

TANJA MICHALSKY

WIND UND WETTER IM WANDEL DES JAHRES.
ZUR DEUTUNG DER ATMOSPHÄRE
IN PIETER BRUEGELS *JAHRESZYKLUS* (1565)

Über dem Atlantik befand sich ein barometrisches Minimum; es wanderte ostwärts, einem über Rußland lagernden Maximum zu, und verriet doch nicht die Neigung, diesem nördlich auszuweichen. Die Isothermen und die Isotheren taten ihre Schuldigkeit. Die Lufttemperatur stand in einem ordnungsgemäßen Verhältnis zur mittleren Jahrestemperatur, zur Temperatur des kältesten wie des wärmsten Monats und zur aperiodischen monatlichen Temperaturschwankung. Der Auf- und Untergang der Sonne, des Mondes, der Lichtwechsel des Mondes, der Venus, des Saturnringes und viele andere bedeutsame Erscheinungen entsprachen ihrer Voraussage in den astronomischen Jahrbüchern. Der Wasserdampf in der Luft hatte seine höchste Spannkraft, und die Feuchtigkeit der Luft war gering. Mit einem Wort, das das Tatsächliche recht gut bezeichnet, wenn es auch etwas altmodisch ist: Es war ein schöner Augusttag des Jahres 1913¹.

So beginnt Robert Musils *Mann ohne Eigenschaften*. Mit der ihm eigenen Ironie und ganz auf der Höhe der meteorologischen Terminologie seiner Zeit kontrastiert Musil hier den Apparat wissenschaftlicher Feinjustierung mit der «altmodischen», aber das «Tatsächliche» besser beschreibenden, einfachen und umgangssprachlichen Wendung, die das «ordnungsgemäße Verhältnis» zum statistischen Mittel als einen «schönen Augusttag» benennt. Besser lässt sich kaum beschreiben, wie stark die Vorstellung von Wetter oder Atmosphäre mit normativen, naturwissenschaftlichen Vorgaben zusammenhängt², und wie stark die Wahrnehmung

¹ R. Musil, *Der Mann ohne Eigenschaften*, Bd. I, Berlin 1930, zitiert nach der Ausgabe von Adolf Frisé, Reinbek 1978, S. 9.

² Wetter wird in der Brockhausausgabe in 24 Bänden von 1996 definiert als der «physikalische Zustand der Atmosphäre zu einem bestimmten Zeitpunkt an einem bestimmten Ort», Bd. XXIV, S. 132.

des Wetters mit ästhetischen Qualitätszuschreibungen einhergeht, denn nur höchst selten spricht man von Wetter, ohne ein wertendes Adjektiv damit zu verbinden. Vor allem aber unterstreicht dieser Text, wie eng die Wahrnehmung des Wetters bei aller Subjektivität an eine konkret messbare, zeitlich und räumlich distinkte Situation gebunden ist. Gerade aus der Einführung des individuell «Tatsächlichen» mit dem in der Moderne allgegenwärtigen, in der Lebenswelt aber nicht zu fassenden statistischen Mittel bezieht Musils Exposition ihre Pointe, um einen «Romanhelden» einzuführen, der sich (ähnlich wie das hier geschilderte Wetter) um seine Eigenschaften redlich bemühen muss.

Auch wenn dieser Text sich selbstredend aus seiner Funktion in einem Roman der Moderne erklären lässt, so beschreibt er doch sehr gut das Problem, um das es auch in diesem Beitrag gehen soll: das Problem nämlich, dass es sich beim Wetter um ein natürliches und naturwissenschaftlich zu untersuchendes Phänomen handelt, das so starke Auswirkungen auf Menschen hat, dass sich deren Stimmungen bei «schönem» oder «schlechtem» Wetter verändern.

Wenn Musil von Minimum und Maximum, Isothermen und Isotheren spricht, karikiert er den wissenschaftlichen Jargon seiner Zeit, der nicht dazu angetan ist, einen schönen Augusttag besser zu beschreiben, als eben jene Worte es tun, und schon gar nicht als es sich in einem einzigen, akut wahrgenommenen Augenblick eines solchen schönen Tages verdichten kann. Dahinter verbirgt sich die poetologische Frage danach, wie eine konkret wahrgenommene Atmosphäre, die die naturwissenschaftliche Beschreibung transzendiert, sprachlich adäquat erfasst werden kann. Ein ähnlich gelagertes Problem hatte Pieter Bruegel in seinem *Jahreszyklus* auch schon 1565, wenngleich er es zu seiner Zeit mit einem anderen Verständnis von Wetter anging und es mit den Mitteln der Malerei lösen musste.

Auf einer deutlich weniger reflektierten Ebene begegnet das hier beschriebene Phänomen heutzutage auch in den so genannten Biowetterkarten, die die prognostizierte Wetterlage mit der daraus resultierenden ebenso vorhersagbaren Stimmung kombinieren³. Eine solche Karte (Abb.

³ Aktuelle (v.a. animierte) Wetterkarten wären ein lohnendes Thema der Bildwissenschaft, das meines Wissens bislang nicht aufgearbeitet wurde, weil hier das als wissenschaftlich anerkannte Medium der Karte mit prognostischen Daten angereichert wird, und nebenbei viele weitere Informationen (wie Grenzen und wichtige Städte) durch das

12), die eine Vorhersage für Deutschland am 16.6.2007 angibt, versieht eine rudimentäre Karte Deutschlands mit *smilies*, die für den Südwesten Frohsinn, für den Norden Trübsal und für den Osten eine mediokre Laune vorhersagten. Die Auswirkungen des Wetters werden hier auf die Stimmungen der Landesbewohner projiziert, die sich demnach (von allen individuellen Bedingungen abgesehen) in den entsprechenden Regionen nach meteorologischer und statistischer Berechnung mal besser mal schlechter fühlen sollten. Der zugehörige Text verheißt nach Abzug des Tiefs das Abklingen von innerer Unruhe und Nervosität sowie einen günstigen Einfluss auf Herz und Kreislauf. Moderne Daten der Wetterbeobachtung erfüllen so auf ebenso einprägsame wie unpräzise Weise die Aufgabe, unerfreuliche Stimmungsschwankungen im Vorfeld durch Vorhersagen abzuschwächen. Andere Datenaufbereitungen hingegen dienen angesichts unserer aktuellen klimatischen Bedrohungen dazu, das "ordnungsgemäße Verhältnis" des Wetters zu seinem jahreszeitlichen Soll zu überprüfen. Von ästhetischer Naturerfahrung kann hier sicher nicht die Rede sein, aber das seit Jahrzehnten gewachsene Interesse am Wetter und seinen Vorhersagen zeigt die aktuelle, noch viel stärker als zu Musils Zeiten der Wissenschaft vertrauende Art und Weise, mit der wir uns der natürlichen Atmosphäre nähern.

Beide Beispiele erklären sich nur vor dem Hintergrund einer höchst elaborierten Meteorologie, die Atmosphäre als eine messbare klimatische Situation begreift und sie, im Fall der Karte, affirmiert, oder in ihrer auf die naturwissenschaftliche Terminologie beschränkten Leistungsfähigkeit karikiert. Musils Reflexion über die Beschreibung eines atmosphärisch bedingt schönen Tages soll deswegen als Einführung zu einem Bilderzyklus des 16. Jh. dienen, weil auch hier die Beschreibung der natürlichen Phänomene selbst wie auch die menschliche Involviertheit zum Thema werden.

Die hier zur Rede stehende Bilderfolge, deren Titel in der Forschung zwischen *Monate* und *Jahreszeiten* abwechselt und die Pieter Bruegel d. Ä. 1565 ausgeführt hat (Abb. 1-5), figuriert in den Überblickswerken zur Landschaftsmalerei als Inbegriff einer neuen Erfassung von jahreszeitlicher

Layout vermittelt werden, ohne selbst Thema zu sein. Vgl. U. Schertenleib, *Die Wetterkarte bis zur Frontentheorie 1918/19: Ein Beitrag zur Geschichte der thematischen Kartographie* (Diplomarbeit Zürich, 1989), Winterthur 1989; zu den Karten in amerikanischen Fernsehnachrichten M. Monmonier, *Maps with the News: The Development of American Journalistic Cartography*, Chicago/London 1999.

Stimmung bzw. Atmosphäre⁴. Sämtliche Bilder geben die jeweiligen Zeiträume mit großem sinnlichen Gespür und in scheinbar überzeitlich verifizierbarer Prägnanz wieder⁵. Obgleich jedem kritischen Betrachter bewusst ist, dass es sich um historische Darstellungen handelt und dass den Bildern eine tradierte Vorstellung von Jahreszeiten zugrunde liegt, kann er sich nur schwer dem Eindruck entziehen, hier sei die Atmosphäre eines Naturerlebnisses zu einem zyklisch wiederkehrenden Moment des Jahreslaufes, tatsächlich eingefangen. Ausgehend von diesem Phänomen soll im Folgenden am Beispiel von Bruegels Zyklus die frühneuzeitliche Auffassung und bildliche Umsetzung von Jahreszeiten untersucht werden, die zwischen der geradezu normativen, ikonographischen Tradition und der allseits gelobten, scheinbar neuen und unverbrauchten Naturbeobachtung changiert. Dabei gilt es zu klären, wie Atmosphäre bildlich umgesetzt wird, was

⁴ Vgl. etwa K. Clark, *Landscape into Art*, London 1949, S. 56: «the great landscapes in which the accidents of human life are one with the weather and the season»; E. Steingräber, *2000 Jahre Europäische Landschaftsmalerei*, München 1985, S. 147f., G. Crandell, *Nature Pictorialized: The "View" in Landscape History*, Baltimore 1993, S. 90f.; M. Roskill, *The Language of Landscape*; Philadelphia 1993, S. 54-58, der von mythischer Dimension spricht. Die genaue Beobachtung von natürlichen wie kulturellen Phänomenen wurde von Volkskundlern hervorgehoben, s. A. Haberlandt, «Das "Herbstbild" oder "Die Heimkehr der Herde" Pieter Bruegels d.Ä.», in: *Festschrift zu Ehren Hermann Wopfners*, hrsg. v. R. von Klebelsberg, Bd. II: *Beiträge zur Volkskunde Tirols*, Innsbruck 1948, S. 89-100.

