, indem er sie seziert. Die *Große Alpenlandschaft* (Abb. 2) bildet eben nicht ab, was der Reiter sieht, sondern macht ihn trotz der maßstabgetreuen Winzigkeit zum Protagonisten des Blicks und weckt mit der kompositorisch hervorgerufenen Sensibilität die Imagination des Betrachters, sich ein individuelles Bild des individuellen Prospektes zu machen. Bruegel repräsentiert die Landschaft als intentionales Objekt des Blickes, indem er den Betrachter auf eine imaginäre Wanderschaft im Bildraum schickt, dessen Geheimnisse ihm jedoch nur soweit offenbart werden, wie er die Zeichen zu lesen vermag und Eigenes in die Wahrnehmung hineinlegt. Mit dieser Strategie, die im Blick auf einen Blickenden die unendliche Vielfältigkeit der Natur und ihrer Aneignung durch den Menschen zeigt, imitiert Bruegel die Welt als Erscheinung.

In seinem einzigen Bild, das ein mythologisches Thema darstellt, dem Brüsseler *Sturz des Ikarus* (ca. 1558, Abb. 4),²⁹ sieht man ebenfalls von einem erhöhten Standpunkt aus auf die minutiös wiedergegebene Meerenge vor Sizilien, zwischen deren beiden Felsen Skylla und Charybdis die Sonne gerade untergeht, während Ikarus am rechten Bildrand schon ins Wasser eintaucht und nur noch seine Beine, im vergrößerten Maßstab dargestellt, heraus schauen. Die jüngste Forschung sieht darin zu Recht ein humanistisches Programmbild pessimistischer Gegenwartsdeutung.³⁰ Im Vordergrund wird nach den Vorgaben Ovids die Wiederkehr des Ehernen Zeitalters thematisiert, in dem der eiserne Pflug die Erde ausbeutet und Menschen um des Geldes willen ermordet werden.³¹ Im Mittelgrund sehen wir die Folgen von Ikarus' jugendlichem Leichtsinne. Bekanntlich war er nicht dem Rat seines Vaters gefolgt, hatte die mittlere Bahn verlassen und war, von der Hitze der Sonne versengt, schon bei seinem ersten Flugversuch umgekommen.³² Der Hintergrund spezifiziert den Ort des Mythos. Die Darstellung zitiert in deutlicher Paragone-Absicht die poetischen Vorgaben, indem sie, dem Ovidschen Text getreu folgend, alle dort erwähnten Zeugen des Geschehens auftreten läßt:

29 73,5 x 112 cm, Kunsthistorisches Museum Wien. In der jüngeren Forschung wird das unsignierte Bild Bruegel zugeschrieben. Zu den unterschiedlichen Positionen vgl. Marijnissen (Anm. 20), S. 378; Roberts-Jones (Anm. 5), Tabelle im Anhang.

30 Wyss (Anm. 1) mit Literaturangaben; James V. Mirollo: *Bruegel's Fall of Icarus and the Poets*, in: Amy Golahny (Hrsg.): *The Eye of the Poet. Studies in the Reciprocity of the Visual and Literary Arts from the Renaissance to the Present*, London 1996, S. 131 – 153.

31 Ovid: *Metamorphosen*, Buch I, v. 125 ff.; vgl. Wyss (Anm. 1), S. 38 – 46.

32 Ovid: *Metamorphosen*, Buch VIII, v. 183 – 240.

Wer sie [Daedalus und Ikarus] erblickt, ein Fischer vielleicht, der mit schwankender Rute angelt, ein Hirte, gelehnt an einen Stab, auf die Sterzen gestützt, ein Pflüger, sie schauen und staunen und glauben Götter zu sehen [...].³³

