

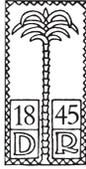
LANDSCHAFTSMALEREI

Herausgegeben von Werner Busch



R E I M E R

Geschichte
der klassischen Bildgattungen
in Quellentexten und
Kommentaren



Geschichte der klassischen Bildgattungen
in Quellentexten und Kommentaren
Band 3

Eine Buchreihe herausgegeben vom
Kunsthistorischen Institut
der Freien Universität Berlin

Werner Busch (Hrsg.)

Landschaftsmalerei

Reimer

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen
Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über
<http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Umschlaggestaltung und Layout: Bayerl & Ost, Frankfurt am Main
Umschlagabbildung: Alexander Cozens, *Vor dem Sturm*, um 1772, Tate Gallery, London

Schrift: Times Linotype

Druck: BoD – Books on Demand

© 2024, 1997 by Dietrich Reimer Verlag GmbH · Berlin
www.reimer-verlag.de

Alle Rechte vorbehalten
Printed in Germany
Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier

ISBN 978-3-496-01140-8

Günter Busch zum 80. Geburtstag

Inhalt

Vorwort	11
Einleitung	13
1. Vergil <i>Bucolica</i> (42–39 v. Chr.) und <i>Georgica</i> (37–29 v. Chr.)	33
2. Rota Virgilii nach Johannes von Garlandia <i>Poetria</i> (1. Hälfte 13. Jahrhundert)	41
3. Vitruv <i>De Architectura libri decem</i> (30–20 v. Chr.)	43
4. Plinius <i>Naturalis historia</i> (50 n. Chr.)	47
5. Philostratos <i>Eikones</i> (um 200 n. Chr.)	51
6. Francesco Petrarca <i>Ad Dyonisium</i> (1336)	58
7. Leon Battista Alberti <i>De re aedificatoria</i> (1452)	64
8. Leonardo da Vinci Das Buch von der Malerei (um 1480–1516)	66
9. Quellen zum Landschaftsbegriff im 16. Jahrhundert	74
10. Paolo Giovio Bemerkungen zu Dosso Dossi (um 1530)	79
11. Francisco da Hollanda Vier Gespräche über die Malerei (1538)	81
12. Pietro Aretino Brief an Tizian (1544)	85
13. Giorgio Vasari Brief an Benedetto Varchi (1547)	91
14. Giovanni Paolo Lomazzo <i>Trattato dell' arte della pittura, scoltura, et architettura</i> (1584)	94
15. Verse zur Tageszeiterie von Tobias Verhaecht, gestochen von Egbert van Panderen (nach 1590)	101

16.	Giovanni Battista Agucchi <i>Impresa per dipingere l'istoria d'Erminia</i> (1602).....	106
17.	Karel van Mander <i>Het Schilder-Boeck</i> (1604)	111
18.	Henry Peacham <i>The Art of Drawing with the Pen</i> (1606)	120
19.	Francisco Pacheco <i>El Arte de la Pintura</i> (1649)	124
20.	Edward Norgate <i>Miniatura or The Art of Limning</i> (1650)	132
21.	Joachim Sandrart <i>Teutsche Academie</i> (1675)	138
22.	Samuel van Hoogstraeten <i>Inleyding tot de hooge schoole der schilderkonst</i> (1678)	143
23.	André Félibien <i>Entretiens</i> (1685)	148
24.	Gerard de Lairese <i>Groot Schilderboek</i> (1707)	154
25.	Roger de Piles <i>Cours de peinture par principes</i> (1708)	160
26.	Arnold Houbraken <i>De groote Schouburgh</i> (1718–1720)	168
27.	James Thomson <i>The Seasons</i> (1726–1730)	172
28.	Albrecht von Haller <i>Die Alpen</i> (1729)	177
29.	Christian Ludwig von Hagedorn <i>Betrachtungen über die Malherey</i> (1762)	181
30.	Denis Diderot <i>Die Salons</i> (1763, 1767)	185
31.	Thomas Whately <i>Observations on Modern Gardening</i> (1770)	195
32.	Thomas Gainsborough <i>Briefe</i> (um 1770)	202

33.	Alexander Cozens <i>A New Method of Assisting the Invention in Drawing</i> <i>Original Compositions of Landscape</i> (1785/86)	206
34.	Johann Wolfgang von Goethe <i>Amor als Landschaftsmaler</i> (1787)	214
35.	Sir Joshua Reynolds <i>Discourse XIV</i> (1788)	219
36.	Johann Georg Sulzer <i>Allgemeine Theorie der Schönen Künste</i> (1793)	222
37.	Friedrich Schiller <i>Über Matthissons Gedichte</i> (1794)	227
38.	Pierre-Henri de Valenciennes <i>Elémens de perspective pratique</i> (1799/1800)	233
39.	Philipp Otto Runge Text zur Kunstaussstellung in Weimar und Brief an Ludwig Tieck (1802)	241
40.	Carl Ludwig Fernow <i>Römische Studien</i> (1806)	245
41.	Alexander von Humboldt <i>Ansichten der Natur</i> (1808)	250
42.	Friedrich Wilhelm Basilius von Ramdohr <i>Über ein zum Altarblatte bestimmtes Landschaftsgemälde von</i> <i>Herrn Friedrich in Dresden, und über Landschaftsmalerei,</i> <i>Allegorie und Mystizismus überhaupt</i> (1809)	254
43.	Carl Gustav Carus Briefe über Landschaftsmalerei (1815–1835)	260
44.	John Constable Brief an John Fisher (1821)	267
45.	Ludwig Richter <i>Lebenserinnerungen eines deutschen Malers</i> (1823–1826)	273
46.	Carl Schnaase <i>Niederländische Briefe</i> (1834)	277
47.	John Ruskin <i>Modern Painters</i> (1843, 1856)	283

