

Gottes Werk und Bruegels Beitrag

ZUR DEUTUNG DER LANDSCHAFTSGRAPHIK

PIETER BRUEGELS D. Ä.

Bertram Kaschek

DIE GANZE WELT AUF EINEM BLATT
Bald nach seiner Aufnahme in die Antwerpener Malergilde im Jahr 1551 machte sich der etwa 25jährige Pieter Bruegel auf den Weg nach Italien. Vermutlich versprach sich der junge Künstler von dieser Unternehmung vielfache Anregungen für sein zukünftiges Schaffen, doch ist unklar, mit welchen Erwartungen genau er die Reise antrat. Wollte er – wie so viele nordische Künstler vor und nach ihm – die antiken Ruinen und Statuen sowie die Meisterwerke der Hochrenaissance studieren? Oder ist er als erklärter Landschaftler ausgezogen, die gewaltige Bergwelt der Alpen kennenzulernen?

Sicher ist, daß er nach der Italienreise in Antwerpen mit einer druckgraphischen Serie von zwölf *Großen Landschaften* (Kat. Nr. 1-12), die Hieronymus Cock um 1555 herausgab, das große Parkett des Antwerpener Kunsthandels betrat. Er lieferte dem Verleger gezeichnete Entwürfe, die von den Brüdern Jan und Lucas van Doetecum in Kupfer gestochen und radiert wurden. Zu diesen in ihrer Größe relativ einheitlichen Blättern tritt die sogenannte *Große Alpenlandschaft* (Kat. Nr. 13), bei der es sich in der Tat um die größte und großartigste Landschaftsgraphik Bruegels handelt. Sie trägt keinen Titel im unteren Randstreifen und übertrifft in ihrem Format die Blätter der Serie. Fast scheint es, als bilde sie deren ästhetische Summe. In keiner anderen Landschaftsdarstellung ist der Kontrast zwischen der Höhe der Berge und der Tiefe der Täler extremer, der Wolkenhimmel

dramatischer und der Fels schroffer. Goethe hätte dieses Blatt vor Augen haben können, als er in einem Aufsatzfragment über Bruegels Landschaften schrieb: »das Gestein hat überall den Vorrang«¹, denn es dominiert tatsächlich den gesamten Bildraum von den nächsten Felsen in der rechten unteren Ecke bis zu den fernsten Berggipfeln.

Die scheinbar paradoxe Aufgabe, im relativ kleinen Format einer Graphik die Suggestion eines weiten erhabenen Raumes zu erzeugen, ist hier in überzeugender Weise gelöst. Und so lassen sich an diesem Blatt, das nicht zuletzt durch seinen überbordenden Detailreichtum beeindruckt, die wesentlichen Charakteristika der Bruegelschen Landschaftsgraphik in idealer Weise aufzeigen.²

»WUNDERSAMSTE MANNIGFALTIGKEIT«³

Der Gesamteindruck des Bildes wird von einer lockeren graphischen Struktur bestimmt. Sie scheint recht gleichmäßig und setzt nur wenige starke Akzente, die dafür um so prägnanter wirken. Fragen wir uns beispielsweise, wo mit der Betrachtung des Blattes einzusetzen ist, kommt uns die Komposition hilfreich entgegen. Sie führt uns in gewohnter Weise von links unten ins Bild: Über einen dicht schraffierten Keil, der einen steilen, verschatteten Abhang darstellt und in seiner Dunkelheit zugleich das stärkste optische Gewicht im Bild ausmacht, gelangen wir an den rechten Bildrand. Hier ist die Rückenansicht eines Reiters zu erkennen,

der am Steilhang Halt gemacht hat, um bei dem erhabenen Anblick des sich ihm anbietenden Panoramas zu verweilen. Er wird zur Identifikationsfigur für den Betrachter, der aufgefordert ist, sich virtuell ins Bildgeschehen zu begeben und mit dem Reiter in die Landschaft zu blicken. Die Rückenfigur markiert somit einen sinnvollen Ausgangspunkt der Bildlektüre.