⁵ Die Werke befinden sich in: Wien, Kunsthistorisches Museum: *Der trübe Tag*, 118 x 163 cm, *Die Jäger im Schnee*, 117 x 162 cm, *Die Rückkehr der Herde*, 117x159 cm; in Prag, Palais Lobkowitz: *Die Heuernte*, 114 x 158 cm; in New York, Metropolitan Museum of Art: *Die Kornernte*, 118 x 160,7 cm. Vgl. die Angaben in den jüngeren Monographien zu Bruegel: R. Marijnissen, *Bruegel*, Antwerpen 1988, S. 278; P. & F. Roberts-Jones, *Pieter Bruegel der Ältere*, München 1997, S. 152-176, mit älterer Literatur. Aufgrund subtiler Beobachtungen sind hervorzuheben: M.J. Friedländer, *Essays über die Landschaftsmalerei und andere Bildgattungen*, Den Haag/Oxford 1947, S. 92ff.; F. Novotny, *Die Monatsbilder Pieter Bruegels d. Ä.*, Wien 1948; das bereits 1969 verfasste, aber erst posthum erschienene Buch von P. Francastel, *Bruegel l'Ancien*, hrsg. v. J.-L. Ferrier, Paris 1995, S. 147ff.; A.J. Lewis, «Man in Nature: Pieter Brueghel and Shakespeare», in: *Art Journal*, XXXIII, 1973, S. 405-413, hier S. 408-411. Bereits 2000 habe ich mich mit diesem Zyklus von Pieter Bruegel auseinandergesetzt, vgl. T. Michalsky, «L'atelier des songes.» Die Landschaften Pieter Bruegels d. Älteren als Räume subjektiver Erfahrung», in: *Imagination und Wirklichkeit: Zum Verhältnis von mentalen und realen Bildern in der Kunst der frühen Neuzeit*, hrsg. v. K. Krüger & A. Nova, Mainz 2000, S. 123-137; in diesem Aufsatz stand der Paragone von Malerei und Literatur im Vordergrund, der sich u.a. in der literarischen Produktion zum *Sturz des Ikarus* und den *Monaten* niederschlägt.

genau der Begriff der Atmosphäre für diese Art von Darstellungen leistet und inwieweit die Sensibilisierung für Atmosphäre, die sich in ihrer Repräsentation und Rezeption niederschlägt, historisiert werden kann.

Um Bruegels Beitrag zu einer Ikonologie der Atmosphäre trotz der inszenierten Unmittelbarkeit als historische Position zu verstehen, gilt es zunächst festzuhalten, dass im Mittelalter und auch noch in der Frühen Neuzeit kaum ein naturwissenschaftlicher Diskurs über das Wetter ausgebildet, sondern das Wetter noch viel stärker als Ausdruck natürlicher bzw. göttlicher Mächte verstanden wurde, die man zwar durch symbolische Ordnungen erfassen, deren Auswirkungen man aber nicht entgehen konnte, weil man sie zu spüren bekam⁶. Mit dem klassischen kunsthistorischen Instrumentarium von historischer Kontextualisierung und ikonographischer Analyse lassen sich die Bilder ganz in diesem Sinne als Angehörige der Kalender- bzw. Monatsikonographie lesen und darüber hinaus ihre tiefer liegenden religiösen oder humanistischen Bedeutungsschichten freilegen. Darauf aufbauend scheint es jedoch nötig, nach den Intentionen und Strategien zu fragen, mit denen über die Atmosphäre ein ebenso spezifisches wie auch heute noch abrufbares Naturverständnis ins Bild gesetzt wird, das den Menschen (und auch den Betrachter) in der Natur verortet. Auch wenn es im Rückblick schwer fällt, die jüngere Kategorie des Erhabenen aus der Rezeption solcher Bilder zu verdrängen, ist es geboten, die ästhetische Distanznahme zu hinterfragen und vielmehr zu untersuchen, ob und wie Bruegels Bilder die Einbettung des Menschen in die (als göttlich verstandene) Schöpfung vor Augen führen⁷, deren scheinbare Unmittelbarkeit auch moderne Betrachter noch fasziniert.

⁶ Selbst im 17. Jahrhundert, dem "Goldenen Zeitalter", ist die Deutung von Darstellungen des Wetters umstritten. Vgl. A.C. Esmijer, «Cloudscapes in Theory and Practice», in: *Simiolus*, IX, 1977, S. 123-148; J. Walsh, «Skies and Reality in Dutch Landscape», in: *Art in History, History in Art: Studies in Seventeenth-Century Dutch Culture*, hrsg. v. D. Freedberg & J. de Vries, Santa Monica 1991, S. 95-117; *Wolken - Malerei - Klima in Geschichte und Gegenwart*, hrsg. v. d. Deutschen Meteorologischen Gesellschaft, Berlin 1997; *Die "Kleine Eiszeit": Holländische Landschaftsmalerei im 17. Jahrhundert*, Ausstellungskatalog (Berlin, Gemäldegalerie, 2001/01 und Hamburg, Altonaer Museum, 2002), Berlin 2001; T. Michalsky, «Landschaft beleben: Zur Inszenierung des Wetters im Dienst des holländischen Realismus», in: *Bilderzählungen – Zeitlichkeit im Bild*, hrsg. v. A. von Huelsen-Esch, H. Körner & G. Reuter, Köln/Weimar 2003, S. 85-105. Vgl. zu den historischen Wetterphänomenen den Beitrag von Rüdiger Glaser in diesem Band.

⁷ Vgl. die neo-stoizistische Interpretation von Bruegels Landschaften von J. Müller

Die These lautet, dass es Pieter Bruegel d.Ä. gelingt, die jahreszeitliche Atmosphäre dadurch so kraftvoll in Szene zu setzen, dass er die Macht der Natur in ihren sensuellen, somatischen und emotionalen Auswirkungen auf den Menschen durch eine Betrachterinvolvierung erreicht, die dem Eindruck eines aktuellen Erlebnisses zuarbeitet. Innovativ ist an den Werken nicht allein die genaue Beobachtung der Naturphänomene (das Äquivalent zur naturwissenschaftlichen Betrachtung), sondern vor allem die künstlerische Inszenierung ihrer Unausweichlichkeit⁸.

Weil Bruegel nicht allein die jahreszeitlichen Wetterphänomene zeigt, sondern deren Auswirkungen auf die darin befangenen Menschen, weil also die klimatische Atmosphäre an eine Empfindung gekoppelt wird, bietet sich hier der schillernde Begriff der Atmosphäre an, den Gernot Böhme seit mehreren Jahren in den Mittelpunkt seiner neuen Ästhetik stellt⁹. Böhme versteht in Rekurs auf den «Gefühlsraum» von Hermann Schmitz und den «gestimmten Raum» von Elisabeth Ströker unter Atmosphäre sowohl das Wetter, das einen umgibt, als auch den Gefühlsraum, in dem man sich befindet¹⁰. Atmosphäre meint hier also eine objektiv vorhandene Stimmung, die subjektiv wahrgenommen wird. Der Begriff stammt zunächst aus der Meteorologie, wird aber von Böhme als Grundbegriff seiner «Neuen Ästhetik» verstanden, in der die Atmosphäre selbst ein Naturphänomen ist, das den ästhetischen Naturzugang steuert. Die Atmosphäre ist demnach weder rein objektiv noch rein subjektiv, sondern entsteht in der Bezugnahme auf ein Gegenüber – im speziellen auf die Natur. Das heuristische Potential des Begriffes liegt in der scheinbar unmittelbaren und doch ästhetischen Naturerfahrung, die Böhme in ihr Recht setzen will.

Hofstede, «Zur Interpretation von Bruegels Landschaft: Ästhetischer Landschaftsbegriff und Stoische Weltbetrachtung», in: *Pieter Bruegel und seine Welt: Ein Colloquium des Kunsthistorischen Instituts der Freien Universität Berlin und dem Kupferstichkabinett*, hrsg. v. O. von Simson & M. Winner, Berlin 1979, S. 73-142.

⁸ Dass der Mensch als den Naturkräften ausgesetzt dargestellt wird, wird auch in der älteren Literatur konstatiert, allerdings werden dort nicht die Strategien untersucht, die zu diesem Eindruck führen, s. z.B. Lewis, 1973 (wie in Anm. 5), S. 411.

⁹ Vgl. G. Böhme, *Atmosphäre: Essays zu einer neuen Ästhetik*, Frankfurt a. M. 1995; Id., *Anmutungen: Über das Atmosphärische*, Ostfildern 1998; Id., *Asthetik: Vorlesungen über Ästhetik als allgemeine Wahrnehmungslehre*, München 2001.

¹⁰ Vgl. auch den Beitrag von Gernot Böhme in diesem Band, mit weiterer Literatur.

Während es ihm als Philosophen jedoch um eine allgemeine Theorie der Naturwahrnehmung geht, möchte ich seinen Begriff (wohlgemerkt gegen seine Intention) auf die spezifische Darstellungsstrategie Bruegels anwenden, der das zyklische Naturerleben distanzlos inszeniert, indem er mit künstlerischen Mitteln das schafft, was Böhme Atmosphäre nennt. Atmosphäre ist nämlich sehr früh und besonders sprechend das vordringliche Thema des *Jahreszyklus*, und das hauptsächliche Problem der Interpretation besteht nun darin, diese Auffassung und Darstellung von Atmosphäre ihrerseits zu historisieren. Die philosophische und die kunsthistorische Perspektive kombinierend steht hinter diesen Ausführungen das Thema ästhetischer Naturerfahrung in historischer Perspektive, zu dem hier allerdings nur vorläufige Überlegungen angestellt werden können¹¹.

DER JAHRESZYKLUS

Der *Jahreszyklus*, dessen ältere Titel (*Monate* bzw. *Jahreszeiten*) die Deutung unnötig zuspitzen, ist in den letzten Jahrzehnten der Bruegel-Forschung ausgiebig in seiner Reihenfolge sortiert, interpretiert, lokalisiert und kontextualisiert worden¹². Er bestand ehemals aus sechs Bildern, von denen eines verschollen ist. Es ist bekannt, dass die Bilder im Landhaus von Niclaes Jonghelinck höchstwahrscheinlich im repräsentativen Speise- bzw. Empfangsraum hingen. Dort mussten sie mit zeitgenössischen Werken von Frans Floris konkurrieren¹³, deren an die italienische Malerei

¹¹ Weiter ausgeführt wird dieser Aspekt in meiner Habilitationsschrift: T. Michalsky, *Projektion und Imagination: Niederländische Landschaft der Frühen Neuzeit in Geographie und Malerei*, (im Druck)

¹² Vgl. insbesondere H. J. Miegrot, «The "12 Months" Reconsidered: How a Drawing by Pieter Stevens Clarifies a Bruegel Enigma», in: *Simiolus*, XVI, 1986, S. 29-35 und I. Buchanan, «The Collection of Niclaes Jongelick: II: The "Months" by Pieter Bruegel the Elder», in: *Burlington Magazine*, CXXXII, 1990, S. 541-550.