48. Charles Baudelaire	
Die Salons (1845, 1846)	294
49. Emile Zola	
Die Salons (1868, 1880)	301
50. Stéphane Mallarmé	
<i>The Impressionists and Edouard Manet</i> (1876)	309
51. Paul Signac	
<i>Neoimpressionismus</i> (1898)	315
52. Paul Cézanne	
Gespräch mit Joachim Gasquet (um 1900)	321
Verzeichnis der weiterführenden Literatur	330
Abbildungsnachweis	335
Register	336

Vorwort

Die vom Kunsthistorischen Institut der Freien Universität herausgegebene Reihe »Geschichte der klassischen Bildgattungen in Quellentexten und Kommentaren« findet mit dem vorliegenden Band zur Landschaftsmalerei ihre Fortsetzung. Erschienen sind bereits der von Thomas W. Gaehtgens und Uwe Fleckner herausgegebene Band zur Historienmalerei und die von Eberhard König und Christiane Schön betreute Zusammenstellung zum Stilleben. In einem unterscheidet sich der Landschaftsband von seinen Vorgängern: während diese von einem ganzen Autorenteam bearbeitet wurden, ist für jenen allein ein Autor zuständig. Das hat einen offensichtlichen Nachteil, vielleicht aber auch einen wünschenswerten Vorteil. Die ersten beiden Bände konnten Kompetenz bündeln, der oder die mit dem jeweiligen Quellenzusammenhang am meisten Vertraute konnte gewählt werden. Der Autor des Landschaftsbandes mußte dagegen schmerzlich erfahren, auf wievielen Feldern er bei der Bearbeitung eines Zeitraumes von der Antike bis ins 20. Jahrhundert mit einiger Notwendigkeit nur dilettieren konnte. Andererseits hatte er die Chance, schon bei der Quellenauswahl (von rund 150 ursprünglich gesammelten blieben gut 50 übrig) stärker auf die Zusammenstimmung zu achten. Er hat sich bemüht, in den Kommentaren wenigstens in Ansätzen ein fortlaufendes Argument zu formulieren. Kontinuitäten – besonders rhetorischer Provenienz – sollten verfolgt, historische Einschnitte markiert, Wandel und Erneuerung betont werden. Keine Frage, der Schwerpunkt des vorliegenden Bandes liegt im 18. und 19. Jahrhundert. Das hängt nicht nur mit Vorlieben des Autors, sondern vor allem mit dem Stellenwert der Gattung Landschaft im besagten Zeitraum zusammen. Wie keine andere Gattung emanzipiert sich Landschaft im 18. und 19. Jahrhundert. Die bewußt werdende Entfremdung von der Natur treibt ihre vermehrte und forcierte Darstellung hervor. Ja, Landschaft kann zur Gattung schlechthin werden, in der die Projektion aller Sehnsüchte und Hoffnungen, aber auch Befürchtungen in ästhetischer Form Ausdruck finden kann. Wenn Philipp Otto Runge 1802 proklamiert: »es drängt sich alles zur Landschaft« und hellsichtig erkennt, daß dafür die Erfahrung eines historischen Bruches verantwortlich und in seinem Gefolge das Ende der klassischen Historienmalerei zu konstatieren ist, dann kann uns dies anzeigen, daß häufig in der Geschichte einer Gattung neben ihrer Genese besonders ihr Ende – und dauere es auch einhundert Jahr' – den meisten Erkenntnisgewinn verspricht. Cézanne malt Landschaften, Portraits und Stilleben, und zu Beginn seiner Karriere hat er gar Historie versucht, doch im Grunde genommen greift die gattungsmäßige Bestimmung nicht mehr. Die jeweilige Gattung mag konventionsbestimmter Ausgangspunkt sein, der Prozeß der Bildschöpfung, den der Künstler offenlegt und erfahrbar werden läßt, dominiert und läßt den Ausgangspunkt hinter sich. Die Gattung wird transzendiert, da sie keiner normativen Bindung mehr folgt. Die ausgewählten Quellen können diesen Prozeß durchaus spiegeln. Eine Geschichte der Landschaftsmalerei allerdings liefern sie nicht, können es auch

nicht. Sie weisen der Landschaft ihren Ort im Kunst- und Gattungsgefüge zu, reflektieren den jeweiligen Naturbegriff, aber sie interpretieren nicht einzelne Werke, verfolgen keine Kunstentwicklung, die aus der Analyse der Werke gewonnen wäre. Sie sind nicht Kunstgeschichte. Zudem sprechen sie eine sehr eigene Sprache, die es freizulegen gilt. Gelingt dies, so versprechen sie allerdings, wenn auch in vermittelter Form, nicht geringen Erkenntnisgewinn für die Kunstgeschichte.

