



Landschaft als *theatrum*

Zum grafischen Frühwerk Pieter Bruegels d. Ä.

I.

Ein Jahr nach dem Tod Pieter Bruegels d. Ä. veröffentlichte der mit dem Künstler befreundete Kartograf Abraham Ortelius mit seinem *Theatrum Orbis Terrarum* den ersten modernen Atlas.¹ Der Titel dieses Werkes, das in seiner Erstausgabe 53 Karten aller damals bekannten Weltregionen beinhaltet, bedient sich mit der Rede vom »Theater des Erdkreises« der wirkmächtigen Metapher vom Welttheater (*theatrum mundi*).² Damit geht die Vorstellung einher, das Geschehen dieser Welt gleiche einem Schauspiel; entsprechend wird die Welt selbst als Bühnenraum für dieses Schauspiel verstanden. So nutzt Ortelius das *theatrum* nicht nur als Daseinsmetapher, sondern vor allem auch zur Bezeichnung eines Wahrnehmungsmodus, der es dem Leser und Betrachter seines Buches erlauben soll, von einem privilegierten Blickpunkt aus eine souveräne Übersicht über die kartografierte Welt zu erlangen. Und wie in einem Theaterbau, in dem Zuschauerraum und Bühne strikt voneinander geschieden sind, so etabliert das *Theatrum Orbis Terrarum* des Ortelius eine unaufheb- bare Trennung zwischen dem Betrachter und der von ihm in Augenschein genommenen Welt, die er nur mit dem Auge durchwandern kann.³

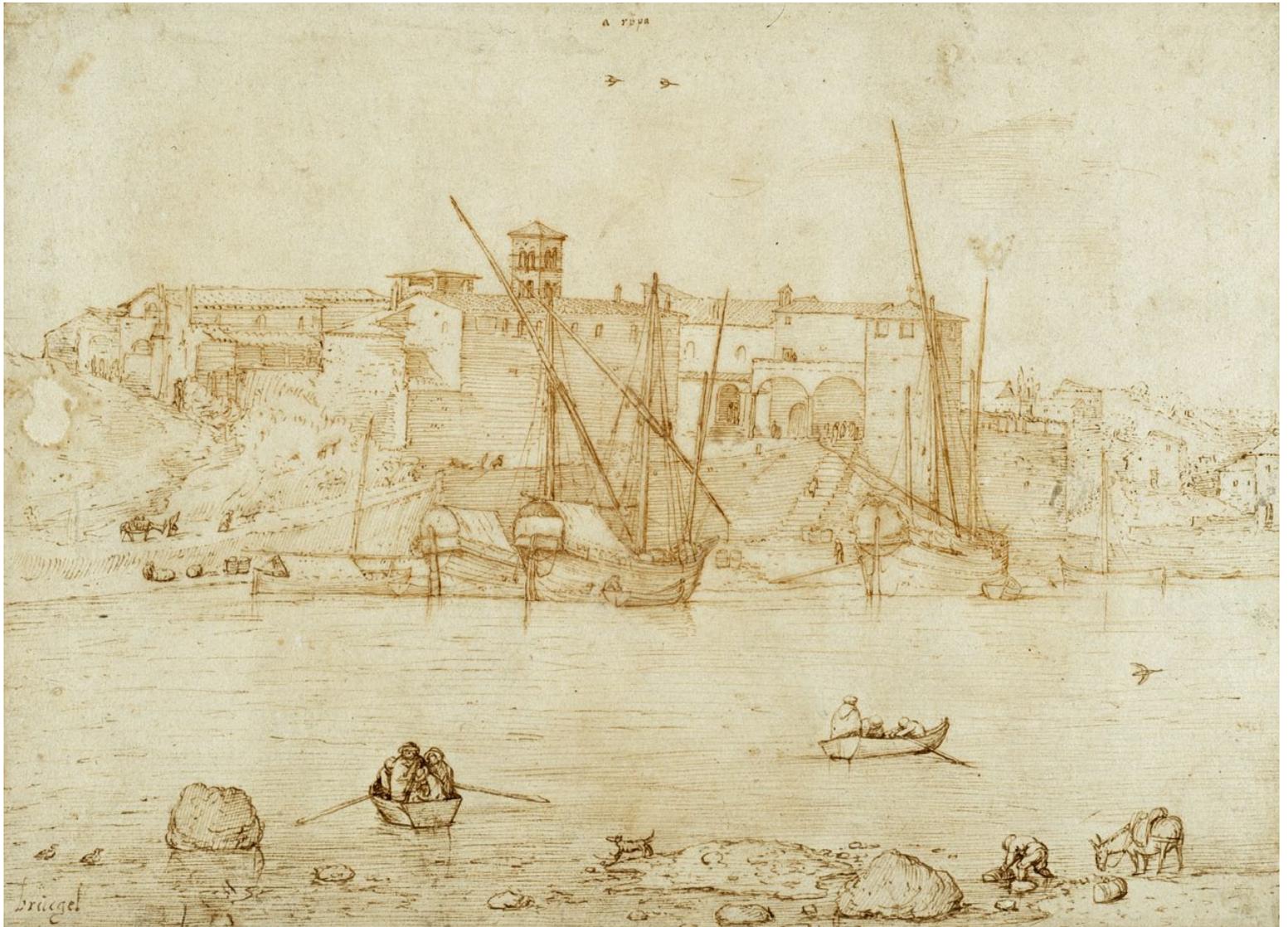
Einen Überblick über die sichtbare Welt geben auch zahlreiche jener Gemälde, Zeichnungen und Druckgrafiken des 16. Jahrhunderts, die als Landschaftsdarstellungen zu charakterisieren sind.⁴ Während nun Landkarten in der Regel ein bestimmtes Terrain in vertikaler Aufsicht maßstabsgetreu auf eine zweidimensionale Fläche projizieren und so eine weltenthobene Gesamtschau ermöglichen, in der alle Punkte der Darstellung sich in gleicher Distanz zum Betrachter befinden, weisen die Bilder dem Betrachter stets einen konkreten Blickpunkt *innerhalb* der Welt zu (selbst wenn dieser mitunter deutlich erhöht ist) und eröffnen so eine ganz spezifische Perspektive auf eine sich in - freilich illusionärer - räumlicher Entfaltung darbietende Landschaft.⁵ Trotz dieser grundlegenden medialen Differenz zwischen Karten und Bildern lässt sich die Metapher des *theatrum* gleichermaßen für Landschaftsdarstellungen in Anschlag bringen. Denn auch bei ihrer Betrachtung findet sich der »Zuschauer« in grundsätzlicher Weise vom »Bühnenraum« getrennt. Zudem teilen die Bilder mit den Karten jenes Begehren, das Ortelius im Vorwort seines Atlas zum Ausdruck bringt und das darauf gerichtet ist, den Ereignissen der Geschichte und der Gegenwart einen sichtbaren Ort zu verleihen.⁶ Die deutsche Übersetzung des *Theatrum* spricht in diesem Sinne treffend vom »Schauplatz des erdbodems«.⁷ Vor allem die biblischen Historien sollten durch das Kartenstudium besser nachvollzogen und tiefgreifender im Gedächtnis verankert werden.⁸ Diese didaktisch-mnemonische Funktion kommt gewiss auch unzähligen bildlichen Landschaftsdarstellungen zu. Sie bieten nicht nur die »Schau- plätze« großer und kleiner Ereignisse ansichtig dar, sondern zumeist auch die menschlichen Handlungen selbst, die jene Ereignisse konstituieren. Dabei gewähren die Land- schaftsbilder zwar eine sichere Distanz zum Geschehen, doch fordern sie den Betrachter zugleich auf, gemeinsam mit dem Bildpersonal die imaginäre Welt aktiv zu erkunden. In diesem Sinne soll im Folgenden der Verbindung von Figur und Landschaft in den grafi- schen Arbeiten Pieter Bruegels d. Ä. nachgespürt werden.