¹³ Schon W. Gibson, *Mirror of the Earth: The World Landscape in 16th Century Flemish Painting*, Princeton 1989, S. 70, machte auf Jonghelinck aufmerksam. Vgl. insb. Buchanan, 1990 (wie in Anm. 12). Zur Hängung und Rezeption von Bruegels Werken vgl. C. Goldstein, «Artifacts of Domestic Life: Bruegel's Paintings in the Flemish Home», in: *Wooncultuur in de nederlanden - The art of home in the netherlands 1500-1800*, hrsg. v. J. de Jong et al., Zwolle 2000, S. 173-193, zu den *Monaten* 184f. Zu Floris Zyklus s. C. van de Velde, «The Labours of Hercules: A Lost Series of Paintings by Frans Floris», in: *Burlington Magazine*, CVII, 1965, S. 114-123.

angelehnter Stil einen deutlichen Kontrast zu dem Darstellungsmodus von Bruegel bildete¹⁴. Geradezu ostentativ hat Bruegel nämlich trotz seiner Italienreise kaum Anleihen bei der italienischen Kunst gemacht¹⁵, sondern den für die flämische Malerei typischen, eher kleinteiligen und auf minutiöser Mimesis beharrenden Stil weiter verfolgt.

Zwar lässt sich nicht eruieren, ob die Bilder ursprünglich auf mehrere Wände verteilt waren, wodurch der Eindruck des Zyklischen noch verstärkt worden wäre, aber im Überblick der Werke wird schlagartig deutlich, wie sehr hier Farbgebung und Komposition der einzelnen Bilder die Wandelbarkeit der Natur geradezu drastisch herauspräparieren. Darüber hinaus zeigt sich, dass die Einzelkompositionen sehr genau auf die Gesamtgruppierung abgestimmt sind und insbesondere durch die Bewegung der Bildfiguren dem Eindruck des Zyklischen zuarbeiten. Erwähnt sei nur das schwere Stapfen ins Bild von links nach rechts der *Jäger im Schnee* (Abb. 1), welches seinen Kontrapunkt im Zurücktreiben der Herde (Abb. 5) von rechts nach links findet. Gleichsam gegenübergestellt sind die notwendigen Arbeiten im Frühjahr (Abb. 3) mit der Rast der sommerlichen Mittagspause (Abb. 4). Auch die Lichtgebung kontrastiert etwa den Beginn des Jahres (Abb. 2, in der antiken Überlieferung im März) in tiefer, undurchschaubarer Dunkelheit mit dem gleißenden Sonnenschein und der hohen Luftfeuchtigkeit eines Augusttages (Abb. 4).

Neben der allseits gelobten Stimmung der jeweiligen Jahreszeit liegt der Dissens im weiterreichenden methodischen Umgang mit diesen Bildern, d.h. bei Fragen nach ihrer ikonographischen Tradition, nach dem noch jungen Genre der Landschaftsmalerei, nach dem impliziten Betrachter, bzw. intendierten Publikum – kurz: nach einer möglichst über die Naturdarstellung hinausgehenden Deutung und ihren geistes- und kulturgeschichtlichen Implikationen. Dazu weiter unten. Das zunächst vordringliche Problem im Umgang mit Bruegels Zyklus, den man auf

¹⁴ J. Ten Brink-Goldsmith, «Pieter Bruegel the Elder and the Matter of Italy», in: *Sixteenth Century Journal*, XXIII, 1992, S. 205-234, hier S. 228, macht an der Hängung neben dem Werk *Floris* den Paragone der niederländischen Kunst Bruegels mit italienischer Kunst fest.

¹⁵ Vgl. zur Italienreise Bruegels zuletzt N. Büttner, «Quid Siculas sequeris per mille pericula terras?» Ein Beitrag zur Biographie Pieter Bruegels d.Ä. und zur Kulturgeschichte der niederländischen Italienreise», in: *Marburger Jahrbuch für Kunstgeschichte*, XXVII, 2000, S. 209-242, mit älterer Literatur.

Anhieb ob seiner scheinbaren Evidenz atmosphärischer Beschreibung gut zu kennen und zu verstehen meint, besteht jedoch darin, sich ihm überhaupt sprachlich nüchtern zu nähern, ohne sich in Formalismen, einzelnen Erzählungen oder purer Ikonographie zu verlieren, um eben jenes Mischungsverhältnis aus Tradition und Innovation herauskristallisieren zu können, das auch die Forschung zur Landschafts- und Wetterdarstellung des 17. Jahrhunderts beschäftigt¹⁶. Obwohl oder gerade weil die Bilder so gut bekannt sind, dass sie als Teil des kollektiven Bildgedächtnisses zu Inbegriffen von Jahreszeiten geworden sind, ist es dringend nötig, sie an dieser Stelle ein weiteres Mal kurz vorzustellen – um erst im Anschluss daran die Forschung und die spezifischen Fragen zu diskutieren.

Der Winter (Abb. 1) ist mit starken Kontrasten von schwarzen Bäumen, silhouettenhaften Jägern auf der Heimkehr, dem sprichwörtlich schneeweissen Schnee und einem wenig artikulierten, graugrünen Himmel gegeben. Kälte manifestiert sich in den Farben wie auch in den Haltungen der Männer und sogar in den aufgerollten Schwänzen der Hunde. Das qualmende Feuer, in dem ein Schwein gesengt wird, macht dies nur noch deutlicher – und die Aussicht auf die winterlichen Spiele, die im Mittelgrund wiederum nur silhouetten- und damit formelhaft gegeben sind, mögen Erleichterung und kindliche Unbesorgtheit vermitteln – aber beim schweren Gang den steilen Hang hinab, den wir mit den Jägern unweigerlich im Rhythmus der Baumstämme einschlagen müssen, stellt sich imaginär das Knirschen des Schnees ebenso wie die Schwere der nassen Kleidung – ja selbst die Gefahr eines solchen Abstieges ein. So sehr man sich auch bemühen mag, man kann ein solches Bild nicht beschreiben, ohne die Register zu mischen – ohne die Rolle von Farbe, Komposition und den gleichsam vom Winter geprägten Bildpersonen zu beschreiben.

Dies gilt auch für den sogenannten *Trüben Tag* (Abb. 2), angesichts dessen man sich zunächst an das kaum vorhandene Licht gewöhnen muss. Hier gibt es dennoch am Himmel ein aufregendes Schauspiel eines gerade abziehenden Sturms, der die Spuren seiner Verwüstung hinterlassen hat. Im Vordergrund aber haben vier Figuren gar keine Zeit, sich das Schauspiel anzusehen, sondern sind vielmehr mit dem Sammeln von Holz, dem Stutzen der Bäume und dem Reparieren von Schäden am Haus beschäftigt. Konterkariert werden sie allerdings von einer wankenden Dreier-

¹⁶ Vgl. die Angaben in Anm. 6.

gruppe, deren Figuren, den typischen Waffeln nach zu urteilen, den Karneval vielleicht zu sehr gefeiert haben, und denen, will man moralisierenden Deutungen Glauben schenken, auch gleich ein herabgestürzter Baumstamm zugesellt ist. Das Auge hat viele Möglichkeiten, sich in einem solchen Bild zu bewegen, unendlich viele Details laden zum Verweilen ein. Nichtsdestotrotz ist das vordringliche Erlebnis eines der Befangenheit in einem doch weiten Bildraum, der von Feuchtigkeit durchdrungen ist und in dem der Zustand von Natur und Zivilisation, die durch das Dorf vertreten ist, zum Anpacken aufruft.

Der Frühsommer (Abb. 3) ist völlig befreit von derartigen Problemen. Hier wird emphatisch gearbeitet. Links vorne dengelt im Schatten des Gebüschs ein Mann seine Sense. Im rhythmischen Ausfallschritt sind drei Frauen von rechts nach links auf dem Weg durch den Vordergrund und tragen gut sichtbar ihre Werkzeuge zur Heuernte. In der anderen Richtung bereits an ihnen vorbei sind fünf hintereinander gestaffelte Obstträger, deren Positionierung im Bild die Dynamik der Bewegung markiert. Erheblich langsamer ist die Frau zu Pferde, die mehrere prall gefüllte Körbe im Schlepptau hat. Im Mittelgrund wird mit kräftigen Bewegungen das Heu gesammelt und auf den Wagen gehoben. Im Hintergrund erstreckt sich eine gut einsehbare, weite Landschaft, die zwar ebenso wie die vorangegangenen Bilder wenig mit den Niederlanden, viel aber mit einer gängigen Vorstellung von der fruchtbaren, kultivierten Natur zu tun hat. Braun, Grün und Blau staffeln die Gründe einer damals noch selten formulierten aber längst praktizierten Farbperspektive gemäß¹⁷. Die Sonne steht, den wenigen, langen Schatten nach zu urteilen, noch recht tief – und man kann annehmen, dass die Arbeiten am Morgen durchgeführt werden, wenn die Hitze noch nicht durchgebrochen ist. Die klare, früh-sommerliche Luft wird unter anderem daran ersichtlich, dass der Blick in die Ferne rechts von einem überdimensionierten Baum, links von dem Gebüsch über dem erwähnten Dengler mit klaren Konturen gerahmt

¹⁷ Zur Farbperspektive, deren Geschichte für die niederländische Kunst noch nicht geschrieben wurde, s. J. Bell, *Color and Theory in Seicento Art: Zaccolini's "Prospettiva del Colore" and the Heritage of Leonardo* (Ph.D. diss., Brown University, 1983), Ann Arbor/MI 1984; sowie die Kurzfassung der Ergebnisse von Ead., «Zaccolini's Theory of Color Practice», in: *Art Bulletin*, LXXV, 1993. S. 92-112. Erste Überlegungen zur Praxis und Theorie der Farbperspektive in den Niederlanden bei Michalsky, *Projektion* (wie in Anm. 11).

wird. Verkürzt gesagt kommt hier "schönes" von so genannten Schönwetterwolken bekröntes Wetter mit der Dynamik des Arbeitens zusammen.

