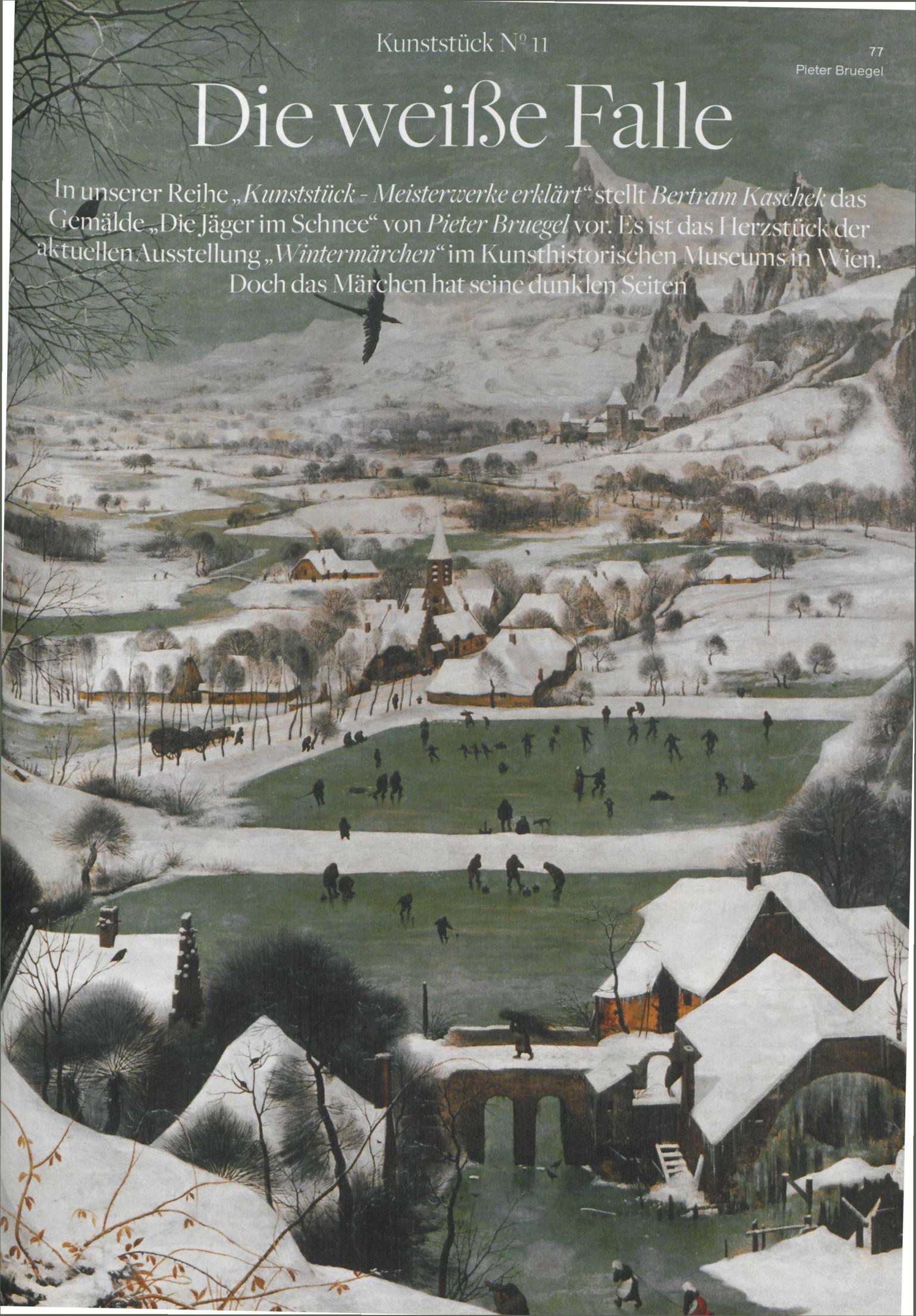




Die weiße Falle

In unserer Reihe „Kunststück - Meisterwerke erklärt“ stellt Bertram Kaschek das Gemälde „Die Jäger im Schnee“ von Pieter Bruegel vor. Es ist das Herzstück der aktuellen Ausstellung „Wintermärchen“ im Kunsthistorischen Museums in Wien. Doch das Märchen hat seine dunklen Seiten





Pieter Bruegel d. Ä. (um 1525–1569), *Die Jäger im Schnee* (Detail), 1565, Öl/Holz, 117 x 162 cm; Wien, Kunsthistorisches Museum