II.

Im frühen zeichnerischen Œuvre Pieter Bruegels ist die Landschaft eindeutig das dominierende Sujet. Bei den knapp dreißig erhaltenen Zeichnungen aus der ersten Hälfte der 1550er Jahre handelt es sich durchweg um Landschaftsdarstellungen. Ein Großteil dieser Blätter ist vermutlich auf jener Reise entstanden, die den jungen Künstler zwischen 1552 und 1554 - womöglich in Begleitung des Kartografen Abraham Ortelius und des Malers Marten de Vos - bis nach Süditalien geführt hat und deren prominenteste Station Rom war.⁹ Erstaunlicherweise sind jedoch keine Zeichnungen Bruegels nach den römischen Meisterwerken der Antike und der Renaissance überliefert. Obgleich wir davon ausgehen müssen, dass zahllose seiner frühen Zeichnungen verloren gegangen sind,¹⁰ legt die völlige Abwesenheit von Figurenstudien die Vermutung nahe, dass der professionelle Zweck von Bruegels Italienreise weniger in der Auseinandersetzung mit den Werken der Antike und der Hochrenaissance bestand (wenngleich er diese zweifellos zur Kenntnis genommen hat) als vielmehr im zeichnerischen Studium südlicher Landstriche sowie insbesondere der alpinen Bergwelt.

Wohlbekannt ist Karel van Manders drastische Formulierung aus dem *Schilder-Boeck* von 1604, Bruegel habe auf seinen Reisen »viele Veduten nach der Natur gezeichnet, so daß gesagt wird, er habe, als er in den Alpen war, all die Berge und Felsen verschluckt und als Malbretter wieder ausgespien.«¹¹ Mit dieser Aussage soll Bruegel als kruder Realist charakterisiert werden, der alles Gesehene in unverdauter Form wieder von sich gibt.¹² Für ein besseres Verständnis von Bruegels Zeichenkunst ist damit jedoch wenig gewonnen. Denn so eindeutig sich alle frühen Zeichnungen dem Sujet der Landschaft zuwenden, so schwierig ist es, Funktion und Status der einzelnen Blätter jeweils genauer zu bestimmen. Oft ist kaum auszumachen, ob es sich bei einer Zeichnung um die mehr oder minder spontane Fixierung eines unmittelbaren Natureindrucks oder um eine aus der Erinnerung geschaffene Synthese unterwegs gesehener Landschaftsformationen handelt. Und manche Landschaften wirken eher wie freie Erfindungen oder wie kunstvolle Variationen bereits bestehender Bildschemata. So zeigt sich in fast allen Blättern eine unaufhebbare Spannung zwischen einem spontan anmutenden zeichnerischen Naturzugriff und einer aus tradierten Kompositionsformeln gespeisten Bildsprache.

Zu den wenigen Zeichnungen Bruegels, die nachweislich einen konkreten Ort festhalten, zählt eine Ansicht des Tiberhafens an der Ripa Grande (Abb. 1).¹³ Dabei handelt es sich zugleich um die einzige erhaltene Zeichnung, die von Bruegels Aufenthalt in Rom Zeugnis ablegt. Bereits die vermutlich eigenhändige Inschrift »a rypa« am oberen Bildrand verweist auf eine topografisch genaue Darstellungsabsicht. Und tatsächlich lassen sich die Gebäude an der Ripa Grande exakt bestimmen: Die steile Freitreppe am jenseitigen Ufer führt zur doppelbogigen Vorhalle der Dogana Vecchia, dem maritimen Zollamt, während der hervorragende Glockenturm weiter links der Kirche S. Maria de Turri zuzuordnen ist.¹⁴ Bei aller Detailtreue gilt es gleichwohl festzuhalten, dass die Federzeichnung mit zwei verschiedenen Tinten ausgeführt wurde: Anlegestelle und Architektur am jenseitigen Tiberufer wurden mit einer rotbräunlichen Tinte gezeichnet; die figürlichen Szenen am diesseitigen - und teils auch am jenseitigen - Ufer weisen dagegen einen deutlich dunkleren Brauntönen auf. So steht zu vermuten, dass Bruegel die Ansicht von Fluss und Architektur vor Ort gezeichnet und die figürliche Staffage erst später ergänzt hat. Womöglich wollte er der nach unten offenen Komposition eine bildhafte Geschlossenheit verleihen, um die Zeichnung für einen Käufer oder einen befreundeten Sammler attraktiver zu gestalten. In jedem Fall aber war ihm - wenn auch nachträglich - daran gelegen, die landschaftliche Stadtvedute durch Figuren zu beleben und so den statischen Architekturprospekt zum Ort menschlicher Handlungen zu machen: Am unteren Bildrand rechts ist ein Mann zu erkennen, der