Die Textsammlung ist ein Reader. Man kann ihn fortlaufend zur Kenntnis nehmen, aber durchaus auch in Ausschnitten. In jedem Falle sollte jedoch im Bewußtsein gehalten werden, daß für eine wissenschaftliche Beschäftigung ein Rückgriff auf die jeweilige Quelle in ihrer Gänze unverzichtbar ist. Die Kommentare versuchen den Kontext, in dem der ausgewählte Quellenartikel steht, anzudeuten, doch kann er die Lektüre des Originals mitnichten ersetzen. Viele Quellen liegen nicht in Übersetzung vor. Unsere Übertragungen mögen Schwächen haben, ja, den einen oder anderen Fehler produzieren, sie bemühen sich immerhin, relativ wörtlich zu verfahren. Bei den Übersetzungen, aber vor allem auch bei der Materialbeschaffung, der Manuskripterstellung und den Korrekturen hat der Autor sich helfen lassen, und zwar in nicht geringem Maße. In den Bibliotheken gewählt haben in der Frühphase Dörte Ziemer und Peter Joch, später übernahm dies vor allem Melanie Zumbansen, die auch entscheidenden Anteil an der Bibliographie, den Übersetzungen und Korrekturen hat. Christina Grummt und Thomas Kirchner haben in der Schlußphase das Schiff wieder flott bekommen, besonders letzterer durch vielfältige Hilfe. Übersetzungen werden Susanne H. Karau, Thomas Kirchner, Doris Müller-Ziem, Marina Neri und Karin Hellwig verdankt. Letztere hat nicht nur die Pacheco-Quelle übersetzt, sondern als Spezialistin für spanische Kunsttheorie auch gleich kompetent kommentiert. Ihnen allen sei herzlich gedankt. Der größte Dank jedoch gilt Brigitte Mundt, die das Manuskript erstellt hat. Das wäre an sich nicht so ungewöhnlich. Doch »An-sich«-Zustände gibt es an den Berliner Universitäten schon länger nicht mehr. Sie hat zugleich ein Bombardement aus anderen Texten, nicht zuletzt Gutachten, über sich ergehen lassen, das es in sich hatte. Ohne ihre Geduld, Sorgfalt und bewundernswerte Ausdauer läge dieser Band nicht vor.

Einleitung

I.

Theorie und Praxis sind zweierlei. Selten versucht die Praxis die direkte Anwendung der Theorie, und die Theorie ist nicht unmittelbar der Praxis abgezogen. So spiegelt sich auch in den ausgewählten kunsttheoretischen Quellen zur Landschaftsmalerei nicht die Geschichte der Landschaftsmalerei. Theorie ist Überbau und liefert als solcher zweierlei: Definitionen der Begriffe Kunst und Natur. Die Kunstdefinition hat primär Legitimationsfunktion, vor allem in der Frühphase der Kunsttheorie. Die Tätigkeit des Künstlers bedarf in Abgrenzung zum Handwerk der Nobilitierung, wird zur freien, geistigen Tätigkeit im Range einer Wissenschaft. In ihrer Geschichte reagiert die Definition der Kunst auf ihren jeweiligen sozialen Status, formuliert Ansprüche, sorgt für Abgrenzungen, sucht die gesellschaftliche Indienstnahme begrifflich zu überhöhen. Die Naturdefinition rekurriert auf philosophische Traditionen und reagiert zudem auf den jeweiligen Stand der Naturerkenntnis. Da Kunst vor allem anderen als Nachahmung der Natur begriffen wird, Nachahmung sich jedoch nicht in bloßer Naturtreue erschöpfen soll, sondern nach Überzeugung der Theorie exemplarisch zu verfahren habe, der Künstler, je nach philosophischem Verständnis, im jeweiligen Naturbild den Typus oder das Ideal zur Anschauung bringen solle, wird er nach diesem Verständnis zum Schöpfer, verfährt wie Gott, zumindest in Analogie zu den göttlichen Prinzipien. Diese sollen dem Künstler, besondere Begabung vorausgesetzt, vor allem über die Theorie zugänglich werden. Darum etwa Dürers vielfältige Bemühungen, hinter die (mathematischen) Geheimnisse der menschlichen Proportion zu kommen. Die Kenntnisse von Anatomie und Perspektive schienen den Künstler des 15. und 16. Jahrhunderts in den Stand zu setzen, alles darstellen zu können, und zwar theoretisch begründ- und nachprüfbar.

