

## „L'atelier des songes“

### Die Landschaften Pieter Bruegels d. Älteren als Räume subjektiver Erfahrung

TANJA MICHALSKY

Claude-Henri Roquet hat 1987 eine Biographie Pieter Bruegels geschrieben<sup>1</sup>, die sich weniger aus den ohnehin raren historischen Daten speist als aus den erhaltenen Gemälden und Zeichnungen. Damit reiht sie sich auf den ersten Blick in jene Tradition von Künstlerbiographien ein, die die Werke als authentische Quellen einer historischen Lebenswelt verstehen und die in ihnen erzählten Geschichten in Prosa übersetzen<sup>2</sup>. Roquet reflektiert aber darüber hinaus seine subjektive Rezeption der Bilder und überführt das ästhetische Erlebnis in einen Text, der fiktive Lebenssituationen des Malers mit explizit gehaltenen Bildbeschreibungen kombiniert. Hinter seinem Titel, „*Bruegel ou l'atelier des songes*“, verbirgt sich demzufolge nicht der Hinweis auf gemalte Träume im Sinne von traumhaften Sujets, sondern der Hinweis auf die Werkstattarbeit am Bild, die von Maler und Betrachtern zu leisten ist. In der Einleitung heißt es: „Ich habe die Wiesen meiner Kindheit wiedergesehen. (...) Ich bin in die Bilder Bruegels gereist (...) ich habe die Träumerei hervorquellen lassen (...)“. Und schließlich: „Ich glaube (...), daß meine unvorsichtigsten Träumereien ihre Erklärung im Unsichtbaren finden“<sup>3</sup>. So pathetisch dies auch formuliert ist, Roquet beschreibt hier jenen Prozeß der Wahrnehmung und Anverwandlung der Bruegelschen Bilder, die den Betrachter zu einem nachvollziehend Träumenden – oder neutraler formuliert – Imaginierenden machen. Das „*atelier des songes*“ ist insofern doppeldeutig zu verstehen, denn es meint zum einen die künstlerische Werkstatt, in der die materiellen Bilder entstanden sind – die Landschaften auf die Leinwand projiziert wurden, und es meint zugleich die „Werkstatt“ des Rezipienten, sein Bewußtsein also, in dem er diese Bilder nicht einfach wahrnimmt, sondern sie imaginär durchwandert, seziert, mit eigenen Erfahrungen anreichert und somit immer neu vor dem inneren Auge erschafft<sup>4</sup>. In diesem Sinne kann das „Atelier der Träume“ auch als Titel dieses Beitrages dienen, der sich mit der Frage auseinandersetzt, welche Rezeption durch die Gestalt der Bruegelschen Bilder vorgegeben wird, wie der ‚implizite Betrachter‘ konzipiert ist<sup>5</sup> und welche Rückschlüsse dies für die Interpretation zuläßt.

Neben der selbstverständlich erneut vorzunehmenden Betrachtung der Bilder selbst sollen im folgenden

einige der erstaunlich vielen Zeugnisse künstlerischer Auseinandersetzung mit Bruegel als aufschlußreiche Produkte professioneller Werkstattarbeit herangezogen werden, da sie bewußt den Wettbewerb mit dem gemalten Bild aufnehmen, indem sie seiner räumlich verorteten Erzählung in ihrem Medium Ausdruck verleihen und die Dreidimensionalität des Neben-, Vor- und Hintereinander in ein sprachlogisches oder filmisches Nacheinander überführen<sup>6</sup>. Obgleich diese Werke den Gesetzen des künstlerischen Paragone unterliegen, Sprache oder Bildfolge gegen das einzelne Bild ausspielen, bieten sie ein ausgezeichnetes Quellenmaterial für die zwar moderne aber nichtsdestoweniger angemessene Rezeption der Bruegelschen Bilder<sup>7</sup>. Sie zeigen, wie die ästhetische Erfahrung die subjektive Imagination herausfordert, die im Sinne Sartres als irreal, visuelle Vorstellungsbildung zu verstehen ist<sup>8</sup>.

Inwiefern einige Bilder Pieter Bruegels nicht nur Imaginationen sind – das wäre banal, sondern solche provozieren, wie sie den Akt der individuellen Vorstellung herbeiführen und präsent halten, oder mit Elias Canetti gesprochen, warum in ihrer Betrachtung die „Erfahrung still steht, der der Mensch nun selbst ins Gesicht sieht“<sup>9</sup>, ist also das Thema. Konkreter Gegenstand der Untersuchung sind dabei zwei Werke mit grundsätzlich unterschiedlichen Darstellungsabsichten. Zum einen der „Sturz des Ikarus“, in dem die Aktualisierung des Mythos selbst als ästhetisches Problem thematisiert wird, und zum anderen der Zyklus der „Monate“, der die Verwurzelung des Menschen in der Natur dadurch vor Augen führt, daß er die Betrachter in seine räumliche und visuelle Erscheinung involviert.

Der „Sturz des Ikarus“ existiert in zwei Versionen. Heute wird allgemein die Fassung des Brüsseler Museums für Schöne Künste (Abb. 1) als eigenhändig angesehen und meist im Frühwerk um 1555–58 angesiedelt<sup>10</sup>. Das 74 x 112 cm große Bild, das für den unbedarften Betrachter zunächst einmal einen pflügenden Bauer, einen Schäfer, einen Angler und einen Taucher vor einer großartigen Küstenlandschaft zeigt, hat große Aufmerksamkeit auf sich gezogen, da es als einziges der erhaltenen Werke ein mythologisches Thema vorstellt, dessen Text bei Ovid nachgelesen werden kann<sup>11</sup>. Demzufolge war Ikarus an den Fol-



1. Pieter Bruegel: *Sturz des Ikarus*, Brüssel, Musée des Beaux Arts.

gen jugendlichen Leichtsinns gestorben, da er bei seinem ersten Flug mit den selbstgebauten Flügeln entgegen dem Rat seines Vaters nicht die „Mitte der Bahn“ gehalten hatte, sondern sich zu sehr der Sonne genähert hatte, sodaß das Wachs der Flügel schmolz und der Unglückliche ins Wasser fiel „Und seinen Mund, der ‘Vater’ noch ruft, verschlingen die dunklen Wogen der blauen Flut...“.<sup>12</sup> In Kenntnis des Textes ist die Szene rechts unten im Bild geradezu wörtlich zu dechiffrieren. Die maßstäblich etwas zu groß geratenen, gerade ins Wasser hinabtauchenden Beine können als diejenigen Ikarus’ identifiziert werden und es stellt sich zunächst Verwunderung darüber ein, daß dies so beiläufig geschieht. Dieser Sachverhalt ist zum Gegenstand vieler Interpretationen erhoben worden und zumeist als Polarität zwischen dem Jetzt sozialer Gegebenheit und dem Damals mythischer Vergangenheit gedeutet worden, das sich mit manieristischen Tendenzen einer verkehrten Welt ebenso verbinden ließ wie mit der moralisierenden Deutung, daß Hochmut zum Fall führe und die Pflichterfüllung, die den Vordergrund einnimmt, dem vorzuziehen sei.

Ganz im Sinne der jüngeren Bruegelforschung, die

dem Maler und vor allem seinen Auftraggebern eine solide humanistische Bildung zubilligt<sup>13</sup>, hat Beat Wyss 1994 eine Interpretation des Ikarussturzes als „Vexierbild humanistischen Pessimismus“ vorgelegt<sup>14</sup>. Das Verdienst seiner ikonographischen Analyse besteht darin, alle durch Texte und andere Quellen gleichsam identifizierbare Informationen des Bildes zu einer verführerischen Deutung zusammengeführt zu haben.