Aber Bruegel geht so frei mit der Vorgabe um, daß das, was die genannten Personen im Text angeblich sehen können, auf dem Bild beim besten Willen nicht zu entdecken ist.³⁴ Der ausnehmend tumbe Bauer des Vordergrundes pflügt weiterhin seinen Acker, der Fischer angelt trotz des geradezu hörbaren Aufplatschens des Körpers unbeirrt weiter, der Hirte sieht zu einem Punkt am Himmel, an dem sich nichts Außergewöhnliches ereignet, und nicht einmal Perdix, das Rebhuhn, welches einst von seinem Rivalen Dädalus verwandelt worden war, nimmt den Sturz des Ikarus wahr.³⁵ All dies kann der gebildete Betrachter mit Freude an der eigenen Textkenntnis wahrnehmen, und er wird dabei zugleich der Tatsache gewahr, daß er ganz explizit zum Betrachter der Unaufmerksamkeit selbst gemacht wird, um dadurch nur umso deutlicher auf die Differenz von Sehen und Erkennen gestoßen zu werden.³⁶ Hier sehen wir etwas völlig anderes als die Figuren des Bildes, weil wir in der Lage sind, die versteckten Rätsel zu lösen, die eben nicht

33 Ebd., v. 217 – 219.

34 Die enigmatische Atmosphäre des Bildes insinuiert zwar literarische Assoziationen, liefert sie jedoch bewußt der folgenden Frustration einer letztlich zum Scheitern verurteilten Verbalisierung aus; vgl. Mirolo (Anm. 30), S. 131.

35 Zur Ikonographie des Rebhuhns bei der Darstellung des Ikarussturzes vgl. Ulrich Weisstein: The partridge without a pear tree: Pieter Bruegel the Elder as an illustrator of Ovid, in: *Comparative Criticism* 4 (1982), S. 58 – 83. Weisstein betont die Textsicherheit Bruegels im Gegensatz zu früheren Illustratoren (S. 78), interpretiert allerdings die Rätsel des Bildes nicht weiter, sondern äußert nur seine Verwunderung darüber, daß die im Text angelegte Häme des Rebhuhns nicht zur Darstellung komme.

36 Dieses Phänomen haben moderne Dichter, die sich dem Bild in der Ekphrasis genähert haben, hervorgehoben. Vgl. die Zusammenstellung der Texte bei Gisbert Kranz: *Meisterwerke in Bildgedichten: Rezeption von Kunst in der Poesie*, Frankfurt a. M. 1986, S. 345 – 371; speziell zu Auden und Bruegel vgl. Mary Ann Caws: A Double Reading by Design: Brueghel, Auden and Williams, in: *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 41 (1982 – 83), S. 323 – 330; James A. W. Hefernan: Entering the Museum of Words: Browning's 'My last duchesse' and 20th Century Ekphrasis, in: *Icons – Texts – Iconotexts. Essays on Ekphrasis and Intermediality*, Berlin/New York 1996, S. 262 – 280. Zu dem Erkenntnisgewinn, der aus der modernen literarischen Bruegel-Rezeption zu ziehen ist, vgl. Verf.: "L'atelier des songes"? Die Landschaften Pieter Bruegels d. Ä., in: Klaus Krüger und Alessandro Nova (Hrsg.): *Imagination und Wirklichkeit. Zum Verhältnis von mentalen und realen Bildern in der Kunst der frühen Neuzeit* (Tagungsband des Frankfurter Kolloquiums von 1997; im Druck).