Ein gewaltiges Alpental liegt dem Reiter zu Füßen. Tief unten in der Senke befindet sich ein Dorf, das entlang des Abhangs zu erreichen ist. Direkt vor dem Reiter hat ein Bauer diesen Weg eingeschlagen. Er geht – von der Kulisse scheinbar unbeeindruckt – mit gesenktem Blick ins Tal hinab. Durch die Talsohle schlängelt sich ein Fluß, der am Horizont hinter hohen Bergen verschwindet. Wir befinden uns mitten im Hochgebirge. Die Menschen haben sich in dieser rauhen Gegend vor allem in den Niederungen eingerichtet. Doch nicht nur Einheimische bevölkern den weiten Raum: Außer unserem Reiter sind im Tal noch mehrere Reisende zu Pferde unterwegs. Ziemlich genau in der Bildmitte ist sogar ein Zug von Lasteseln vermutlich auf dem Weg ins Dorf. Er könnte jedoch auch weiter dem kurvigen Weg folgen, der in beträchtlicher Höhe über den linken Bildrand hinaus führt. Insgesamt sind wir dazu eingeladen, mit den Augen durchs Bild zu streifen und dem Bildpersonal durch die dargestellte Welt zu folgen. Die beiden Vögel am rechten oberen Bildrand verleiten zudem zur Erkundung des Luftraumes, der durch eine von rechts hinten heranziehende Wolkenfront beherrscht wird.

Unzähliges wäre noch zu entdecken, und man hat den Eindruck, als ob Bruegel ein wahres Versteckspiel mit dem Betrachter treibe, denn die Winzigkeit mancher Details läßt diese nahezu im Bildganzem verschwinden: beispielsweise Galgen und Radbaum, auf die man eigentlich als erstes stößt, wenn man in der Bildbetrachtung von der Rückenfigur ausgeht. Graphisch werden wir kaum auf dieses Motiv aufmerksam gemacht, doch die Nähe zum Reiter auf der Bildfläche verleiht ihm kompositorisch Gewicht und läßt seine Bedeutsam-

keit erahnen. Aber auch weitere Motivkomplexe können der Aufmerksamkeit entgehen, sogar das uns als Betrachtern Nächste: Die drei Gemen, die in der rechten unteren Bildecke munter auf den steilen Felsen herumklettern, sind dermaßen vom Rest des Bildraumes getrennt, daß man schnell über sie hinwegsieht. Und doch liegt in diesem Nächsten zugleich der Hinweis auf das Fernste, denn lassen wir den Blick von hier aus diagonal durch das Bild bis in die linke obere Ecke gleiten, so werden wir dort, auf dem Gipfel des höchsten Berges, eines Steinbocks gewahr, der von seinem prominenten Standpunkt aus in die Welt blickt. Es handelt sich um ein Miniatur-Motiv, das – bei gleichzeitiger Unscheinbarkeit – nicht pointierter plaziert sein könnte.

Angesichts dieser offenbar genau kalkulierten Arrangements stellt sich die Frage, ob sie als bloße ästhetische Spielereien intendiert sind oder ob ihnen eine den Bildsinn bestimmende Bedeutung zukommt. Daß Bruegel die Zuordnungen und Gegensätze bewußt inszeniert hat, kann kaum bestritten werden. Doch darf man aus diesen Beobachtungen Schlüsse auf eine »tiefere« Bedeutung ziehen? Auch bleibt zu fragen, in welchem Verhältnis die genannten Details zum übergeordneten Gesamtthema »Landschaft« stehen. Kann man durch ein Bild wie die *Große Alpenlandschaft* nicht nur etwas darüber erfahren, wie der Künstler Bruegel die Welt sah und darstellte, sondern auch was er bei ihrem überwältigenden Anblick fühlte und dachte?

STOISCHE WELTBETRACHTUNG?

Immer wieder wurde vermutet, daß in Bruegels Landschaften eine stoische Weltsicht zum Ausdruck komme⁴. Als Kronzeuge für den angeblichen Stoizismus Bruegels wurde dessen Freund, der Kosmograph Abraham Ortelius, herangezogen, mit dem der Künstler wahrscheinlich gemeinsam über die Alpen gewandert ist. Denn Ortelius hatte die Weltkarte seines erstmals 1570 veröffentlichten *Theatrum orbis terrarum* – es handelt sich dabei um den ersten modernen Atlas – mit einem Cicero-

Zitat versehen, das die Unbedeutsamkeit der menschlichen Dinge im Vergleich zum Weltganzen formuliert. In einer späteren Ausgabe von 1579 hat er der Weltkarte vier weitere Zitate von Cicero und Seneca beigefügt. Zu diesem Zeitpunkt war Bruegel zwar schon zehn Jahre tot, doch da bereits die Erstaussgabe unter einem Cicero-Motto stand, könnte man durchaus vermuten, daß Ortelius seinen Freund Bruegel noch zu dessen Lebzeiten an seiner humanistischen Lektüre teilhaben ließ.