Wyss deutet die Landschaft als örtlich bestimmbar Schauplatz der Mythologie, an deren Orten sich im zeitlichen Nacheinander die Geschichte von Ikarus abspielte<sup>15</sup>. Im Hintergrund befinden sich, nach Zeichnungen und Stichen Bruegels identifizierbar, die Felsen der sizilianischen Meerenge: links Skylla, rechts Charybdis. Die Gegend um Messina, dementsprechend links im Bild, ist wenn auch nicht zu sehen so doch für den Gebildeten mit dem Fluß Phaeton in Verbindung zu bringen, der nach dem Sohn des Sonnengottes Helios benannt ist. Er versuchte, den Sonnenwagen zu lenken, kam dabei um und ist insofern mit der Unvorsicht des Ikarus zu parallelisieren. Vor dieser Küste, dem Skyllafelsen gegenüber, ist sodann (topographisch nicht ganz korrekt) Kreta auszuma-

chen, von deren Burg des König Minos Daidalos und Ikarus sich in die Lüfte schwingen. Unbemerkt fliegen sie an den Vordergrundgestalten vorbei und rechts stürzt Ikarus wie gesehen ins Wasser. Ein weiterer Hinweis auf genaue Kenntnis des Mythos ist das Rebhuhn (lat. *perdix*), das oberhalb des Anglers dem Sturz beiwohnt. Es ist jenes Geschöpf, das einst von Daidalos in ein Huhn verwandelt worden war und das nun eine späte Rache erlebt<sup>16</sup>.

Den Vordergrund des Bildes, der in der Tat einige Überraschungen zu bieten hat, deutet Wyss überzeugend als Wiederkunft des Eheren Zeitalters. Dort pflügt ein ausnehmend tumber Bauer sein Feld und läuft nicht nur am Sturz des Ikarus vorüber, sondern nimmt weder den auf einer Scholle plazierten Dolch im Ledergürtel wahr, noch sieht er jene Leiche am Waldesrand, deren kahler Kopf aus dem Dunkel hervorleuchtet. Die von Ovid im ersten Buch der Metamorphosen gegebene Schilderung des Eheren Zeitalters „Wilderen Geistes, bereiter zum Griff nach der schrecklichen Waffe“<sup>17</sup>, gekennzeichnet durch den Raub an Natur und Mensch, ist hier in die Gegenwart des 16. Jahrhunderts verlegt worden und Wyss zieht seine Deutung mit Recht in dem mahnenden Ruf an die zeitgenössischen Betrachter zusammen „Seht, es kehrt die Eiserne Zeit wieder!“<sup>18</sup> Ob man ihm auch dahin folgen möchte, daß die Leiche zugleich ein Hinweis auf die Sintflut und Adam ist, der Bauer ebenfalls Kain meine und Perdix ein Sinnbild stoischer Gleichmut sei, lasse ich offen<sup>19</sup>.

Vor dem Hintergrund der Erkenntnis, daß in dieses anfänglich so harmlos scheinende Bild komplizierte Anspielungen auf Mythologie und zeitgenössischen Pessimismus eingewoben wurden, hat James Mirollo 1996 in der jüngsten Studie die These vertreten, daß die enigmatische Atmosphäre des Bildes zwar literarische Assoziationen insinuiert, sie jedoch bewußt der folgenden Frustration einer letztlich zum Scheitern verurteilten Verbalisierung ausliefere<sup>20</sup>. Mirollo verortet den Ikarussturz Bruegels im Paragone von Malerei und Poesie, der zu dieser Zeit zwar theoretisch vornehmlich in Italien ausgetragen wurde, nichtsdestotrotz aber seine Wellen bis in die Niederlande schlug. Einerseits hat Bruegel sein Bild, wie gerade gesehen, erfolgreich mit Zeichen versehen, die eine literarisch-gebildete Interpretation ermöglichen. Andererseits sind im Bild bewußt eigene Akzente der Darstellung gesetzt, die die Erzählung des Mythos ausdrücklich verweigern und stattdessen die Nichtbeachtung der Katastrophe in mehrfacher Hinsicht in den Vordergrund holen<sup>21</sup>. Dies ist latent auch bei Ovid angelegt, jedoch anders gewichtet. Auch er läßt offen, wer Zeuge gewesen sein könnte „Wer sie erblickt, ein Fischer vielleicht, der mit schwankender Rute angelt, ein Hirte, gelehnt an einen Stab, auf die



2. Joos de Momper: Sturz des Ikarus, Stockholm.

Sterzen gestützt, ein Pflüger, sie schauen und staunen und glauben Götter zu sehen, ...“<sup>22</sup>, aber Ovids potentielle Zeugen, die Bruegel alle im Bild auftreten läßt und so gleichsam seine literarische Quelle zitiert, sehen im Text etwas, das auf dem Bild beim besten Willen nicht zu entdecken ist. Bei Bruegel sieht allein der Hirte zu einem Punkt am Himmel, an dem sich nichts Außergewöhnliches ereignet, und den Sturz des Ikarus nimmt im Bild niemand, nicht einmal das hämische Rebhuhn, wahr<sup>23</sup>. Ganz im Gegensatz dazu werden wir zu Betrachtern jener unaufmerksamen Figuren gemacht, um damit nur umso deutlicher auf die Differenz von Sehen und Erkennen gestoßen zu werden<sup>24</sup>. Ein kurzer Blick auf die wenig spätere Fassung des Themas von Joos de Momper in Stockholm (Abb. 2) verdeutlicht schlaglichtartig, daß dem flämischen Maler das Werk Bruegels zwar bekannt war, er es jedoch vorzog, sich ‘wörtlich’ auf Ovid zu beziehen<sup>25</sup>. In ähnlich dramatisch gegebener Küstenlandschaft steht hier die Sonne noch hoch am Himmel, Ikarus ist erst im Begriff zu fallen, und Fischer, Hirte und Pflüger schauen tatsächlich zum Himmel und „staunen und glauben Götter zu sehen“. Das staunende Erkennen, das sich durch Bruegels Bild im Betrachter ereignet, ist bei Momper wieder zum eigentlichen Gegenstand der Darstellung geworden und die außergewöhnliche ästhetische Pointe somit wieder in traditionelle Ikonographie überführt worden<sup>26</sup>.

Ein „Vexierbild“ liegt bei Bruegel sicher vor, aber nicht nur, weil wir einzelnen Gegenständen und Figuren unterschiedliche Bedeutungen zumessen können<sup>27</sup>, sondern weil die Bildstruktur selbst die Frage aufwirft, wie der Mythos visuell darzustellen und

wahrzunehmen ist. Der Mythos ist hier nicht nur an den Rand des historisch verortbaren Mittelgrundes gedrängt, sondern er ist in radikaler Weise dem erkennenden Betrachter vorbehalten, der zwar auch den vielen Nebenfahrten folgen kann, der sich jedoch angesichts des Bildpersonals immer wieder seiner privilegierten Position des Sehenden erfreuen kann<sup>28</sup>. Einer der grundsätzlichen Vorzüge, die das Bild dem Text voraus hat, ist hier meisterhaft genutzt: Die andauernde Präsenz aller Bildelemente, die keiner zeitlichen, sondern nur einer räumlichen Folge unterliegt, ermöglicht es, den Akzent der Erzählung zu verschieben, ohne ihn aus den Augen zu verlieren. Die Pointe dieser Bildgestaltung liegt darin, daß sie in einem Augenblick ihren Gegenstand zeigt und zugleich deutlich macht, daß es in der Verantwortung des Betrachters liegt, ihn zu entdecken<sup>29</sup>.

Dem Einwand, dies sei schließlich die Qualität eines jeden Bildes, ist entgegenzuhalten, daß Bruegel von Zeitgenossen ausdrücklich für seine Werke gelobt wurde, in denen man mehr erkenne als gemalt sei<sup>30</sup>, und er darüber hinaus seine Strategie der subtilen, räumlich organisierten Blick- und Aufmerksamkeitslenkung, radikaler als seine Zeitgenossen, bei den christlichen Sujets der 1560er Jahre ausfeilte. Zu erwähnen sind etwa die „Kreuztragung“<sup>31</sup> und die „Bekehrung des Paulus“ in Wien<sup>32</sup>, die ihr Thema nicht nur in die historische Gegenwart verlegen, sondern den suchenden Blick des Betrachters auf einen steinigen Erkenntnisweg schicken<sup>33</sup>, um Erleuchtung und Glaubensinhalt nicht nur zu zeigen, sondern zum Erfahrungsinhalt zu machen. Das Charakteristikum dieser Bilder ist, daß sie nicht nur etwas zeigen, sondern dadurch, daß sie den Betrachter zum visuellen Nachvollziehen, zur individuellen Imagination nötigen, ihm den Gehalt zur Erfahrung bringen<sup>34</sup>.