seinen Lastesel trinkt und selbst vornübergebeugt mit hochgekrempelten Hosenbeinen in den Fluss gestiegen ist, um dort ein Fass zu säubern. Zu ihm gehört vermutlich der Hund, der etwas weiter links auf einer kleinen Sandbank steht und mit aufgerichtetem Schwanz einem Ruderboot hinterherkläfft, das soeben vom Ufer abgelegt hat und nun auf die Mitte des Stroms zusteuert. Ein zweites Ruderboot ist bereits weiter zur Flussmitte vorgedrungen, sodass der Ruderer deutlich gegen die Strömung anzukämpfen hat. Diese figürlichen Beigaben lassen sich durchaus als Kommentar zum dargestellten Ort verstehen: Rom erscheint hier nicht als Stätte ehrwürdiger Antiken, sondern als Schauplatz tendenziell banaler Alltagsbegebenheiten.

III.

Nach seiner Rückkehr ins heimische Antwerpen tritt Bruegel erstmals unter eigenem Namen als Inventor druckgrafischer Arbeiten an die Öffentlichkeit. Für den Verleger Hieronymus Cock entwirft er die zwölf Blätter umfassende Serie der sogenannten *Großen Landschaften* (vgl. Kat.-Nr. 2-13), die – ebenso wie das wohl zeitgleich entstandene Blatt der *Großen Alpenlandschaft* (Kat.-Nr. 14) – von Jan und Lucas van Doetecum radiert und gestochen wurde.⁴⁵ Angesichts dieses Projekts liegt die Vermutung nahe, Bruegel könnte im Auftrag von Hieronymus Cock über die Alpen gereist sein – also mit der Aussicht, seine Studien

Abb. 1 Pieter Bruegel d. Ä., Ripa Grande in Rom, um 1552–1554, Feder in rötlichem und dunklem Braun, 207 × 283 mm, Chatsworth, Devonshire Collection, mit freundlicher Genehmigung der Chatsworth Settlement Trustees

nach seiner Rückkehr für Entwürfe von besonders eindrucksvollen Landschaftsradiierungen verwenden zu können. Womöglich hat Cock sogar Bruegels Hinwendung zum Sujet der Landschaft initiiert.¹⁶ Denn Cock war wenige Jahre zuvor (1546-1548) vermutlich selbst in Rom gewesen und hat 1551 eine 24 Blätter umfassende Radierungsserie von eigener Hand publiziert, in der die antiken Ruinen Roms in mitunter fantastisch anmutenden Landschaftsszenarien dargestellt sind.¹⁷ Aus demselben Jahr stammt zudem eine Radierung, die vermutlich einen Entwurf seines 1548 verstorbenen Bruders Matthijs umsetzt und die wie ein Vorspiel zu Bruegels *Großen Landschaften* wirkt. Es handelt sich dabei um eine *Landschaft mit der Opferung Isaaks* (Abb. 2), deren Komposition sowohl Traditionsbezüge als auch innovative Tendenzen aufweist.¹⁸ So lassen die steil aufragenden Felsformationen in der Bildmitte an die kompositen Landschaften in den Tafelbildern Joachim Patinirs (um 1475-1524) denken, während die Gestaltung des landschaftlichen Tiefenraums insgesamt eine sehr viel homogenere Wirkung erzielt als dessen Werke aus dem ersten Viertel des 16. Jahrhunderts. Der Augenpunkt des Betrachters befindet sich in etwa auf halber Höhe rechts, wo im Vordergrund die alttestamentliche Szene der Opferung Isaaks (Gen 22) zu erkennen ist. So kann der Blick nach links hinunter ins Tal und am breiten Fluss entlang bis zu den fein gestrichelten Bergrücken des Hintergrundes gleiten oder dem ansteigenden Weg nach rechts folgen, der hinauf in eine steile Bergwelt führt, deren höchste Gipfel jenseits der Bildgrenze liegen. Aus dem dramatischen Wolkenhimmel links bricht mit der Sonne schließlich auch der Engel des Herrn hervor, um Abrahams Tötungsakt in letzter Sekunde zu verhindern. Der das Sohnesopfer ersetzende Widder ist für Abraham schon griffbereit: Er hat sich im freiliegenden Wurzelwerk des Baumes im rechten unteren Bild-eck verfangen.

Für seine programmatische Landschaftsradiierung hat Cock die biblische Staffage treffend gewählt. Denn der alttestamentliche Gott sendet Abraham ausdrücklich auf einen Berg, um das Opfer zu vollbringen (Gen 22,2). So bildet die den Niederungen des besiedelten Flusstales entrückte Bergwelt den Ort einer privilegierten Gotteserfahrung. Zudem gab Abraham der Opferstätte nach der glücklich abgewendeten Sohnesschlachtung den Namen »Der HERR sieht«. - »Daher man noch heute sagt: Auf dem Berge, da der HERR sieht« (Gen 22,14). Der Betrachter des Blattes, der vom Scheitelpunkt der landschaftlichen Formation aus das Flusstal überblickt und zugleich den Berghang hinaufschaut, kann mittels



Abb. 2 Hieronymus Cock nach Matthijs Cock (?), *Landschaft mit der Opferung Isaaks*, 1551, Radierung, London, The British Museum, Department of Prints and Drawings

des Bildes zumindest eine Ahnung von diesem panoptischen Sehen des HERRN erhalten, obgleich er vom Künstler auf lediglich zwei Blickachsen festgelegt wird.