Im Zeitalter der eigentlich klassischen Kunsttheorie, also vom späteren 16. bis zum 18. Jahrhundert, das zugleich das Zeitalter der akademischen Verfestigung der Kunstvorstellung war, die von der Lehr- und Lernbarkeit der Kunst ausging, wurde der Schöpferstatus des Künstlers allerdings auch auf das Übernatürliche ausgeweitet. Das mochte seinem Verständnis oder etwa auch den Ansprüchen der Gegenreformation dienen, es war aber auch nicht unproblematisch. Denn tendenziell öffnete es der künstlerischen Willkür Tür und Tor. Die antike Theorie hat eben dies schon bei der Behandlung des Phantasiebegriffes bedacht.¹ Alle orthodoxe Theorie will Phantasie zwar zugestehen, aber doch kontrolliert wissen, durch Vernunft, Verstand, Urteil.² Die Kontrollfunktion übernimmt das Dekor, es regelt, was jeweils erlaubt, angemessen, hingehöriq und gehöriq ist. Fortschreitend erscheint das Dekor im Normenbewußtsein verankert. Mit ihm läßt sich u. a. gut diskreditieren, verleumden, die Inquisition begründen. Michelangelos »Jüngstes Gericht«

hat es erfahren müssen. Primär bezieht sich das Dekorurn auf die menschliche Erscheinung und Handlung.³

Landschaft hat es leichter und schwerer zugleich. Schon in der antiken Theorie ist sie einerseits bloßes Parergon, bloßes Beiwerk, Folie, andererseits in selbständiger Form nur von sehr eingeschränktem Erscheinungsrecht.⁴ In Gartenanlagen als Wanddekoration zur Steigerung des anschaulichen Vergnügens hat sie ihren Ort, sie ist von bloßem Unterhaltungswert, daher auch ihre nicht selten spielerische Form und Motivik. In jedem Falle steht sie in dienender Funktion, ist Schmuck, vielfältig zwar, auch eine ganze Welt ausbreitend, doch nicht eigentlich von selbsttätigem Wert. Nun bedingen auch in der Folgezeit ihre Niedrigstufung und ihr spielerischer Charakter einander. Wie in der Komödie, so ist auch in der Landschaft das Komische auch das Realistische und das Realistische das sozial Niedere. Diesen Zusammenhang spiegelt in differenzierter Form etwa auch das Bühnenbild der Renaissance. Serlios Tragödienbühne zeigt noble Objekte und Architektur, Säulen, Statuen, das Bühnenbild zur Komödie dagegen alltäglichen städtischen Raum, doch die Satyrspiele finden auf ländlicher Bühne statt, morsche Hütten, hohe Bäume, Felsen und Höhlen zieren das Bühnenbild. Diese Dreistufung, der die Unterscheidung in hohes, mittleres und niederes Genre in der klassischen Kunsttheorie entspricht, gibt der Landschaft ihren definitiven Ort am Ende der Skala.⁵ Zugleich aber ist Landschaft von allem Anfang an auch Wunschraum, Sehnsuchtsort, Fluchtraum des der Natur entfremdeten Städters. In die Landschaft projiziert er seine Liebeshoffnung, sein Glücksverlangen, seinen Identitätswunsch. Und so ist das Ländliche nicht nur das bäurisch Niedrige, sondern auch das Bukolische, Arkadische, Überzeitliche, wie es Vergil für alle Folgezeit entworfen hat.⁶ Aus dieser Tradition stammt die Scheidung der klassischen Landschaft in heroische und pastorale.⁷ So kann die Landschaft in der klassischen Theorie zum einen in der Gattungshierarchie niedrig eingestuft sein, und ihre Vertreter müssen sich den Vorwurf gefallen lassen, ihre Kunst erschöpfe sich in bloßer Naturnachahmung, sei dem plump Materiellen und nicht dem Geistigen verbunden, huldige dem äußeren farbigen Schein und dringe nicht zum Wesen der Dinge vor. Zum anderen aber wird gerade der Landschaft die Fähigkeit zugesprochen, durch das Anschlagen eines Modus, sei er nun heroisch oder pastoral, den Menschen besonders bewegen zu können, und in diesem Kontext wird sie durchaus hoch geschätzt. Die Theorie hebt diesen Widerspruch nicht wirklich auf. Erst die differenzierte Wirkungsästhetik des 18. Jahrhunderts kann die klassische Niedrigstufung der Landschaft vergessen machen, ihr neue Ausdrucksqualitäten abgewinnen, schließlich Landschaft zur Gattung der Moderne schlechthin werden lassen, als Spiegel aller menschlichen Gefühle, Bedürfnisse und Sehnsüchte, schließlich auch als Medium, das, stärker als das Figurenbild, der Selbstbewußtwerdung der Kunst dient. Was Licht und Farbe vermögen, wie dargestellter Raum sich zu vorgegebener Bildfläche verhält, wie Wahrnehmungsprozesse sich abspielen, wie Form und Inhalt aufeinander bezogen sind – all dies konnte, bis hin zu Cézanne, vor allem in der Landschaft erfahren und experimentell erprobt werden.

