



Von Korbträgern und Vogeldieben

Die Zeichnung *Die Imker* Pieter Bruegels d. Ä. als Allegorie der Gottessuche*

Die Zeichnung *Die Imker* Pieter Bruegels d. Ä. aus dem Berliner Kupferstichkabinett gehört zu den rätselhaftesten Kunstwerken des 16. Jahrhunderts (Abb. 1). Die Details des Bildes zu benennen, fällt nicht schwer, aber zu sagen, was dies alles zu bedeuten hat, bereitet einige Schwierigkeiten. Der Künstler hat drei Imker bei der Arbeit dargestellt. Zwei von ihnen tragen bzw. öffnen einen Bienenkorb. Ein dritter hat sich seiner Last bereits entledigt. Ob er seinen Korb abgelegt oder dem Imker rechts von ihm übergeben hat, bleibt offen. Sie tragen dicke wollene Gewänder und ihre Kapuzen sind vorn mit feinem Weidengeflecht geschlossen. Ihr Äußeres lässt entfernt an die Kutten von Mönchen denken.

Neben dem Imker rechts ragt ein Baum in die Höhe, auf dem wir einen Mann entdecken, der mit Armen und Beinen einen Ast umschlingt. Da er dem Betrachter den Rücken zukehrt, ist nicht zu erkennen, was genau er beabsichtigt, dennoch wird er in der Forschung allgemein als Nesträuber bezeichnet. In diesem Teil des Blattes setzt Bruegel die Schraffen enger und betont die Konturlinien, sodass wir den kletternden Mann unmöglich übersehen können. Dabei fällt auf, dass er sich auf gleicher Höhe mit dem gegenüberliegenden Kirchturm befindet. Während die Imker Schutzkleidung tragen, ist der Nesträuber nicht durch sein Gewand gegen Bienenstiche geschützt.

Die beschriebenen Szenen spielen in einer leicht hügeligen Landschaft. Rechts von den Imkern befindet sich ein Unterstand mit zwei weiteren Bienenkörben. Der Korb auf der rechten Seite ist gut zu erkennen, links hingegen sieht man lediglich den Teil eines weiteren Korbes. Dies ist insofern wichtig zu betonen, als der Abstand zwischen den aufgestellten Körben genau jenen Raum bezeichnet, den die drei Körbe des Vordergrunds einnehmen würden, wenn sie im Unterstand Platz fänden. Kurioserweise sind weder Bienen noch Behältnisse für den Honig in der Zeichnung zu entdecken.

In formaler Hinsicht wird Bruegels Komposition durch eine ansteigende Diagonale bestimmt, welche die linke untere und rechte obere Bildecke miteinander verbindet. Auf diese Weise aktiviert der Künstler unser Auge, das sich den Inhalt der Zeichnung nach und nach erschließt. Insgesamt übt das Blatt eine starke atmosphärische, wenn nicht gar malerische Wirkung aus. Der Künstler arbeitet durch ein kluges System aus Umrisslinien, Punkten, Schraffen und Häkchen die Plastizität der Gegenstände heraus, deren Maße er entsprechend ihrem Abstand zum Betrachter darstellt. Man sieht die belaubten Bäume und es scheint, als würden die Blätter in der Sonne flirren. Ohne Zweifel ist die Zeichnung von großer künstlerischer Überzeugungskraft.

Das Werk ist auf der rechten Seite signiert; in lateinischer Capitalis liest man: *BRVEGEL MDLXV* [1565]. Da das Blatt von einigen Forschern jedoch rechts als beschnitten erachtet wurde, hat man die Datierung bezweifelt und für ein Entstehungsdatum zwischen 1566 bis 1568 optiert.¹ Stilistisch ist die Zeichnung jedenfalls dem Spätwerk des Künstlers zuzurechnen, verwendet Bruegel doch großformatige Figuren, die nah an die vordere Bildgrenze gerückt werden, wie wir es von ihm aus Tafeln, Gemälden und Zeichnungen der zweiten Hälfte der 1560er Jahre kennen.²



Abb. 1
Pieter Bruegel d. Ä.
Die Imker, 1566–1568

Feder in Braun
203 x 309 mm
Signiert und datiert unten rechts: BRVEGEL
MDLXV [beschnitten] | bezeichnet unten links:
dije den nest weet dije[n?] Weeten / dijen R oft
dij heeten (Wer weiß, wo das Nest ist, der weiß
es, wer es raubt, der hat es)
Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett,
Inv.-Nr. KdZ 713



dye den nest Weet d'ye Deeten
tuen R oft an heeten



Abb. 1
Pieter Bruegel d. Ä.
Die Imker, 1566–1568

Feder in Braun
203 × 309 mm
Signiert und datiert unten rechts: *BRVEGEL MDLX* [beschnitten] | bezeichnet unten links: *dije den nest Weet dije[n?] Weeten / dijen Roft dij heeten* (Wer weiß, wo das Nest ist, der weiß es, wer es raubt, der hat es)
Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett, Inv.-Nr. KdZ 713

In der linken unteren Bildecke ist eine weitere Inschrift angebracht, die auf den ersten Blick in keinem offensichtlichen Zusammenhang mit dem Inhalt der dargestellten Szene steht. Hier findet sich eine sprichwörtliche Redewendung in flämischer Sprache: »Wer weiß, wo das Nest ist, der weiß es, wer es raubt, der hat es.«³ Kjell Boström hat die Authentizität des Textes bezweifelt.⁴ Die Untersuchung der Tusche ergab jedoch, dass diese sowohl für die Zeichnung wie auch für die Inschrift Verwendung fand. Wir dürfen also davon ausgehen, dass Schrift und Bild von Bruegel selbst stammen, was für das Werk des Flamen einzigartig ist.⁵

Das Sprichwort erzählt vom Glück des Wagemutigen und ist in flämischen Sprichwortsammlungen des 16. Jahrhunderts nachweisbar.⁶ Bezogen auf jene Zeit wird hier ein Lob der *vita activa* formuliert. Vor allem Kjell Boström und Konrad Renger zufolge preist die Zeichnung den tätigen Menschen. Zudem haben sie Bruegels Werk mit der Wiener Tafel *Der Bauer und der Vogeldieb* aus dem Jahre 1568 verglichen, für die sie eine ähnliche Deutung vorgeschlagen haben (Abb. 2).⁷ Aber warum dieser Mann im Baum den Imkern überle-

Abb. 2 Pieter Bruegel d. Ä., *Der Bauer und der Vogeldieb*, 1568, Öl auf Eichenholz, 59,3 × 68,3 cm, Kunsthistorisches Museum Wien



gen sein soll, und weshalb Bruegel sich eine derart bizarre Szene ausgedacht hat, um etwas scheinbar so Selbstverständliches zum Ausdruck zu bringen, blieb bislang ein Rätsel.

Auch heute noch geht eine mysteriöse, geradezu surreale Wirkung von der Zeichnung aus, die mit den merkwürdigen Imkern zu tun hat. Die dargestellten Männer erscheinen durch ihre Kleidung derart anonymisiert, dass ihnen etwas Fremdes und Beängstigendes eigen ist. Vor allem der Mann links, der in Richtung des Betrachters blickt, wirkt unheimlich. Ja, es geht eine gewisse Bedrohung von ihm aus, erhält man doch den Eindruck, man hätte etwas Verbotenes entdeckt und würde nun seinerseits von den Übeltätern wahrgenommen.

Charles de Tolnay hat früh erkannt, dass Bruegel für die Gestaltung der unheimlichen Imkerfigur eine Assistenzfigur aus der Sixtinischen Kapelle als Vorlage diente, die Michelangelo im Fresko *Noahs Opfer* verwendet hatte (Abb. 3).⁸ Hier ist es einer der Söhne Noahs, der Brennholz trägt und unserem Imker in Haltung und Blickrichtung ähnelt. Wir dürfen vermuten, dass Bruegel im Jahre 1553 auf seiner gemeinsam mit Abraham Ortelius unternommenen Italienreise die Sixtinische Kapelle in Rom gesehen und einige Motive abgezeichnet hat.⁹ Doch Tolnays Hinweis löst nicht die Rätsel dieses Blattes.