Eines der hinzugefügten Zitate entstammt Ciceros Schrift *Über das Wesen der Götter*, einer einschlägigen Darlegung antiker Götterlehre in Dialogform. Im zweiten Teil dieses Werkes läßt Cicero einen der Diskussionsteilnehmer, einen gewissen Balbus, die stoische Theologie erörtern. In deren Zentrum steht ein kosmologischer Gottesbeweis, der auf einem suggestiven Bild aufbaut. So schlägt Balbus denn vor: »Man kann ja jetzt einmal auf scharfsinnige Erörterungen verzichten und gleichsam mit den Augen die Schönheit der Dinge betrachten, die, wie wir sagten, durch die göttliche Vorsehung geschaffen wurden. Und zunächst schaue man auf die Erde als ganze: [...] das unversiegbare Sprudeln kalter Quellen, das glasklare Wasser der Ströme, die saftigen Ränder der Ufer, die gewölbten Tiefen der Grotten, die Schroffheit der Felsen, die Höhe überhängender Berge und die unendliche Weite der Ebenen [...]. Und was für Tiere, wie viele verschiedene Arten, zahme und wilde! Wie die Vögel fliegen und singen, wie die Herden weiden, welch Leben die Tiere des Waldes führen! [...] Wären wir imstande, all das mit dem Auge so zu sehen, wie wir es uns im Geiste vorstellen können, würde niemand mehr, sofern er die Erde als Ganzes im Blick hätte, die Existenz einer göttlichen Vernunft bezweifeln.«⁵ Um einen wirklichen Gottesbeweis handelt es sich hier wohl kaum, vielmehr wird mit der unmittelbaren Überzeugungskraft der Welt gerechnet, die aufgrund des harmonischen Zusammenspiels all ihrer Elemente als das Werk eines vernünftigen Schöpfers erscheinen soll. Der Balbus aus Ciceros Dialog setzt nicht auf Argumentation und Begründung, sondern auf die für

sich selbst sprechende Evidenz des bloß Dargebotenen.

Es ist nur zu verführerisch anzunehmen, ein solcher Gedanke habe bei der Erfindung der Bruegelschen Landschaft Pate gestanden: Alle bei Cicero genannten Motive sind auf dem Blatt versammelt und »mit dem Auge so zu sehen«, daß man einen engeren Zusammenhang zwischen Bild und Text vermuten kann. Doch hier ist Vorsicht geboten. Zum einen sollte man nicht vergessen, daß das Alpenerlebnis die Herleitung der Bilderfindung aus einer literarischen Quelle unter Umständen entbehrlich macht. Zum anderen ist der Passus bei Cicero von so großer Allgemeinheit, daß er sich ebenso gut auf unzählige andere »Weltlandschaften« des 16. Jahrhunderts beziehen ließe. Doch selbst wenn man annimmt, daß Bruegel mit dem Text vertraut war, ist es höchst fraglich, ob dieser als ideologische, d. h. weltanschauliche Grundlage der Bruegelschen Landschaftskunst gedient haben könnte. Zwar kann man im betrachtenden Reiter und dem ignorant ins Tal schreitenden Bauern das Begriffspaar von *vita contemplativa* und *vita activa* verkörpert sehen und darauf verweisen, daß nach stoischer Auffassung der Mensch geboren wurde, »um das Weltall zu betrachten und nachzuzahlen«⁶ und »beim Blick auf den Himmel zur Erkenntnis der Götter [zu] gelangen«⁷. Bei einem Künstler, dessen Œuvre vor allem durch christliche Themen bestimmt ist, stellt sich jedoch die Frage, ob eine stoische Sicht der Welt mit der christlichen in Einklang zu bringen ist.

Die Aufforderung zur Kontemplation ist für den Christen beileibe nichts Anstößiges, aber eine andere stoische Grundannahme dürfte zu Spannungen führen: »Es gibt jedoch nichts Größeres und nichts Besseres als das Weltall, demnach muß es nach göttlichem Plan und göttlicher Vorsehung regiert werden.«⁸ Die göttliche Vorsehung läßt sich noch mit christlichen Kategorien vereinbaren, doch der Glaube, es gebe nichts Besseres als die Welt, ist mit einer Theologie, die auf die Erlösung (von) derselben zielt, nicht in Übereinstimmung zu bringen. So ist keineswegs anzunehmen, daß »die

stoische Lehre vom Kosmos [...] dem zentralen christlichen Gedankengut nahezu problemlos angepaßt werden konnte⁹, vielmehr muß ein eindeutiger Bruch zwischen den Denksystemen festgestellt werden.