Die klassische Kunsttheorie kommt im 18. Jahrhundert an ihr Ende, an ihre Stelle tritt dreierlei: Ästhetik, Kunstgeschichte und Kunstkritik. Bis heute haben diese Aufspaltungen der alten Theorie nicht wieder zusammengefunden. Dem trägt die Auswahl unserer Quellen indirekt Rechnung. Wir beschränken uns darauf, die Herleitung des klassifikatorischen Denkens klassischer Kunsttheorie aus der Antike für die Landschaft anzudeuten und konzentrieren uns auf die klassische Theorie vom 15. bis zum 18. Jahrhundert und ihre Landschaftskonzeption, um dann einerseits ihren Auflösungsprozeß seit dem 18. Jahrhundert mit wenigen Beispielen aus Ästhetik, Kunstgeschichte und Kunstkritik zu dokumentieren und andererseits die Auslotung der künstlerischen Möglichkeit von Landschaft durch Künstleräußerungen vor allem des 19. Jahrhunderts vorzuführen. Nach einigem Zögern haben wir unsere Quellenauswahl mit Cézanne abgeschlossen, obwohl doch der Weg zur Abstraktion bei Kandinsky oder Mondrian konsequenterweise gerade über die Landschaft führte und obwohl vor allem im Fauvismus und Expressionismus auch im fortgeschrittenen 20. Jahrhundert eine ausgeprägte Vorliebe für Landschaftsmalerei zu konstatieren ist. Doch hört die künstlerische Reflexion offenbar endgültig auf, sich mit der Landschaft als Gattung zu beschäftigen. Primär werden unmittelbare Kunstprobleme bedacht, Produktions- und Rezeptionsbedingungen werden nicht mehr am Gegenstand Landschaft festgemacht.

Die Gattung und ihre Entwicklung bedenkt in Zukunft allein die Kunstgeschichte. Hierzu hätten durchaus nachgerade klassische Texte vorgelegen, von Burckhardt über Riegl oder Simmel zu Max J. Friedländer und Joachim Ritter.⁸ Vor allem die Thesen des letzteren zur Ästhetisierung der Landschaft haben die kunsthistorische Forschung, wenn auch mit einer gewissen Verspätung, nachhaltig bewegt. Wenn auf die Darstellung dieses Stranges zur Geschichte der Beschäftigung mit Landschaft verzichtet wird, so aus zwei pragmatischen Gründen. Zum einen würde der Rahmen gesprengt, zum anderen würde eine derartige Darstellung die Tür zur allgemeinen Wissenschaftsgeschichte öffnen, und selbst die Geschichte der Kunstgeschichte ist allenfalls in ersten Ansätzen zu erkennen. Wiederum aus pragmatischen Gründen verzichten wir in diesem Quellenband – im Gegensatz zu den beiden ersten in der Reihe der Gattungsgeschichte in Quellen erschienenen Bänden zur Historienmalerei von Thomas Gaehtgens und zum Stilleben von Eberhard König – auf eine ausführlichere Einleitung. Wir wollten weder den Gang unserer Argumentation in den Kommentaren noch einmal nachvollziehen, noch der verlockenden Versuchung nachgeben, die Texte in Parallele zur Geschichte der Landschaftsmalerei selbst zu setzen. Wir betrachten die Texte als Quellen eigenen Rechts und haben uns bemüht, soweit als möglich, in unseren Kommentaren eine Art fortlaufenden Arguments zu schreiben, sie werden dadurch etwas länger. Um diese Möglichkeit nicht zu beschneiden, beschränken wir uns hier. Um allerdings ein Problembewußtsein für das komplexe Verhältnis von Theorie und Praxis zu wecken und zugleich darauf aufmerksam zu machen, welche Schwierigkeiten die Kunstgeschichte bei der Interpretation von Werken der scheinbar doch so einfachen Gattung Landschaft haben kann, sollen vor der Ausbreitung der Quellen

und ihrer Exegese allein die Landschaftsdarstellungen eines Künstlers betrachtet werden, und zwar diejenigen von Pieter Bruegel. Wir wählen dabei bewußt Darstellungen aus der graphischen Kunst, um die Komplexität zu reduzieren, das Hauptcharakteristikum der Landschaft, ihre Farbigkeit, auszuschalten. Denn es soll uns nicht um eine vollgültige Interpretation, sondern allein um eine methodische Demonstration gehen.

II.

Karel van Mander – wir werden diese Passage zitieren – berichtet in seinem »Schilderboek« von 1604 in der Vita des Pieter Bruegel, dieser habe auf seinen Reisen viele Ansichten nach der Natur gezeichnet (»veel ghesichten nae t'leven gheconterfeyt«), in den Alpen habe er all die Berge und Felsen in sich hineingeschlungen und, nach Hause zurückgekehrt, auf Leinwände und Tafeln wieder ausgespieen, so sehr habe er vermocht, in dieser und anderer Beziehung der Natur nahe zu kommen.⁹ Diese Passage ist in der Forschung wegen des kreatürlichen Vergleichs und aufgrund der, wie man es sah, einseitigen Betonung der unmittelbaren Naturnachahmung mit einer gewissen Irritation zur Kenntnis genommen und breit kommentiert worden. Da van Mander später im Text auch für Bruegels Bauerndarstellungen anführt, er habe sie nach dem Leben studiert, blieb der Forschung nur etwas resignierend die nicht sehr tiefeschürfende Feststellung, Bruegel werde von Karel van Mander in der Tat wegen seiner besonderen Naturnähe gelobt. Man meinte den Theoretiker entschuldigen zu müssen mit dem Hinweis, an anderer Stelle, dem sogenannten Lehrgedicht, habe er Bruegel mehr als bloße Naturnachahmung zugeschrieben, indem er ihn als vorbildhaft für das Komponieren von Landschaften erklärte.¹⁰ Eine derartige Ausdeutung verkennt den argumentativen Kontext und die konsequent rhetorische Struktur beider Texte gänzlich.