Aber auch das ist gleich wieder vorbei. Im Hochsommer (Abb. 4) herrscht nicht nur unbarmherziges Korngelb in Kombination mit den vom Dunst verschleierten Sonnenstrahlen vor, hier ist neben dem kubisch stramm stehenden Korn das menschliche Arbeiten erneut zu einer Qual geworden, die auf der linken Seite schon ein wenig schwungloser verrichtet wird, während die rechte Gruppe im mageren Schatten des Birnbaums träge Rast hält. Hervorragend beobachtet ist das Wabern der heißen Luft, die über dem nur zu erahnenden Fluss- oder Meeresufer aufsteigt. René Descartes, der sich im *Discours de la methode* auch mit der Meteorologie befasst hat, hätte seine Theorie in einem solchen Bild wohl bestätigt gesehen, auch wenn die einzelnen Partikel hier – anders als in seinem Traktat – tatsächlich in ihrer Phänomenalität erfasst sind, die das Auge des engagierten Betrachters anders wahrnimmt als der Philosoph¹⁸. William Carlos Williams konnte in seinen *Pictures from Bruegel* einfach ausrufen «Summer!»¹⁹. Eine derartige Verallgemeinerung kann das Bild nicht leisten, sondern hier muss die Atmosphäre des Sommers durch das Zusammenspiel der genannten, gut beobachteten Naturphänomene und der narrativ gewendeten menschlichen Reaktionen darauf ästhetisch evoziert werden.

Im Herbst (Abb. 5) wird Einkehr gehalten, die sich erneut in der Bewegung von Tieren und Menschen manifestiert, die, wie schon eingangs

¹⁸ Vgl. R. Descartes, *Discours de la methode*, Leiden 1637, S. 244, sowie die moderne Ausgabe: Id., *Les Météores/Die Meteore*, hrsg., eingel. u. komm. v. C. Zittel, Frankfurt 2006, zu dieser spezifischen Darstellung Michalsky, 2003 (wie in Anm. 6), sowie zu Descartes Auffassung von meteorologischen Phänomenen den Beitrag von Claus Zittel in diesem Band.

¹⁹ W.C. Williams, «The Corn Harvest», in: Id., *Pictures from Bruegel*, zit. nach Id., *Selected Poems*, hrsg. v. C. Tomlinson, London 1976, S. 216. Vgl. die literaturwissenschaftliche Forschung zu Williams Gedichten nach Bruegel: M.A. Caws, «A Double Reading by Design: Brueghel, Auden and Williams», in: *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, XLI, 1982-83, S. 323-330; U. Weisstein, «William Carlos Williams' "Pictures from Bruegel"», in: *Amerikanische Lyrik: Perspektiven und Interpretationen*, hrsg. v. R. Haas, Berlin 1987, S. 240-261; T. Diggery, *William Carlos Williams and the Ethics of Painting*, Princeton 1991; J.V. Mirollo, «Bruegel's Fall of Icarus and the Poets», in: *The Eye of the Poet: Studies in the Reciprocity of the Visual and Literary Arts from the Renaissance to the Present*, hrsg.v. A. Golahny, London 1996, S. 131-153; G.F. Scott, «Copied with a Difference: "Ekphrasis" in William Carlos Williams' Pictures from Brueghel», in: *Word & image*, XV, 1999, S. 63-55; Michalsky, 2000 (wie in Anm. 5), zu diesem Gedicht S. 131.

bemerkt, rückläufig zu jener des Winters organisiert ist. Deutlich kontrastiert sind die beiden Bildhälften mit dem abziehenden Regen rechts und dem aufklarenden Himmel links. Hier kann man getrost von einer kompositorischen Entscheidung sprechen, denn auch wenn Wolken und Himmel in Einzelteilen recht genau beobachtet sind, so markieren sie doch vor allem die Atmosphäre in zwei unterschiedlichen Bildräumen. Abgesehen davon aber sind es erneut vor allem die Farben, die bis heute geradezu emblematisch für diese Jahreszeit stehen, in der das braune Laub schon von den Bäumen gefallen ist, in dem die erdigen Töne der Rinderfelle wie durch ein Nadelöhr wieder in ein Dorf geführt werden, wie wir es im *Trüben Tag* schon gesehen haben.

Es steht außer Frage, dass diese Bilder keine Wetterdarstellungen im strengen Sinn sind, geht es bei ihnen doch nicht um den objektiv messbaren Zustand der Atmosphäre zu einem bestimmten Zeitpunkt an einem bestimmten Ort, wie er im heutigen Verständnis durch die Größe der meteorologisch messbaren Elemente (Luftdruck, -temperatur, -feuchte, Wind, etc.) und ihr Zusammenwirken gekennzeichnet ist. Es steht vielmehr das Zyklische der Natur und damit eine Verallgemeinerung besonderer Wetterzustände im Vordergrund.

Von Interesse für unsere Fragestellung ist jedoch, wie die Vorstellung einer sich im Zyklus ausdrückenden Ordnung der Natur in der spezifischen Atmosphäre von Jahreszeiten aufgegriffen wird, die darauf abzielt, die menschliche Verwurzelung in und Verbundenheit mit der Natur auf eine neue Weise zwingend und geradezu körperlich erfahrbar zu machen.

Betrachtet man den Zyklus in seiner Gesamtheit, fällt vor allem die Bandbreite der kompositorischen und farblichen Mittel auf. Auch wenn die Bildräume ähnlich aufgebaut sind, variieren neben Licht und Farbgebung insbesondere die Bewegungen der Protagonisten und auch der Tiere. So gelingt es Bruegel, die für den Menschen relevanten Auswirkungen der Jahreszeiten sowohl in die Gesamtwirkung der Komposition zu legen, wie z. B. bei der bildparallelen Bewegung im Frühjahr und der flächigen Ausbreitung einer Menschengruppe um einen Baum im Sommer²⁰.

²⁰ Es ist bezeichnend, dass der am vordersten Rand platzierte Schlafende an das *Schlaraffenland* (1567, München, Alte Pinakothek, Öl auf Holz, 52-78 cm) erinnert. Hier hat Bruegel ebenfalls die Sedierung angesichts des Überflusses in die Komposition eines still gestellten Rades gefasst. Dazu Roberts-Jones, 1997 (wie in Anm. 5), S. 238-243, mit Literatur. So angreifbar Strukturanalysen in ihrer Tendenz zur ahistorischen Betrachtung

Gleichzeitig darf die sehr genaue Beobachtung einzelner Körperhaltungen nicht auf reine Mimesis beschränkt, sondern muss als Bildstrategie verstanden werden. Über das Verhalten der Figuren kann die Erfahrung der Atmosphäre auf die Betrachter übertragen werden²¹, die aus eigener Erfahrung wissen, wie es sich anfühlt, im heißen Sommer endlich einen schattigen Ort gefunden zu haben, oder sich eben doch noch unter der Sonne durch ein Feld schleppen müssen. Wo die Jäger durch den Schnee stapfen, meint man nicht nur das Knirschen am Boden und das Krähen des Raben in der Luft zu hören²², auch die alles zusammenziehende Kälte wird durch die starken Kontraste ebenso wie durch den widerspenstig hervorstechenden Busch in der vordersten Ebene exemplarisch verdichtet. Kurz: Die minutiöse Beobachtung der Natur in ihrer atmosphärischen Erscheinung und insbesondere ihre farbliche Umsetzung in Lokalfarben und Kontrasten ist eine unverzichtbare Bedingung zur Generierung der jahreszeitlichen Atmosphäre. Ihr ungewöhnlich großes Potential entfalten die Bilder aber erst in den Identifikationsangeboten der Bildfiguren, die die Erfahrung der Atmosphäre nachempföndbar machen.

MONATE, JAHRESZEITEN, KALENDER

Der Zyklus steht in der Tradition der Monats- und Jahreszeitendarstellungen, im engeren kunsthistorischen Kontext in der Tradition der Kalenderbilder, die in Flandern in den Stundenbüchern seit dem 15. Jahr-

auch sind, sei hier explizit auf Sedlmayrs Ansatz hingewiesen, weil er – sieht man von seinen ideologischen Invektiven ab – sehr genaue Beobachtungen zur Komposition der Bilder und deren Rezeption gemacht hat. Vgl. H. Sedlmayr, «Die Macchia Bruegels», in: *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien*, Neue Folge, VIII, 1934, S. 137-160; wiederabgedruckt, in: Id., *Epochen und Werke*, Bd. I, München 1959, S. 274-318; sowie Id., «Pieter Bruegel, der Sturz der Blinden: Paradigma einer Strukturanalyse», in: *Ibid.*, S. 319-356. Vgl. mit Rückgriff auf Sedlmayr auch H. Jatho, *Bildsemantik und Helldunkel: Ein Beitrag zur Bildsemiologie*, München 1976, S. 43-47.

²¹ Auf das besondere Körperverständnis von Bruegel hingewiesen hat auch J. Wozniakowski, *Zur Deutungsgeschichte des Berges in der europäischen Neuzeit*, Frankfurt a. M. 1987, S. 127.

²² Diese Geräusche hat Andrej Tarkowskij in seiner Verwendung des Bildes in *Solaris* (1972) filmisch umgesetzt, s. dazu Michalsky, 2000 (wie in Anm. 5), S. 133-134.

hundert anzutreffen sind²³. Verwirrung hat allerdings die Sechszahl der Bilder gestiftet, die gleichsam zwischen den vier Jahreszeiten und den zwölf Monaten steht, so dass noch immer keine völlige Einigung darüber herrscht, welche Monate genau auf den Bildern dargestellt sind²⁴. Die wichtigste Gemeinsamkeit zwischen den Monatsdarstellungen und Bruegels Zyklus besteht in den für die Monate bzw. die Sternzeichen typischen Verrichtungen wie z.B. das Schlachten eines Schweins zur kältesten Jahreszeit (Abb. 1). Zwar sind sie auf den Gemälden nicht so in den Vordergrund gerückt wie in den Miniaturen, aber jeder, der mit dieser Tradition vertraut ist, erkennt im Feuer das gesengte Schwein, das zum Januar gehört. Ähnlich bezeichnen das Sammeln von Holz sowie das Stutzen der Bäume kanonisch den Februar, wie etwa die Doppelseiten aus dem *Da Costa-Stundenbuch* (ca. 1515, Abb. 7)²⁵ und dem *Montserrat-Stundenbuch* (1535-40) der Bening-Werkstatt zeigen²⁶.

Die Monatsarbeiten und ihre Verbindungen mit dem Zodiakus sind selbstredend älter und finden sich sowohl in der mittelalterlichen Monumentalskulptur oder in komplexen Programmen wie der Ausmalung der Sala dei Mesi im Palazzo Schifanoia, dessen kosmologisches Lehrgebäude Aby Warburg in einer berühmten Studie analysiert hat²⁷. Die Stärke dieser

²³ Zum Verständnis der frühen Landschaftsdarstellungen in Kalendern noch immer grundlegend O. Pächt, «Early Italian Nature Studies and the Early Calendar Landscape», in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institute*, XIII, 1950, S. 13-47. Einen Überblick bietet W. Hansen, *Kalenderminiaturen der Stundenbücher: Mittelalterliches Leben im Jahreslauf*, München 1984.