durch Abbildung repräsentiert werden können, sondern erkannt werden müssen. Bruegels Pointe in der Darstellung des Mythos ist folgende: Die wiedererkennbar gestaltete, in verglühendes Abendlicht gehüllte Landschaft des Mythos, deren Vordergrund eine zeitgenössische Figur einnimmt, scheint aufgrund ihrer Omnipräsenz Thema des Bildes, aber das besondere Erlebnis der Betrachtung erfüllt sich erst in der Entdeckung des eigentlichen Sujets. Flug und Sturz des Ikarus ereigneten sich zwar ehemals in der hier repräsentierten Landschaft, aber es bedarf des aktiv imaginierenden Betrachters, um sie gleichsam erneut aufzuführen.³⁷ Der schöpferische Akt der Imitation besteht ganz offensichtlich nicht in der naturgetreuen Darstellung des mythologischen Geschehens, sondern darin, die 'natürlichen' Koordinaten bereitzustellen, um dem Betrachter die zeitgemäße Wahrnehmung und Erkenntnis des Mythos zu ermöglichen. Erst die je neu zu knüpfende Verbindung von Ort, unaufmerksamem Bildpersonal und erinnertem Geschehen erschließt den Sinn des Bildes, und die Landschaft bietet sowohl den Raum für die Geschichte als auch für den suchenden Blick; sie bezeichnet und relativiert zugleich.³⁸

In der *Bekehrung des Saulus* (1567, Abb. 5), einem christlichen Sujet also, stehen der großartig gestaltete Bildraum und der suchende Blick des Betrachters noch einmal in einem anderen Verhältnis.³⁹ Hier wird der Weg durch die steinige Gebirgslandschaft zur Metapher des Geschehens: Gemeinsam mit den Truppen Sauls haben wir ein hohes Gebirge erklommen, dessen riesige Gipfel sowohl die Wolken als auch den Bildrahmen durchstoßen. Folgen wir jenem Weg, der uns optisch

37 Die angemessene Imitation antiker und zeitgenössischer Begebenheiten in der Hochsprache war ein heftig diskutiertes Problem der Renaissancerhetorik. Das Problem der Transformation des Historischen für ein zeitgenössisches Publikum stellte sich dringend – und in einer größer angelegten Studie wäre zu untersuchen, ob sich im Bemühen um die angemessene Rede bzw. Bildsprache Parallelen aufzeigen lassen. Vgl. Pigman (Anm. 14).

38 Zu einer ähnlichen Einschätzung kommt Christine Buci-Glucksmann (*Der kartographische Blick der Kunst*, Berlin 1997), die Pieter Bruegel am Beispiel des *Ikarussturzes*, der "Urszene der Malerei" (S. 21), den Modus attestiert, "eine Landschaft und einen Blick zu erzeugen" (S. 11), sowie die Tendenz seiner Bilder bemerkt, den Betrachter durch die Details des Unbekannten zu absorbieren (S. 47). Vgl. auch Jane ten Brink-Goldsmith: Pieter Bruegel the Elder and the Matter of Italy, in: *Sixteenth Century Journal* 23 (1992), S. 203 – 234, bes. S. 222. Sie bemerkt am Beispiel des *Ikarus* und der *Monate* Bruegels (ihrer Meinung nach an italienischen Vorbildern geschulte) Fähigkeit, Räume so darzustellen, daß der Betrachter sich in ihnen verorten könne.

39 108 x 156 cm, Kunsthistorisches Museum Wien. Vgl. Marijnissen (Anm. 20), S. 310 f. (mit Literaturangaben); Gibson (Anm. 21), S. 74.

durch die ansteigenden Soldaten, die Pferde und den Fingerzeig eines Soldaten gewiesen wird, entdecken wir fast in der Mitte des Bildes Saulus, der, von göttlichen Strahlen geblendet, am Boden liegt. Wiederum ist es ein kompositorisch geleiteter Akt, der dem Betrachter das Geschehen nicht nur zeigt, sondern dessen Erkenntnis selbst zum Thema macht. Umso erhellender wirkt diese Komposition, wenn man sich nach der Entdeckung des Protagonisten gleichsam umsieht und den schwindelerregenden Abgrund entdeckt, den man zumindest imaginär gerade überwunden hat.⁴⁰ Hier sind oben und unten, hell und dunkel geradezu körperlich erfahrbare Oppositionen, die den schlagartigen Wandel bezeichnen, der soeben den geblendeten Saulus zu Boden geworfen hat. Die Imitation kann hier nicht allein in einer naturgetreuen Wiedergabe der Felsformationen oder etwa jener prominenten, fast abstrakt geformten Nadelbäume gesehen werden; vielmehr ist es die Imitation einer Sensation, also sinnlicher Erfahrung. Den Blick hinab, der schon die *Große Alpenlandschaft* kennzeichnete, nutzt Bruegel hier pointiert, um den Betrachter im wörtlichen Sinne zu beeindrucken. Die 'Beeindruckung' nutzt er als psychologisches Äquivalent zur Bekehrung, und so ist es Bruegel gelungen, durch die Komposition des Bildes eine Rezeption hervorzurufen, die in direktem Bezug zum dargestellten Sujet steht.⁴¹ Anders