Bruegel als Häretiker

Bruegels Zeichnung hat nur wenige monografische Deutungen erfahren. Im zuletzt erschienenen Katalog zur Zeichenkunst des Flamen aus dem Jahre 2001 werden alle bisherigen Analysen zusammengefasst, ohne dass ein eigener Deutungsvorschlag geliefert würde.¹⁰ Sibyllinisch stellt Michiel C. Plomp fest, dass Bruegels Imkerdarstellung eines der enigmatischsten Werke des 16. Jahrhunderts sei, das seine Geheimnisse bisher nicht preisgegeben habe.¹¹ Dem kann man ohne Weiteres zustimmen, denn schon auf der Ebene der Geschehenslogik besteht in der Forschung kein Konsens. Konrad Renger spricht davon, dass die Imker die Körbe aufstellen würden, andere wiederum glauben hier einen Diebstahl zu entdecken.¹² Zieht man Vergleichsabbildungen (Abb. 4) hinzu, müssten die Körbe unter einem Unterstand platziert werden, um sie vor Nässe zu schützen, was gegen Rengers Deutung spräche. Die Imker scheinen die Körbe eher aufreißen, anstatt sie ordentlich hinzustellen.

Wolfgang Brandt zufolge könnte es sich dementsprechend bei den vier dargestellten Personen um Räuber handeln, die in den Körben nach einem Schatz suchen.¹³ Dem Mann im Baum käme dann die Funktion eines Komplizen zu, der aufpasst, dass sie nicht entdeckt werden. Brandt betrachtet die Imker-Zeichnung als Allegorie des Geizes und der Missgunst. Im Unterschied dazu hat Jetske Sybesma Bruegels Zeichnung als politische Allegorie gedeutet.¹⁴ Sie erkennt in den Bienenkörben eine Anspielung auf Philipp Mar-nix van St. Aldegondes Schrift *Den byencorf der H. Roomsche Kercke*. Dabei handelt es sich um ein satirisches Werk, das aus calvinistischer Perspektive mit der römischen Kirche ins Gericht geht. Allerdings ist dieses Buch erst 1569 erschienen, was Sybesma veranlasst, die Datierung der Zeichnung als absichtliches Täuschungsmanöver Bruegels zu werten, um nicht mit der Inquisition in Konflikt zu geraten. Schon St. Aldegonde hatte sein Buch unter einem Pseudonym erscheinen lassen.

Im *Byencorf* wird die katholische Kirche mit Bienenkörben verglichen, einem gängigen und in der Tradition durchaus positiven ekklesiologisch-mariologischen Symbol.¹⁵ Sybesma begreift Bruegels Zeichnung als unmittelbare Reaktion auf die Bilderstürme von 1566, bei denen die Kirchen und ihre Ausstattung zerstört wurden. Die Bienen würden dabei die blutsaugenden katholischen Priester zeigen, die ihre Körbe verlassen mussten, und die verummten Imker die Informanten der Inquisition, die die alte Ordnung wiederherzustellen beabsichtigen.¹⁶ Interessant ist bei dieser Interpretation der Hinweis auf die mittelnieder-

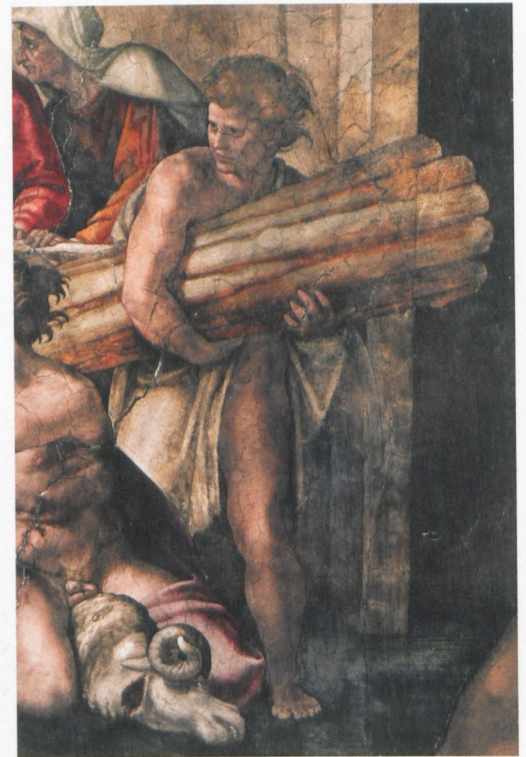


Abb. 3 Michelangelo, Noahs Opfer, 1509, Fresko, Rom, Vatikan, Cappella Sistina (Detail)

Abb. 4 Jan van der Straet (auch Giorgio Stradano, Johannes Stradanus), Bäuerlicher Bienenstand, um 1578, Kupferstich von Philips Galle, 210 × 281 mm, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Kupferstich-Kabinett



ländische Metapher des Korbträgers («corfdrager»), der die Bedeutung eines Denunzianten hat. Auch für den Mann im Baum hat Sybesma im Rahmen ihres Deutungsvorschlages eine Lösung: Er symbolisiere einen jugendlichen Bilderstürmer, der sich dem Zugriff der Inquisition durch Flucht entzogen habe. Die Kunsthistorikerin erinnert zudem daran, dass ab 1567 Massenhinrichtungen in Brüssel durch den Herzog von Alba stattfanden, die die Bevölkerung zutiefst verunsicherten. Kritisch muss allerdings angemerkt werden, dass Sybesma keine Bildquellen hinzuzieht, die ihre Deutung stützen könnten.

Wie das Blatt auch gedeutet wurde, alle Interpretationen gehen von einem Gegensatz zwischen Imkern und Nesträubern aus. Zudem stimmen sämtliche Interpreten darin überein, dass der Künstler für eine kulturelle Elite in Antwerpen und Brüssel gearbeitet hat. Der Kontakt zu den Auftraggebern war so eng, dass Bruegel in einigen Tafeln sogar deren miniaturhafte Porträts darstellte.¹⁷ Was das geistige Profil des Künstlers betrifft, ist lediglich sein Umgang mit dem Kartografen und Humanisten Abraham Ortelius gesichert, mit dem er gemeinsam eine mehrjährige Reise nach Italien unternahm. Immerhin verzeichnet dessen *Album Amicorum* so illustre Persönlichkeiten wie den Geografen Gerard Mercator, den Dichter Lucas de Heere und den Antiquar Hubert Goltzius.¹⁸ Auch Theologen und Humanisten, unter anderem Dirck Volkertszoon Coornhert, Benito Arias Montano und Marnix van St. Aldegonde, haben sich in Ortelius' Album verewigt. Darüber hinaus führt es bekannte Künstler wie Frans Hogenberg, Cornelis Cort, Georg Hoefnagel und Lambert Lombard auf. Selbst nach Bruegels Tod fühlte sich Ortelius dem Künstler so nahe, dass er ihm in seinem Album ein literarisches Epitaph setzte. Es ist wichtig festzustellen, dass sich zahlreiche der im Album vertretenen Persönlichkeiten am Rande oder gar jenseits der katholischen Orthodoxie bewegten. Sowohl der Humanist Benito Arias Montano und der Verleger Christopher Plantijn als auch Ortelius waren eher im Verborgenen an spiritualistischen Erlösungslehren interessiert.¹⁹ Der Kupferstecher, Autor und Philosoph Dirck Volkertszoon Coornhert teilte diese Ambitionen, wagte sich jedoch zugleich auf das Feld politischer Auseinandersetzung. Wie der calvinistische Theologe Marnix van St. Aldegonde und der Kupferstecher Frans Hogenberg musste er nach dem Einzug des Herzogs von Alba wegen seiner religiösen Überzeugungen aus den Niederlanden fliehen.