Bruegels Lebensbeschreibung beginnt bei van Mander mit folgendem Satz: »Die Natur hat wunderbar ihren Mann gefunden und getroffen, um wiederum von ihm herrlich getroffen zu werden, als sie ihn in Brabant, einem unbekanntem Dorf unter den Bauern, um Bauern mit dem Pinsel wiederzugeben, auserwählte ...«.¹¹ Damit ist der Ton für das Folgende angegeben. Die Natur selbst hat den Künstler ausgewählt, ihr zu huldigen. Zugleich ist der antike Künstlertopos der voraussetzungslosen Entdeckung des besonderen Künstlers aufgerufen. Mit ihm, so lernen wir, beginnt etwas Neues, ein neuartiger Naturzugriff zeichnet sich ab. Wenig später führt van Mander aus, Bruegel habe sich an den Arbeiten des Hieronymus Bosch orientiert und in seiner Art spukhafte und komische Bilder gemacht, weswegen er auch Pieter der Drollige genannt worden wäre.¹² Hier rekurriert van Mander offensichtlich auf die Verse unter Bruegels Bildnisstich von Domenicus Lampsonius »Pictorum aliquot celebrium Germaniae inferioris effigies« von 1572, in denen Bruegel ein zweiter wiedergeborener Hieronymus Bosch genannt wird und von seinen

lachenregenden Einfällen und seinem Witz die Rede ist.¹³ Die Bauernpassage in van Manders Text schließlich, die Bruegel als Bauer verkleidet zu den Bauernfesten gehen läßt, um sie hautnah in ihrem Verhalten beobachten zu können, scheint einer Leonardoschen Passage nachgebildet, in der angeführt wird, der Künstler habe seine Gäste an der Tafel durch allerlei Scherze bewußt erheitert, um ihren extremen physiognomischen Ausdruck studieren und wahrhaftig wiedergeben zu können.¹⁴ So scheint für die Vita des Bruegel folgendes Resümee möglich. Van Mander, der die Pliniusche Gründungsgeschichte der Landschaftsmalerei ebenso kennt – er zitiert sie im Lehrgedicht¹⁵ – wie Leonardos Empfehlungen zur Landschaft, die er, wiederum im Lehrgedicht, besonders bei seinen Bemerkungen zur Luftperspektive nutzt,¹⁶ weiß um zweierlei: um die antike rangmäßige Einschätzung der Landschaft und um die antike Wertschätzung eines unmittelbaren Naturzugriffes, wie ihn auch Leonardo propagiert. So läßt er in seinem Lehrgedicht im Landschaftskapitel den Lehrling zu seinem Ergötzen, zur Zerstreuung, in die Natur zum Studium gehen, und auch zu den Bauern »geht er mit Vergnügen«, noch dazu verkleidet.¹⁷ Landschaft und Bauerngenre betreibt er im Bewußtsein ihres relativen Wertes, beide sind unterhaltsam, nicht von höchstem Ernst getragen. In seinem Zugriff auf die Phänomene jedoch ist er von größter Wahrhaftigkeit, seine Aneignung beider Bereiche ist absolut – das meint die Metapher vom Herunterschlingen und Wiederausspeien der Alpenlandschaften, in der Umsetzung ereignet sich kein Verlust. Die Natur hat ihn zu Recht ausgewählt. Van Mander also ist ganz und gar kein Vorwurf zu machen: er reduziert nicht etwa den Rang Bruegels durch den Verweis auf bloße Nachahmung, sondern attestiert ihm im Gegenteil Gattungsbewußtsein und einen außergewöhnlichen Naturzugriff.

Im Lehrgedicht dagegen, das Bruegel zum Gattungsvorbild für die Landschaft erklärt, lobt er kunstpraktisches Vermögen: Bruegel weiß vor allem die Unterscheidung der Gründe zu gestalten. Und so betont van Mander folgerichtig im Sinne adäquater Entfaltung der Raumentwicklung Bruegels Vermögen in der Vordergrundgestaltung besonders. Ganz offensichtlich in Kenntnis der Nachstiche von Bruegels großen Alpenlandschaften fordert er den Landschaftskünstler auf, sich vorab in Mythos und Dichtung kundig zu machen, damit die Landschaften dem Gegenstand entsprechend gestaltet werden können, und in der Landschaft selbst möchte er vielfältige ländliche Aktivitäten sehen, Handel und Wandel.¹⁸ Dem in der Vita konstatierten unmittelbaren Naturzugriff widerspricht die Kompositionsvorstellung insofern durchaus nicht, als auch hier, wenn auch auf einer anderen Ebene, Gattungsbewußtsein bestätigt wird.