40 Zum Lob der Bruegelschen Landschaftsmalerei vgl. van Mander (Das Lehrgedicht des Karel van Mander. Text, Übersetzung und Kommentar nebst Anhang über Manders Geschichtskonstruktion und Kunsttheorie, von R. Hoecker, Den Haag 1916, S. 207. [Kap. VIII. 25]): "Neben diesen [den italienischen Landschaftsmalern] möchte ich wegen der schönen Farben und des künstlerischen Gehalts der Gemälde und Stiche den geschickten Bruegel nennen; in diesen Gemälden lehrt er uns, da er in den felsigen Alpen war, ohne viel Mühe das Hinabblicken in die schwindeligen Täler, steile Klippen, wolkenküssende Klippen, weite Fernsichten und rauschende Ströme zu machen." Vgl. die kritische niederländische Ausgabe: Karel van Mander: Den grondt der edel vry schilderconst. Hrsg. von Hessel Miedema. 2 Bde., Utrecht 1973, Bd. 1, S. 210, Bd. 2, S. 547 f., 552. Auch hier wird Bruegel zur "natura pictorum" erklärt, an der sich die nachfolgenden Generationen orientieren sollen. Zu den Kriterien van Manders vgl. auch Melion (Anm. 4), S. 179 – 181. Fritz Grossmann (Bruegels Verhältnis zu Raffael und zur Raffael-Nachfolge, in: Festschrift für Kurt Badt zum 70. Geburtstag. Hrsg. von Martin Gosebruch, Berlin 1961, S. 135 – 143) sah in der räumlichen Gestaltung Bruegels ebenfalls einen Reflex auf die italienische Landschaftsmalerei der Zeit und betonte angesichts der *Bekehrung des Saulus* die Technik, "den Raum an der Bewegung teilhaben zu lassen" (S. 142).

41 Zum dargestellten Vorgang vgl. Apg 9, 3 – 9: Saulus stürzt, vom gleißenden Licht geblendet, zu Boden und vernimmt die Stimme des Herrn. "Seine Begleiter standen sprachlos da; sie hörten zwar die Stimme, sahen aber niemand." Bereits hier ist die Differenz von Sehen und Erkennen das Argument, aus dem die Bekehrung

gesagt: Er hat eine Form gefunden, die Bekehrung nicht nur szenisch abzubilden, sondern sinnlich erfahrbar zu machen.

In allen drei Beispielen öffnet der Blick auf und in die Landschaft den Raum, in dem der menschliche Lebensweg selbst, wie auch der Mythos und die Bekehrung zum Christentum, nicht einfach gesehen, sondern erfahren werden. Ebenso wie die Protagonisten der Bilder in das Geschehen involviert sind, wird der Betrachter auf seine Wahrnehmung gestoßen, in deren Stimulierung die eigentliche Imitation begründet liegt, die mit Ortelius' bzw. Plinius' Worten das Malen des Unmalbaren bedeutet.