NUR WENIGE GEMÄLDE der Kunstgeschichte sind einem breiten Publikum scheinbar so vertraut wie Pieter Bruegels „Die Jäger im Schnee“ (1565). Auf Weihnachtskarten und Jahreskalendern, in Schul- und Lesebüchern, auf Tassen und Tellern kann man Reproduktionen von Bruegels berühmtem Bild finden, das auf den ersten Blick ein winterliches Idyll darzustellen scheint: Von einer Anhöhe schauen wir auf eine weiße, weite Welt herab, die von einem blaugrüngrauen Himmel überfangen wird. Dessen Farbton wird von den zugefrorenen Gewässern wieder aufgenommen, so dass sich die gesamte Bildfläche zu einem einheitlichen Muster zusammenschließt, das lediglich von den schwarzen Silhouetten der Bäume, Menschen und Vögel sowie von den ockerfarbenen Gebäuden akzentuiert wird. Diese reduzierte Farbigkeit sorgt nicht nur für die Homogenität des Bildeindrucks, sondern evoziert zugleich die düster-gedämpfte Stimmung eines winterlichen Spätnachmittags. So haben Dichtung und Forschung gleichermaßen in dem Gemälde einen vollkommenen Ausdruck „des“ Winters schlechthin gesehen.

„The over-all picture is winter“, lautet etwa die erste Zeile in William Carlos Williams' Gedicht „The Hunters in the Snow“. Der Kunsthistoriker Fritz Novotny schreibt dem Gemälde in dieser Hinsicht gar „das Gepräge des Klassisch-Endgültigen“ zu. Bruegel, so kann man wohl ohne Übertreibung sagen, hat der Erfahrung des Winters mit seiner Tafel eine Form gegeben, die auch Jahrhunderte nach ihrer Entstehung noch zu überzeugen vermag. Auf geheimnisvolle Weise kann, ja muss man den hier niedergelegten Blick auf die Landschaft als den eigenen empfinden. So mag ein heutiger Betrachter angesichts des fernen Eisweihers mit den vergnügten Schlittschuhläufern an den letzten Blick vom Schlittenhügel der Kindheit zurückdenken. Nicht von ungefähr hat Andrej Tarkowskij in seinem Film „Solaris“ (1972) Bruegels Winterbild wie eine reale Landschaft mit bewegter Kamera abgefilmt und diese Sequenz unversehens in eine Kindheitserinnerung der Protagonistin überführt.

Auch in Lars von Triers jüngstem Film „Melancholia“ (2011) haben die Jäger im Schnee einen prominenten Auftritt. Im symbolistisch verdichteten Prolog dieser bildgewaltigen

Weltuntergangsfantasie erscheint plötzlich – zu fahlen Holzbläser-Klängen aus Richard Wagners Vorspiel zu „Tristan und Isolde“ – leinwandfüllend eine besonders düster-farblose Reproduktion des Gemäldes, die sich nach wenigen Sekunden in Flammen aufzulösen beginnt, um sodann dem vollorchestrierten Bild des geheimnisvollen Planeten Melancholia zu weichen, der im Film die Erde zerstören wird. Bruegels Winterbild ist bei Lars von Trier nicht mehr Projektionsfläche für sentimentale Rückblenden, sondern düsterer Vorschein des nahenden Weltendes. Eine solche Bedeutungszuschreibung mag – gerade auch angesichts der arglosen Popularität von Bruegels Bildfindung – forciert erscheinen. Doch ist der dänische Regisseur keineswegs der erste und einzige, der in den Jägern im Schnee mehr erkennt als ein unschuldiges Winteridyll. Bereits 1934 hat der Kunsthistoriker Hans Sedlmayr dem Gemälde äußerst dunkle Töne zugesprochen, die sich zu einem

dichten Akkord fügen: Das Starre, das Kalte, das Stille, das Stumme und das Vermummte konvergieren im Bild laut Sedlmayr „zu einem Ausdruck“ und „beschreiben“ nicht nur den Winter, sondern auch den Tod.

Tatsächlich wird man kaum bestreiten können, dass die finsternen und gebeugten Silhouetten der mühsam durch den tiefen Schnee stapfenden Jäger einen eher bedrückenden Auftakt für die Lektüre des Gemäldes bilden. Auch die schwarzen Baumstämme unterlegen der linken Bildhälfte einen schwergängigen Rhythmus, der sich erst auf dem dörflichen Eislaufplatz rechts in ein feingliedriges Gewimmel auflöst. Darüber hinaus verleihen die starr im Geäst der Bäume hockenden Vögel der gesamten Situation den Charakter unerfüllter Erwartung. Die prominente Elster im Gleitflug, die vom Maler in einem unbewegten Augenblick gebannt wurde, treibt diesen Effekt auf die Spitze. Nimmt man all diese Aspekte zur Kenntnis, verliert das Gemälde bereits viel von seiner vermeintlich harmlosen Beschaulichkeit.