Nun konfrontiert die Forschung mit Lampsonius' Gedicht und van Manders Texten eine dritte, in etwa zeitgenössische Äußerung zu Bruegel, Abraham Ortelius' berühmtes fiktives Epitaph in seinem »Album Amicorum«, das etwa 1574 entstanden sein dürfte, fünf Jahre also nach Bruegels Tod,¹⁹ und möchte in ihm die kunsttheoretisch adäquatere Einschätzung des Künstlers sehen, womit auch hier die rhetorische Dimension des Argumentes verkannt sein dürfte. Ortelius, berühmtester Kartograph seiner Zeit, zitiert in seinem humanistischen Drange in seinen lateinischen Versen auf Bruegel gleich zweimal

Plinius. Zum einen die auf Timanthes »Iphigenienopfer« gemünzte Bemerkung, in seinen Werken werde grundsätzlich mehr geistig zur Anschauung gebracht als bloß dargestellt (»intelligitur plus semper quam pingitur«).²⁰ Das gegenständlich Wiedergegebene sei also zusätzlich bedeutungshaltig. Damit würde auf die wahre künstlerische Dimension von Bruegels Kunst verwiesen, die, so impliziert die Forschung, van Mander nicht wirklich zugänglich war. Die zweite Plinius-Paraphrase bezieht sich auf den sikyonischen Maler Eupompos, der auf die Frage, welchem Vorbild er folge, geantwortet habe, die Natur selbst sei nachzuahmen, nicht ein Künstler (»naturam ipsam imitandam esse, non artificem«).²¹ Auf Bruegel zur Anwendung gebracht, werde mit dieser Bemerkung seine besondere Voraussetzungslosigkeit betont. In Konsequenz ihrer Argumentation zu van Mander hätte die Forschung bei Ortelius hier einen Widerspruch zu seiner ersten Äußerung konstatieren müssen. Die gemeinsame Herkunft von Plinius scheint dies verhindert zu haben – und in der Tat existiert dieser Widerspruch auch nicht wirklich. Daß Ortelius von der geistigen Dimension der Kunst Bruegels reden kann, dürfte allein daran liegen, daß er im Kontext des Argumentes nicht von der Gattung Landschaft oder der Gattung Bauernbild spricht. Konsequenterweise bemerkt er nichts zur komischen Dimension von Bruegels Kunst, und auch die sonst in der Theorie und Vitenliteratur topische Erwähnung der Herkunft von Bosch hat kein Vorkommen. Ortelius überhöht theoretisch das, was van Mander im Praxiskontext zu sagen hatte. Daß aber die Eupompos-Allusion von Ortelius gewählt wird, ist höchst bezeichnend. Im Kontext bei Plinius nämlich wird sie von Lysipp als Leitfaden für seine Kunst genutzt, und Lysipp ist von Plinius an derjenige der berühmten antiken Bildhauer, der durch einen neuen Naturzugriff ausgezeichnet ist.²² Bruegel unter diesem Horizont erscheinen zu lassen, markiert das höchste Lob, das ihm zu stiften ist.

So können wir aus all dem etwas mühsam Entfalteten der Theorie zweierlei schließen:

1. Theorie ist immer als literarische Struktur eigenen Rechts zu lesen, sie gilt es, vorab zu durchschauen, dann fällt auch das Argument an seinen richtigen Platz bzw. gibt den Sinn seiner individuellen Anwendung frei.
2. Für Bruegel heißt das, die Theorie schreibt ihm einhellig einen neuartigen Naturzugriff zu, geht aber zugleich von seiner souveränen Handhabung des Dekorums bzw. der Gattungsbedingungen aus. Dies ist zweifellos nicht eigentlich kunsthistorisch gedacht. Das Argument der Neuheit des Zugriffes, das Bruegel zugleich zum Begründer einer neuartigen Landschaftstradition machen soll, zieht notwendig die Betonung der Voraussetzungslosigkeit nach sich. Die Kunstgeschichte dagegen ergeht sich in Herleitungen, sowohl was die Form, als auch was den Inhalt angeht. Mit Vorliebe leitet sie, wenn sie die künstlerische Abkunft bedacht hat, aus geistesgeschichtlicher Tradition her, um so mehr, wenn es sich um einen Künstler handelt, den man dem Humanismus verbunden sieht.