Dass dieser Hintergrund häretischer und konfessionskritischer Überzeugungen schon früh für Bruegel in Betracht gezogen wurde, belegt ein Passus aus dessen frühester Biografie, die sich in Karel van Manders *Schilder-Boeck* aus dem Jahre 1604 findet. Hier wird der Künstler zwar im Allgemeinen als ein rechter Schelm beschrieben, doch am Ende seiner Vita heißt es: »Eine große Menge fein und sauber gezeichneter, mit Inschriften versehener Satiren, die zum Teil allzu bissig und spottgetränkt waren, ließ er jedoch, als er todkrank war, von seiner Frau verbrennen, entweder, weil er sie bereute, oder weil er befürchtete, daß seiner Frau Unangenehmes daraus erwachsen könnte. Er hinterließ ihr testamentarisch ein Bild mit einer Elster auf einem Galgen. Mit der Elster meinte er die Klatschbasen, die er dem Galgen weihte.«²⁰

Wenn van Mander auf die Gefahren für die Witwe hinweist, nimmt er den Künstler offensichtlich im Konflikt der Konfessionen wahr und erachtet dessen Position vor dem Hintergrund katholischer Inquisition als gefährlich.

Dieser religionspolitische Hintergrund ist in der Forschung früh berücksichtigt worden. Seit den Untersuchungen Charles de Tolnays und Carl Gustaf Stridbecks wurde die Kunst Bruegels mit Sebastian Franck in Verbindung gebracht, einem Theologen, der in jener Zeit als Häretiker galt und sich offen gegen die Orthodoxie der katholischen Kirche wie auch gegen jene der Protestanten ausgesprochen hat.²¹ Dabei stand Franck ein mystisches Christentum vor Augen. Wie einflussreich die Ideen des deutschen Theologen im Umfeld Bruegels waren, belegt ein Brief von Abraham Ortelius an seinen Neffen, dem er Francks Werk *Paradoxa* als eine für ihn zeit seines Lebens wichtige theologische Schrift empfiehlt.²² Dass die religiösen Überzeugungen jenes Kreises schon damals auch von seinen Mitgliedern durchaus als problematisch wahrgenommen wurden, belegt ein Brief von Johannes Terenemus aus dem Jahre 1561 an seinen Freund Ortelius, den er eindringlich warnt, keine Bücher oder Kupferstiche zu senden, die die Inquisition auf den Plan rufen könnten.²³

Die *Imker* als Apologie der Häresie

Mögen Sebastian Francks *Paradoxa* im Umfeld von Abraham Ortelius auch eine große Verbreitung genossen haben, so bleibt die Frage, wie sich ein Bezug zwischen Francks gefährdetem Status als Häretiker und der Zeichnung *Die Imker* herstellen lässt. Um hier zu einer Lösung zu gelangen, muss auf die grundsätzliche Ambivalenz des Sprichwortes hingewiesen werden, das der Zeichnung als hermeneutischer Schlüssel beigegeben ist. Von welchem »Nest« ist hier eigentlich die Rede? In der Forschung wurde einhellig vom Vogelnest gesprochen und wiederholt auf Bruegels Tafel *Der Bauer und der Vogeldieb* aus dem Jahre 1568 hingewiesen (Abb. 2). Auch hier findet sich ein Mann in einem Baum, der ein Vogelnest ausraubt. Die Zeichnung allerdings ist weniger eindeutig. Wir blicken lediglich auf den Rücken des kletternden Mannes, ohne zu sehen, was er eigentlich tut. Und zieht man die Szene mit den Imkern auf dem Boden hinzu, wird man einwenden müssen, dass es sich auch um ein Bienennest handeln könnte. Warum ist Bruegel derart uneindeutig? Hätte er einen Vogeldieb zeigen wollen, wäre dies ohne Weiteres möglich gewesen. Doch worin besteht der Unterschied der Darstellung eines Bienen- oder eines Vogelnestes und warum hat Bruegel in seinem Bild eine solche unaufhebbare Ambivalenz gestaltet?

Das Motiv des Vogeldiebs ist unzureichend gedeutet, wenn man lediglich auf die Wiener Tafel vom Nesträuber verweist und beide Werke als Lob der *vita activa* versteht. Denn das Motiv des Vogeldiebs stellt ein Sinnbild der Ketzerei dar, wie wir es im 36. Kapitel von Sebastian Brants *Narrenschiiff* von 1494 finden können (Abb. 5).²⁴ Der Titel des Kapitels lautet »Eygenrichtikeit«, womit der Eigensinn gemeint ist.²⁵ Die Illustration zeigt einen Nesträuber-Narren, der aus einer Baumkrone auf den Boden stürzt. Dort liegen Vögel, die der unachtsame Dieb aus dem Nest gestoßen hat.²⁶ Die Erfindung dieses kuriosen



Sinnbilds geht auf Brant zurück. Der Beginn seines Textes beschreibt Menschen, die den rechten Weg verlassen und nicht bemerkt haben, dass sie sich verlaufen und in die Irre gehen. Der fünfte Vers belehrt uns über die Konsequenzen falschen Eigensinns: »Zu Ketzern wurden oft verkehrt, / Die rechter Tadel nicht belehrt, / Verlassend sich auf eigene Kunst, / Daß sie erlangen Ruhm und Gunst.«²⁷ Das, was zunächst als Kritik törichtem Verhalten beginnt, wird zur Anklage der Ketzerei. Der Fluchtpunkt des 36. Kapitels ist entsprechend das Bild vom »ungenähten Rock Christi«, den wir uns unterstehen sollen zu zerteilen.²⁸ Häretiker hingegen würden die Zersplitterung der Kirche anstreben.

Doch im Unterschied zu Brant belässt es Bruegel nicht bei dieser negativen Besetzung des Motivs. Für den aufmerksamen Betrachter hält die Zeichnung einen Wink bereit, der das Motiv des Mannes im Baum betrifft. Es gibt nur wenige biblische Geschichten, in denen ein Mann auf einen Baum steigt. Auf dem Weg nach Jerusalem kommt Christus in Jericho vorbei, wo er dem Zöllner Zachäus begegnet und dessen Haus aufsucht, um ihn vollends zu bekehren. Der Zöllner ist klein von Gestalt und erklimmt einen Baum, um Christus sehen zu können. Als der Messias den Baum passiert, blickt er hinauf und spricht zu Zachäus: »steige schnell herab, denn heute muss ich in deinem Hause bleiben«, woraufhin sich alle empören, da Christus bei einem sündigen Mann speisen will.²⁹

Pieter Cornelisz. stellt diese Szene in einer Zeichnung aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts dar (Abb. 6). Hier sitzt der Zöllner auf einem Baum auf Höhe einer gegenüberliegenden Kirche, während Christus und die Jünger vorbeigehen. Cornelisz. hat jenen Moment wiedergegeben, in dem sich Jesus nach oben wendet, um Zachäus anzusprechen. Darüber hinaus sei eine Buchillustration aus der Mitte des 16. Jahrhunderts hinzugezogen, welche dieselbe Szene zeigt (Abb. 7). Wiederum ist Zachäus auf Höhe des Dachreiters einer gegenüberliegenden Kirche dargestellt. Bruegel spielt auf diese Ikonografie insofern an, als auch er den Vogeldieb gegenüber einer Kirche platziert.