Die stoische Grundannahme einer perfekt eingerichteten, in sich ruhenden Welt steht der christlichen Vorstellung eines zielgerichteten Geschichtsverlaufs, der auf ein Jüngstes Gericht und somit auf das *Ende* der Welt zustrebt, diametral entgegen.¹⁰ Eine Annäherung der beiden Positionen im humanistischen Sinne muß folglich erhebliche Verluste auf der einen oder anderen Seite nach sich ziehen. Es ist anzunehmen, daß im vorliegenden Falle das Christentum noch einmal den Sieg davonträgt.

ERHABENE SCHÖPFUNG

Man kann sich bei Bruegels beeindruckendem Blatt durchaus fragen, ob hier die Suche nach einer Idee »hinter« dem Bild nicht am Kern der Sache vorbeigeht. Die Faszination an der überwältigenden Landschaft, die aus bloßen schwarzen Strichen auf weißem Papier zum Erstehen kommt, könnte zu der Vermutung führen, daß dieses Panorama keinen weitergehenden Sinn zuläßt. Das Thema des Blattes wäre demnach allein das staunende Betrachten der gewaltigen Natur, dem sich unser Reiter am rechten Bildrand hingibt. Doch ist die Landschaft für den Reisenden nur eine ästhetische Attraktion? Das ist sie wohl auch und sogar in besonders hohem Maße, doch gewisse Details und ihr gezieltes Arrangement geben Anlaß zu der Vermutung, daß das Schauen hier von religiös-theologischen Gedanken begleitet wird. Sinnfälligerweise sind es gerade verschwindend kleine Bildelemente, welche die Betrachtung in die Reflexion überführen. Sie rufen jedoch Kontexte auf, die dem heutigen Bildbetrachter nicht mehr in der Weise präsent sind, wie sie es für Bruegel und seine Zeitgenossen waren.

Kehren wir ins Bild zurück, um dort mit dem Reiter den Blick zu erheben und ihn entlang des Bergrückens – vorbei an der Karawane und der in den Fels gebauten Burg – bis zum Berggipfel mit

dem Steinbock streifen zu lassen. Bei diesem Tier, das geradezu darauf wartet, vom aufmerksamen Betrachter wahrgenommen zu werden, findet die Sehbewegung ihr vorläufiges Ende. Doch nicht nur der Blick muß sich nun neu orientieren, auch die Gedanken des Betrachters werden in eine neue Richtung gelenkt – vorausgesetzt, er erkennt den winzigen Bock als Zitat. Denn dieser kann als Anspielung auf den Psalm 104 verstanden werden. Dort heißt es: »Die hohen Berge geben dem Steinbock Zuflucht.«¹¹ Für sich genommen ist diese Korrespondenz unerheblich, doch handelt es sich bei dem genannten Psalm um die vielleicht prominenteste Passage der Bibel, die die Erfahrung von Landschaft zum Thema macht. Landschaft muß in diesem Kontext natürlich Schöpfung heißen.

Schauen wir also ins Alte Testament und lesen die Verse des Psalmisten: »Herr, mein Gott, du bist sehr herrlich; du bist schön und prächtig geschmückt. [...] Du breitest den Himmel aus wie einen Teppich [...]. Du fährst auf den Wolken wie auf einem Wagen und kommst daher auf den Fittichen des Windes [...]. Die Berge stiegen hoch empor, und die Täler senkten sich herunter zu dem Ort, den du ihnen gegründet hast. Du hast eine Grenze gesetzt, darüber hinaus kommen sie nicht und dürfen nicht wieder das Erdreich bedecken. Du lässest die Wasser in den Tälern quellen, daß sie zwischen den Bergen dahinfließen, daß alle Tiere des Feldes trinken und das Wild seinen Durst lösche. [...] Die hohen Berge geben dem Steinbock Zuflucht [...].« (Ps. 104, 1-18)