In dem Zyklus der Monate, den Bruegel 1565 im Auftrag von Nicolaes von Jongelincq ausführte,⁴² hat er seine Strategie, die menschliche Erfahrung von Natur zu imitieren, zu einem Höhepunkt geführt. In diesem Zyklus, der entgegen der Tradition nicht die menschlichen Arbeiten in den Vordergrund rückt, sondern die Verwurzelung des Menschen im unausweichlichen Jahreslauf und seinen Stimmungen, geht es ausschließlich um die Wiederkehr des Immergleichen im unterschiedlichen Gewand der Jahreszeiten.⁴³ Der Mensch ist hier Teil der Natur, und auch der Betrachter kann sich der Kraft der 'natürlich' bedingten Stimmung nicht entziehen. Exemplarisch sei dies in der Betrachtung eines Bildes vorgeführt:

abgeleitet wird. Ähnliche *Beobachtungen* zur Wiener *Kreuztragung*, in der die Unausweichlichkeit des Schicksals in einer Radbewegung ausgedrückt ist, bei Mark Meadows: *Procession* (Anm. 1).

42 Es handelt sich um einen sechsteiligen Zyklus, von dem fünf Bilder erhalten sind: *Die Jäger im Schnee* (117 x 162 cm), *Der Trübe Tag* (117 x 162 cm) und *Die Rückkehr der Herde* (117 x 159 cm) im Kunsthistorischen Museum in Wien, die *Kornernte* (117 x 160 cm) im Metropolitan Museum in New York und die *Heuernte* (117 x 159 cm) in der Nationalgalerie in Prag. Es darf heute als gesichert gelten, daß der Zyklus für das Speisezimmer von Nicolaes Jongelincq angefertigt wurde. Vgl. dazu Iain Buchanan: The collection of Nicolaes Jongelincq: II. The 'Months' by Pieter Bruegel the Elder, in: Burlington Magazine 132 (1990), S. 541 – 550, mit Literaturangaben. Vgl. ferner Karl von Tolnai: Studien zu den Gemälden Pieter Bruegels d. Ä., in: Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien n. s. 8 (1934), S. 195 – 135; Gibson (Anm. 21), S. 70 – 74; Hans van Miegot: The '12 months' reconsidered: how a drawing by Pieter Stevens clarifies a Bruegel enigma, in: Simiolus 16 (1986), S. 29 – 35.

43 Vgl. Fritz Novotny (Die Monatsbilder Pieter Bruegels d. Ä., Wien 1948, S. 13 ff.), der sich die Frage stellt, wie die Vielgestaltigkeit der Natur zum Ausdruck gebracht wird, und Kenneth Clark: *Landschaft wird Kunst*, Köln 1962, S. 27: "jene großen Landschaften, bei denen die Zufälligkeiten des menschlichen Daseins eins sind mit Wetter und Jahreszeiten".