Schließlich ist eine Illustration des Zachäus aus einer publizierten Predigt von Johann Geiler von Kaysersberg aus dem 15. Jahrhundert bedeutsam, in der die Darstellung des Zöllners als Metapher aufsteigender Gotteserkenntnis fungiert (Abb. 8).³⁰ Zachäus wird zum wackeren Kletterer, der die Worte des Paulus beherzigt und über »Glaube« und »Hoffnung« hinweg zur »Liebe« aufsteigt, wie es im ersten Korintherbrief heißt.³¹ Hans Burgkmair, der den Holzschnitt geschaffen hat, zeigt die biblische Figur des Zachäus im Gewand eines Pilgers, um ihn als Gottsucher zu kennzeichnen, womit er die auf die Darstellung folgenden Predigten des Theologen aus Straßburg optisch fassbar werden lässt. Johann Geiler von Kaysersberg entwickelt ausgehend vom Baummotiv nicht nur die besagten christlichen Grundfesten von »Glaube«, »Hoffnung« und »Liebe«, sondern weist darüber hinaus auf das Astwerk als Repräsentanz der den christlichen Glauben begleitenden Tugenden hin. Weiterhin führt er aus, dass Zachäus Christus von Angesicht zu Angesicht erblicken wollte, um zur wahren Erkenntnis zu gelangen, weshalb er den »touben Feygenbaum« erklimmen musste.³²

Eine ähnliche Metapher finden wir auch bei Erasmus von Rotterdam in seiner *Paraphrasis*. Er betont, dass Zachäus, obwohl er ein Vertreter des reichen Volkes und ein wahrer Sünder gewesen sei, doch »eynbrünstig und heftig« nach der Frömmigkeit gesucht habe.³³ Deshalb sei er darum bemüht gewesen, Jesus, den einzigen Sohn Gottes und den Anfang des Heils, zu sehen. Doch nur jene könnten Christus erkennen, die das rein Menschliche »under ire fueß truckend« und »übersteygend« und das »hohe holtz des creutzes« erklimmen. Indem Zachäus den Baum bestiegen hat, tut er es Christus gleich, denn gemäß erasmischer Lesart sind der Baum und das Kreuz eins und das Erklimmen des Baumes mit der Kreuzigung gleichzusetzen.

So solle ein jeder Christ dem Vorbild von Zachäus folgen und mit dessen Augen das wahre Antlitz Christi schauen und damit nicht nur sein eigenes inneres Wesen, sondern



Abb. 5 Albrecht Dürer, Illustration zum 36. Kapitel »Eygenrichtikeit« in Sebastian Brants *Das Narrenschiff*, 1494, Holzschnitt, SLUB Dresden, Inv. 394.4



Abb. 6 Pieter Cornelisz. genannt Kunst, Christus und Zachäus, nach 1532, Federzeichnung, z. T. rot koloriert, 263 x 188 mm, Hessisches Landesmuseum Darmstadt

Abb. 7 Unbekannter Künstler, Zachäus klettert auf einen Maulbeerbaum und Christus spricht mit ihm, 1551–1600, Holzschnitt, Druck 111 × 132 mm, Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel, Graph. Res. B: 217.13v



vor allem das in Christus wohnende Heil erkennen. Indem der Zöllner den Baum erklimmt, ist er den Niederungen des menschlichen Geistes entstiegen, so Erasmus weiter, und hat sich über jene erhoben, die allein den »buchstaben des niederen gesatztes« folgen und sich in Zeremonien und Äußerlichkeiten ergehen. Auf diese Weise habe Zachäus Christus von oben, aus der Erhöhung seines Glaubens, gesehen und könne nun wieder herabsteigen, um das Werk der Liebe zu vollbringen. Damit entsage er nicht nur den niederen Zeremonien und den leeren »buchstaben« des Gesetzes und stelle sich in den Dienst der christlichen Liebe, sondern überträte als reuiger Sünder gar all jene, die sich ob ihrer zur Schau getragenen Frömmigkeit selbst als Gerechte verstanden.

Während wir in Martin Luthers Predigten lediglich den Verweis auf Zachäus als Inbegriff des reuigen Sünders finden, entwickeln sowohl Geiler von Kaysersberg als auch Erasmus das Bild von Zachäus als Gottessucher, der den Baum erklimmen hat, um sich jenen zu entheben, die meinen, allein durch Einhaltung von Riten zum Heil gelangen zu können.³⁴ Der Kletterer in Bruegels Zeichnung kann vor diesem Hintergrund als positive Figur begriffen werden. Indem er den Mann im Baum der Kirche gegenüberstellt, überblendet der Künstler zwei Motivtraditionen, nämlich die der Zachäusgestalt und jene des Vogeldiebs als Ketzer. In Analogie zur Figur des Zöllners, der auf den Baum geklettert ist, um Christus zu erkennen, sollen wir den Nesträuber ebenfalls als Gottsucher begreifen. Er sucht sein Glück nicht bei den vorhandenen Institutionen, sondern beschreitet einen eigenen Weg.

Die Imker hingegen können schon aufgrund ihrer kuttenartigen Kleidung und verummten Gesichter negativ gedeutet werden, verhüllen sie doch hinter den anonymisierenden Masken ihr wahres Antlitz. Sie stehen demnach für die katholische Kirche, die wir auch im Hintergrund als steinernes Gebäude repräsentiert sehen. Dabei ist es kein Zufall, dass sich auf der vertikalen Bildachse des Kirchturms ein Bienenkorb befindet, durch den beide parallelisiert werden.



Abb. 8 Hans Burgkmair, Zachäus erklettert einen Baum, 1508, Holzschnitt, 188 × 141 mm, Augsburg, Staats- und Stadtbibliothek, Fol. Th. Pr

Mandragora und Weide als Ausdruck der Gottessuche

Wenn man die in der Zeichnung dargestellte Pflanzenwelt im Detail betrachtet, so bietet auch sie weitere Anhaltspunkte. Nicht nur eine Mühle und Enten weisen auf einen Wasserlauf hin, im Hintergrund ist beispielsweise auch eine Weide unmittelbar am Fluss zu erkennen. In Alciatus' *Emblematum liber* ebenso wie in Bartolomeus Anulus' *Picta Poesis* findet der Baum Erwähnung (Abb. 9).³⁵ Alciatus bezieht sich auf jenen berühmten Passus aus der *Odyssee*, bei dem Homer über die Unfruchtbarkeit der Weide schreibt.³⁶ Der Vers Homers von den »fruchtverderbenden Weiden« ist von den Kirchenvätern vielfach ausgelegt worden. Die Weide wurde als Symbol seelischen Todes und Unfruchtbarkeit des Geistes gesehen. Augustinus greift auf das Symbol der unfruchtbaren Weide in seiner Schrift *Enarrationes in Psalmos* zurück. Dort heißt es: »Die Weiden sind fruchtlose Gewächse. [...] Die Wasser Babels bespülen sie, aber sie treiben keine Frucht. Das sind die Menschen, die da gierig sind, unfruchtbar in jedem guten Werk, Bürger Babylons und Bäume aus Babels Gegend, genährt von den Lüsten der vorbeirauschenden Erdendinge.«³⁷ Offensichtlich meint der Kirchenvater jene Menschen, die für das Wort Gottes unzugänglich sind und damit unfruchtbar für die Heilsbotschaft Jesu Christi.³⁸

Deutlich prominenter als die Weide im Bildhintergrund hat Bruegel eine andere Pflanze auf seiner Imker-Zeichnung inszeniert. Im Vordergrund rechts sieht der Betrachter ein Gewächs, dessen großflächige Blätter bis an die vordere Bildgrenze reichen und das in der Forschung als Alraune oder Mandragora identifiziert wurde.³⁹ Zieht man Illustrationen aus jener Zeit zum Vergleich hinzu (Abb. 10), überzeugt diese Identifikation durchaus. Doch bleibt die Frage, was uns Bruegel mit der Darstellung dieser Pflanze sagen wollte, zumal die Mandragora in unterschiedlichen symbolischen Traditionslinien überliefert ist.