In seinen *Großen Landschaften* hat Bruegel nun das Cocksche Prinzip eines sich kontinuierlich entfaltenden Bildraumes übernommen und für ganz unterschiedliche Landschaftstypen fruchtbar gemacht. In der Serie finden sich flämisch, alpin und italienisch anmutende Landschaften, die großenteils von einem hohen Augenpunkt aus entworfen sind und jeweils - mit einer Ausnahme - im unteren Randstreifen eine titelartige Inschrift tragen. Einige der Radierungen verfügen über eine explizit christliche Ikonografie (Heiliger Hieronymus in der Einöde, Maria Magdalena als Büsserin, Der Gang nach Emmaus, Ruhe auf der Flucht nach Ägypten), andere scheinen lediglich durch Szenen des bäuerlichen Alltags belebt zu sein (Listiger Vogelfänger, Ländliche Vorsorge, Ländlicher Markt). Wieder andere betonen das Thema der Reise und der Wanderschaft (Alpenlandschaft, Belgischer Wagen, Waldige Gegend, Rastende Soldaten). Und ein Blatt zeigt sogar ganz konkret eine Ansicht der Wasserfälle bei Tivoli, was insofern aus der Reihe fällt, als es sich hierbei um die einzige Landschaft mit topografischem Abbildungsanspruch handelt.

Bruegels *Große Landschaften* scheinen beim Publikum ein so beachtlicher Erfolg gewesen zu sein, dass Hieronymus Cock sich nur zwei Jahre später dazu entschied, selbst eine weitere Serie mit Landschaftsdarstellungen - wiederum nach hinterlassenen Entwürfen seines Bruders Matthijs - zu radieren, die er durchgehend mit biblischen oder mythologischen Szenen versah.¹⁹

IV.

Die Frage, welche Bedeutung der Staffage in Bruegels *Großen Landschaften* zukommt, ist nicht ganz einfach zu beantworten. Denn einiges deutet darauf hin, dass Bruegel für das genaue Erscheinungsbild der Radierungen womöglich nicht allein verantwortlich zeichnete, sondern dass sein Verleger Cock aktiv an der Druckgestaltung teilhatte. Nur zwei Entwürfe für die zwölf Blätter sind überliefert: eine schlecht erhaltene Zeichnung, die der titellosen Alpenlandschaft (Kat.-Nr. 5) zugrunde liegt, sowie die Vorzeichnung für das Blatt *Euntes in Emaus* (Kat.-Nr. 9). In letzterem Fall folgt die Radierung der Vorzeichnung über weite Strecken bis in kleinste Details wie die Kühe in den Auen oder die Angler am Fluss. Allerdings finden sich in der gedruckten Variante einige Zugaben, die in der Vorzeichnung fehlen: etwa die zwei Boote auf dem Fluss, der Heiligenschein des mittleren Pilgers und die untergehende Sonne am Horizont. Die abendliche Ankunft dreier Pilger in einem kleinen Weiler des 16. Jahrhunderts wird auf diese Weise in der Radierung unversehens als ›Gang nach Emmaus‹ (Lk 24,13-35) lesbar: Zwei Jünger treffen auf ihrer Wanderschaft eines Abends in der Nähe des Dorfes Emmaus auf den auferstandenen Jesus und erkennen ihn nicht - bis er beim gemeinsamen Essen das Brot bricht und wundersam entschwindet.

Wie sind diese Ergänzungen nun zu bewerten? Soll man sie als Belege für die völlige Missachtung des Verlegers gegenüber den motivischen Vorgaben des Inventors erachten? Darf man von diesen Eingriffen auf eine bloße Beliebigkeit beim Einsatz von Staffage in Bruegels druckgrafischen Landschaftsdarstellungen schließen?²⁰ Dient die christliche Ikonografie hier also lediglich der Legitimation - und damit der ›Verunreinigung‹ - einer eigentlich ›rein‹ landschaftlichen Darstellungsabsicht?

Nicht in Abrede gestellt werden kann der Umstand, dass Hieronymus Cock bei druckgrafischen Projekten immer wieder in die Vorlagen seiner Zeichner eingegriffen und ikonografische Veränderungen vorgenommen hat (vgl. Kat.-Nr. 1). Doch wie das Beispiel der *Euntes in Emaus* zeigt, agiert Cock mit wachem Sinn für das Potential der jeweiligen Landschaft: Durch die minimalen Eingriffe erweitert sich in diesem Fall der Wahrnehmungs- und Deutungshorizont einer ansonsten gleichbleibenden Bildordnung von der (Lebens-)





Abb. 3 Pieter Bruegel d. Ä., Landschaft mit heiligem Hieronymus, 1553, Feder in Braun, 232 × 336 mm, Washington, National Gallery of Art, Alisa Mellon Bruce Fund

Pilgerschaft zur Problematik von äußerem Sehen und innerem Erkennen. Hierbei ist übrigens keineswegs auszuschließen, dass Bruegel in diesen Prozess der Transformation eingebunden war und gegebenenfalls sogar selbst Änderungen für die Druckvariante vorgeschlagen hat.²¹ So können in mehreren der *Großen Landschaften* subtile Arrangements kleinster Details nachgewiesen werden, deren wiederkehrende Struktur auf ihre intendierte Zeichenhaftigkeit hindeutet.²²

Vor allem die Gegenüberstellung von Galgen und Kreuz ist in den Hintergründen mehrerer Landschaften (Kat.-Nr. 4, 8, 9 und 13) zu finden – am anschaulichsten wohl bei der *Magdalena Poenitens* (Kat.-Nr. 4), wo die beiden Motive nicht nur symmetrisch den exakt bildmittigen Alpenpass im Hintergrund flankieren, sondern zugleich auch an die Szene des rechten Vordergrundes zurückgebunden werden können: Hier reflektiert die büßende Sünderin Maria Magdalena anhand von Totenkopf und Kruzifix über Tod und Erlösung – eine Reflexion, die letztlich an den Betrachter überantwortet wird, der im Medium der markierten Landschaft die Problematik der »Pilgerschaft des Lebens« anschaulich bedenken kann.²³ Angesichts der engen Verzahnung von Landschaft und figürlicher Szene kann hier von einer »Beliebigkeit« der Staffage keine Rede sein. Wenngleich eine andere motivisch-figürliche Ausstattung für die Landschaft selbstverständlich denkbar ist, muss die ausgeführte Variante doch als sorgfältig kalkulierte Bildlösung gelten. Die Tatsache, dass Galgen und Kreuz als antithetische Motive in späteren Jahren auch in der Malerei Bruegels eine wesentliche Rolle spielen werden (etwa in den Tafeln *Aufstieg zum Kalvarienberg*, Wien, Kunsthistorisches Museum und *Elster auf dem Galgen*, Darmstadt, Hessisches Landesmuseum), deutet zudem darauf hin, dass der Inventor vermutlich bereits in seinen frühen druckgrafischen Blättern für diese Motivik verantwortlich zeichnet.