Bei dem ersten Blick auf das Wiener Gemälde *Trüber Tag* (Abb. 6) müssen sich unsere Augen erst allmählich an das Licht gewöhnen. Unsere Aufmerksamkeit wird zunächst von dem hellen, auffällig in den Vordergrund gestürzten Baumstamm auf eine Figurengruppe in der rechten Bildhälfte gelenkt. Zwei angeheiterte junge Männer, die einen kleinen Karnevalskönig mit sich führen, kümmern sich wenig um die drei anderen Personen, die mit dem Stutzen der Äste und Sammeln von Reisig beschäftigt sind. Etwas weiter im Mittelgrund bessert jemand die winterlichen Schäden seines Hauses aus, und hinter den kaum auszumachenden Konturen des Daches werden wir weiterer Schäden gewahr, die der Winter auch an den Deichen des befestigten Landes hinterlassen hat. Neugierig geworden auf die Einzelheiten des Bildes, lassen wir den Blick nach links schweifen und erkennen an den aufgeworfenen Wellen der See, wie gewaltig dort noch immer der Sturm bläst, der nußschalengroße Schiffe vor sich hertreibt. Nun fällt auch der hellere Himmel in dieser Region auf, der umso stärker hervorsticht, als er sich über ein noch immer schneebedecktes Gebirge spannt, dessen Gipfel offensichtlich höher liegen als der bewohnte Flecken, von dem aus wir in die Landschaft blicken. Scharf zeichnet sich eine Festung vor den hellen Anhöhen ab. Eine weitere Festung am Wasser fällt ins Auge, und in einem großen Bogen kehren wir über eine unbebaute Fläche zum Vordergrund des Bildes zurück, in dem wir des geduckt liegenden Dorfes gewahr werden, das ein gutes Stück unterhalb unseres Aussichtspunktes liegt – farblich kaum zu unterscheiden von dem kahlen Grund des Waldrandes, an dem es sich befindet. Einer scheint hier seine Notdurft zu verrichten, andere tanzen im Hof. Will der Blick nun zurück zum Ausgangspunkt der Betrachtung, muß er die Anhöhe erst wieder erklimmen, muß die 'Brennweite' auf Nahsicht stellen, und kaum ist er oben angekommen, verleiten ihn die in den Mittelgrund gestaffelten kahlen Bäume, einen neuen Rundgang zu unternehmen, der vielleicht an anderen Stationen haltmachen würde. Diesen zweiten Rundgang, bei dem uns die omnipräsente Feuchtigkeit und Düsternis wohl noch stärker umfängen würde, müssen wir uns hier versagen; aber bereits die kurze Beschreibung vermag die Strategie zu offenbaren. Bruegel zeigt Landschaft und Menschen nur vorgeblich lapidar, aber die scheinbar unhierarchisch und nur durch die Struktur des Raumes organisierten zahlreichen Details erwecken die Neugier und die Lust daran, dieses Bild mit Blicken zu durchmessen, die wir selbst zu steuern glauben und die doch von der Komposition vorgegeben sind. Wie in den oben besprochenen Beispielen wird die sinnliche Erfahrung, die hier allerdings nur noch der Natur selbst gilt, durch gelenkten Blick evoziert. Der grundlegende Unterschied dieser Darstellung zu früheren Monatsbildern

besteht in der Akzentverschiebung von der Beherrschung der Natur auf das Verwobensein in ihr. Die Bildrhetorik ist darauf ausgerichtet, genau dieses Involviertsein nicht nur an den in ihre Tätigkeit versunkenen Figuren zu zeigen, sondern es auch dem Betrachter spürbar zu machen.

Bruegels Blick auf die Welt gesteht uns trotz des hochgelegten Blickpunktes keinerlei Macht zu, sondern verstrickt uns in das, was wir sehen.⁴⁴ Ein besonders sprechendes Beispiel dafür ist sein letztes Werk. In der sogenannten *Elster auf dem Galgen* (1568, Abb. 7) eröffnet uns ein verwitterter und extrem verzogener Galgen den Blick in die Ferne.⁴⁵ Bildbestimmend zentriert, ist er kein verstecktes Zeichen mehr, sondern Sinnbild von Vergänglichkeit und weltlicher Macht. Erneut sehen nur wir ihn, während die Bauern tanzen und die Bürger sich am Blick in die Landschaft erfreuen. Dies geht weit über eine bloße Kritik an Bauern und Bürgern hinaus.⁴⁶ Es ist eine anschauliche Metapher dafür, daß der menschliche Blick auf die Natur im Zeichen seiner beengten Perspektive steht. Kaum deutlicher kann ein Bild durch die Dissoziation der Blicke zeigen, daß Imitation der Natur im Bloßlegen der menschlichen Bedingtheit begründet ist und folgerichtig in symbolische Imagination mündet.

44 Zu Ähnlichkeiten und Differenzen des vorgeblich objektiven und Herrschaft insinuerenden kartographischen Blicks und der Landschaft Bruegels vgl. Buci-Glucksmann (Anm. 38), S. 25 – 30.

45 49,5 x 50,8 cm, Landesmuseum Darmstadt; vgl. Robert Genaille: La pie sur le gibet, in: *Rélations artistiques entre les pays-bas et l'italie à la Renaissance. Études dédiées à Suzanne Sulzberger*, Brüssel 1980, S. 143 – 152 (zur politischen Interpretation S. 144); Marijnissen (Anm. 20), S. 371 – 373.