Im Volksglauben sprach man der Pflanze verschiedene magische Kräfte zu.⁴⁰ Dabei war jene Überlieferung besonders populär, die den Umstand vermeintlich anthropomorpher Wurzelbildung dadurch zu erklären suchte, dass man in ihr eine Mischung aus Mensch und Pflanze sah. So glaubte man, dass sie aus dem Sperma eines Gehängten entstünde, das in den Boden gelangt.⁴¹ Wenn man sich auf diese Tradition bezieht, läge der Schluss nahe, dass der hier dargestellte Ort als ehemalige Hinrichtungsstätte gekennzeichnet ist.

Betrachtet man die Mandragorapflanze jedoch aus christlicher Perspektive, so kann diese positiv und negativ gedeutet werden. In positiver Hinsicht wird sie als »seelenheilende Blume« charakterisiert, welche ein Ursymbol menschlicher Gottsuche darstellt. Allerdings gilt auch, dass die einem Leib ohne Kopf gleichende Menschenwurzel, solange sie noch unter der Erde steckt, den dämonischen Mächten ausgeliefert und untertan ist.⁴² In der Mandragora komme daher die Sehnsucht der Menschen zum Ausdruck, aus dem »Dunkel ins Licht und ins Heil aufzusteigen«, wie Hugo Rahner es formuliert.⁴³ Und während die Imker, deren Gesichter hinter den Masken nicht mehr als solche zu erkennen sind, am Boden und damit in direkter Nähe zur Mandragora und der unfruchtbaren Weide am Wasser, quasi kopflos ihren Tätigkeiten nachgehen, entzieht sich der Mann auf dem Baum den Niederungen einer Scheinfrömmigkeit. Wie Zachäus verlässt er den Boden, erklimmt den Baum, um das Antlitz Christi zu schauen.

Somit stehen die drei Pflanzen, nämlich der Baum, auf den der Mann gestiegen ist, die Weide am Wasser und die Mandragora im Bildvordergrund in einem direkten, sich wechselseitig konstituierenden Sinnzusammenhang. Nicht umsonst bilden sie in der Zeichnung ein Dreieck, in dessen Zentrum zwei der Imker ihrer Tätigkeit nachgehen und denen der kletternde Mann augenfällig seinen Rücken zukehrt.

In der Zeichnung *Die Imker* besteht Bruegels hermeneutische Strategie darin, im Bild alles anzulegen, ohne es direkt auszusprechen. Der Erzählmodus seiner Zeichnung verlässt zu keinem Zeitpunkt die Latenz. Erst wenn die entscheidenden Elemente richtig

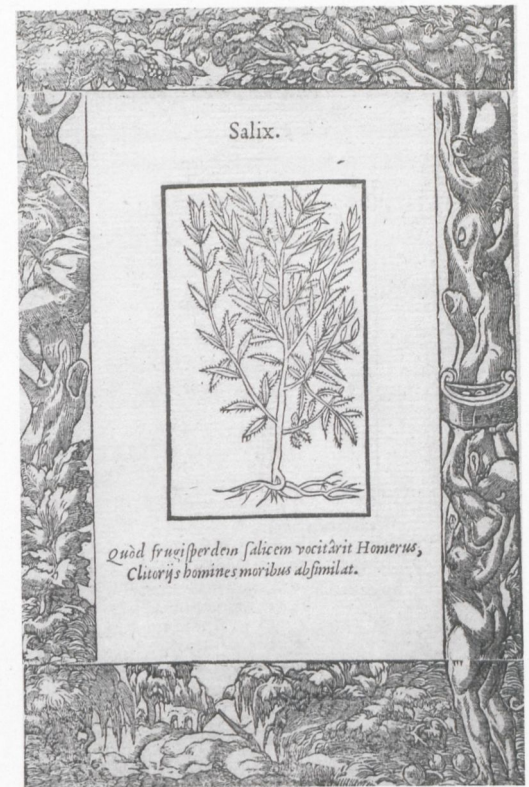


Abb. 9 Andreas Alciatus, *Emblematum liber*, »Salix«, 1550, University of Glasgow Library, Special Collections



Abb. 10 Mandragora aus Pier Andrea Mattioli's *Commentarii*, Venedig 1565, SLUB Dresden, Grac. B. 363

miteinander verknüpft werden, entstehen kirchenkritische Bedeutungen, die über das Dargestellte hinausgehen. Der Urheber des Bildes könnte dies jedoch immer als Unterstellung zurückweisen, womit sich Bruegel vor dem Hintergrund zeitgenössischer Verfolgung von Häretikern gegen inquisitorische Vorwürfe abgesichert hätte. Erinnerung sei an die metaphorische Bedeutung des Wortes »Korbträger«, womit im Flämischen ein Denunziant bezeichnet wird. Dass man sich vor Denunziation schützen muss, macht auch die Mandragorapflanze deutlich, da sie aus volkstümlicher Sicht als »Galgenmännlein« verstanden wird und auf eine Richtstätte Bezug nimmt. Wenn in der Bildunterschrift vom Nest die Rede ist, denkt man natürlich an das Vogelnest, womit auf das Sinnbild des Vogeldiebs als Ketzer verwiesen wird. Doch der Künstler belässt es nicht dabei, sondern spielt mit der Tradition der Zachäusfigur, der in der Bildtradition ein Kirchturm gegenübergestellt wird. Damit wird das Erklimmen des Baumes zum positiven Bild der Gottessuche verändert. Indem Bruegel in der Figur des Mannes im Baum mehrere Traditionen verbindet, konstruiert er für den Eingeweihten einen tieferen Bildsinn, der sich an Gleichgesinnte wendet. Insofern liegt die Vermutung nahe, dass das virtuos gezeichnete Blatt als Freundschaftsgabe im heterodoxen Umfeld des Künstlers gedient haben könnte.

Die vorliegenden Ausführungen verdeutlichen, dass mit der Zeichnung *Die Imker* eine extreme Verrätselung einhergeht. Unter ihrer Oberfläche verbirgt sich eine häretische Dimension und macht das Blatt zu einer Apologie der Häresie. Der Inhalt der Imker-Zeichnung erweist sich damit als subversiv. Unter Subversion in Bezug auf Bruegels Kunst sei Folgendes verstanden: erstens die Fähigkeit, einem profanen Thema der Genremalerei, also einer vermeintlich alltäglichen Szene, wie hier der Tätigkeit von Imkern, eine für jene Zeit kontroverse theologische Fragestellung einzuschreiben. Zweitens kann der subversive Bildmodus implizieren, dass das vermeintlich orthodoxe Thema des Bienenkorbs als Sinnbild der Kirche einen kritischen Inhalt vermittelt. Drittens schließlich fällt mit der Subversion das Problem religiöser Dissimulatio zusammen. Es muss dem Künstler gelingen, die *Clavis interpretandi* seines Werks zu verbergen. Die subversive Bildsprache in Bruegels Imker-Zeichnung ermöglicht es, kirchenkritische Inhalte zu kommunizieren und stützt den religiösen Eigensinn. So erzählt das Bild von der Notwendigkeit einer ganz persönlichen Annäherung des Gläubigen an Christus, die keine Institution zu ersetzen vermag.

Die Unerkennbarkeit Gottes

Begreift man die vorgetragene Deutung des mysteriösen Blattes zugleich als Frage nach weiteren Zeichnungen, die als Freundschaftsgabe unter in religiöser Hinsicht Gleichgesinnten gedient haben mögen, gibt es lediglich eine einzige Arbeit, die hier zu nennen ist.⁴⁴ Aber welches Kunstwerk könnte eine ähnlich heterodoxe Botschaft enthalten wie das Blatt *Die Imker*?