Schon vor Mirollo haben Literaturwissenschaftler darauf hingewiesen, daß sich der Sturz des Ikarus im 20. Jh. großer Beliebtheit bei Dichtern erfreute, die sich dem Bild in moralischer Deutung aber auch in Form der Ekphrasis gewidmet haben und somit den Spieß umdrehten. Gisbert Kranz zählte 41 lyrische Texte, und somit gehört der Ikarussturz zu den meistbesungenen Bildern überhaupt<sup>35</sup>. Angesichts dessen ist die literarische Rezeption wohl nicht nur auf die Berühmtheit des Bildes zurückzuführen, sondern auf seine spezifischen Qualitäten. Bezeichnenderweise thematisieren der Untersuchung Kranz' zufolge die meisten Gedichte weniger das mythologische Thema selbst als die von Bruegel prononcierte Unachtsamkeit der Umwelt<sup>36</sup>.

William Auden beginnt mit der Feststellung, daß die Alten Meister darum wußten, wie beiläufig menschliches Leiden sich vollziehe und exemplifiziert dies folgendermaßen:

*„In Brueghel's Icarus for instance: how everything turns away  
Quite leisurely from the disaster; the ploughman may  
Have heard the splash, the forsaken cry,  
But for him it was not an important failure; the sun shone  
As it had to on the white legs disappearing into the green  
Water; and the expensive delicate ship that must  
have seen  
Something amazing; a boy falling out of the sky,  
Had somewhere to get to and sailed calmly on“<sup>37</sup>.*

Auden macht aus dem, was er sieht, wieder eine Erzählung<sup>38</sup>. Interpretierend beschreibt er, wie alles sich abwendet, und bewußt fügt er das hinzu, was nicht eigentlich zu sehen ist: das Geräusch des aufplätschenden Körpers und einen Schrei – das, was bereits vergangen ist, den Fall des Ikarus vom Himmel und das, was in der Zukunft liegt, den Weg des Schiffes. Die im Bild omnipräsente Gleichgültigkeit der minutiös wiedergegebenen Welt dehnt er somit, seinem Medium gemäß, in Vergangenheit und Zukunft. William Carlos Williams begegnet dem Bild, indem er eine sprachliche Spannung zwischen dem Erwachen des Frühlings, also ebenfalls der Welt, und dem Sturz des Ikarus aufbaut. Der Pflügende figuriert seiner prominenten Bildposition gemäß gleich in der vierten Zeile, und ebenfalls der Bildwahrnehmung folgend endet das Gedicht mit den Zeilen:

*„a splash quite unnoticed  
this was  
Icarus drowning“<sup>39</sup>.*

Sowohl mit der Polarität von lebendiger Natur und Tod, wie auch der Kurve vom Pflügenden zu Ikarus greift Williams zwei Charakteristika des Bildes auf und zeichnet sowohl seine allgemeine Stimmung wie auch die selektive Wahrnehmung nach<sup>40</sup>. Cohn und Czoppelt hingegen suchen der eindrücklichen Gleichzeitigkeit verschiedener Handlungen im Bild durch Kehrreime ein sprachliches Äquivalent zu setzen. Bei Hans W. Cohn wiederholt sich die Frage: „wer sah Ikarus?“ und bei Alexander Czoppelt werden die Strophen durch die lapidare zeitliche Bestimmung „Als Ikarus fiel“ unterteilt<sup>41</sup>. So unterschiedlich diese poetischen Annäherungen im einzelnen sind und so wenig man ihnen mit dieser kurzen Umschreibung gerecht werden kann, zeigen sie, was die Dichter an dem Bild faszinierte, und bestätigen, wie stark die Bruegelsche Bildversion den ihr nurmehr inhärenten Mythos überlagert. Das Nebeneinander der mit Ovid nur unzureichend erklärten Episoden nötigt die Betrachter dazu, sich auf das Bild einzulas-

sen, den von der Gleichzeitigkeit der Handlungen aufgeworfenen Fragen nachzugehen, um dann doch immer wieder auf das zurückgeworfen zu werden, was sie sehen: Ein Bild des Ikarussturzes, den niemand wahrnimmt. Wie Jaques Fontanille treffend beobachtet hat, wird die Wahrnehmung hier in eine narrative und eine kognitive Disposition gespalten, die mit der Unterscheidung eines immanenten und eines transzendenten bildlichen Raumes einhergeht<sup>42</sup>. Während der Vordergrund bildimmanent organisiert ist und die Betrachter in die Szene einführt, verweist der Hintergrund auf das Drama des Helden und transzendiert gleichsam das Bildgeschehen, indem es den Mythos an anderem Ort – nämlich im imaginierenden Bewußtsein des Betrachters – zur Aufführung bringt.

Nimmt man diese rezeptionsästhetischen Beobachtungen hinzu, so erklärt sich die Bildsprache nicht allein aus dem Phänomen des künstlerischen Paragone, den Bruegel mit dem antiken Dichter aufnimmt. Durch die Auseinandersetzung mit dem historischen Text und seine Darbietung in einem quasi natürlichen Erfahrungsraum hat Bruegel vielmehr eine symbolische Form für die imaginäre Aktualisierung des

Mythos gefunden. Diese haben die modernen Dichter aufgegriffen, den Blick des 16. Jahrhunderts nochmals aktualisiert und wiederum in Sprache gebannt<sup>43</sup>.

\*\*\*

Am Beispiel der sogenannten 'Monate' läßt sich die Problematik von Repräsentation und Imagination von einer anderen Seite her aufrollen. Diese Bilder entziehen sich dem Zugriff der Ikonographen gerade deswegen, weil sie etwas verdichten, das sich in einem davor oder dahinter zu vermutenden Text nicht äquivalent fassen ließe: das Erfahren der Welt im Wandel des Jahres<sup>44</sup>.

Bruegel führte den Zyklus 1565 im Auftrag von Nicolaes Jongelincq für dessen Haus in ter Becken aus, wo er höchstwahrscheinlich rundum an den Wänden des Speisezimmers hing<sup>45</sup>. Die Forschung ist sich heute weitestgehend einig, daß die fünf noch erhaltenen Bilder zu einem sechsteiligen Zyklus zu ergänzen sind, dessen Bilder je zwei Monate vereinen. Der inzwischen wiederholt unternommene Vergleich mit den Monatsdarstellungen in zeitgenössischen Stun-



3. Pieter Bruegel: Trüber Tag, Wien, Kunsthistorisches Museum.



4. Pieter Bruegel: Heuernte, Prag, Národní Galerie.

denbüchern hat es ermöglicht, ihre Abfolge zu bestimmen, zuvor jedoch hatte die Frage nach der Anzahl und Zuordnung der Bilder eine jahrzehntelange Forschungsdiskussion auslösen können, die noch 1986 als 'Bruegel enigma' bezeichnet wurde<sup>46</sup>. Dies macht zum einen deutlich, daß der Zyklus außerhalb der Tradition steht, in der entweder alle 12 Monate oder aber die vier Jahreszeiten dargestellt wurden. Zum anderen zeigt es das rege Forschungsinteresse daran, der Bilder mit klaren begrifflichen und ikonographischen Zuordnungen habhaft zu werden. Die Tatsache, daß sich die Bilder der tradierten Ikonographie entziehen, sollte jedoch als bewußte Innovation in die Interpretation eingehen. Die Vermutung liegt nicht fern, daß Bruegel, oder auch sein Auftraggeber (das sei dahingestellt), den Rhythmus des sich stetig wiederholenden Jahreslaufes mit neuen gestalterischen Möglichkeiten fassen wollte, um sich ausdrücklich von der mittelalterlichen Tradition zu lösen, die den Lauf der Zeit vornehmlich durch die verschiedenen menschlichen Arbeiten und damit symbolisch vergegenwärtigte<sup>47</sup>. Hypothese der fol-

genden Bildbetrachtung ist, daß Bruegel die althergebrachte Repräsentation mittels monatsgebundener Tätigkeiten durch die Evokation jahreszeitbedingter Stimmungen zu ersetzen suchte, indem er empirische Naturtreue mit einer Bildrhetorik verband, die dem Betrachter auf den 'ersten Blick' eine geradezu körperlich spürbare Form von 'natürlich' bedingter Aktivität vermittelt, ihn in den dargestellten Raum hineinzieht und ihm dort subjektive Perspektiven auf die Landschaft und die Identifikation bietenden Tätigkeiten eröffnet. Die farbliche und räumliche Komposition der Werke zielt darauf ab, einen stimmungsvollen Gesamteindruck mit der unendlichen Kleinteiligkeit der vorgefundenen Wirklichkeit zu verbinden<sup>48</sup>. Die so gelenkte Rezeption beschert dem Betrachter unendlich viele Wege in die vorgestellte Welt ebenso wie sie sich einem auf Erfassung angelegten, beschreibenden Zugang sperrt, den wir nun dennoch zumindest exemplarisch versuchen müssen.