46 Genaille (Anm. 45), S. 146.

Dys Mambus sacrum.

PETRV M BRV GELIV M PICTOREM
 fuisse sui seculi absolutissimum, nemo nisi
 invidus, gmulus, aut eius artis ignarus,
 nemo unquam negabit. Sed quod nobis
 medio etatis flore abreptus sit, an hoc
 Morti, quod fortasse eam ob insignem ar-
 tis peritiam, quam in eo viro observa-
 verat, etate proventiorem duxerat: an
 Naturę potius, quod eius artificiosa in-
 gemosaq; imitatione, sui contemptum ve-
 rebatur, imputauro; non facile dixerim.

AMICI MEMORIAE,
 ABRAHAMVS ORTE-
 LIVS LVGENS, CON-
 SECRAB.

Superius pictor interrogatus quem sequeretur
 antecedentium, demonstrata hominum multitudine,
 dixisse fertur, naturam ipsam imitandam esse,
 non artificem. Congruunt nostro Brugelio
 hoc, cuius picturas ego minime artificiales, et
 naturales appellare soleam. neque eam optimum
 pictorem, et naturam pictoriam veri dixerim.
 Dignum itaq; iudice, quem omnes imitentur.

Multa pinxit, hęc Brugelius, que prope non possunt, quod Phidias de Apelle
 in omnibus eius operibus intelligitur per semper quam pingitur. hanc de T. S.
 manebat.



Abb. 2: *Große Alpenlandschaft*, Stich nach Pieter Bruegel d. Ä.

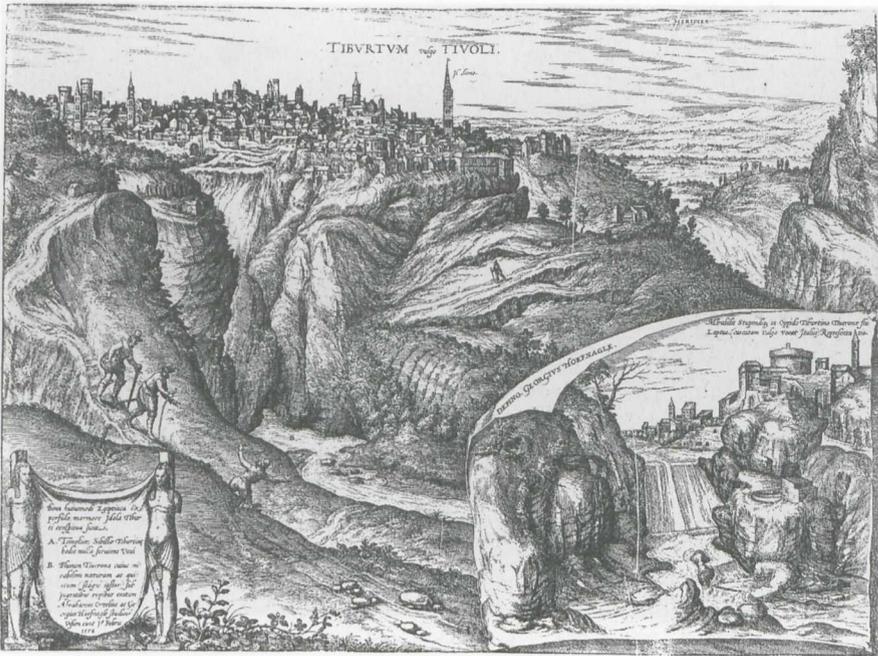


Abb. 3: Tiburtum vulgo Tivoli, Stich nach Joris Hoefnagel



Abb. 4: Pieter Bruegel d. Ä.: *Sturz des Ikarus*, 73 x 112 cm, Brüssel, Musées royaux des Beaux-Arts



Abb. 5: Pieter Bruegel d. Ä.: *Bekehrung des Saulus*, 108 x 156 cm, Wien, Kunsthistorisches Museum