²⁴ Die gängige Benennung der Bilder beruht auf keinerlei historischen Quellen, vgl. zur umstrittenen Zuordnung der Bilder zu einzelnen Monaten: Miegrot, 1986 (wie in Anm. 12), mit älterer Literatur. Michael Frayn hat diese Forschungssituation als Ausgangspunkt seines hervorragend recherchierten Romans genutzt: *Das verschollene Bild*, München/Wien 1999.

²⁵ Das *Da Costa-Stundenbuch* befindet sich in New York, Pierpont Morgan Library, M 399, hier fol. 3v-4.

²⁶ Vgl. dazu ausführlich C. Vöhringer, *Pieter Bruegels d.Ä. "Landschaft mit pflügendem Bauern und Ikarussturz": Mythenkritik und Kalendermotivistik im 16. Jahrhundert*, München 2002, S. 48-79.

²⁷ Erstaunlicherweise ließ sich außer zu einzelnen mittelalterlichen Fallbeispielen keine jüngere kunstwissenschaftliche Literatur zu den Monatsdarstellungen finden. Vgl. daher noch immer den Überblick zu den Monatsarbeiten von J.C. Webster, *The Labours of the Months in Antique and Medieval Art to the End of the 12th Century*, Princeton 1938; zum Palazzo Schifanoia: A. Warburg, «Italienische Kunst und internationale Astrologie

Tradition bestand weniger in einer kanonischen Bildformel als darin, dass sie ein System für das Jahr im geregelten Ablauf in seiner kosmologischen Ordnung bot. Bezogen auf den Zyklus Bruegels ist es daher weniger wichtig, welche einzelnen Arbeiten er in seinen Bildern übernimmt, um diese Tradition zu alludieren, sondern der Umstand, dass er sie geradezu marginalisiert²⁸. Sowohl durch die Wahl der ungewöhnlichen Anzahl von sechs Bildern als auch durch die Akzentverschiebung von den Monatsarbeiten hin zu der überwältigenden jahreszeitlichen Atmosphäre zeigt, wie souverän er mit der Tradition umgeht, um darauf aufbauend seinen eigenen Fokus zu setzen.

Ähnlich erhellend ist der Vergleich mit zeitgenössischen Darstellungen der Jahreszeiten²⁹, wie etwa mit einer nur zwei Jahre älteren Stichfolge von Philipps Galle nach Maerten van Heemskerck³⁰. Sie steht ganz in der kosmologischen Tradition und kombiniert Personifikationen der Jahreszeiten mit Attributen, Sternzeichen und exemplarischen Arbeiten. Im *Frühjahr* (Abb. 8) sind es die (wohl auf einem Übertragungsfehler beruhend) gegen die Leserichtung gegebenen Widder, Stier und Zwillinge, beim *Sommer* (Abb. 9) Krebs, Löwe und Jungfrau³¹. Typisch für Grafikfolgen dieser Zeit

im Palazzo Schifanoja zu Ferrara», in: Id., *Ausgewählte Schriften und Würdigungen*, hrsg. v. D. Wuttke, Baden Baden 1980, S. 73-198.

²⁸ Darauf hingewiesen haben auch Francastel, 1995 (wie in Anm. 5), S. 153, der in den Monatsarbeiten nur noch einen Hinweis auf die Tradition sieht, und M. Dvofniák, «Pieter Bruegel», in: Id., *Studien zur Kunstgeschichte*, Leipzig 1989, S. 36, der von «allmählich zum banalen Illustrationsklischee herabgesunkene[n] Gedanke[n] des Kreislaufs der Natur» spricht, der Bruegel angezogen habe.

²⁹ Vgl. die Sammlung in: *De Vier Jaargetijden in de kunst van de Nederlanden 1500-1750*, Ausstellungskatalog ('s-Hertogenbosch, Noordbrabants Museum, 2002/03; Leuven, Stedelijk Museum, 2003), Zwolle 2002. Die Arbeit von K. Meetz, *Tempora triumphant: Ikonographische Studien zur Rezeption des antiken Themas der Jahreszeitenprozessionen im 16. und 17. Jahrhundert und zu seinen naturphilosophischen, astronomischen und bildlichen Voraussetzungen* (Diss. Bonn, 1993), beschäftigt sich vornehmlich mit der Rezeption der antiken Quellen in den Triumphdarstellungen

³⁰ Siehe dazu I.M. Veldman, «Seasons, Planets and Temperaments in the Work of Maerten van Heemskerck: Cosmo-Astrological Allegory in 16th Century Netherlandish Prints», in: *Simiolus*, XI, 1980, S. 149-176.

³¹ Die Vorzeichnung zum *Frühling* befindet sich in Wien, Albertina, 22 x 29 cm; jene zum *Sommer* in der Hamburger Kunsthalle, 22 x 28,6 cm; die Stiche führte entgegen der Angabe auf den Blättern Pieter van der Heyden aus, vgl. die Angaben zu Zeichnungen und Drucken in: *Pieter Bruegel the Elder: Drawings and Prints*, Ausstellungskatalog (New York, Metropolitan Museum of Art, 2001), New York/London 2001, Kat. Nr 105 u. 106; sowie 109 u. 110.

ist das Zusammenwirken einer Personifikation mit ihren Exempla, in diesem Fall den bekannten Arbeiten, die hier bei allem Bemühen um eine perspektivische Einbettung in das Raumkontinuum der Landschaft stärker vereinzelt und keineswegs atmosphärisch verdichtet erscheinen.

Schon Ilja Veldman hat darauf hingewiesen, dass Bruegel mit seinem Grafikzyklus, der ebenfalls von 1565 stammt, direkt auf Heemskerck Bezug genommen hat, dessen Konzept er jedoch völlig veränderte, indem er die Personifikation wegließ und den Frühling stattdessen wieder spürbar machte. Dies gelang ihm mit der Dynamisierung der Arbeiten selbst, deren Protagonisten bis an den vorderen Bildrand drängen, und absorbiert von ihrem Tun ganz in der Auseinandersetzung mit dem Garten – also der bereits gezähmten Natur – aufgehen. Noch deutlicher ist dies beim Vergleich der Sommerbilder (Abb. 9 und 11). Auch wenn, wie Veldmann sagt, die Rückenfigur des Schnitters schon bei Heemskerck angelegt war – und Bruegel hier eine *aemulatio* angedacht haben mag, so ist die Zeichnung doch erneut ganz von der perspektivischen und körperlichen Bewegung geprägt, die von solcher Kraft ist, dass sie sogar den Bildrahmen durchstößt. Schon die Maßstabsverschiebung von Figur und Landschaft zeigt, wie viel Nachdruck Bruegel auf die Figuren legt, die in der ersten Bildebene nicht nur bei der Arbeit, sondern auch beim Stillen des Durstes gezeigt werden.

Ebenso wie im Gemäldezyklus markiert auch Bruegels Grafik einen klaren Traditionsbruch und bei allen Differenzen zwischen den Medien wird die Akzentverschiebung auf die somatischen und emotionalen Auswirkungen der jahreszeitlichen Stimmung überdeutlich.

Sie sind zu einem Zeitpunkt entstanden, als die Meteorologie zwar noch in den Kinderschuhen steckte, als aber ein Topos der Jahreszeiten abrufbar war und allenthalben naturwissenschaftliche Beobachtungen das Terrain traditioneller Naturerklärungen und Ordnungssysteme zu erobern begannen. Die topischen Formeln der zyklischen Natur, der der Mensch sich dem Heilsplan gemäß tätig unterzuordnen hatte, sind den Bildern zwar inhärent und werden akzeptiert, allerdings werden sie um die maßgebliche Komponente der somatischen Erfahrung erweitert. Dabei handelt es sich nicht nur um die Erfahrung einer einzelnen, körperlich spürbaren jahreszeitlichen Stimmung, sondern darüber hinaus um die Erfahrung des Unveränderlichen, dem der Mensch sich ausgesetzt sieht. Es ist die Erfahrung der Natur in unterschiedlichen Aggregatzuständen, die er zwar mit diversen Beschreibungssystemen in den Griff zu bekommen versucht, der er aber nicht entweichen kann.

LANDSCHAFT, NATUR, KOSMOS

Besonders bezeichnend und zur Zeit ihrer Entstehung innovativ ist die Entscheidung, die Jahreszeiten bzw. Monate dezidiert als Landschaftsbilder zu inszenieren. Auch hierfür hat die entwicklungsgeschichtlich orientierte ältere Kunstgeschichte Vorläufer in der Buchmalerei gesucht und eine direkte Linie von den Landschaftsbeobachtungen Benings zu jenen Bruegels gezogen³². Bei aller Hochachtung für die Landschaften der Miniaturen, in denen erstaunlich genau einzelne Naturphänomene wiedergegeben wurden, muss dennoch hervorgehoben werden, dass bei Bruegel die Landschaften nicht einfach aus dem Hintergrund eigenmächtig in den Vordergrund wandern, wie es in den älteren Herleitungen der Landschaftsmalerei beschrieben wird, sondern dass es sich um eine dezidierte Entscheidung handelt, im Medium der monumentalen Überschaulandschaften selbst den Zyklus des Jahres zu verdichten³³. Walter Gibson hat die Verbindung zur "Weltlandschaft" stark gemacht³⁴, zu einem Bildtypus also, der auf einem einzigen Bild möglichst viele Landschaftstypen vereint, um so die gesamte Schöpfung darstellen zu können. Die Art von Landschaft, die Bruegel zeigt, eine höchst komponierte und auf topographische Zuweisung verzichtende Landschaft nämlich, muss "als Natur" oder als "Darstellung der Natur" verstanden werden. Damit ist auf Joachim Ritters berühmt gewordene Formulierung von der «Natur als Landschaft» verwiesen, die er allein für die moderne Landschaftswahrnehmung zuließ. Seine These lautete: Wenn Natur als Landschaft wahrgenommen wird, so muss ihr Betrachter bereits in eine innere Distanz zur Natur getreten sein, die er dann in der Landschaft zwar ästhetisch aber nicht

³² Vgl. Hansen, 1984 (wie in Anm. 23) zu Bening S. 32, zu Bruegels Zyklus S. 38, «... [hier] ist der Mensch Stimmungslandschaften unterworfen, die sich in einem Kontrast von heiter-poetischen Sommerbildern und deprimierend düsteren Winterbildern bewegen, aber trotzdem bei allem Stimmungsgehalt die realistischen Details der traditionellen Monatsbildmotive nicht übersehen.»