Bei dem ersten Blick auf den „Trüben Tag“ (Abb. 3)<sup>49</sup> müssen sich unsere Augen erst einmal an das düstere Licht gewöhnen. Unsere Aufmerksamkeit wird



5. Pieter Bruegel: Kornernte, New York, Metropolitan Museum of Art.

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 und die Reste der Festwaffeln essen, 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, die das Bild offensichtlich zu bieten hat, lassen wir den Blick nach links schweifen und erkennen an den aufgeworfenen Wellen der See, wie gewaltig dort noch immer der Sturm weht, der nußschalengroße Schiffe vor sich hertreibt. Nun fällt auch der hellere Himmel in dieser Region auf, der umso stärker hervorsteht, 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 geduckten 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 Nahsichtigkeit 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 beschleichen würde, müssen wir uns versagen, aber die Lust daran, dieses Bild mit Blicken zu durchmessen, die wir selbst



6. Pieter Bruegel: Sommer, Hamburg, Kunsthalle, Kupferstichkabinett.

zu steuern glauben, und die doch von Komposition und Kolorit vorgegeben sind, sollte vorerst im Gedächtnis bleiben.

Ganz anders präsentiert sich das Prager Sommerbild (Abb. 4)<sup>50</sup>. Zwar befinden wir uns wieder auf einer Anhöhe, aber die Sicht in die weite Flußlandschaft ist frei, gerahmt wird sie lediglich durch einen angeschnittenen Baum am rechten und ein Felsmassiv am linken Bildrand, und das helle Sonnenlicht strahlt am weiten Himmel umso deutlicher als das Bildfeld im Vordergrund stark abgedunkelt ist. Drei Bildgründe sind farblich wie kompositorisch sofort auszumachen. Ihnen ist vorne die von Dreiergruppen schnellen Schrittes durchmessene Straße zugeordnet, auf dem hellgrünen Mittelstreifen wird vor dem Prospekt des Dorfes von disparaten Gruppen das Heu gesammelt und im Hintergrund erstreckt sich in kühlem Blau die weite Landschaft. Der gedrückten Stimmung des Vorfrühlings steht die Geschäftigkeit der Ernte gegenüber, deren Geschwindigkeit und Rhyth-

mus sich die Rezeption anzugleichen scheint. Zwar kann das Auge des Betrachters ebenfalls bei den Details verharren, zum Beispiel bei der in das Schärfer der Sense vertieften Figur in der linken Bildecke, aber das alles beleuchtende Tageslicht und die rhythmische Bewegung der Figuren im Vordergrund vermitteln – im wahrsten Sinne des Wortes – auf den ersten Blick energische und geordnete Tätigkeit.

Schwüle Hitze eines Augusttages schlägt uns aus der Kornernte (Abb. 5) entgegen<sup>51</sup>, in deren flache Landschaft wir aufgrund der dunstigen Luft gar nicht sehen können. In praller Vereinfachung ist der goldgelbe Vordergrund präsent, in dessen kaum abgedunkelten Baumschatten eine Bauerngruppe ihre Mahlzeit einnimmt. Die allgemein berücksichtigte Farbfolge der Bildgründe: braun – grün – blau, ist zwar noch herauszufiltern, aber sie wird vom ständig, sogar im Himmelsblau wiederholten Gelb dominiert, das den ohnehin weiten Raum einnehmenden Vordergrund, stärker als in den anderen Bildern zum





7. Pieter Bruegel: Jäger im Schnee, Wien, Kunsthistorisches Museum.

eigentlichen Bildgegenstand macht. Obgleich noch einige Männer im Feld arbeiten und einige Frauen Garben binden, bewirkt die Komposition um den prominent positionierten Birnbaum eine Arretierung des Geschehens, die die lastende, alles verlangsamende Hitze zum Ausdruck bringt. Williams hat es in die Worte gefaßt:

*„Summer!  
the painting is organized  
about a young*

*reaper enjoying his  
noonday rest  
completely*

*relaxed  
from his morning labors (...)“<sup>52</sup>.*

Wie stark diese Fassung darauf zielt, wie eine lapidare Momentaufnahme der hitzedurchtränkten Trägheit zu wirken, zeigt der Vergleich mit der etwas späteren Zeichnung Bruegels (Abb. 6)<sup>53</sup>, die die Tätigkeiten der Sommermonate Juni, Juli und August geradezu gewaltsam in den Vordergrund einspannt und ihre

Gerätschaften im Spiel mit der ästhetischen Grenze sogar den Rahmen durchbrechen läßt. Die Zeichnung arbeitet auf andere Art mit den räumlichen Koordinaten und den darin angeordneten tradierten Arbeiten. Sie zitiert das überkommene Programm der Jahreszeiten und thematisiert den Akt der Repräsentation durch die prononcierte Darbietung. Zeichnung und Bild ließen sich mit den Begriffen Darstellung und Vorstellung charakterisieren.

Die „Rückkehr der Herde“ ist in die erdigen Farben des Herbstes gekleidet<sup>54</sup>. Direkt vor unseren Augen werden die Rinder, deren farbige Rücken zu einer Gruppe verschmelzen, in die Ställe getrieben. Gemeinsam mit ihnen vollziehen wir den Weg aus dem Tal in das erhöht gelegene Dorf, um von dort den Blick über das Flußtal gleiten zu lassen, in dem es Feldarbeiten ebenso wie Galgen und Folterräder zu entdecken gibt. Die von Bäumen gebildete interne Rahmung des Bildes, sowie die keilförmig ineinandergeschobenen, farblich subtil abgesetzten Segmente der Hänge führen den Blick immer von neuem von der kräftigen und doch in die Wellenlinien eingebundenen Vordergrundgruppe in die



8. Andrej Tarkowskij: *Solaris*, Versammlungsraum des Raumschiffs.

Weite. Schon der Bewegungsverlauf gegen die gewohnte Leserichtung drückt Rückkehr aus, die schweren Rücken der Tiere unterstützen darüber hinaus als eine „anschauliche Metapher“ den Eindruck des Einmündens<sup>55</sup>. Auch die Menschen, wiederum großteils Rückenfiguren, ziehen ihre vorgeschriebene Bahn und sind Teil des scheinbar unausweichlichen Geschehens<sup>56</sup>. Die „Jäger im Schnee“ (Abb. 7) kombiniere ich nochmals mit Anfang und Ende eines Gedichts von Williams:

*„The over-all picture is winter  
icy mountains  
in the background the return  
from the hunt it is toward evening  
from the left  
sturdy hunters lead in  
their pack (...)“*

*„Brueghel the painter  
concerned with it all has chosen  
a winter struck bush for his  
foreground to  
complete the picture“<sup>57</sup>.*

Williams hat diesmal gleich zu Beginn beim Namen genannt, was das Bild ausmacht: die Allgegenwärtig-

keit des Winters, die in den Farben genauso steckt wie in dem schwerfälligen Stapfen der Jäger, den zu flaumigen Bällen erstarrten Baumkronen und dem klaren Blick in die Ferne<sup>58</sup>. An zweiter Stelle dann kommt die Bildordnung, die keine andere Wahl läßt, als mit den Jägern am Feuer vor der Herberge vorbei im langsamen Rhythmus der Baumstämme und schneebedeckten Häuser in das Bild hineinzugehen<sup>59</sup>. Wieder bietet der Mittelgrund neben einem brennenden Haus eine Reihe weiterer, weniger spektakulärer Ereignisse, die sich nicht nur wegen des hier knappen Raumes nicht aufzählen lassen, sondern zur Struktur dieses ebenso komponierten wie unüberschaubaren Bildes gehören. Williams hat dies genau beobachtet, wenn er sein Gedicht mit dem repoussoirhaften Strauch in der Mitte des Vordergrundes beendet<sup>60</sup>.