Wie schon bei der Cicero-Passage ergibt sich eine erstaunliche assoziative und zum Teil sogar wörtliche Nähe zu Bruegels großem Blatt: der wolkenbewegte Himmel, weidende Rinder, äsendes Wild, der Fluß, der sich durchs Tal schlängelt und schließlich der Steinbock, der die Übereinstimmung auf die Spitze treibt und in diesem Falle das Zitat als solches kenntlich macht.¹²

Was sich in der biblischen »Landschaft« darbietet, das ist Gottes gewaltiges Werk, und so hat der Psalm seinen Fluchtpunkt nicht in der ästhetischen Verzückung, sondern im großen Schöpferlob:

»Herr, wie sind deine Werke groß und viel! Du hast sie alle weise geordnet, und die Erde ist voll deiner Güter. [...] Es warten alle auf dich, daß du ihnen Speise gebest zur rechten Zeit. Wenn du ihnen gibst so sammeln sie, wenn du deine Hand aufstust, so werden sie mit Gutem gesättigt.« (Ps. 104, 24-28)

Größe, Vielfalt und Reichtum zeichnen Gottes Schöpfung aus. Die Fülle des Angebots und die weise Anordnung der Werke sowie die Fürsorge des Herrn für seine Geschöpfe führen den Psalmisten zu wahren Begeisterungstürmen. Der Vergleich mit der stoischen Emphase über die vernünftige Ordnung der Welt scheint nahezuliegen – doch geht die biblische Reflexion noch einen Schritt weiter: »Verbirgst du dein Angesicht, so erschrecken sie; nimmst du ihnen weg deinen Odem, so vergehen sie und werden wieder Staub.« (Ps. 104, 29) Die Bewunderung der Schöpfung geht hier stets mit dem Bewußtsein der Allmacht Gottes einher. Der Mensch erfährt sich in seiner Abhängigkeit von der Gnade und Wohltätigkeit des Schöpfers, der jederzeit in der Lage ist, sein eigenes Werk zu widerrufen. Die Betrachtung des Weltganzen aus der Perspektive der Psalmen führt nicht zur Gewißheit einer harmonischen und immerwährenden Ordnung, sondern zur Erkenntnis der Vergänglichkeit und letztlich der Unerheblichkeit alles Irdischen.

Die biblische Landschaftserfahrung ist demnach von ambivalenter Natur: Der erhabene Anblick verleitet zum hymnischen Lobpreis des Schöpfers, verweist den Menschen jedoch in einem zweiten Schritt in die Schranken seiner bedürftigen Kreatürlichkeit und nötigt ihn somit zur Demut vor dem Herrn. Und es scheint, als befände sich der Reiter der *Großen Alpenlandschaft* in genau dieser Situation: Er hat seine Reise unterbrochen, weil er zum Zeugen der Schöpfungsherrlichkeit Gottes geworden ist. Spätestens beim Erblicken des Steinbocks muß ihm deutlich werden, daß er es mit einem wahrhaft biblischen Ereignis zu tun hat. Offenbar war es nicht Bruegels Ziel, »die individuelle Physiognomie einzelner Partien der Alpen zu schildern, sondern vielmehr, durch eine beinahe enzyklopädisch anmutende Addierung all dieser

Züge auf dem engen Raum eines [...] Stiches den Typus der alpinen Landschaft zu charakterisieren«. Dennoch wurden seine Landschaften »als besonders realistische Abbilder der grausamen Bergwelt betrachtet«¹³. Indem nämlich die »realistische« *Große Alpenlandschaft* von biblischen Elementen erfüllt ist, kommt es zur Verschmelzung der mythischen Vergangenheit des Alten Testaments mit dem gegenwärtigen bildlichen Tatsachenbericht. Hier bekommen die Niederländer endlich die hohen Berge und die tiefen Täler zu sehen, von denen sie bislang nur lesen konnten.