Blickt man darüber hinaus auf das heute als gesichert geltende zeichnerische Œuvre Bruegels, wird man feststellen, dass alle der erhaltenen Landschaftszeichnungen über Staffagefiguren verfügen.²⁴ Dabei handelt es sich zumeist um Wanderer, Reiter, Hirten oder Landarbeiter sowie um Gestalten der christlichen Ikonografie (Abb. 3) – also um genau jene Figuren, die auch seine *Großen Landschaften* bevölkern. Auffällig abwesend sind dagegen Figuren aus der antiken Mythologie.²⁵ Bedeutsam ist dies vor allem im Hinblick auf jene bereits erwähnte Serie von Landschaften mit biblischen und mythologischen Szenen, die

Hieronymus Cock selbst 1558 nach Entwürfen seines verstorbenen Bruders Matthijs radiert hat. Denn hier ist Cock besonders eigenmächtig verfahren und hat mehrfach die biblischen Szenen der Vorlagen durch mythologische Motive ersetzt.²⁶ Bei seiner Zusammenarbeit mit Bruegel hat er sich dagegen an die figürlichen Leitmotive von dessen Landschaftszeichnungen gehalten.

V.

Auch wenn Bruegel in seinen frühen Jahren kein gesteigertes Interesse an den Bildwerken der Antike und der römischen Hochrenaissance gehabt zu haben scheint, so lassen sich doch deutliche Reflexe auf die italienische Landschaftskunst des 16. Jahrhunderts in seinem zeichnerischen Werk nachweisen. Bereits 1927 hat Frits Lugt in einem hellsichtigen Aufsatz die Bedeutung venezianischer Landschaftsgrafik für Bruegels Landschaftsauffassung hervorgehoben und zeigen können, dass der Künstler im Fall eines im Berliner Kupferstichkabinett aufbewahrten Blattes (Abb. 4) die Gestaltung der Landschaftsformation zu großen Teilen aus einer Zeichnung Domenico Campagnolas (Abb. 5) übernommen hatte.²⁷ Bruegel muss die Zeichnung seines italienischen Kollegen auf seiner Reise – bei einem Sammler oder beim Künstler selbst – gesehen und spontan in eine eigene Version überführt haben. Interessant und aufschlussreich an seiner Adaption sind nun vor allem ihre Abweichungen von der Vorlage. Campagnolas Zeichnung zeigt eine menschenleere

Abb. 4 Pieter Bruegel d. Ä., Landschaft nach Domenico Campagnola, 1554, Feder in rötlichem Braun, 333 x 466 mm, Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett





Abb. 5 Delamardelle nach Domenico Campagnola, Landschaft mit Mühlen, Lithografie nach einer nicht erhaltenen Zeichnung, aus: Vivant Denon: *Monuments des Arts du Dessins*, 1829, Taf. 128, London, The British Library

Landschaft, in der eine dunkle Baumgruppe vor einem papierweißen Himmel das Bildzentrum einnimmt. Vom Vordergrund aus bahnen sich im unebenen Gelände mögliche Wege nach links zu einer Mühle am Bach sowie nach rechts zu einem etwas weiter hinten gelegenen Gehöft. Im Hintergrund dieser beiden Blickschneisen erhebt sich jeweils ein felsig spitzer Berg.

Bruegel hat in seiner Zeichnung nicht nur diese spitzen Felsenberge geschliffen und links sogar durch ein Flusstal ersetzt, sondern vor allem auch den Vorder- und Mittelgrund um eine ganze Reihe von Motiven bereichert. Zum einen finden sich nun am unteren Bildrand etwas links von der Bildmittellachse fünf Figuren, von denen vier zu rasten scheinen. Zum anderen hat er rechts neben der zentralen Baumgruppe ein schiefstehendes Flurkreuz platziert, das gerade von einem Fußgänger und einem Reiter passiert wird. Die beiden erscheinen zudem just vor dem Friedhof jener Kirche, mit der Bruegel das rechte Gehöft Campagnolas ersetzt hat. Auch auf der anderen Bildseite wurde neben der Mühle ein Mann mit Wanderstab eingefügt.

Die Reisenden und Rastenden, mit denen Bruegel die menschenleere Szenerie Campagnolas bevölkert hat, sind eng mit dem Personal seiner übrigen gezeichneten und gedruckten Landschaften verbunden. Und obgleich der genaue erzählerische Gehalt der Szenen nicht eindeutig zu erschließen ist, lässt sich doch eine Tendenz in der zeichenhaften Bedeutungsstiftung ausmachen. Der Mühle und den saftigen Flussauen links stehen Flurkreuz, Friedhof und Kirche auf der rechten Bildseite geradezu antithetisch gegenüber. In diesem Sinne - wenngleich nicht ohne Ironie - ist dem Vordergrund durch die Staffage eine latente Scheidewegssituation eingeschrieben. Das auf der Hügelkuppe hockende Bauernpaar links verfügt über erotische Konnotationen, da der Mann der Frau in ihren im Schoß befindlichen Eier- oder Früchtekorb greift - ein Motiv, das auf einen Kupferstich von Cornelis Massys zurückgeht, der den Ehebruch zum Thema hat.²⁸ Von diesem Paar entfernt sich rechts ein gebeugt am Stock gehender alter Bauer, bei dem es sich womöglich um den betrogenen (und impotenten) Ehemann der sitzenden Bäuerin handelt. Dass der Alte sich nun auf Kreuz, Kirche und Friedhof zubewegt, wäre dann nicht nur als Zeichen eines tugendhaft-christlichen Lebensweges, sondern vor allem auch als weiterer Hinweis auf die Hinfälligkeit seiner Manneskraft zu deuten. Zwischen ihm und dem sitzenden Paar sind

hinter der Hügelkuppe schließlich noch zwei Landsknechte in Rückenansicht zu erkennen, die in ein lebhaftes Gespräch vertieft zu sein scheinen und sich vielleicht darüber beraten, welchen Weg sie nun einschlagen sollen.