Diese Beschreibungen wären unendlich weiter zu führen, sie würden immer zwischen dem Eindruck des Gestalteten und dem Eindruck des zufällig Beobachteten schwanken, das man dann in eine Erzählung der gezeigten Handlungen überführen würde. Die Stärke dieser Bilder, die im Werk Bruegels wie ein Fazit früherer Landschaftsdarstellungen wirken, liegt tatsächlich in der allseits gepriesenen Stimmungshaltigkeit<sup>61</sup>, allerdings läßt sich dieses Phänomen exakter damit beschreiben, daß sie den Betrachter in ihre eigene, fiktive Wirklichkeit hineinziehen, die aus realen

Eindrücken zusammengesetzt ist. Diese 'zusammengesetzten' oder 'komponierten' Landschaften, die (wie in der Forschung immer wieder hervorgehoben wurde) trotz aller Naturstudien keinen exakten Wirklichkeitsausschnitt zeigen<sup>62</sup>, bedienen sich eben nicht nur des Kolorits, um Stimmung zu erzeugen, sondern sie konstituieren einen impliziten Betrachter, der mit dem Bildpersonal so durch die Landschaft wandert, daß er dort mögliche Sinneseindrücke mit selbsterlebten kombinieren kann. Dies geschieht abgesehen von Repoussoir- und Rückenfiguren durch den etwas niedriger angesetzten Horizont, der eine wahrscheinlichere Perspektive angibt als die frühen Weltlandschaften, mittels kompositorischer Linien und Rhythmen und auch dadurch, wie lapidar die Vielgestaltigkeit der Welt gezeigt wird, deren Vordergrundfiguren nur wie durch den Zufall des Standpunktes größer erscheinen. Die vorgeblich zufälligen Blicke in die komponierten Landschaften vermeiden ganz bewußt, wie Präsentationen zu wirken. Stattdessen gleichen sie absichtlich solchen 'Aufnahmen' von Natur, wie sie jeder in seiner Erinnerung zu Bildern verdichtet. Als Zeuge für diese Rezeption der Bruegelschen Bildwelt soll zuletzt Andrej Tarkowskij angeführt werden, der das Verhältnis von Bildwahrnehmung und Assoziation bezeichnenderweise an Bruegels Winterlandschaft exemplifiziert.

In seinem Film „Solaris“ (1972), dessen Thema die Grenzen menschlicher Wissenschaft sind, wird bekanntlich ein Planet erforscht, dessen merkwürdiger Ozean in der Lage ist, die Erinnerungen der Welt-raumforscher zu materialisieren und ihnen wie lebendige und vor allem leibhaftige Wirklichkeit in das Raumschiff zu senden. Als die Lage sich zuspitzt, und die Forscher sich endgültig ihrer unangenehmen Erinnerungen entledigen wollen, versammeln sie sich in einem mit irdischer Gemütlichkeit getäfelten Raum ihres Schiffes, dessen Wände neben weiteren materialisierten Gütern des kulturellen Gedächtnisses auch einige Bilder Bruegels zieren (Abb. 8), unter denen sich bezeichnenderweise der „Turmbau zu Babel“ als Zeichen menschlichen Hochmuts, der „Fall des Ikarus“ und einige der Monatsbilder befinden.

Angesichts der im Film thematisierten Auswirkungen von Erinnerung auf die individuelle Weltkonstitution zoomt Tarkowskij in die „Jäger im Schnee“. Er vollzieht mit der Kamera imaginäre Wege durch das Bild (Abb. 9), kombiniert sie um der Realitätsüberlappung willen mit Sphärenklängen und natürlichen Vogellauten, und montiert dann die Erfahrung des Bildes übergangslos an das Erinnerungsbild der Protagonistin (Abb. 10)<sup>63</sup>. Das Medium Film ermöglicht es, die Bewegung des sehenden Auges durch Überblendungen mit der Statik des Bildes zu kontrastieren und darüber hinaus durch bloße Hintereinan-



9. Andrej Tarkowskij: *Solaris*, Blick auf die „Jäger im Schnee“.



10. Andrej Tarkowskij: *Solaris*, Erinnerungsbild.

derschaltung gesehenes und erinnertes Bild aufeinander zu beziehen. Dieser filmisch organisierte Blick auf das Bild ist insofern für unseren Zusammenhang von Belang, als er genau jene subjektive Wahrnehmung einer Person zum Ausdruck bringt, die den dort erfahrenen Stimmungsgehalt aus der emotionsgebundenen Kindheitserinnerung erklärt<sup>64</sup>. Obgleich Tarkowskij mit diesem Verfahren die Winterlandschaft Bruegels für seine Darstellungsabsichten instrumentalisiert, ist nicht zu leugnen, daß er mit seiner gefilmten Rezeption eben jener Qualität des Bildes gerecht wird, die hier zur Rede stand, nämlich dem impliziten Betrachter, der mit den Jägern durch den Schnee stapft und ihm selbst bekannte Sinneseindrücke an das Dargestellte heranzuführt. Daß Tarkowskij ausgerechnet dieses Bild ausgewählt hat, erklärt sich zudem aus einer Analogie der Darstellungsabsichten, die Bild und Film miteinander verbindet. In beiden Werken geht es um das Erfahren und Erkennen von Welt und Natur – während Tarkowskij allerdings die 'subjektive' Erfahrung gegen die 'objektive' Wissenschaft seiner Zeit ausspielt, ist es das Verdienst Bruegels, die subjektive Erfahrung von Welt überhaupt erst als möglichen Weg zu ihrer Erkenntnis zu etablieren<sup>65</sup>. Nimmt man nämlich die Innovationen dieses Zyklus ernst, die sich nicht auf die Ausdehnung auf sechs Tafeln beschränken, sondern vielmehr in

der subtilen Organisation von projiziertem Landschaftsraum und episodisch eingewobenen, kontingenten Erzählungen besteht, dann steht auch hier jene Dissoziation der Betrachtung vor Augen, die Fontanille am „Ikarussturz“ festmachte. Narration und Kognition sind wiederum zu unterscheiden, allerdings gibt es diesmal keinen Text, auf den sich die Betrachter stützen können, sondern nur ihre persönliche Erinnerung. Die Welt im Laufe der Jahreszeiten wird somit zu einem Paradigma menschlicher Erfahrung, die erkennende Distanz ebenso wie involvierende Bezugnahme ermöglicht.

Hiermit möchte ich schließen und hoffe verdeutlicht zu haben, daß die gezeigten Landschaften Pieter Bruegels weit mehr intendieren als ein Abbild seiner Welt. Indem sie die Imagination des Betrachters provozieren, machen sie sowohl die mythologische als auch die alltägliche Konstitution von Welt erfahrbar. Sie wollen insofern keine Träume provozieren, sondern als visueller Beitrag zur Erkenntnis von Welt verstanden sein.

### Anmerkungen

- <sup>1</sup> Claude-Henri Rocquet, *Bruegel ou l'atelier des songes*, Paris 1987.
- <sup>2</sup> Vgl. die anderen fiktiven Biographien: von Felix Timmermans, *Pieter Bruegel*, Frankfurt 1928 und von Jan Vermeulen, *Die Elster auf dem Galgen. Ein Roman aus der Zeit Pieter Bruegels*, Utrecht 1992, dt. Berlin 1994. Zuletzt erschien der Roman von Michael Frayn, *Headlong*, London 1999; dt. Ausgabe: *Das verschollene Bild*, München 1999, in dem die Kriminalgeschichte um einen wiederentdeckten Bruegel den Rahmen der ästhetischen Annäherung vorgibt.
- <sup>3</sup> Roquet 1987 (wie Anm. 1), S. 8, „J'ai revu mes prairies d'enfance, (...) J'ai voyagé dans la peinture de Bruegel, ce pays.“ „A certain signe que je crois surnaturel, je pense que mes rêveries les moins prudents ont reçu l'approbation de l'invisible.“
- <sup>4</sup> Hierzu finden sich erstaunliche Parallelen im Roman von Michael Frayn (wie Anm. 2), wo es etwa heißt: „Und in diesen ersten Momenten betrachtete ich schon nicht mehr das Bild, sondern die akkumulierten Erinnerungenn daran. (...) Es ist, als würde die Sonne hinter den Wolken hervortreten und die graue Welt, die ich vor mir sehe, einen goldenen Ton annehmen“ (S. 45). Vgl. allgemein zu dem Thema der vom Künstler gelenkten Imagination Ernst H. Gombrich, *Kunst und Illusion. Eine Studie über die Psychologie von Abbild und Wirklichkeit in der Kunst*, Zürich 1978. In diesem Zusammenhang bes. *Wolkengestalten*, S. 206–224, bes. S. 211 ff. Auch Gombrich betont den zunehmenden Stellenwert der Phantasie des Betrachters.
- <sup>5</sup> Der „implizite Betrachter“ weist auf die im Bild selbst verankerte Betrachterfunktion, die die Rezeption leitet, s. Wolfgang Kemp, *Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik*, in: Ders. (Hg.), *Der Betrachter ist im Bild*, Köln 1985, S. 7–27, S. 22.
- <sup>6</sup> Als herausragendes, hier jedoch nicht näher behandeltes Beispiel ist zu nennen: Gert Hofmann, *Der Blindensturz*,

Darmstadt – Neuwied 1985. Hofmann verlegt seine Erzählung gleichsam vor das Bild, indem er seine Entstehung aus der Sicht der Blinden schildert und somit das von Bruegel visualisierte Sujet von Nicht-Sehen und Gesehen-Werden in einen gedanklichen und damit sprachlichen Konflikt verwandelt.