³³ Vgl. dazu T. Michalsky, «Medien der Beschreibung: Zum Verhältnis von Kartographie, Topographie und Landschaftsmalerei in der Frühen Neuzeit», in: *Text-Bild-Karte: Kartographie der Vormoderne*, hrsg. v. J. Glauser & Ch. Kiening, Freiburg 2007, S. 319-349; Michalsky, *Projektion* (wie in Anm. 11).

³⁴ Vgl. Gibson, 1989 (wie in Anm. 13), S. 70-73. Zum Begriff und der Geschichte der Weltlandschaft s. D. Zinke, *Patinirs Weltlandschaft: Studien und Materialien zur Landschaftsmalerei im 16. Jahrhundert*, Frankfurt a. M. 1977.

mehr unmittelbar erfährt. Ritter ging es darum, die Erfahrung von Landschaft mit der Herausbildung der Subjektivität in Zusammenhang zu bringen³⁵. Bruegels Landschaft hat, wie schon in den Beschreibungen der Bilder angedeutet, im Gegensatz dazu wenig mit ästhetischer Distanznahme zu tun, sie tritt vielmehr an, die Natur, verstanden als die göttliche Schöpfung, in verschiedenen Zuständen zu beschreiben³⁶. In diesen fünf erhaltenen Landschaftsbildern, die nicht etwa denselben Ort in verschiedenen Jahreszeiten zeigen, sondern jeweils Typen herauspräparieren, die jahreszeitliche Eigenschaften, wie z.B. den sommerlichen Dunst an der Küste und den Überblick in klirrender Kälte besser zeigen können, werden die Versatzstücke durch die Atmosphäre zusammengehalten, die mit Mitteln der Malerei geschaffen wird. Natur tritt hier in ihrer materiellen, räumlichen Qualität in Erscheinung, aber sie wird nicht an einen Ort gebunden. Das ist kein Makel einer Landschaftsdarstellung, die man gerne als "Vorläufer" der topographischen Ansichten charakterisiert, sondern das ist eine Verdichtung von Landschaft als Natur. Erst recht durch den Wandel, den diese als *pars pro toto* verstandene Landschaft durchläuft, wird sie zur Stellvertreterin einer kosmologischen Ordnung.

³⁵ J. Ritter, «Landschaft: Zur Funktion des Ästhetischen in der modernen Gesellschaft», in: *Subjektivität*, hrsg. v. Id., Frankfurt a. M. 1974, S. 141-163. Hauptbeispiel Ritters ist die Besteigung des Mont Ventoux durch Petrarca 1337, in der Natur als Landschaft wahrgenommen wurde, während sie zuvor nur Gegenstand der Philosophie war: «Landschaft ist Natur, die im Anblick für einen fühlenden und empfindenden Betrachter ästhetisch gegenwärtig ist», *Ibid.*, S. 150. Vgl. die neue Lektüre von Petrarca's Text (insbesondere seines Blickes vom Mont Ventoux) im Hinblick auf die konventionellen, u.a. von der zeitgenössischen Literatur, den politischen Grenzen und der Kartographie geprägten Wahrnehmung Petrarca's bei T. Michalsky, «"Limes ille Galliarum et Hispaniae, Pirenaeus vertex, inde non cernitur." Zum Verständnis von Land und Landschaft in verschiedenen Medien des italienischen Spätmittelalters», in: *Landschaft im Mittelalter*, hrsg. v. K.-H. Spieß, Stuttgart 2006, S. 237-266. Wie bereits R. Gruenter, «Landschaft: Bemerkungen zur Wort- und Bedeutungsgeschichte», in: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, hrsg. v. J. Ritter & K. Gründer, Bd. V, Basel 1980, S. 192-207, bemerkte, sollte bei der Verwendung des Begriffes Landschaft darauf geachtet werden, den später geprägten ästhetischen Begriff nicht zurückzuprojizieren. Laut Gruenter war Landschaft seit dem 16. Jahrhundert eine Vorstellung, die durch die Malerei geprägt war und sowohl die Dichtung wie den individuellen Blick imprägnierte.

³⁶ Vgl. die Definition von Natur als «die Gesamtheit der Gegenstände, die wir vorfinden, und die ohne menschlichen Willen und ohne menschliches Zutun von sich aus existieren», K. Gloy, *Das Verständnis der Natur: Die Geschichte des wissenschaftlichen Denkens*, München 1995, S. 23.

DISGUISED SYMBOLISM

In den letzten Jahren wurden in der Tradition ikonologischer Deutung weit über die mimetische Schilderung von Atmosphäre hinaus, eine christliche und eine humanistische Lesart der Bilder vorgeschlagen³⁷.

Reindert Falkenburg zufolge soll der Betrachter ganz im Sinne der Weltlandschaft beim aufmerksamen Streifen durch das Bild die versteckten und leicht übersehbaren Details erkennen und dechiffrieren, um so zu der tieferen Erkenntnis zu gelangen, dass Gott sich auch in kontingenten Zeichen offenbart³⁸. Er macht dies etwa am Regenbogen auf der *Rückkehr der Herde* (Abb. 5) fest, die er mit der Drohung der alttestamentarischen Flut in Zusammenhang bringt³⁹, und sieht in den wenigen, an einem deplazierten, weil viel zu kargen Weinhang arbeitenden Männern einen Hinweis auf die Schädelstätte Golgatha. Die Erntehelfer laufen unachtsam an einem kleinen, am Wegesrand aufgestellten Heiligenbild vorüber. Das marode Wirtshauschild bei den *Jägern im Schnee* (Abb. 1) zeigt einen Heiligen Hubertus, den Schutzheiligen der Jäger. Falkenburg schließt daraus auf die implizite Warnung: Wenn die Jäger nur eine so magere Beute wie einen Fuchs mit nach Hause bringen, so werden sie den Heiligen wohl nicht im Herzen getragen haben⁴⁰. So versteckt diese Details der Bilder sind, lassen sie sich doch im Rahmen der höchst elaborierten, zeitgenössischen christlichen Ikonographie und vor dem Hinter-

³⁷ R. Falkenburg, «Pieter Bruegel's "Series of the Seasons": On the Perception of Divine Order», in: *Liber amicorum Raphael de Smedt*, hrsg. v. J. Vander Auwera, Leuven 2001, S. 253-276; P. Manot, «Bruegel et Ovide: contribution à l'étude de la Journée sombre», in: *Bulletin archéologique du Comité des travaux Historiques et Scientifiques/Moyen Âge, renaissance, temps modernes*, XXVII, 1999, S. 33-50.

³⁸ Falkenburg verfolgt hier einen rezeptionsästhetischen Zugang zu den flämischen Landschaftsbildern weiter, den er erstmals in seinem Buch *Joachim Patinir: Landscape as an Image of the Pilgrimage of Life*, Amsterdam/Philadelphia 1988, vorgestellt hat.

³⁹ Falkenburg, 2001 (wie in Anm. 37), S. 267.

⁴⁰ *Ibid.*, S. 268. Bruegel benutzt in verschiedenen Bildern Wirtshauschilder, um über deren Zeichen Bedeutungen zu inserieren, siehe die besonders gewitzte Wendung, mit Hilfe eines solchen Schildes die Metapher «an den Mond pissen» wörtlich ins Bild zu holen, T. Michalsky, «Perlen vor die Säue»: Zu Pieter Bruegels visueller Reflexion über die Speicherung kulturellen Wissens in den «Niederländischen Sprichwörtern» (1559)», in: *Bild und Wirklichkeit: Welterfahrung im Medium von Kunst und Kunstpädagogik*, hrsg. v. J. Schieren, München 2008, S. 11-38, hier S. 23f.

grund von Bruegels explizit christlichen Bildern als spirituelle Blindheit lesen, zu deren Aufgabe die Betrachter animiert werden sollen. – Und auch beim *Trüben Tag* (Abb. 2) nutzt Bruegel ein kleines Wirtshausschild, um dort jenen Stern anzubringen, auf dessen Suche sich der als König verkleidete Junge gerade befindet⁴¹.

Eine solche Lesart von Bruegels Werken ist seit den ikonologischen Studien von Gustav Stridbeck eingeführt, sie wurde bislang aber meist an jenen Bildern erprobt, deren Sujets ertragreicher schienen⁴². Sie ist legitim, weil sie dem Rezeptionsverhalten der Zeitgenossen entspricht, die daran gewöhnt waren, sich auf die Suche nach solchen Details zu machen und sie dementsprechend auch zu interpretieren. Reindert Falkenburgs Verdienst besteht insbesondere darin, diese Dekodierung nicht als Selbstzweck der Ikonologie zu betreiben, sondern sie als historische Rezeption zu verstehen, die als Erkenntnisweg implizit in den Bildern angelegt war.

Paula Manot hingegen hat es weniger auf die konkrete Rezeption als auf den mehrfachen Sinn der Bilder abgesehen, den sie in Abgleich mit einem antiken Text herauschält. Sie hat vorgeschlagen, den Zyklus vor dem Hintergrund von Ovids *Fasti* zu lesen⁴³. Nachdem es sich in der Forschung durchgesetzt hat, Pieter Bruegel als gelehrten oder zumindest gut informierten Künstler anzuerkennen, über dessen Antwerpener Kreis der Zugang zu diversen Texten plausibel gemacht werden kann⁴⁴, kann eine

⁴¹ Falkenburg, 2001 (wie in Anm. 37), S. 270.

⁴² C.G. Stridbeck, *Bruegelstudien: Untersuchungen zu den ikonologischen Problemen bei Pieter Bruegel dem Älteren sowie dessen Beziehungen zum niederländischen Romanismus*, Stockholm 1956, der die ikonologische Lesart von Bruegels Bildern begründet hat, schließt die Landschaftsbilder ausdrücklich aus. Vgl. als Beispiel der jüngeren Forschung J. Müller, *Das Paradox als Bildform: Studien zur Ikonologie Pieter Bruegels d.Ä.*, München 1999.

⁴³ Aufgrund seines Sujets wird vor allem der *Ikarussturz* mit antiken Texten in Verbindung gebracht (1555-60 / noch immer umstrittene Zuschreibung, Brüssel, Musées Royaux des Beaux-Arts, Öl auf Leinwand, 73,5 x 112 cm). Vgl. B. Wyss, *Pieter Bruegel, Landschaft mit Ikarussturz: Ein Vexierbild des humanistischen Pessimismus*, Frankfurt a. M. 1994; Vöhringer, 2002 (wie in Anm. 26) mit älterer Literatur. M. Sullivan, *Bruegel's Peasants: Art and Audience in the Northern Renaissance*, Cambridge 1994, hat die erste umfassende Studie vorgelegt, in der v.a. das Bild und Konzept der Bauern aus der Kenntnis antiker Texte erklärt wird.