Eine gänzlich schlüssige Auflösung der von Bruegel angedeuteten Bilderzählung ist hier nicht ohne Weiteres zu leisten – und vermutlich ist die Zeichnung auch gar nicht auf eine solch präzise Lektüre hin angelegt worden. Vielmehr hat es den Anschein, als habe Bruegel Campagnolas menschenleere Landschaft ad hoc mit thematisch kohärenten Motiven ausgestattet, um deren Potential für ein komplexeres Bildarrangement gewissermaßen experimentell zu erkunden. Mit seinen Beigaben hat er ein semantisches Klima erzeugt, in dem die Themen von Lust und Körperlichkeit, Reise und Lebensweg sowie Tod und Erlösung spielerisch ineinandergreifen. Entscheidend ist hierbei der Umstand, dass die motivischen Ergänzungen zeichnerisch vollauf in die Landschaft integriert sind, woraus man schließen kann, dass es sich nicht um spätere und tendenziell beliebige Zugaben, sondern um integrale Bestandteile seiner neuen Bildidee handelt.²⁹ Bruegel macht Campagnolas »reine« Landschaft also zur Bühne eines bäuerlich-alltäglichen Geschehens, das den Betrachter gleichwohl mit grundsätzlichen Fragen der menschlichen Existenz konfrontiert.

VI.

Anders als bei seiner Campagnola-Adaption schließt Bruegel in der heute ebenfalls in Berlin befindlichen Zeichnung *Ruhe auf der Flucht* (Abb. 6) sowohl ikonografisch als auch kompositionell an jene niederländische Tradition der Landschaftsdarstellung an, die mit dem Namen Joachim Patinirs verbunden ist – jenes oben bereits erwähnten Antwerpener Meisters des frühen 16. Jahrhunderts also, den kein geringerer als Albrecht Dürer in seinem Tagebuch der niederländischen Reise als »gut landschaftt mahler« bezeichnet hat.³⁰ Von hoher Warte aus bietet das vorliegende Blatt einen spektakulären Ausblick in eine weitläufige Fels-, Fluss- und Küstenlandschaft, die weniger durch räumliche Kohärenz als vielmehr durch das Nebeneinander kontrastierender Elemente gekennzeichnet ist. Jenseits eines in der Tiefe dahinziehenden breiten Flusses ragen steile Felsen und Berge in die Höhe, und nahezu in der Bildmitte ist auf einem Felsmassiv ein italienisch anmutendes Kloster zu erkennen. Dieses wurde mit einer sehr feinen Feder in rötlicher Tinte gezeichnet, während die meisten Partien des Blattes mit schnellerem und kräftigerem Strich sowie einer dunkelbraunen Tinte ausgeführt wurden.

Auf einem schmalen Plateau im Vordergrund links ist eine eigenwillige Darstellung der Ruhe auf der Flucht zu erkennen. Dem Betrachter schräg zugewandt sitzt Maria in einem langen gefalteten Gewand und wiegt das Christuskind in ihren Armen. Ihr Gesicht ist aufwärts gerichtet, während ihr Blick nach innen gekehrt zu sein scheint. Demgegenüber hat es sich der etwas weiter rechts unten sitzende Josef in entspannter Haltung bequem gemacht, um scheinbar genüsslich die Landschaft zu seinen Füßen zu betrachten. Anstatt sich – der Bildtradition entsprechend – um das leibliche Wohl der Familie zu kümmern, hat er sich ostentativ von Frau und Kind abgewendet.³¹ So ergibt sich ein auffälliger Kontrast zwischen der frommen Innerlichkeit Mariens und der kontemplativen Weltzuwendung Josefs, die weiterer Erläuterung bedarf.

Zunächst stellt sich die Frage, ob die Baumgruppe am linken Bildrand im Sinne eines visuellen Kommentars zu den Rastenden zu deuten ist: Lässt sich der Gegensatz zwischen dem hohen, belaubten Baum und dem kurzen Baumstumpf rechts daneben auf die Figuren von Maria und Josef beziehen? Soll Josefs Blick in die Landschaft durch den toten Stumpf als spirituell unfruchtbare Tätigkeit diskreditiert werden? Eine solche Deutung erscheint bei einem Künstler, der sich so intensiv der Darstellung von Natur und Landschaft gewidmet hat, sicher überspitzt und forciert. Gleichwohl ist denkbar, dass sich in diesem ikono-

grafischen Arrangement Bruegels Bewusstsein für die problematische Dimension seiner Tätigkeit artikuliert: Seine Hinwendung zur Landschaft führt ihn einerseits zu einer Beschäftigung mit Gottes großer Schöpfung, andererseits aber auch zu einer Fokussierung auf die sichtbaren Gegebenheiten einer vornehmlich diesseitigen Welt. Diese Spannung ist in der Figur des Josef ebenso verkörpert wie die - hier wörtlich vollzogene - Tendenz zur Abwendung von der traditionellen Marienikonografie.³² In seiner offenbar genießenden Haltung steht Josef auch stellvertretend für den Betrachter, der vermutlich ebenfalls in der Landschaft den größten Schauwert der Zeichnung erblickt. Dabei gilt es jedoch zu beachten, dass rechts unten vor den gewaltigen Felsen in der Uferzone jenseits des Flusses die winzige Silhouette einer Figurengruppe zu sehen ist, in der man durchaus die Heilige Familie auf der Flucht erkennen kann: Maria mit Christuskind auf dem Esel und dahinter Josef zu Fuß. Die Zeichnung ist demnach als Simultandarstellung angelegt, in der zwei verschiedene Episoden der Flucht nach Ägypten zugleich dargestellt sind. Für den Betrachter des Blattes bedeutet dies, dass die Landschaft des Hintergrundes nicht nur als imposante Kulisse zu verstehen ist, sondern dass sie auch jenen unwegsamen und gefährvollen Raum vor Augen führt, den die Heilige Familie auf ihrer Flucht zu durchqueren hat.