- <sup>7</sup> Vgl. zu modernen Formen der Ekphrasis Katy Aisenberg, *Ravishing Images. Ekphrasis in the Poetry and Prose of William Wordsworth*, W.H. Auden and Philip Larkin, Frankfurt am Main u. a. 1995; zu Bruegel bes. 58 ff., sowie Ulrich Weisstein, *Verbal Paintings, Fugal Poems, Literary Collages and the Metamorphic Comparatist*, in: *Yearbook of Comparative and General Literatur* 27 (1978), S. 7–18.
- <sup>8</sup> Vgl. Jean Paul Sartre, *L'imaginaire*, Paris 1940.
- <sup>9</sup> Vgl. Elias Canetti, *Die Fackel im Ohr. Lebensgeschichte 1921–1931*, Frankfurt 1996, S. 110. Zu der Bedeutung, die Bruegels Bilder für Elias Canetti hatten vgl. Piet van Meeuwen, *Elias Canetti und die bildende Kunst. Von Bruegel bis Goya*, Frankfurt u. a. 1988, S. 6–41.
- <sup>10</sup> Robert J. Clements, *Brueghel's Fall of Icarus*, in: *Studies in Iconography* 7–8 (1981–82), S. 253–268.
- <sup>11</sup> Ovid: *Metamorphosen*, VIII, zitiert nach der Übersetzung von Erich Rösch, München <sup>3</sup>1990, 203–235.
- <sup>12</sup> Ovid (wie Anm. 11), VIII, 224 f.; S. 205 f.
- <sup>13</sup> Hervorzuheben sind Justus Müller Hofstede, *Zur Interpretation von Bruegels Landschaft. Ästhetischer Landschaftsbegriff und stoische Weltbetrachtung*, in: Otto von Simson u. Matthias Winner (Hgg.), *Pieter Bruegel und seine Welt. Ein Colloquium des Kunsthistorischen Instituts der Freien Universität Berlin und dem Kupferstichkabinett, Berlin 1979*, 73–142; Margret Sullivan, *Bruegel's Peasants. Art and Audience in the Northern Renaissance*, Cambridge 1994.
- <sup>14</sup> Beat Wyss, *Pieter Bruegel. Landschaft mit Ikarussturz. Ein Vexierbild des humanistischen Pessimismus*, Frankfurt 1994. Ebd., S. 21 ff.
- <sup>15</sup> Ovid (wie Anm. 12), VIII, S. 236–259, S. 206 f. Vgl. Ulrich Weisstein, *The partridge without a pear tree: Pieter Bruegel the Elder as an illustrator of Ovid*, in: *Comparative criticism* 4 (1982), S. 57–83: Im Gegensatz zu der Fassung Bruegels zeigen die früheren Versionen der Darstellung, wie Perdix dem Begräbnis des Ikarus beiwohnt, da es bei Ovid heißt „Betten im Hügel den Leib des beklagenswürdigen Sohnes sah vom schlammigen Graben ihn dort das geschwätzig Rebhuhn, ...“ (VIII, S. 236f). Zudem sitzt das Rebhuhn der tradierten Ikonographie nach, da es nicht fliegen kann, auf dem Boden, vgl. Arthur Henkel u. Albrecht Schöne (Hgg.), *Emblemata. Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts*, Stuttgart 1967, S. 842 f. Weisstein (S. 73ff) erklärt die Abweichung durch die deutsche Übersetzung von 1545, deren ebenso illustrierte Fassung Bruegel bekannt gewesen sein könnte.
- <sup>16</sup> Ovid (wie Anm. 11), I, 125–140, hier 126, S. 30.
- <sup>17</sup> Wyss (wie Anm. 14), S. 71
- <sup>18</sup> Ebd., S. 42 ff.
- <sup>19</sup> James V. Mirollo, *Bruegel's Fall of Icarus and the Poets*, in: Amy Golahny (Hg.), *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, hier S. 131. Mirollo geht hier zu Recht sehr viel weiter als Weisstein (wie Anm. 16), S. 14–16, der das beschriebene Phänomen letztlich als Übertragungsproblem zwischen Text und Bild stehen läßt.
- <sup>20</sup> Vgl. Christopher Braider, *Refiguring the Real. Picture and Modernity in Word and Image 1400–1700*, Princeton 1993, der ebenfalls die Schwierigkeit betont, den eigentlichen Gehalt des Bildes zu finden (S. 96), im 'Ikarussturz' jedoch ledig-