Um zu einer Antwort zu gelangen, muss eine formale Beobachtung insofern den Ausgangspunkt weiterer Überlegungen bilden, als im Unterschied zu den *Imkern* die meisten der überlieferten Zeichnungen, die von der Forschung als authentisch erachtet werden, für die Umsetzung im Kupferstich bestimmt waren. Dabei hat der Künstler die mit dem Stich einhergehende Seitenverkehrung mitbedacht. So lässt sich für alle Kupferstiche behaupten, dass deren Kompositionen erkennbar in der linken, unteren Ecke des Bildes anheben. Die Wege, die das Auge im Bild zu erschließen hat, nehmen hier ihren Anfang. Auch für die Darstellung der *Auferstehung Christi* gilt, dass mit dem Sauspieß des eingeschlafenen Wächters vorne links - wie so oft - eine Diagonale von unten links nach rechts oben führt (Kat.-Nr. 38).

Wenn eine Interpretation von Bruegels *Auferstehung Christi* vorgenommen werden soll, die sowohl als Zeichnung wie auch als Kupferstich überliefert ist, müssen wir das soeben



Abb. 11 Pieter Bruegel d. Ä., Auferstehung Christi, um 1562, Feder in rötlichem Braun, Pinsel in hellem und dunklem Blau (wohl von fremder Hand), auf Eichenholztafel geklebt, 431 x 307 mm, unten rechts von späterer Hand über alter Signatur die Bezeichnung: BRVEGEL, Rotterdam, Museum Boijmans Van Beuningen

skizzierte Phänomen von »Rechts und Links im Bilde« berücksichtigen (Abb. 11).⁴⁵ Alle Interpreten stimmen darin überein, dass die undatierte Zeichnung ursprünglich nicht für den Druck vorgesehen war, führt doch die Seitenverkehrung im Kupferstich dazu, dass der Auferstandene den Segensgestus statt mit der rechten nun mit seiner linken Hand ausführt. Trifft diese Überlegung zu, dann handelt es sich vermutlich auch bei der Zeichnung der Auferstehung um eine Freundschaftsgabe, die nicht für die Verbreitung, sondern für einen persönlichen Kontext bestimmt war.

Entsprechend muss im Folgenden gefragt werden, ob der vermeintlich orthodoxe Inhalt und die scheinbar konventionelle Darstellung der *Auferstehung Christi* eine heterodoxe Lesart erlauben. Heterodox ist hier jedoch nicht im Sinne einer weiteren Apologie der Häresie, sondern der eingangs skizzierten mystisch-spiritualistischen Überzeugung von Sebastian Franck zu begreifen. Dazu ist anzumerken, dass Francks Theologie konsequent eine innerliche Gotteserfahrung betont. Weder Sakramente noch Riten, sondern erst die innere

Erleuchtung des Gläubigen garantieren für ihn den Zugang zum Göttlichen. Die Erfahrung der Transzendenz bedarf keiner institutionalisierten Glaubenspraxis, sondern der spirituellen Einkehr.⁴⁶ Schaut man auf Bruegels Werk im Ganzen, fällt auf, dass er keinen Altar gestaltet hat.⁴⁷ Auch Themen der Marienfrömmigkeit und Heiligenikonografie stehen keinesfalls im Zentrum seines Schaffens. Vielmehr ist es sein Ansinnen, in extremer Form die historischen Erzählungen der Evangelien auf seine eigene Zeit hin zu aktualisieren. Nicht das historische Ereignis biblischer Erzählung, sondern ihre aktuelle Geltung wird durch ihn inszeniert. Was bedeutet dies nun aber für die als heterodox erachtete Zeichnung?

Der Künstler verbindet in seiner Darstellung das Thema der Auferstehung und der Begegnung der Marien mit dem Engel am leeren Grab. Ausgeführt wurde der Kupferstich von Philips Galle, der auch den *Mariantod* geschaffen hat. Die überlängten Figuren erinnern an Werke Bruegels aus der Zeit um 1562, womit zwar eine Hypothese für die Entstehungszeit der Zeichnung, nicht aber des Kupferstichs benannt wäre, der später umgesetzt worden sein muss. Charles de Tolnay und Ludwig Münz haben die Authentizität des Rotterdamer Blattes bezweifelt, heute herrscht jedoch weitgehend Einigkeit über dessen Qualität.⁴⁸ Dabei vermutete Tolnay, dass es sich um die Kopie einer verloren gegangenen Grisaille handeln könnte. Seitdem wird die Zeichnung missverständlich von einigen Autoren als Grisaille bezeichnet, obwohl es in technischer Hinsicht eindeutig eine lavierte Federzeichnung ist. In Teilen wird sie wohl von fremder Hand ausgeführt worden sein, wie Fedja Anzelewski annimmt.⁴⁹ Das Rotterdamer Blatt zeigt entlang der Konturen der Gegenstände Griffelspuren und diente demnach als direkte Vorlage für den Kupferstich, der die gleichen Maße aufweist, allerdings um eine gestochene Zierleiste ergänzt wurde. Wie immer wieder betont wurde, befindet sich die Zeichnung in einem extrem schlechten Erhaltungszustand, sodass wir heute dem Stich die ursprüngliche Gegenständlichkeit der Komposition entnehmen müssen.

In der Forschung sind verschiedene Deutungen vorgeschlagen worden. Sogar alchemistische Symbole hat man in der Zeichnung entdecken wollen. Dies ist jedoch äußerst unwahrscheinlich, wenn man an die karikaturhafte Darstellung eines Alchemisten in der gleichnamigen Zeichnung des Künstlers denkt (Kat.-Nr. 51). Bruegel hat einen stark ansteigenden Bildraum konstruiert und weiß das Hochformat insofern geschickt zu nutzen, als er seine Komposition in drei horizontale Streifen gliedert. Im Vordergrund befinden sich schlafende und erschrockene Wachen. Der Künstler präsentiert in diesem Zusammenhang eine regelrechte Waffenschau, die uns etwas über den gewaltsamen Charakter der Welt erzählt. In der Mittelzone ist die Grabeshöhle wiedergegeben, auf dem Stein sitzt der Engel. Er verkündet den Marien die Auferstehung des Heilands, wie sie im Matthäusevangelium überliefert wird. Hier wird auch die Versiegelung des Grabes erwähnt, auf die der riesige Stein hinweist. Allerdings ist bei Matthäus lediglich von zwei Marien die Rede, während Bruegel vier Frauen und einen Mann dargestellt hat. Vermutlich bezieht sich der Künstler auf mehrere Evangelien gleichzeitig. So könnte mit dem Mann Josef von Arimathäa gemeint sein, der im Lukasevangelium genannt wird.

Der obere Teil des Blattes ist der schwebenden Christusgestalt vorbehalten, die von keiner im Bild befindlichen Person wahrgenommen wird. Der Künstler inszeniert die spirituelle Identität des Auferstandenen und verleiht Christus eine geradezu unkörperliche Wirkung. Dies ist wichtig zu betonen, da Bruegel auf einen Kupferstich nach Frans Floris aus dem Jahre 1557 reagiert haben könnte, der vollkommen anders verfährt (Abb. 12). So stellt Floris fünf Engel dar, die den Auferstandenen in die Höhe tragen. In der Forschung ist die Referenz auf antike Skulpturen hervorgehoben worden, aber bei dem Christusmotiv hat Floris kein geringeres Vorbild als Raffaels *Transfiguration* verwendet, und für die Soldaten im Vordergrund greift er auf Motive aus Michelangelos *Schlacht von Cascina* zurück. Doch während der flämische Italianist einen athletischen Christus und ein bewegtes Geschehen zeigt, veranschaulicht Bruegel ein geistiges Ereignis.