Der Italienreisende Bruegel, von dem van Mander berichtet, »er habe, als er in den Alpen war, all die Berge und Felsen verschluckt und sie, nach Hause zurückgekehrt, auf Leinwände und Malbretter wieder ausgespien«¹⁴, bürgt demnach durch seine einstige Anwesenheit in der Bergwelt für die Realität des biblischen Berichts. So hat auch innerhalb der Bildrhetorik der reisende Reiter gewissermaßen eine Zeugenfunktion zu erfüllen: Er verweist auf die Möglichkeit, das im Bild Dargebotene auch tatsächlich an Ort und Stelle sehen zu können. Es liegt nicht allzu fern, in ihm den Künstler selbst zu erkennen, der das *Schauen* zum Thema macht und dadurch betont, daß es nicht nur um die *Präsentation* der Landschaft, sondern auch um deren *Rezeption* geht.¹⁵ Der Reiter stellt implizit die Frage, wie denn die Landschaft zu betrachten sei. Daß er als schemenhafte Rückenfigur gegeben ist, verstärkt zudem die Aufforderung an den Bildbetrachter, sich an seine Stelle zu denken. Zu sehen ist allein sein Umhang als äußere Hülle, sein Innenleben ist nicht an seiner Physiognomie ablesbar, sondern allenfalls anhand der Erscheinungsform der Landschaft zu erschließen.

DER CHRISTLICHE REITER UND DIE AUGENLUST

Um hier noch einen Schritt weiter zu gelangen, müssen wir uns zum wiederholten Male dem »absoluten Gegenüber«¹⁶ des Reiters, dem Steinbock, zuwenden. Denn er stiftet nicht nur den deutlichsten Bezug zum Schöpfungspсалm, sondern kann

zugleich – unter Berufung auf die Bildtradition von einer schwäbischen Chronik über den Meister LCz und Dürer bis zu Patinir – als Verweis »auf die Versuchung durch den Unglauben«¹⁷ interpretiert werden. Das verwegene Tier, das in seinem Übermut den höchsten Gipfel erklommen hat, symbolisiert eine Existenz, die sich ganz und gar auf sich selbst und nicht auf ihren Schöpfer verlassen will. Der Steinbock befindet sich auf einem Standpunkt über dem Rest der Welt, der eigentlich nur Gott zusteht. Doch die Perspektive, die der Reiter – und mit ihm der Bildbetrachter – einnimmt, trägt ebenfalls Züge der Hybris. Auch uns wird durch das Bild suggeriert, die »ganze Welt« vor und unter uns ausgebreitet zu sehen. Die Darstellung verführt zur »Augenlust«, die schon in der Bibel gegeißelt wird: »Denn alles, was in der Welt ist, des Fleisches Lust und der Augen Lust und hoffärtiges Leben, ist nicht von Gott, sondern von der Welt. Und die Welt vergeht mit ihrer Lust; wer aber den Willen Gottes tut, der bleibt in Ewigkeit.« (1. Joh. 2, 16-17)

Diese Kritik an der »Begierlichkeit der Augen« wird in den *Bekennnissen* des Augustinus wieder aufgenommen¹⁸, und auch in seiner Schrift *Über die wahre Religion* geht der Kirchenvater mit den Weltzugewandten ins Gericht. Eine Attacke läßt sich exakt auf unseren staunenden Reiter und seine Situation beziehen: »Wer nur dem einen Gott unterworfen ist, sucht nicht auf dem Berge, das ist in irdischer Erhöhung, Befriedigung seines Stolzes.«¹⁹ Die Lust des Überblicks verleitet aus theologischer Sicht also zu Selbstermächtigung und Anmaßung, denn der Mensch, der sich die Welt im Schauen untertan macht, ist stets in Gefahr, seinen gnädigen Schöpfer zu vergessen. Eben das wirft Augustinus auch den antiken Philosophen der Stoa vor: »Sie meinen also, das alles zusammen [der Kosmos] sei der eine große Gott und seine Teile die übrigen Dinge. Denn sie kennen den Urheber des Weltalls nicht. Darum stürzen sie in Götzendienst und sinken von den Werken Gottes zu ihren eigenen hinab [...].«²⁰ Das biblische Urbild für diesen theologischen Konflikt ist in der dritten Versuchung Christi (Matth. 4, 8-10) zu finden: »Darauf führte

ihn der Teufel mit sich auf einen sehr hohen Berg und zeigte ihm alle Reiche der Welt und ihre Herrlichkeit und sprach zu ihm: Das alles will ich dir geben, wenn du niederfällst und mich anbetest.« Bekanntermaßen schlägt Christus dieses Angebot aus, »denn es steht geschrieben [5. Mose 6, 13]: ›Du sollst anbeten den Herrn, deinen Gott, und ihm allein dienen.«