- lich eine „Allegorie auf den Tod der Allegorie“ sieht (S. 96), da er Bruegel zum Exponenten einer neuen, nämlich empirisch exakten Naturrepräsentation macht, wobei er angesichts der ‚realistischen‘ Qualitäten die bildnerischen Strategien der Aufmerksamkeitslenkung meines Erachtens übersieht.
- <sup>22</sup> Ovid (wie Anm. 11) VIII, 217–219, S. 205 f.
- <sup>23</sup> Dies steht in deutlichem Gegensatz zu Ovid (wie Anm. 11), VIII, 238 „... Und es klatscht mit den Flügeln, bezeugt mit Gesang seine Freude“. Auch Weisstein (wie Anm. 16), S. 78 unterstreicht diese Abweichung vom Text und deutet sie als Zeichen eines souveränen Umgangs mit dem antiken Text.
- <sup>24</sup> Darauf, daß das Signifikat erst langsam vom Betrachter erschlossen werden muß, hat (allgemein auf das Werk Bruegels bezogen) bereits hingewiesen: Heinz Jatho, Bildsemantik und Helldunkel. Ein Beitrag zur Bildsemiotik, München 1976, S. 50–51.
- <sup>25</sup> Nationalmuseum Stockholm, 154 x 173 cm.
- <sup>26</sup> Vergleichbares gilt für verschiedene Fassungen des Hans Bol sowie dessen ikonographische Nachfolger, vgl. Luuk Pijl, Een *Val van Icarus* van Paul Bril en diens artistieke relaties met Hans Bol, Lodewijk Toeput en Jan Brueghel de Oude, in: Oud Holland 110 (1996) S. 70–78.
- <sup>27</sup> Wyss (wie Anm. 14) S. 44, spricht von „ikonologischer Architektur im Bild“, die noch „eine Vielzahl von Leserichtungen“ ermögliche, und diskreditiert die Anhäufung von Anspielungen zugleich als das Verfahren von „Mitwissenden, die das Kunstwerk als Zählrahmen für moralische Rechenexempel benutzen“.
- <sup>28</sup> Bruegel radikalisiert hier ein Darstellungsverfahren, das sich bei mehreren Manieristen in der flämischen und niederländischen Malerei großer Beliebtheit erfreute. Zum Phänomen der Dezentralisierung in der bildenden Kunst des Manierismus s. Wolfgang Drost, Strukturen des Manierismus in Literatur und bildender Kunst. Eine Studie zu den Trauerspielen Cicenu Giustis (1532–1619), Heidelberg 1977, S. 53–68.
- <sup>29</sup> Christine Buci-Glucksmann, Der kartographische Blick in der Kunst, Berlin 1997, hat eben dieses Phänomen des Bildes, durch das Künstler und Betrachter zu Gestalten der unendlich kleinteiligen Welt erklärt werden, als „kartographischen Blick“ bezeichnet (S. 22) und neben dem Schweißstück der Veronika und Albertis Fenster zu einer weiteren „Urszene der Malerei“ (S. 21) deklariert, da sich in ihm ein neues Weltverhältnis offenbare. Ihrer in weiten Teilen sehr assoziativ gehaltenen Studie läßt sich entnehmen, daß die räumliche Disposition des „Ikarussturzes“ im Rahmen einer weiterreichenden Entwicklung von Welt Darstellungen zu verorten ist, die dem impliziten Betrachter zunehmend mehr Macht zugesteht.
- <sup>30</sup> „*Multa pinxit, hic Brugelius quae pingi non possunt, quod Plinius de Apelle. In omnibus eius operibus intellegitur plus semper quam pingitur*“, Album Amicorum Abraham Ortelius, im Faksimile reproduziert, kommentiert und übersetzt von Jean Puraye, Amsterdam 1969, S. 12; vgl. zur Deutung des gesamten Textes von Ortelius und den kunsttheoretischen Implikationen Tanja Michalsky, Imitation und Imagination. Die Landschaft Pieter Bruegels im Blick der Humanisten, in: Künste und Natur in Diskursen der Frühen Neuzeit. 9. Jahrestreffen des Wolfenbütteler Arbeitskreises für Barockforschung, 30. Juli bis 2. August 1997, Wiesbaden 2000, S. 383–405. Michael Frayn (wie Anm. 2) hat diesen Aspekt ebenfalls hervorgehoben. Er läßt seinen Protagonisten von S. 144–155 über das entsprechende Zitat rasonieren. Vgl. auch die ebenso knappen wie aufschlußreichen Bemerkungen zu Ortelius' Wertschätzung Bruegels bei Werner Busch, Landschaftsmalerei, Berlin 1997, S. 17–19.
- <sup>31</sup> Kreuztragung, 1564, Wien, Kunsthistorisches Museum, 124 x 170 cm. Zuletzt hat Mark A. Meadow darauf aufmerksam gemacht, wie hier eine Vielzahl von geradezu unüberschaubaren Handlungen (deutlicher als bei den vorangegangenen Fassungen etwa eines Herri met de Bles) in eine Kreiscomposition eingebunden wird, die das eigentliche Thema, die Passion, anschaulich zum Ausdruck bringt und in Einzelformen, wie den ungezählten Rädern wiederholt. S. Bruegel's *Procession to Calvary*, Aemulatio and the Space of Vernacular Style, in: Pieter Bruegel, Nederlands kunsthistorisch Jaerboek 47 (1996), S. 181–205. Vgl. auch Reindert L. Falkenburg, Pieter Bruegels *Kruisdraging*: een proeve van 'close-reading', in: Oud Holland 107 (1993), S. 17–33. Falkenburg betont, daß es die Leistung des Betrachters ist, der Vielzahl des Dargestellten einen Sinn erst zu geben, bzw. ihn zu erkennen, S. 28. Zu der Tradition des ‚Kreuzweges‘, die höchstwahrscheinlich von Jan van Eyck begründet wurde, s. Dagmar Eichberger und Hans Belting, Jan van Eyck als Erzähler. Frühe Tafelbilder im Umkreis der New Yorker Doppeltafel. Worms 1983, S. 168–182, und zuletzt Wolfgang Kemp, Die Räume der Maler. Zur Bilderzählung seit Giotto. München 1996, S. 159–185.
- <sup>32</sup> Die Bekehrung des Paulus, 1567, Wien Kunsthistorisches Museum, 108 x 156 cm, vgl. dazu Michalsky (wie Anm. 30).
- <sup>33</sup> Felix Timmermanns hat dies in seiner betont schlicht gehaltenen Sprache der fiktiven Biographie in die Worte eines Bruders Bruegels gelegt: „Du rühmst immer die Italiener – und bei dir sehe ich nirgends einen Mittelpunkt! Bei dir hat jedes Ding oder jede Figur gleiche Bedeutung. Bei dir ist überall Mittelpunkt.“, Timmermanns (wie Anm. 2), S. 239.
- <sup>34</sup> Pierre Francastel sind grundlegende Überlegungen zu diesem Sachverhalt zu verdanken. In seiner 1969 verfaßten aber erst 1995 veröffentlichten Arbeit über Pieter Bruegel betont er mehrfach die Ordnung der Bruegelschen Bildwelt, den „pensée figurative“, als einer im phänomenologischen Sinne intentional erfaßten Welt, die des begreifenden Bewußtseins des betrachtenden Menschen bedarf: „Ordre de l'invention (...). Ordre, d'ailleurs, de la verité, si, au contraire, la verité ne peut être que la verité de l'homme“, Pierre Francastel, Bruegel, hg. v. Jean-Louis Ferrier, Paris 1995, S. 32.
- <sup>35</sup> Gisbert Kranz, Meisterwerke in Bildgedichten: Rezeption von Kunst in der Poesie, Frankfurt 1986, S. 345–371.
- <sup>36</sup> Ebd., S. 352.
- <sup>37</sup> Wystan Hugh Auden: „Musée des Beaux Arts“, 1939, in: Ders.: Selected Poems, Wien 1973, S. 12. Vgl. zu dem Phänomen moderner Ekphrasis Heffernans Beobachtung, daß in die Beschreibung Bedingungen und Ort der Bildersammlung eingehen: James A. W. Heffernan, 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.
- <sup>38</sup> Auf Einzelheiten der lyrischen Sprache, die sich um eine formale und semantische Verschachtelung der Darstellung bemüht, kann hier nicht eingegangen werden, 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, hier S. 327. Zur visuellen Gestaltung der Texte bei Williams s. Henry M. Sayre, The Visual Text of William Carlos Williams, Urbana-Chicago 1983. Braider (wie Anm. 21), S. 75 weist darauf hin, daß Auden (im Gegensatz zu Williams) das Bild in einen kulturellen Rahmen setzt und damit im eigenen Sinne deutet.
- <sup>39</sup> William Carlos Williams, Landscape with the Fall of Icarus, in: Pictures from Brueghel (1962), zit. nach ders., Selected Poems, hg. v. Charles Tomlinson, London 1976, S. 212. Vgl.