In der vorliegenden Zeichnung hat Bruegel den ›theatralen‹ Aspekt der Landschaftsdarstellung zudem eigens zum Thema gemacht, indem er der Komposition das eingangs skizzierte räumliche Dispositiv des Theaters eingeschrieben hat. Der ›Zuschauerraum‹

Abb. 6 Pieter Bruegel d. Ä., Ruhe auf der Flucht, um 1555, Feder in rötlichem und dunklem Braun, 203 x 282 mm, Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett



(das Plateau im Vordergrund links) wird von der großen ›Bühne‹ der weiten Welt durch den diagonal verlaufenden Fluss auf eine solche Weise getrennt, dass die ferne Landschaft als ein reiner, d. h. unzugänglicher ›Schauraum‹ erscheint. Bei aller Distanz, die uns der Zeichner zu der sich auf dem Papier entfaltenden Welt des Hintergrundes einräumt, bleibt diese jedoch immer auf die Staffage des Vordergrundes bezogen.

VII.

Welche Schlüsse kann man aus den vorangehenden Ausführungen ziehen? Zum einen ist festzuhalten, dass Bruegel mit einer ganzen Reihe von Landschaftstypen experimentiert hat. Weite Weltlandschaften in der Tradition Patinirs stehen neben intimeren Landschaftsentwürfen italienischer Provenienz, topografisch genaue Ansichten konkreter Orte neben synthetischen Fiktionen. So lässt sich Bruegel weder auf einen forcierten Realismus noch auf eine einsinnige Verpflichtung gegenüber der Bildtradition festlegen. Vielmehr zeigt er sich im Hinblick auf unterschiedliche Bild- und Kompositionsformen äußerst flexibel. Zum anderen dürfte deutlich geworden sein, dass bei Bruegels grafischen Landschaften stets mit einem wohlkalkulierten Einsatz von Staffagefiguren zu rechnen ist. Obgleich ikonografische Alternativen immer denkbar bleiben, sind die Akteure nicht nur mit Bedacht gewählt, sondern meist auch ganz gezielt im Bildraum platziert. Daraus wird ersichtlich, dass Bruegel ›Landschaft‹ nicht lediglich als ein optisch-formal interessantes Phänomen verstanden hat, sondern die ›szenografische‹ Dimension des Landschaftsraumes in seinen Zeichnungen und Druckvorlagen stets mitbedacht hat. In ihm vollziehen sich Ereignisse von banaler Alltäglichkeit ebenso wie solche von heilsgeschichtlicher Bedeutsamkeit.

Da die figürliche Staffage meist recht klein und oft sogar winzig ist, bestimmt die Landschaft in den Zeichnungen durchweg die affektive Bildwirkung. Sie ist es, die den Betrachter durch ihre Gefälligkeit anspricht oder durch ihre Erhabenheit beeindruckt, die ihn zur schauenden Erkundung einlädt und zur Suche nach sinnstiftenden Markierungen animiert. Obgleich der Betrachter dabei vom ›Bühnenraum‹ kategorisch getrennt bleibt, wird er doch in dessen visuelle Erschließung derart eingebunden, dass bisweilen die Distanz zwischen ihm und dem bildlichen Geschehen erheblich schwindet und er selbst zum Mitspieler im Welttheater wird. Denn es ist an ihm, imaginär jene Wege zu beschreiten, die das *theatrum* der Landschaft ihm bereitstellt. Ganz gleich, ob er von einem hohen Blickpunkt aus die Übersicht behält oder aus ebenerdiger Perspektive in die Bildwelt schaut: Er muss sich selbst im Landschaftsraum orientieren und sich in der vorgegebenen Geländestruktur schauend einen Weg bahnen. Da er hierbei ständig vor Alternativen gestellt ist, kommt er nicht umhin, immer wieder Entscheidungen treffen und Urteile fällen zu müssen.³³ Auf diese Weise führt die durch das Medium der Landschaft ermöglichte Weltkenntnis bestenfalls auch zu Momenten der Selbsterkenntnis.

Bertram Kaschek

Anmerkungen

- 1 Zu Ortelius und seinem *Theatrum Orbis Terrarum* vgl. Van den Broecke 1995. Aus kunsthistorischer Perspektive vgl. Büttner 2000a, S. 54–57; Michalsky 2011, S. 78–84.
- 2 Zu Herkunft und Geschichte des Begriffs *theatrum* vgl. Langbehn 2011. Umfangreiche Quellen- und Literaturhinweise bietet das DFG-Projekt »Welt und Wissen auf der Bühne. Theatrum-Literatur in der Frühen Neuzeit« unter <http://www.theatra.de>. Zur spirituell-mystischen Dimension des *theatrum*-Begriffs bei Ortelius vgl. Mangani 1998b. Hieraus ergibt sich auch eine Relativierung der durchaus vorhandenen stoischen Elemente in Ortelius' *Theatrum Orbis Terrarum*, die Müller Hofstede 1979 – nicht zuletzt im Hinblick auf Bruegel – allzu stark akzentuiert.
- 3 Den lebensweltlichen Hintergrund sowie die epistemologischen Implikationen der *theatrum*-Metapher in der Frühen Neuzeit erörtert Rößler 2013.
- 4 Eine kritische Begriffsgeschichte von »Landschaft« im Hinblick auf die niederländische Kunst des 16. Jahrhunderts bietet Falkenburg 2007a.
- 5 Zur medialen Differenzierung von Karten und Bildern vgl. Krämer 2007 sowie Michalsky 2011, S. 28–30.
- 6 Zu Ortelius' Vorstellung von der Geografie als »Auge der Geschichte« vgl. Michalsky 2009b.