Welche Absicht der Künstler mit seiner Darstellung verfolgt, wird erst deutlich, wenn man den ersten Korintherbrief des Apostels Paulus hinzuzieht.⁵⁰ Dadurch wird das auffällige Spiel mit den verschiedenen Lichtquellen verständlich, spricht der Apostel doch vom unterschiedlichen Glanz der Himmelskörper, um das geistige Wesen der Auferstehung von den Toten zu erklären. Paulus führt aus, dass unser menschlicher Verstand und unsere irdischen Augen dies nicht zu erkennen vermögen. Bruegel setzt diese bildhafte Rede des Apostels um, indem er der aufgehenden Sonne die Lichtaureole des Engels und jene des Auferstandenen gegenüberstellt, wobei der größte Glanz von Christus ausgeht. Dieser trägt das Kreuz wie eine Siegesstandarte. Der Künstler zeigt den Kopf des Heilands sogar im Gegenlicht und lässt ihn mithin zur Chiffre werden. Durch die Parallelisierung von Sonnenaufgang und Lichtaureole Christi wird der Auferstandene zur neuen Sonne oder »Sonne der Gerechtigkeit« stilisiert, wie es bei dem Propheten Maleachi (3,20) heißt. Darüber



Abb. 12 Johannes und Lucas Doetecum nach Frans Floris, Die Auferstehung Christi, 1557, Kupferstich und Radierung, 445 x 330 mm, Paris, Bibliothèque nationale de France, Département des Estampes et de la Photographie

hinaus fallen in der Figur des Auferstandenen paradoxerweise Bewegung und Stillstand in eins. Der Faltenwurf suggeriert eine Vorwärtsbewegung, während der Körper nahezu stillzustehen scheint

Durch all diese künstlerischen Mittel weist Bruegel die mit Floris' Darstellung einhergehende Interpretation der Auferstehung zurück. Dessen künstlerische Dramaturgie erschöpft sich darin, muskulös-athletische Körper zu zeigen und für die Wächter am Grabe, die Engel und den Auferstandenen die gleichen Darstellungsmittel zu nutzen. So greift einer der Wächter sogar zu seinem Schwert, als würde er sich gegen einen weltlichen Gegner verteidigen müssen. Zugleich hat er den Schild in Richtung Christi erhoben, um sich gegen das gleißende Licht zu schützen. Dennoch hat sich auch Floris bemüht, die geistige Identität des Auferstandenen ausdrücken. Indem er Christus durch Engel emportragen lässt, soll dessen Identität im Sinne der immateriellen Seinsweise der Engel deutlich werden. Dieses Vorgehen Floris' offenbart ein Denken der Identität Christi nach dem Maßstab und der Schwere eines irdischen Körpers, das von dem Verständnis nach Paulus maßgeblich abweicht.

Bruegel hingegen inszeniert den Unterschied von irdisch und geistig. Er zeigt verloschene Laternen und erloschenes Feuer, einen unbelaubten Baum am rechten Bildrand, dessen Äste abgeschlagen wurden, die nun zu Feuerholz gebündelt am Stamm lehnen. Er stellt Wächter dar, die sitzen, sich mühsam aufrichten, tief schlafen und deren Erden schwere für den Betrachter deutlich wird. Geschickt weiß der Künstler dabei den steil ansteigenden Bildraum zu nutzen, durch den die Figuren des Vordergrunds instabil wirken. Der Armbrustschütze vorn rechts, der von der aufgehenden Sonne geblendet wird, scheint rücklings aus dem Bild zu stürzen. Christus hingegen schwebt, durch ein dunkles Wolkenband einer anderen Sphäre zugeordnet, majestätisch dahin und der Engel scheint gleichzeitig zu stehen und zu sitzen, als wäre er der Schwere seines Körpers entledigt. Christus wird hier zum Sieger über die Sterblichkeit stilisiert. Er wird als Bild der Hoffnung gestaltet, das über die Leiden der gegenwärtigen Zeit hinwegtröstet und von der zukünftigen Herrlichkeit spricht, die an Gottes Söhnen offenbart wird.⁵¹

Es ist der Anspruch der Interpretation, die Darstellung der Auferstehung nicht bloß als Illustration relevanter Evangelienverse zu verstehen, sondern im Sinne einer programmatischen Auslegung. Grundsätzlich geht mit dem Thema der Auferstehung die Frage nach der spezifischen Qualität des Auferstehungsleibes einher. So kann man die Bildtradition durchaus dahingehend unterscheiden, ob Christus über den Sarkophag hinwegsteigt, auf einer Wolke in stabilem Kontrapost steht oder hinwegschwebt. Bruegel bezieht hier eindeutig Position und lässt den Auferstandenen hinfortschweben, womit er den maximalen Unterschied zur irdischen Welt und ihren Körpern inszeniert. Bruegel hat ein komplexes ikonografisches Programm entworfen. Keinesfalls illustriert er lediglich die Bibel. Im Gegenteil weiß er so anspielungsreich mit den Evangelien umzugehen, dass man von einer synoptischen Lesart sprechen könnte. Das heißt, er bezieht die Stellen des Neuen Testaments so geschickt aufeinander, dass sie sich wechselseitig kommentieren. Dabei fällt auf, wie sehr die Bruegelsche Lektüre durch die Theologie des Apostels Paulus bestimmt wird. Richtig verstanden nähert sich seine Darstellung dem Thema der Auferstehung an. Er teilt die Skepsis des Apostels in Bezug auf das angemessene Verständnis dieses Mysteriums. So achtet man auf das Spiel mit der Erkenntnis des geistigen und des irdischen Lichts. Während der Armbrustschütze seine Hand vor das Gesicht nimmt, um sich gegen die Sonnenstrahlen zu schützen, blickt eine der Marien zu dem Engel auf, der die Auferstehung verkündet, und faltet ihre Hände. Auch Maria aus Magdala hat ihre Hand zum Gruß erhoben und hält in der anderen ein Salbgefäß. Mag für den Betrachter in der Darstellung das Licht der Sonne und der Aureole nicht unterscheidbar sein, so findet zwischen beiden doch ein qualitativer Sprung statt. Schließlich entdecken wir am oberen Bildrand die Lichtaureole

hinter dem Kopf des Auferstandenen, die noch heller erscheint als jene des Engels. Bruegel erzählt vom Unterschied des irdischen und des göttlichen Lichts und er macht zugleich deutlich, dass unsere Erkenntnis des Mysteriums der Auferstehung begrenzt bleiben muss. Wir besitzen nicht die »Instrumente«, das Göttliche direkt zu schauen. Der Künstler inszeniert das von Lukas und Matthäus beschriebene Ereignis als Chiffre, als Allegorie der Gotteserkenntnis. Er ermöglicht es dem Betrachter, die Lichtquellen im Sinne innerer und äußerer Erscheinung zu erkennen. Wie Paulus im ersten Korintherbrief fordert, sollen wir die Auferstehung als spirituelles Ereignis begreifen.

Der Künstler gibt immerhin einen versteckten Hinweis, wo wir es zu suchen haben. Oberhalb der Gruppe der Marien finden sich in extrem miniaturisierter Form zwei Wanderer dargestellt, die sich auf eine Ortschaft zubewegen. Bei diesen beiden kann es sich nur um jene Jünger handeln, die auf dem Weg nach Emmaus waren und denen sich der auferstandene Christus als Wanderer anschloss. Im Lukasevangelium folgen Auferstehung und Emmauserzählung unmittelbar aufeinander. Zwei Jünger verlassen resigniert Jerusalem und treffen auf einen Wanderer. Es gelingt ihnen nicht, in diesem Fremden Christus zu erkennen. Ihre Augen waren gehalten, wie Lukas berichtet.⁵²

Mit dieser Episode versucht der Evangelist seiner Gemeinde das Wesen der Auferstehung näherzubringen. Wie ist diese zu verstehen? Die wandernden Jünger begegnen dem Auferstandenen und erkennen ihn nicht. Sie berichten von der Festnahme und Kreuzigung Jesu, den sie für den Messias hielten. Sie erzählen ungläubig vom leeren Grab, das die Frauen gefunden haben. Darauf legt ihr unbekannter Begleiter ihnen die Worte der Propheten aus, die den Messias immer schon als Erniedrigten, als unschuldig Verurteilten, zu Tode gefolterten und schließlich von Gott Erhöhten verstanden haben.⁵³ Und bei seinen Worten »brannte« den Jüngern das Herz.⁵⁴ Als Christus schließlich mit ihnen einkehrt und das Brot bricht, da erkennen sie ihn, da ist er ihnen gegenwärtig. Auferstehung wird bei Lukas als bleibende Gegenwart Gottes in der Welt verstanden, die nicht materiell in einem verschwundenen Leichnam, sondern nur im gläubigen Geist erfasst werden kann. Die Augen stellen nicht das geeignete Instrument dar, den Auferstandenen zu identifizieren.