Abb. 7: Pieter Bruegel d. Ä.: *Blues auf dem Götzen*, 45,5 x 70,8 cm, Darmstadt, Hessisches Landesmuseum

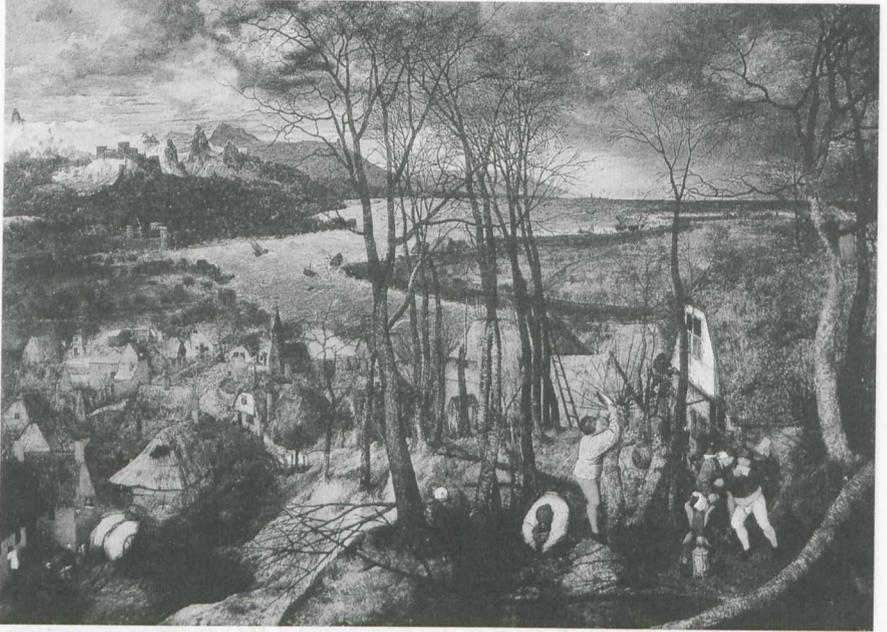


Abb. 6: Pieter Bruegel d. Ä.: *Trüber Tag*, 118 x 163 cm, Wien, Kunsthistorisches Museum



Abb. 7: Pieter Bruegel d. Ä.: *Elster auf dem Galgen*, 45,6 x 50,8 cm, Darmstadt, Hessisches Landesmuseum

1. *Enlil's Wife: Can religion be its own enemy? The case of Enlil's Wife from Prolegomena to the History of the People of Assyria*, Paris 1988.
2. Grundlegend ist die Arbeit von Hilary Wakeman: *Early English Stage 1480–1660*, 3 Bde., London 1937. Ebenso wichtig sind die Forschungen des Institutes für Early Drama, Art, and Music am Medieval Institute in Notre-Dame, Michigan, das vor allem durch die Arbeit von Clifford Davidson und Pamela Steingass bekannt ist: Clifford Davidson: *Drama and Art: An Introduction to the Use of Evidence from the Visual Arts for the Study of Early Drama*, Kalamazoo 1971 (Early Drama, Art, and Music Monograph Series, Bd. 1); ders.: *Discussions of the Stage and Acting in England to 1580*, Kalamazoo 1981 (Early Drama, Art, and Music Monograph Series, Bd. 10); Pamela Steingass: *On Using Medieval Art in the Study of Medieval Drama: An Introduction to Methodology*, in: *Renaissance Quarterly* 23 (1970), S. 101–107.
3. Rolf Bergmann: *Katalog der deutschsprachigen populären Spielleute und Scharwägen der Mittelalter*, München 1968. Siehe Neumann, *Lebenswelt und Schauspiel im Zeitalter der Zelle: Zur Aufführung runderlicher religiöser Spiele im deutschen Sprachgebiet*, München 1987 (Mittellateinische Texte und Untersuchungen zur deutschen Literatur der Mittelalter, Bd. 140).