⁴⁴ Vgl. J. Muylle, «Pieter Bruegel en Abraham Ortelius: Bijdrage tot de literaire receptie van Pieter Bruegels werk», in: *Archivum artis lovaniense: Bijdragen tot de geschiedenis van de kunst der Nederlanden, opgedragen aan Prof. Em. Dr. J.K. Stegge*, hrsg. v. M. Smeyers, Leu-

solche Textauswahl heute nicht mehr verwundern. Aufgrund des Sujets leuchtet es unmittelbar ein, den Zyklus mit den *Fasti* in Zusammenhang zu bringen, denn dieser um 5 v. Chr. für Kaiser Augustus verfasste Text beschreibt astrologische, meteorologische, kalendarische und kultische Ereignisse des Jahreslaufes⁴⁵. Das bekannte methodische Problem besteht jedoch in dem Nachweis der konkreten Bezugnahme auf einen hermetischen Text, der voller mythologischer Anspielungen ist und diese lediglich in der Ordnung des Festkalenders zeigt.

Manot sieht in der Alten im *Trüben Tag* (Abb. 6), weil sie eine Kornähre am Hut trägt, die am 15. März gefeierte römische Göttin Anna Perenna, die bei einem Aufstand der Plebs die Menschen durch selbstgebackene Kuchen vor einer Hungersnot rettete und dafür alljährlich mit ausgelassenen Feierlichkeiten bedacht wurde⁴⁶. Schon bei Ovid ist die Figur der Anna Perenna mit mehreren Rollen und Identitäten versehen. «Über das Wesen der Göttin gibt's ja verschiedene Gerüchte», heißt es. Ovid erklärt die schlüpfrigen Lieder, die an ihrem Festtag gesungen werden, mit jener Sage, dass Mars sie als Kupplerin für die Eroberung Minervas einsetzen wollte, sich Anna jedoch verkleidet habe – und Mars erst auf dem gemeinsamen Lager das Spiel erkannt habe. Daher wurden Anna und Mars als Beispiel für die ungleiche Liebe zwischen einer alten Frau und einem jungen Gott angeführt – eine Sinnebene, die Manot auch in dem Paar mit dem trunkenen, waffelessenden Mann wieder finden möchte. Noch darüber hinaus gehend interpretiert sie die Alte in Kombination mit dem kleinen Kind, das sehr auffallend mit einem doppelten Kissen vor der Kälte geschützt wird, als Ceres und Triptolemus, deren Fest nach Ovid am 12. April gefeiert wurde⁴⁷. Auf der Suche nach ihrer von Hades geraubten

ven 1981, S. 319-337; M.A. Meadow, «On the Structures of Knowledge in Bruegel's Netherlandish Proverbs», in: *Volkskundig bulletin*, XVIII, 1992, S. 141-169; Id., *Pieter Bruegel the Elder's "Netherlandish Proverbs" and the Practice of Rhetoric*, Zwolle 2002; E.M. Kavalier, *Parables of Order and Enterprise*, Cambridge 1999; T. Michalsky, «Imitation und Imagination: Die Landschaft Pieter Bruegels im Blick der Humanisten», in: *Künste und Natur in Diskursen der Frühen Neuzeit*, hrsg. v. H. Lauffhütte, Wiesbaden 2000, S. 383-405; P. Zago-rin, «Looking for Pieter Bruegel», in: *Journal of the History of Ideas*, LXI, 2003, S. 73-96.

⁴⁵ Publius Ovidius Naso, *Fasti*, neu übers. u. hrsg. v. W. Gerlach, Düsseldorf/Zürich 2001.

⁴⁶ *Ibid.*, III, 523ff.

⁴⁷ Manot, 1999 (wie in Anm. 37), S. 40; Ovid, *Fasti* (wie in Anm. 45) IV, 393-620, zu Triptolemus 507-562.

Tochter Persephone traf Ceres nämlich auf einen alten Mann, dessen Sohn Triptolemus sie mit Feuer von seiner Krankheit zu heilen suchte, der dann zwar geheilt wurde, aber sterblich blieb und als erster Ackerbauer, der pflügen und säen konnte, in die antike Mythologie einging.

Die Polyvalenz der Figuren ist vor dem Hintergrund frühneuzeitlicher Bildsprache durchaus denkbar und Paula Manot hat noch eine ganze Reihe von weiteren Festtagen und Gottheiten auf die Dreiergruppe projiziert, bzw. diese Andeutungen wieder aus ihren Attributen herausgeschält. Dies zu referieren würde allerdings den hier gegebenen Rahmen sprengen. Es kommt darauf an, den Anspielungsreichtum zur Kenntnis zu nehmen, den eine humanistisch orientierte Interpretation mit guten Argumenten in dieser Szene ausmachen kann.

Beide in dieser Kürze nur unzureichend vorgestellten Interpretationen sind in sich schlüssig und überzeugend. Will man den Bildern Bruegels gerecht werden, müssen diese versteckten Bedeutungen, die hier ebenfalls verkürzt unter der Überschrift von Panofskys *disguised symbolism* zusammengefasst wurden, auch in eine Interpretation eingehen, die nach der Bedeutung der Atmosphäre im *Jahreszyklus* fragt.

FAZIT

Festhalten lässt sich, dass der höchst innovative Bilderzyklus von Pieter Bruegel sich auch in seinen ikonographischen Details auf höchstem Anspielungsniveau bewegt, das dem Anspruch seines Besitzers Nicolaes Jonghelinck entsprach, der die Andeutungen, vielleicht sogar mit Ovid in der Hand dechiffrieren konnte. Insbesondere der Antwerpener Rezipientenkreis wusste sowohl komplexe religiöse Ikonographie wie auch Hinweise auf antike Texte zu verstehen. Die Betrachter konnten nach der moralisierenden Lesart suchen und sich selbst auf dem richtigen Weg wähnen, sie konnten aber auch die tradierten Ordnungsmuster wieder finden, die die Natur im kosmologischen Zusammenhang deutete, der seinerseits durch Bräuche und Feste seit der Antike selbst im Alltag manifest wurde. Der Clou der Bilder, der darin liegt, natürliche respektive göttliche Ordnung und deren sinnliche Erfahrung anhand tradierter bäuerlicher Praktiken zu verschmelzen, erschließt sich nur demjenigen Betrachter voll und ganz, der die diversen Stufen der Dechiffrierung und Erkenntnis am Bild durchgemacht hat. Nimmt man die Analysen von Paula Manot und Reindert Fal-

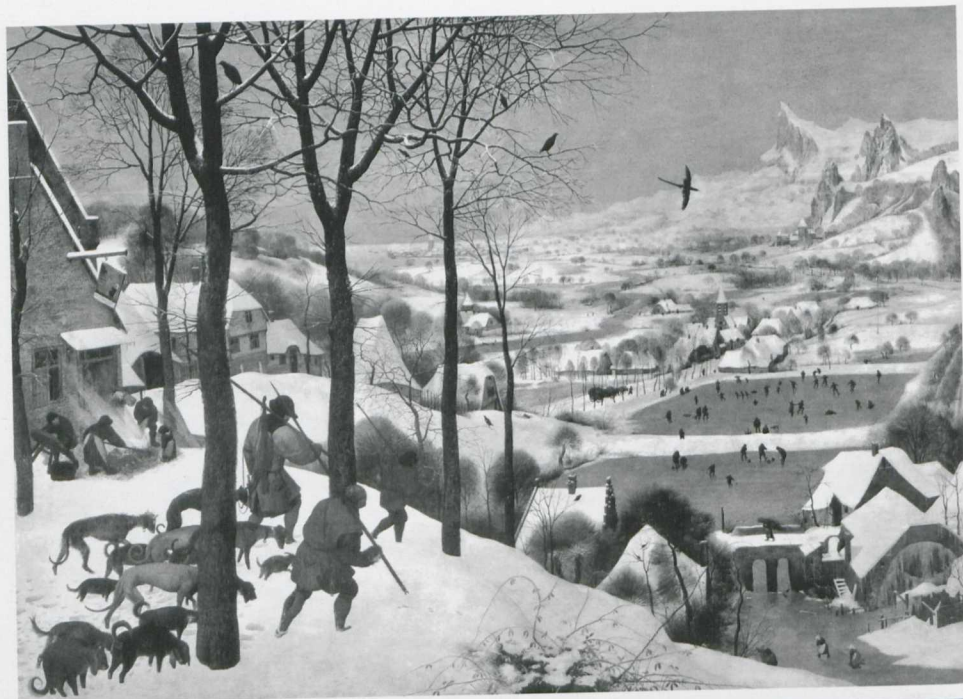
kenburg ernst und wendet ihre Erkenntnisse auf das vordringliche Sujet des Zyklus an, wird deutlich, dass Bruegel weder nur die kosmologische Ordnung in den natürlichen Phänomenen des Jahreslaufes zeigt, noch versteckte Botschaften allein zur Freude des gelehrten Publikum streut, sondern dass er anhand der kulturellen Praktiken und Bräuche, die er mitsamt ihrer bis in die Antike zurückreichenden Geschichte gleichsam zitiert, eine spezifische Erfahrung der Natur überhaupt erst evoziert.

Der Zyklus ist keine mimetische Schilderung von Wetterphänomenen bestimmter Jahreszeiten oder Monate, sondern vielmehr eine mit religiöser und kultureller Sinnstiftung durchsetzte Verdichtung der kosmologischen und sozialen Ordnung im Lebenslauf. Die Naturerfahrung, die diese Bilder bieten, verläuft aber dennoch nicht über eine ästhetische Distanznahme, sondern ganz im Gegenteil über eine kunstvoll arrangierte Involvierung der Betrachter. Auch wenn diese schon im 16. Jahrhundert nicht dieselben Erfahrungen machten wie die hier dargestellten Bauern, sind es die menschlichen Figuren der Bilder, die ganz anders als etwa die Rückenfiguren in der Romantik in dem natürlichen Zyklus mit den notwendigen Arbeiten verhaftet sind, über die die Betrachter des 16. Jahrhunderts wie erstaunlicherweise auch noch jene des 21. Jahrhunderts Stimmungen abrufen können, die sie dann als die Atmosphäre von Wetterphänomenen wahrzunehmen meinen.