Erst als Christus das Brot bricht und entschwindet, erkennen sie ihn. Seiner physischen Gegenwart bedarf es nicht mehr. Durch das Hinzufügen dieses erzählerischen Details der Emmausjünger vermag Bruegel, die Gotteserkenntnis als eine solche zu charakterisieren, die im Innern des Menschen, in seinem Herzen, stattfindet. Deren Erlebnis des Auferstandenen, der sich zeigt, aber zugleich entzieht und dessen wahre Identität nicht äußerlich, sondern nur im Inneren zu erkennen ist, darf in diesem Zusammenhang als exemplarisch für alle Christen erachtet werden. Freilich ist Bruegels ikonografische Ausdeutung der Auferstehung dadurch nicht per se im Sinne einer häretisch-subversiven Aussage zu begreifen.

Gleichwohl können die *Auferstehung* als auch *Die Imker* als Ausdruck eines an Erasmus und Franck orientierten Frömmigkeitsideals begriffen werden, das den Ort der Gotteserkenntnis als »Aufstieg nach Innen« begreift.⁵⁵ Nicht das äußere Licht, so sollen wir anhand dieser Allegorien der Gottessuche verstehen, sondern das innere führt zu Christus. Erst dann »tun sich unsere Augen auf.«⁵⁶

Jürgen Müller

Anmerkungen

* Der Beitrag ist Wilfried Wiegand gewidmet. Für Hinweise und Korrekturen danke ich Sandra Kaden.

1 Vgl. hierzu bereits Tolnay 1952, S. 85.

2 Zum Vergleich für einen solchen Bildaufbau sei an das Blatt *Sommer* aus der Hamburger Kunsthalle erinnert, die mit der Zeichnung *Die Imker* den Umstand teilt, dass viele der Gesichter durch Gegenstände verdeckt werden.

3 »Dije den nest Weet dije Weeten/dijen Roft dij heeten«. Zitiert nach Renger 1975, S. 87.

4 Boström 1949, S. 79.

5 So auch Renger 1975, S. 86.

6 Ebd.

- 7 Boström 1949, S. 77ff.
- 8 Tolnay 1952, S. 77.
- 9 Auch in seiner Zeichnung *Sommer* von 1568 zitiert Bruegel Michelangelo: Die zwei Schnitter im Vordergrund gehen auf Figuren aus dem Jüngsten Gericht zurück. Vgl. hierzu Buskirk/Kaschek 2013, v. a. S. 114ff.
- 10 Vgl. Plomp 2001.
- 11 Ebd., S. 240.
- 12 Vgl. Mielke/Renger 1975, Nr. 100.
- 13 Vgl. Brandt 1989, S. 59ff.
- 14 Vgl. Sybesma 1997.
- 15 Die *Stuppacher Madonna* von Matthias Grünewald enthält beispielsweise ein ekklesiologisches Programm. Gottesmutter, Kirchenfassade und Bienenkörbe werden durch den Künstler parallelisiert und als Grundlage des Glaubens inszeniert.
- 16 Mielke 1996, S. 68f.
- 17 Zum Porträt von Hans Franckert in Bruegels Wiener *Bauernhochzeitsmahl* vgl. Müller 2005. Auch die Budapester *Johannespredigt* könnte ein Kryptoporträt enthalten. Bei dem Mann, der sich die Zukunft vorhersagen lässt, handelt es sich m. E. um Benito Arias Montano.
- 18 Ortelius 1969.
- 19 Zum heterodoxen Umfeld Bruegels vgl. zuletzt Kaschek 2012, v. a. S. 34–38, 330–336.
- 20 Van Mander 1991, S. 156; zur Deutung der Biografie vgl. Müller 1999.
- 21 Vgl. Tolnay 1952; Stridbeck 1956, S. 141. Zur »silenischen Bildpoetik« vgl. Müller 1999.
- 22 Vgl. Harris 2004, S. 127f. [Zitierte Textpassage aus Ortelius' Brief an den Neffen]. Vgl. hierzu auch Kaschek 2012, S. 35f.
- 23 Dieser Hinweis findet sich bereits bei Stridbeck 1956, S. 41.
- 24 Brant 2005; vgl. auch Knappe/Wuttke 1990.
- 25 Brant 2005, S. 225ff.
- 26 Ebd., S. 225.
- 27 Brant 1962, S. 131.
- 28 Ebd.
- 29 Lk 19,1–10; vgl. zur Zachäus-Ikonografie LCI 2012, Bd. 2, Sp. 23, Eintrag »Feigenbaum« u. ebd., Bd. 4, Sp. 559–590, Eintrag »Zachäus«.
- 30 Vgl. Deutsche Predigten XI in: Kaysersberg 1991, S. 497; LCI 2012, Bd. 4, Sp. 559.
- 31 1 Kor 13,1–13.
- 32 Vgl. Deutsche Predigten XV in: Kaysersberg 1991, S. 518.
- 33 Vgl. Erasmus 1542, CXCIII verso.
- 34 Vgl. hierzu beispielhaft Luthers Predigt in: Luther 1883–2009, Bd. 48, S. 129.
- 35 Emblemata 1996, Sp. 244 u. Sp. 245.
- 36 Im zehnten Gesang gibt die Zauberin Kirke dem davonziehenden Odysseus die Weisung, zum Jenseits zu fahren »zu des Hades Haus und zur grausigen Parsephoneia«, und benennt genau den Ort, an dem er sein Schiff anzulegen habe: »wo die Pappeln hoch und fruchtlos ragen die Weiden.« Für Odysseus ist die Situation von Gegensätzen bestimmt, so liegt vor ihm das Land der Seelenschatten, hinter ihm das Land des Lebens, eine Schwellengrenze des menschlichen Daseins am Jenseitstor. Das wasserliebende und zugleich fruchttötende Gewächs vereint Tod und Leben. Rahner 1992, S. 245.
- 37 Ebd., S. 267.
- 38 Auch Prosper von Aquitanien spricht von der Symbolhaftigkeit der Weide. Sie stehe für sterile Menschen, »die sich nur nähren von den Lüsten dieser Welt und an Tugend unfruchtbar bleiben.«
- 39 Renger 1975, S. 87.
- 40 Vgl. Bächtold-Stäubli 1927, Bd. 1, Stichwort »Alraun«.
- 41 Vgl. Rahner 1992, S. 197–241.
- 42 Ebd., S. 228.
- 43 Ebd., S. 238.
- 44 Kaschek 2009, S. 177.
- 45 Wölfflin 1928; Deitmaring 1969.
- 46 Vgl. Franck 1995.
- 47 Lediglich in seiner Jugend – im Jahr 1550 – scheint er einmal als Gehilfe an der Gestaltung eines Altars der Handschuhmacherzunft von Mechelen beteiligt gewesen zu sein. Vgl. hierzu die Chronologie in Marijnissen/Seidel 1969.
- 48 Tolnay 1952, Nr. A21; Münz 1961, Nr. A58.
- 49 Ausst.-Kat. Berlin 1975, S. 74f., Nr. 85 (Fedja Anzelewski).
- 50 1 Kor 15,40–42.
- 51 Röm 8,18–21.
- 52 Lk 24,16.
- 53 Vgl. Jes 53,1–12.
- 54 Lk 24,32.
- 55 Vgl. Bietenholz 2008.
- 56 Lk 24,31.