Es ist durchaus denkbar, daß Bruegel hier in imposanter Form seinen eigenen inneren Zwiespalt, in den er beim Durchwandern der Alpen geraten ist, ins Bild gesetzt hat. Ein flämischer Christ, der gewiß mit der biblischen – und vermutlich auch mit Teilen der theologischen – Überlieferung vertraut war, muß sich in diesen »unangemessenen Sphären«²¹ des Hochgebirges der Problematik seines Standpunkts bewußt gewesen sein. Denn dort ist die Versuchung durch eine geradezu maßlose Augenlust allgegenwärtig. Vielleicht hat Bruegel den Ratschlag des Erasmus von Rotterdam befolgt, der in seinem *Handbüchlein eines christlichen Streiters* schreibt: »Der Versucher wird am besten vertrieben, [...] indem du ihm mit Worten aus der Schrift antwortest [...]. Es ist dabei nützlich, gegen jede Art von Versuchung bestimmte Sätze bereit zu haben, am besten die, von denen du schon einmal empfunden hast, daß sie dich ergreifen.«²² Die Psalmen, die es an ergreifendem Pathos nicht fehlen lassen, die den Zweischritt von freudigem Überschwang und kreatürlicher Selbstbescheidung vorführen und das Lob der Schöpfung zum Thema haben, könnten für den Landschaftskünstler diese Funktion erfüllt haben. Im *Handbüchlein* selbst – Erasmus empfiehlt es als geistliches »Handschwert« auf Reisen²³ – findet sich die ständige Mahnung, der wahre Christ solle allzeit eingedenk des Todes leben, um sich so gegen selbstverliebtes Denken und lasterhaftes Handeln zu wappnen. In Bruegels *Großer Alpenlandschaft* sind es Rad und Galgen, die ein solches *memento mori* formulieren und zu sprechen scheinen: »Werde durch fremden Schaden klüger! Bedenke, wie süß sie gelebt haben, wie bitter sie aber aus dem Leben geschieden sind.«²⁴ Im Bildraum fern, auf der Bildfläche dem Reiter

jedoch denkbar nah, ist dieses Motiv eindeutig auf ihn und seine leibliche Hinfälligkeit zu beziehen.

Abschließend sei noch die Frage gestellt, ob angesichts einer Theologie, die der »Begierlichkeit der Augen« den Prozeß machen möchte, die Kunst nicht ein Ding der Unmöglichkeit ist. Und in der Tat findet sich beispielsweise in Augustinus' *Bekennnissen* eine harsche Kritik der »Augenlust [...] an Malereien und Plastiken in reicher Abwechslung, und das alles weit hinaus über den notwendigen und maßvollen Bedarf und ohne jeden Sinnbezug auf Religion«. ²⁵ Den musikalischen Vertonungen der Psalmen erteilt der Kirchenvater jedoch seinen Segen, da diese »dem unstarke[n] Gemüt zur höheren Seelenbewegung der Andacht verhelfen«. Aber er bleibt skeptisch und schwankt hin und her »zwischen der Gefahr der Sinnenlust und dem Erlebnis heilsamer Wirkung«. ²⁶ Eben diese Ambivalenz hat Bruegel in seiner *Großen Alpenlandschaft* in Szene gesetzt: Der Betrachter wird förmlich in die Tiefe des Bildes gezogen und so in ein Geschehen involviert, das man treffend als »der Augen Lust« bezeichnen kann. Aufgrund der biblischen Anklänge darf das »Erlebnis heilsamer Wirkung« aber dennoch erhofft werden.

Man könnte angesichts der *Großen Alpenlandschaft* geradezu von einem *druckgraphischen Psalm* sprechen, der es mit der Euphorie seines biblisch-verbalen Vorgängers durchaus aufnehmen kann: Das Bild entfaltet ein atemberaubendes Panorama zwischen Steinbock und Galgen und nötigt den christlichen Betrachter somit in den Widerstreit von Hochmut und Demut. Kraft seines Glaubens und mittels seiner frommen Lektüre muß er diese Spannung bewältigen. Der moderne und säkulare Betrachter wird in den erhabenen Gebirgszügen vornehmlich Formationen erblicken, »bei deren Entstehung keine Intention am Werk gewesen ist«²⁷, und so tritt uns heute die Bruegelsche *Alpenlandschaft* in erster Linie als ästhetisches Phänomen vor Augen. Daß diese Landschaft einst zum bestimmenden Thema des Bildes werden konnte, setzt jedoch gewisse Intentionen – und einen »Sinnbezug auf Religion« – voraus.