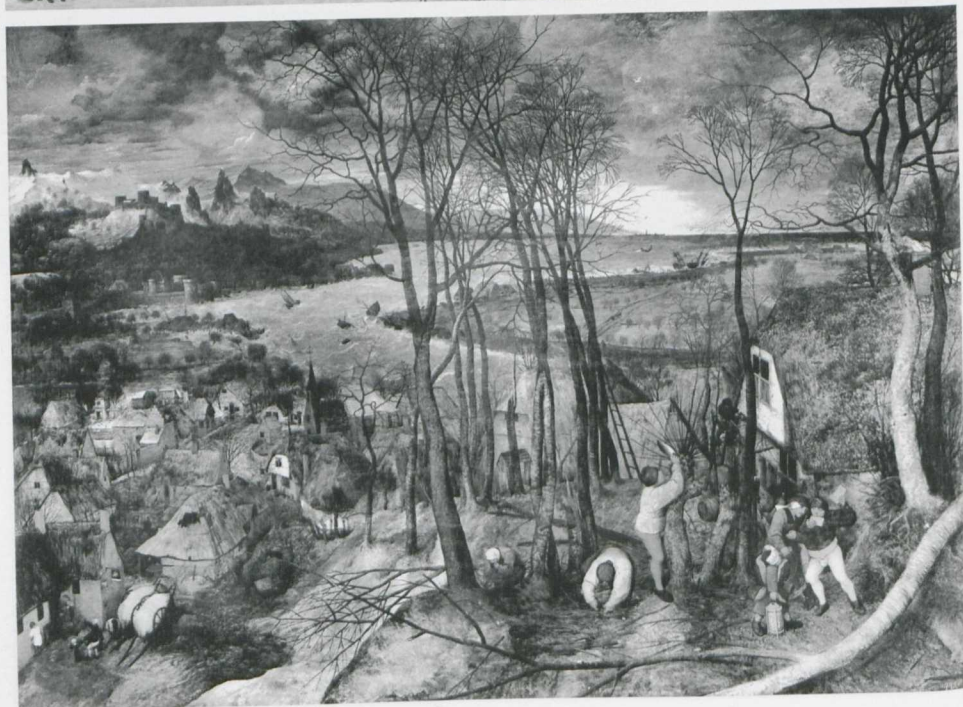
Zugespitzt lässt sich sagen, dass das historisch relevante Thema des Bruegelschen Zyklus gerade der Balanceakt zwischen der ihm und seinen Zeitgenossen präsenten kulturellen Ordnung (wie sie etwa in den Stundenbüchern zu fassen war) und der weiter reichenden existentiellen Ausgesetztheit des Menschen ist. Die ständig beschworene Naturnähe erreicht er durch die Involviertheit von Bildfiguren und Betrachtern, anders gesagt durch die Inszenierung der Atmosphäre als Teil der Natur und Teil der Wahrnehmung. Formal gelingt ihm dies durch die engst mögliche Vernetzung von farblich und kompositorisch repräsentierten Phänomenen mit der Mimesis körperlicher Erfahrung. Letztere scheint uns völlig ahistorisch vertraut und wird (wie beim Biowetter gesehen) auch heute noch akzeptiert, wenngleich anders erklärt. Zu betonen gilt aber, wie Musil bemerkte, dass auch die Erfahrung schon kulturell prädisponiert ist – und das eigentlich Bahnbrechende bei Bruegel liegt wohl darin, dass ihm genau das, geschult an den humanistischen Interessen seiner Zeitgenossen, bereits vor Augen stand.

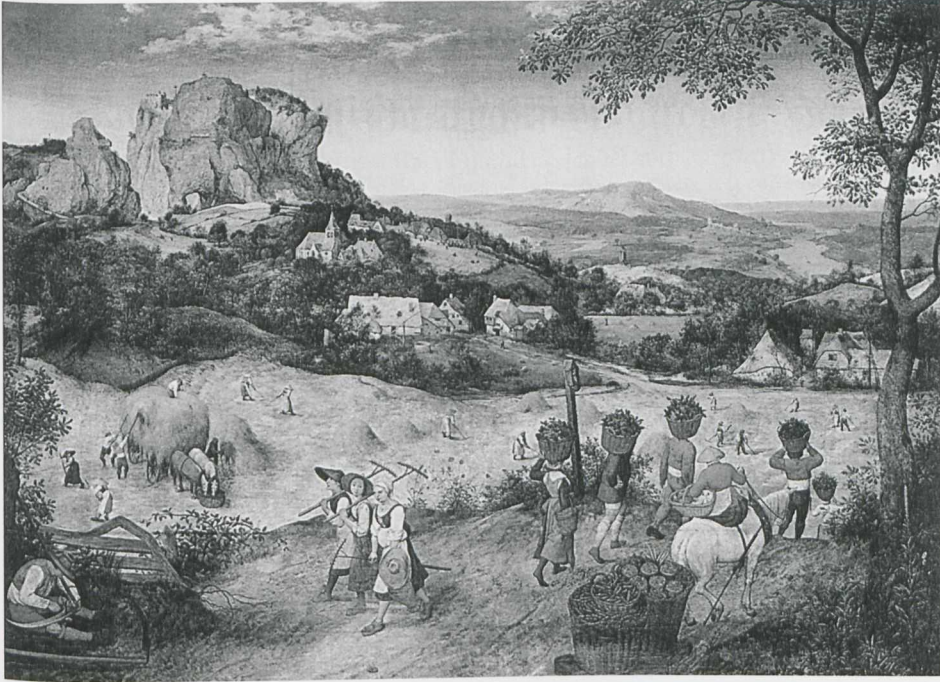
TANJA MICHALSKY

1. Pieter Bruegel d.Ä., *Die Jäger im Schnee*, 1565, Wien, Kunsthistorisches Museum



2. Pieter Bruegel d.Ä., *Der trübe Tag*, 1565, Wien, Kunsthistorisches Museum





3. Pieter Bruegel
d.Ä., *Die Heuente*,
1565, Prag, Palais
Lobkowitz

4. Pieter Bruegel
d.Ä., *Die Kornernte*,
1565, New York,
Metropolitan
Museum

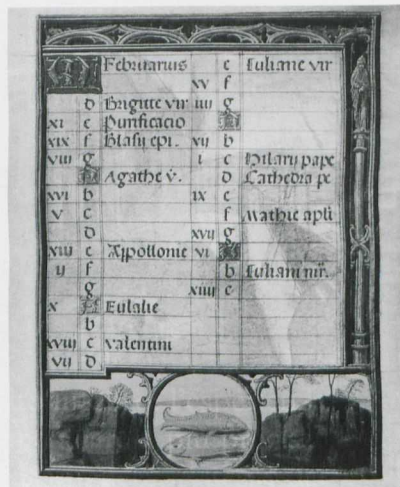
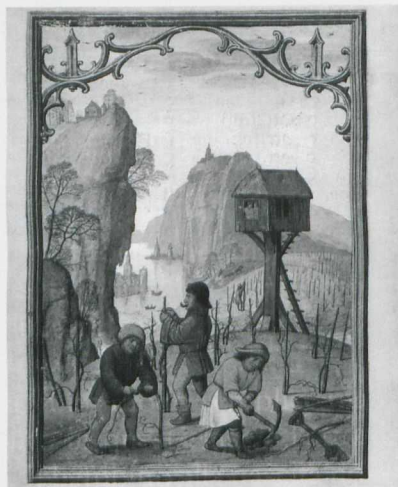


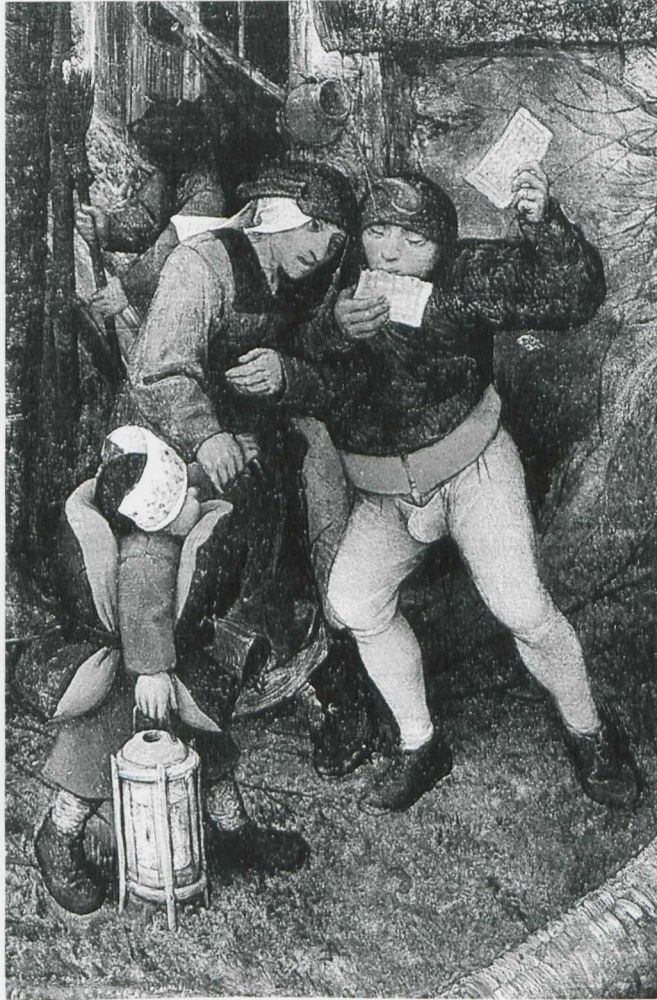


TANJA MICHALSKY

5. Pieter Bruegel d.Ä., *Die Rückkehr der Herde*, 1565, Wien, Kunsthistorisches Museum

7. *Da Costa Stundenbuch*, New York, Pierpont Morgan Library, M 399, fol 3v-4.





6. Pieter Bruegel
d.Ä., *Anna Perenna*,
Detail aus *Der trübe
Tag*, 1565, Wien,
Kunsthistorisches
Museum



TANJA MICHALSKY

- 8. Philips Galle nach Maerten van Heemskerck, *Der Frühling*, 1563
- 9. Philips Galle nach Maerten van Heemskerck, *Der Sommer*, 1563
- 10. Pieter van der Heyden nach Pieter Bruegel d.Ä., *Der Frühling* (ca. 1570)
- 11. Pieter van der Heyden nach Pieter Bruegel d.Ä., *Der Sommer* (ca. 1570)
- 12. Biowetterkarte vom 16. Juni 2007