- 7 Eine Online-Version der deutschen Ausgabe von 1572 findet sich unter <http://diglib.hab.de/drucke/2-1-1-geogr-2f/start.htm>.
- 8 In diesem Sinne veröffentlichte Ortelius in seinem *Parergon Theatri* ab 1579 auch explizit historische Karten der antiken und biblischen Welt. Vgl. Wellens-De Donder 1998 und Ketelsen 1999, S. 31–34.
- 9 Eine plausible Rekonstruktion der Italienreise Bruegels bietet Büttner 2000b.
- 10 Vgl. Royalton-Kisch 2001, S. 32.
- 11 Van Mander 1991, S. 154.
- 12 Zur rhetorischen Codierung der Formulierung vgl. Müller 1999, S. 14f.
- 13 Vgl. Mielke 1996, Nr. 14, S. 39f.; Ausst.-Kat. Rotterdam/New York 2001, Nr. 8.
- 14 Vgl. Ausst.-Kat. Berlin 1975, Nr. 26.
- 15 Bei zweien der Blätter (Kat.-Nr. 12 und 13) steht die Autorschaft Bruegels heute in Zweifel. Vgl. Ausst.-Kat. Rotterdam/New York 2001, Nr. 33 und 34. Zur Serie insgesamt vgl. zuletzt Sellink 2007, Nr. 21–34, S. 64; Silver 2011, S. 112–121; Aust.-Kat. Löwen/Paris 2013, Nr. 107.
- 16 Vgl. Sellink 2013, S. 55.
- 17 Vgl. Ausst.-Kat. Löwen/Paris 2013, Nr. 9.
- 18 Vgl. Ausst.-Kat. Löwen/Paris 2013, Nr. 95. Zur Ikonografie der Opferung Isaaks in der niederländischen Landschaftsgrafik des 16. Jahrhunderts vgl. Büttner 2006.
- 19 Vgl. Ausst.-Kat. Löwen/Paris 2013, Nr. 94.1.
- 20 So die Tendenz bei Büttner 2000a, S. 32, 182f. Vgl. auch Büttner 2006, S. 427–431.
- 21 Nadine Orenstein hat festgestellt, dass in der in Braun ausgeführten Vorzeichnung offenbar einige Details des Hintergrundes, die sich auch in der gedruckten Variante finden, in einer grauen Tinte nachgetragen wurden. Sie schreibt diese Ergänzungen dem Verleger oder dem Radierer zu (Ausst.-Kat. Rotterdam/New York 2001, Nr. 22f.). Ebenso gut könnten sie aber von Bruegel selbst stammen, der sich kurz vor der Publikation – durchaus im Austausch mit dem Verleger – für eine neue Zeichenordnung entschieden hat.
- 22 Vgl. hierzu v. a. Busch 1997, S. 13–21; Kaschek 2001 sowie die entsprechenden Einträge im vorliegenden Katalog.
- 23 Vgl. Busch 1997, S. 21f. Zur Darstellung der »Pilgerschaft des Lebens« grundlegend: Falkenburg 1988.
- 24 Hans Mielke hat in seinem kritischen Verzeichnis der Zeichnungen Bruegel eine ganze Reihe großartiger Landschaftsblätter (teils ohne Staffage) abgeschrieben. Die Gründe hierfür waren schlagend: Zum einen konnte er im Papier einiger Blätter ein Wasserzeichen nachweisen, das erst im späten 16. Jahrhundert Verwendung fand. Zum anderen hat er darauf hingewiesen, dass zahlreiche Blätter dieser Gruppe Fels- und Gebirgsformationen aus der Bruegelschen Druckgrafik übernehmen und neu kombinieren (vgl. Mielke 1996, S. 74ff.).
- 25 Vgl. jedoch Kat.-Nr. 17 und 18.
- 26 Vgl. Ausst.-Kat. Löwen/Paris 2013, Nr. 94.
- 27 Vgl. Lugt 1927, S. 116–118. Die Campagnola-Zeichnung ist lediglich in Form einer seitenverkehrten Lithografie aus dem frühen 19. Jahrhundert überliefert. Vgl. Ausst.-Kat. Berlin 1975, Nr. 40; Ausst.-Kat. Rotterdam/New York 2001, Nr. 13; Royalton-Kisch 2001, S. 19–23.
- 28 Zum Stich von Cornelis Massys vgl. Raupp 1986, S. 211.
- 29 Nadine Orenstein erkennt demgegenüber in Bruegels Beigaben lediglich eine »accumulation of motifs«, durch welche die Einheit der Komposition zerstört worden sei. Vgl. Aust.-Kat. Rotterdam/New York 2001, Nr. 13, S. 104.
- 30 Zur Zeichnung vgl. Mielke 1996, Nr. 12, S. 38; Aust.-Kat. Rotterdam/New York 2001, Nr. 20, S. 116f.
- 31 In den niederländischen Darstellungen des Themas von Gerard David und Joachim Patinir ist Josef zumeist damit beschäftigt, Datteln von einem Baum zu schlagen oder Wasser zu holen. Für Beispiele eines schlafenden Josef bei Dürer vgl. Koerner 1993, S. 14–22.
- 32 Bruegel hat den Faltenwurf des Mariengewandes in der altertümlichen Manier des Hieronymus Bosch gestaltet (vgl. Ausst.-Kat. Rotterdam/New York 2001, Nr. 20, S. 116): ein gezielter stilistischer Archaismus, der – wie auch die Landschaft in der Manier Patinirs – Bruegels Bewusstsein einer historischen Distanz zu seinen künstlerischen Vorgängern markiert.
- 33 Zu diesem strukturellen Aspekt niederländischer Landschaftsdarstellungen des 16. Jahrhunderts vgl. Falkenburg 2007b.