1 Johann Wolfgang von Goethe: Landschaftliche Malerei, in: Ders.: *Werke*, Bd. 12, *Schriften zur Kunst und Literatur* (Hamburger Ausgabe), München 1998, S. 221.

2 Grundlegend für den vorliegenden Beitrag ist der einleitende Aufsatz von Werner Busch in dem von ihm herausgegebenen Band: *Landschaftsmalerei. Geschichte der klassischen Bildgattungen in Quellentexten und Kommentaren*, Berlin 1997, S. 13-32.

3 Goethe, S. 221.

4 Vor allem seit dem einflußreichen Beitrag zu Bruegels Landschaften von Justus Müller Hofstede: *Zur Interpretation von Pieter Bruegels Landschaft. Ästhetischer Landschaftsbegriff und Stoische Weltbetrachtung*, in: *Pieter Bruegel und seine Welt*, hrsg. von Otto von Simson und Matthias Winner, Berlin 1979. Vgl. dazu auch Kat. Nr. 7.

5 Cicero: *De natura deorum. Über das Wesen der Götter*. Lateinisch/Deutsch, übersetzt und herausgegeben von Ursula Blank-Sangmeister, Stuttgart 1995, S. 203-205. Auf diese Passage verweist schon Müller Hofstede, S. 136.

6 Cicero, S. 148-149.

7 Cicero, S. 250-251.

8 Cicero, S. 188-189.

9 Müller Hofstede, S. 126.

10 Vgl. dazu auch den zweiten Aufsatz von Jürgen Müller in diesem Band.

11 Diese Beobachtung schon bei Nils Büttner: *Die Erfindung der Landschaft. Kosmographie und Landschaftskunst im Zeitalter Bruegels*, Göttingen 2000. Er interpretiert den Steinbock (bzw. die Gemse – ob der Winzigkeit ist es nicht sicher auszumachen) jedoch lediglich als »Zeichen, um Berge von außergewöhnlicher Höhe anzudeuten« (S. 183).

12 Zur Rezeption der Psalmen in der Landschaftskunst des 16. Jahrhunderts vgl. v. a. Ursula Härting: *Bilder der Bibel. Gerard Davids Waldlandschaften mit Ochsen und Esel* (um 1509) und *Pieter Bruegels Landschaft mit wilden Tieren* (1554), in:

Niederdeutsche Beiträge zur Kunstgeschichte 34, 1995, S. 81-105.

13 Büttner, S. 174.

14 Carel van Mander: *Das Leben der niederländischen und deutschen Maler*, nach der Ausgabe von 1617. Übers. und komm. von Hanns Floerke, 2 Bde., München, Leipzig 1906, Bd. 1, S. 255-257.

15 So auch Müller Hofstede, S. 117 und Busch, S. 29.

16 Vgl. Busch, S. 26.

17 Busch, S. 28.

18 Aurelius Augustinus: *Bekennnisse*. Lateinisch und deutsch. Eingeleitet, übersetzt und erläutert von Joseph Bernhart. Mit einem Vorwort von Ernst Ludwig Grasmück, Frankfurt a. M. 1987, S. 567 ff.

19 Aurelius Augustinus: *De vera religione. Über die wahre Religion*. Lateinisch/Deutsch. Übersetzung und Anmerkungen von Wilhelm Thimme, Nachwort von Kurt Flasch, Stuttgart 1997, S. 121.

20 Augustinus: *De vera religione*, S. 117.

21 Als solche empfindet noch zu Beginn des 20. Jahrhunderts der Romanheld und Flachländer Hans Castorp das alpine Gebirge. Vgl. Thomas Mann: *Der Zauberberg*. Frankfurt a. M., 1996, S. 13.

22 Erasmus von Rotterdam: *Enchiridion. Handbüchlein eines christlichen Streiters*. Übertragen und herausgegeben von Werner Welzig, Graz-Köln 1961, S. 104.

23 Erasmus, S. 33. *Enchiridion* bedeutet sowohl Handbüchlein als auch Dolch oder Handschwert.

24 Erasmus, S. 113.

25 Augustinus: *Bekennnisse*, S. 571.

26 Augustinus: *Bekennnisse*, S. 565-567.

27 Martin Seel: *Ästhetik und Aisthetik. Über einige Besonderheiten ästhetischer Wahrnehmung – mit einem Anhang über den Zeitraum der Landschaft*, in: Ders.: *Ethisch-ästhetische Studien*, Frankfurt a. M. 1996, S. 65.