Weitere Beobachtungen können dieses vorläufige Ergebnis bestätigen. Vor allem das schiefhängende Wirtshausschild, das den Jagdheiligen Hubertus darstellt, zeigt in emblematischer Verdichtung an, dass die Bildwelt sich keineswegs in vollkommener Ordnung befindet: Offenbar kümmern sich die Wirte so wenig um das Schild wie die Jäger um ihren Schutzpatron, dem sie schon fast demonstrativ den Rücken zukehren. Die Achtlosigkeit der Wirte zeigt sich zudem in ihrem Umgang mit dem Sengfeuer, dessen hohe Flamme vom scharfen Wind gefährlich nah an den hölzernen Fensterladen des Gasthauses geblasen wird, ohne dass dies jemanden stören würde. Dass Feuergefahr tatsächlich ein Thema des Gemäldes ist, erkennt man in einer winzigen Szene, die direkt unterhalb der fliegenden Elster zu entdecken ist. Dort schlagen rote Flammen aus dem Schornstein eines Hauses und Menschen eilen aufgeregt herbei, um den Kaminbrand zu löschen.

Die freundlichen Klänge des Gemäldes sind schließlich auf dem Eisweier zu vernehmen. Hier haben sich Jung und Alt zu Curling, Schlittschuhlaufen, Kreiselreiben oder Eishockeyspiel eingefunden, und man meint, von Ferne das heranziehende Johlen der Kinder hören zu können. Meister-

haft schildert Bruegel in den kleinen Silhouetten die verschiedensten Bewegungszustände des menschlichen Körpers: das vorsichtige Balancieren, das waghalsige Nachvorne-Preschen und das konzentrierte Treiben eines Kreiselers. All dies lässt im Grunde an nichts Böses denken, und doch steht auch das vergnügte Treiben auf dem Eis im Zeichen latenter Bedrohung.

Eine Schlüsselszene des Gemäldes, die bislang unerwähnt blieb, findet sich fast genau im Bildzentrum: Hier ist rechts neben dem letzten der absteigenden Baumstämme ganz klein eine Vogelfalle in Form einer ausgehängten Tür zu erkennen, die von zahlreichen Vögeln umschwärmt wird (siehe Detail). Links neben der Falle – spiegelsymmetrisch zum Baumstamm, im Bildraum uns jedoch viel näher – erkennt man zudem einen Vogel, dessen Silhouette sicher nicht zufällig annähernd so groß erscheint wie jene der auf dem Eis versammelten Menschen. Durch diese Inszenierung einer formalen Analogie stellt sich für den aufmerksamen Betrachter unweigerlich die Frage, ob nicht nur die ahnungslosen Vögel von der Falle bedroht sind, sondern auch die sorglosen Menschen in einer – noch – unbestimmten Gefahr schweben.

In der kunsthistorischen Forschung wurde Bruegels Falle immer wieder als Sinnbild des Seelenfangs durch den Teufel gedeutet. Dabei wurde jedoch übersehen, dass die Vogelfalle im 16. Jahrhundert vor allem eine überaus prominente biblische Metapher für das bevorstehende Weltgericht war. Im Rückgriff auf das Lukas-Evangelium (Lk 21,34 f.) schreibt etwa der spiritualistische Theologe Sebastian Franck in seiner Weltchronik, deren niederländische Übersetzung für Bru-

egel vermutlich eine entscheidende Quelle war, der Jüngste Tag werde so plötzlich kommen „wie eyn fallstrick/ der den voegeln gelegt wirt/ so sy nach der speiß faren/ vnd sich des latz am wenigsten versehen“. Wie also die Vögel die Falle nicht zur Kenntnis nehmen und „nach der speiß faren“, so wiegen sich auch die Menschen in falscher Sicherheit und schlittern gottvergessen übers Eis. Dabei könnte das Endgericht jederzeit über sie hereinbrechen. Gewissermaßen fungiert das Gemälde selbst als Falle, indem es den Betrachter zunächst zur trügerischen Annahme verleitet, hier sei alles in bester Ordnung. Nur wer sich auf die ästhetische Gestalt des Bildes wirklich einlässt und die vielfältigen Signale zu vernehmen weiß, wird im Idyll auch den Vorschein des Weltendes erkennen können.

Es ist kaum anzunehmen, dass Lars von Trier die hier skizzierte Zeichenordnung des Bruegelschen Gemäldes bewusst entschlüsselt hat. Gleichwohl hat er mit traumwandleri-scher Sicherheit das richtige Bild für seinen Prolog zu „Melancholia“ gewählt. Denn nicht nur entspricht der düstere Stimmungsgehalt der Jäger im Schnee dem melancholisch-depressiven Gemütszustand der Hauptfigur seines Endzeitdramas, sondern auch der apokalyptische Subtext des Gemäldes präfiguriert auf unheimliche Weise den filmischen Weltuntergang. —————

Bertram Kaschek promovierte 2009 über Bruegels Landschaften und ist seit 2003 wissenschaftlicher Mitarbeiter der TU Dresden. Demnächst erscheint sein Buch „Weltzeit und Endzeit. Die Monatsbilder Pieter Bruegels d. Ä.“ im Wilhelm Fink Verlag.