- Caws (wie Anm. 38) S. 325–326; Braider (wie Anm. 21), S. 75 und 96 bescheinigt Williams ein besonderes (an kubistischer Kunst geschultes) Gespür für die bildnerischen Qualitäten. Dies unterstrich zuletzt nochmals Grant F. Scott, Copied with a difference: „ekphrasis‘ in William Carlos Williams’ Pictures from Brueghel, in: *Word & Image* 15 (1999), S. 63–55. Scott arbeitet heraus, daß Williams im Gegensatz zu klassischer Ekphrasis nicht allein an der Nacherzählung der dargestellten Geschichte gelegen war, sondern auch daran, die Form der visuellen Darstellung sprachlich zum Ausdruck zu bringen. Auf die ungewöhnliche Form der „Pictures from Brueghel“, die durch keinerlei Interpunktionszeichen gegliedert werden, wies bereits hin: Ulrich Weisstein, *William Carlos Williams’ Pictures from Brueghel. A Celebration of the painter, „who saw it all“*, in: Rudolf Haas (Hg.), *Amerikanische Lyrik: Perspektiven und Interpretationen*, Berlin 1987, S. 240–261, bes. S. 245 f.; hier auch weitere Informationen zu Entstehung, Editions kritik und Williams’ Bild- und Textquellen.
- <sup>40</sup> Zu der von Williams genau beobachteten Verschiebung des Erzählakzentes in den Bildern Bruegels s. Terence Diggory, *William Carlos Williams and the Ethics of Painting*, Princeton 1991, S. 50 u. 70.
- <sup>41</sup> Hans W. Cohn ‘Ikarus’ 1964, Alexander Czoppelt ‘Ikarus’ 1972, vgl. Kranz 1986 (wie Anm. 35), S. 356–357.
- <sup>42</sup> Jaques Fontanille, *Les espaces subjectifs. Introduction à la sémiotique de l’observateur (discours – peinture – cinéma)*, Paris 1989, S. 92–93. Fontanille bespricht Bruegels „Sturz des Ikarus“ bezeichnenderweise im Kapitel „La procédure de symbolisation“.
- <sup>43</sup> Eine herausragende Qualität des Bildes und der folgenden poetischen Literatur ist somit die Selbstreferentialität. Vgl. dazu J. Hillis Miller, *The Linguistic Moment: From Wordsworth to Stevens*, Princeton 1985, S. 381.
- <sup>44</sup> Vgl. Carl Gustav Stridbeck, *Bruegelstudien. Untersuchungen zu den ikonologischen Problemen bei Pieter Bruegel dem Älteren sowie dessen Beziehungen zum niederländischen Romanismus*. Stockholm 1956, dt. Soest 1977, Stridbeck, dessen Verdienst in der Aufschlüsselung ikonologischer Zusammenhänge besteht, schließt die Landschaften bewußt für seine Untersuchung aus, S. 9.
- <sup>45</sup> Iain Buchanan, *The collection of Nicolaes Jongelincq: II. The ‘Months’ by Pieter Bruegel the Elder*, in: *Burlington Magazine* 132 (1990), S. 541–550, mit älterer Lit.; Vgl. auch Walter S. Gibson, *Mirror of the Earth, The World Landscape in 16th Century Flemish Painting*, Princeton 1989, S. 71 ff.
- <sup>46</sup> Hans J. van Miegrot, *The ‘12 months’ reconsidered: how a drawing by Pieter Stevens clarifies a Bruegel enigma*, in: *Simiolus* 16 (1986), S. 29–35, mit ält. Lit. – Michael Frayn (wie Anm. 2) hat 1999 eben diese noch immer wogende Forschungsdiskussion zum Ausgangspunkt seines fiktiven Romans gemacht – der Protagonist, ein Philosoph als Hobbykünstlerhistoriker, glaubt, das sechste Bild des Zyklus gefunden zu haben, und müht sich durch die entsprechende Forschungsliteratur, die Dank der fachkundigen Berater des Autors auf ihrem neuesten Stand wiedergegeben wird.
- <sup>47</sup> Francastel (wie Anm. 34), S. 153 hat dies bereits formuliert: „Il ne s’agit plus de rappeler les activités propres à chaque saison, mais d’utiliser le rappel de ces activités pour nous faire éprouver des sensations, des émotions que normalement on ne ressent qu’à certaines périodes de l’année.“ Vgl. auch Max Dvorak, *Pieter Bruegel*, in: Ders., *Studien zur Kunstgeschichte*, Leipzig 1989, S. 36 „Es ist bezeichnend, daß Bruegel der in der ersten Hälfte der alte mittelalterliche und im XV. Jh. allmählich zu einem banalen Illustrationsklischee herabgesunkene Gedanke des Kreislaufs der Natur und seine Beziehungen zum menschlichen Leben damals angezogen hat.“
- <sup>48</sup> Kenneth Clark, *Landscape into Art*, London, 5. Auflage 1997, S. 56 formuliert „... the great landscapes in which the accidents of human life are one with the weather and the seasons.“
- <sup>49</sup> *Trüber Tag*, 1565, 118 x 163 cm, Wien, Kunsthistorisches Museum.
- <sup>50</sup> *Die Heuernte*, 1565, 114 x 158 cm, Prag, Národní Galerie.
- <sup>51</sup> *Die Kornerte*, 1565, 118 x 160,7 cm, New York, Metropolitan Museum of Art.
- <sup>52</sup> *William Carlos Williams: The Corn Harvest*, Williams (wie Anm. 39), S. 216. Vgl. zu der Rolle des Dichters als spannungsproduzierendem Kommentator, Scott (wie Anm. 39), S. 71.
- <sup>53</sup> *Sommer*, 22 x 28,6 cm, 1568, Hamburg, Kunsthalle, Kupferstichkabinett.
- <sup>54</sup> *Die Heimkehr der Herde*, 1565, 117 x 159 cm, Wien, Kunsthistorisches Museum. Dieses Bild wurde von Volkskundlern ob seiner detailgetreuen Wiedergabe von bäuerlichen Bräuchen geschätzt, aber trotz der Suche nach sachdienlichen Hinweisen gestehen die Forscher Bruegels Werk Qualitäten zu, die weit über das Wiedererkennen von Alltagskultur hinausgehen. Vgl. Arthur Haberlandt, *Das ‘Herbstbild’ oder ‘Die Heimkehr der Herde’ Pieter Bruegels d.Ä.*, in: *Beiträge zur Volkskunde Tirols, Festschrift für Hermann Wopfner*, 2 Bde., Innsbruck 1947/48, Bd. II, S. 89–100, bes. S. 89, wo Haberlandt von „gemütstiefer Erinnerung“ spricht, bzw. „eine unvergeßlich stimmungsvolle Herbstlandschaft im Gebirge“ (95) beschreibt. Ebenso Jan Theuwissen, *Volkskundliche Aspekte im Werke Pieter Bruegels*, in: Otto von Simson u. Matthias Winner (Hgg.), *Pieter Bruegel und seine Welt. Ein Colloquium des Kunsthistorischen Instituts der Freien Universität Berlin und dem Kupferstichkabinett*, Berlin 1979, S. 175–185.
- <sup>55</sup> Hans Sedlmayer, *Die ‘Macchia’ Bruegels*, in: ders.: *Epochen und Werke Bd. I*, Mittenwald 1977, S. 274–318, bes. S. 309.
- <sup>56</sup> Ebd.
- <sup>57</sup> *William Carlos Williams: „The Hunters in the Snow“*, (wie Anm. 39) 212 f.
- <sup>58</sup> Kenneth Clark (wie Anm. 48), S. 56, gesteht dem Bild aufgrund seiner unmittelbaren Anziehungskraft einen besonderen Platz in der „popular imagination“ zu, sodaß der Name Bruegel in einer Winterlandschaft von fast jedem gemurmelt werden müsse.
- <sup>59</sup> Auch Weisstein (wie Anm. 39) beschreibt: „the poet controls the movement of the mind as Bruegel would seem to control that of the eyes, ...“, S. 257.
- <sup>60</sup> Mit Scott (wie Anm. 39), S. 74, ist dabei zu bedenken, daß Williams sowohl die „complex energies“ Bruegels aufnimmt und neu imaginiert, als auch eigenen Gestaltungswillen in die sprachliche Darstellung legt, welche ihrerseits Parallelen in der zeitgenössischen bildenden Kunst hat.
- <sup>61</sup> So schon bei Gustav Glück, *Bruegels Gemälde*, Wien 1923, S. 42.
- <sup>62</sup> Das Phänomen wurde vornehmlich an den Landschaftszeichnungen erörtert, unter denen die Berglandschaften eine besondere Stellung einnehmen, da sie der Rekonstruktion der Alpenüberquerung dienen sollen. Müller Hofstede (wie Anm. 13), S. 124 betont, daß Bruegel in den späteren Landschaften die Betrachterposition durch den Vordergrund motiviert und so einen Einstieg ins Bild gibt, der in den frühen Zeichnungen noch unvollkommen war. Vgl. zur komponierten Landschaft auch 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'Akresilas a Thomas Cole. Actes du 116 congrés national de sociétés savantes, Paris 1991, S. 179–200, bes. S. 181 ff.; Busch (wie Anm. 30), S. 20.

<sup>63</sup> Tarkowskij tut damit das, was er in anderem Zusammenhang (am Beispiel eines Werkes von Leonardo) als den Umgang mit Kunstwerken beschrieben hat: „Das Unendliche ist etwas, das der Bildstruktur immanent ist, doch in der Praxis seines Lebens zieht der Mensch unweigerlich das eine dem anderen vor, wählt aus und stellt das Kunstwerk in den Kontext seiner persönlichen Erfahrung“, Andrej Tarkowskij, *Die versiegelte Zeit. Gedanken zur Kunst, zur Ästhetik und Poetik des Films*, Frankfurt <sup>2</sup>1988, S. 115.

<sup>64</sup> Damit stellt Tarkowskij jene Rezeptionsweise des Bildes vor Augen, die Bachelard für die Literaturrezeption reklamiert, nämlich diejenige, die von der schöpferischen Einbildungskraft geleitet wird, deren Ursprünge ihrerseits in den Kindheitserfahrungen liegen; vgl. Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, Paris 1957, dt. *Poetik des Raums*, Frankfurt 1997.

<sup>65</sup> In diesem Sinne folge ich der Interpretation Baiders (wie Anm. 21). Vgl. zur künstlerischen Darstellung von Natur, die die Erkenntnis des Subjekts impliziert Gernot Böhme, *Eine ästhetische Theorie der Natur*, in: *Natürlich Natur. Über Natur im Zeitalter ihrer technischen Reproduzierbarkeit*, Frankfurt 1992, S. 125–140, bes. S. 125–131.