Bruegels Landschaften haben Anlaß gegeben, sie der Konzeption einer neoplatonischen Kosmologie zuzuschlagen, seine komplexen figürlichen Allegorien haben Spekulationen

über seine Zugehörigkeit zu ketzerischen Sekten ausgelöst, bestärkt durch van Manders Bemerkung, Bruegel habe seiner Gattin aufgetragen, Kritisch-Satirisches aus seinem Nachlaß zu vernichten. Beides hat das Bild von Bruegel lange geprägt, sich quellenmäßig allerdings auch für die Bedeutung der Gegenstände in nichts direkt einlösen lassen. Neuere Forschung sieht mit sehr viel mehr Recht Bruegel einem maßvollen, skeptischen Stoizismus erasmianischer Prägung verbunden, der zwar die Torheiten der Menschheit ironisch hervorkehrt, für sich selbst jedoch eine weise Distanznahme unter Ausschaltung der Extreme in Anspruch nimmt.²³ Gerade für die Bruegelschen Landschaften der fünfziger Jahre hat man versucht, den offensichtlichen, auf Cicero und Seneca gegründeten Stoizismus seines Freundes Ortelius unmittelbar in Anschlag zu bringen. Nun stammen dessen sich in der Kartographie direkt niederschlagende Klassikerzitate aus den siebziger Jahren, und auch die Annahme einer gemeinsamen Italienreise, die für Bruegel von 1551 bis 1554 wahrscheinlich ist, steht auf wackeligen Füßen. Daß sie sich in Italien begegnet sind, mag eine allerdings um einiges spätere briefliche Anfrage eines Bologneser Arztes bei Ortelius nach dem Befinden Bruegels belegen. Doch ob sie vor allem in Süditalien gemeinsam gereist sind – nachweisliche zeichnerische Ansichten etwa von Messina durch Bruegel sind überliefert – das läßt sich ebenso wenig verifizieren wie der unmittelbare Einfluß der kartographischen Konzeption des Ortelius auf die Landschaftsschau Bruegels, so dankbar und auch naheliegend eine derartige Annahme sein mag. Nach wie vor bietet es sich eher an, eine stoische Parallele in dem ebenfalls Bruegel gut bekannten Dierck Volkertszoon Coornhert zu sehen, der wie der wenig jüngere Bruegel als Stecher begann, sich humanistische Gelehrsamkeit aneignete, was ihm den Lobestitel eines »niederländischen Seneca« eintrug, und der vor allen Dingen ganz in erasmianischer Tradition Christentum und Stoa zu verbinden suchte.²⁴ Ein Reformkatholizismus, der weder der katholischen Orthodoxie der spanischen Besetzer der Niederlande, noch der Radikalität calvinistischer Geusen und Bilderstürmer anhing, dürfte am ehesten auch für Bruegel leitend gewesen sein. Seltsamerweise ist bei dem Versuch der Herleitung des Bruegelschen Weltbildes von Ortelius' Stoizismus übersehen worden, daß Bruegel selbst einen deutlichen stoischen Hinweis gibt, und zwar in einem Vers, der sich unter einer von Georg Hofnaegel gestochenen Landschaft Bruegels mit dem »Sturz des Ikarus« findet, die Rom 1553 datiert ist, also aus der für Bruegels Landschaftskonzeption entscheidenden Phase stammt. Bezogen auf die Dädalus- und Ikarusgeschichte lautet der Vers: »Zwischen beiden (gemeint: Himmel und Erde) dein Flug, dein sicherster Weg ist die Mitte.« Die Annahme des Ikarus, zur Sonne aufsteigen zu wollen, wird zum Anlaß genommen, stoisches Gleichmaß als Lebensmaxime zu propagieren. So ist die weite Überschaulandschaft, in deren dramatischem Himmel winzig klein der Sturz des Ikarus sich vollzieht, die Folie, vor der die Reflexion über das Menschenmögliche eingefordert wird und bei der angesichts der zahllosen vielfältigen dargestellten menschlichen Aktivitäten zu Wasser und zu Lande der Gedanke der menschlichen Relativität und Selbstbescheidung wohl aufkommen kann, zugleich aber der entwerfende Künstler über all dies in seinem Zusammenhang verfügt.²⁵

III.

Es fragt sich nun, ob die großen nach Bruegel gestochenen Landschaften, besonders die zwölf nach Bruegels Rückkehr aus Italien ab 1555 bei Hieronymus Cock verlegten großartigen Alpenlandschaften,²⁶ auch ohne einen zusätzlichen Schriftverweis eine bestimmte Lektüre nahelegen. In einem neueren Aufsatz ist die stoische Lesweise durch eine rein christliche, besonders auf den Psalmen und dem Buch Hiob basierende ersetzt worden.²⁷ In beiden Fällen wirken die Sinnbeimessungen als von außen herangetragen, sie mögen als Zeitäußerungen oder als verpflichtende Traditionen manches für sich haben, doch gilt es ihren Sinn auch am Gegenstand selbst einzulösen. Kunsthistorische Forschung krankt nicht selten daran, daß sie zuvor entwickelte Gedankengebäude – hier vor allem neoplatonischer, stoischer oder christlicher Herkunft – Gegenständen überstülpt, die vielleicht diese Einfärbung zulassen, sie jedoch nicht selbst herausfordern. Die Einfärbung muß darum nicht falsch sein, sie kann den geistigen Horizont erhellen, vor dem das Werk entstanden ist, ohne daß es ihn explizit thematisieren müßte. Doch die Forschung verfährt in dieser Frage zumeist wie bei der Anwendung der Ikonographie, die bestimmte Gegenstände des Bildes als Zeichen mit fester tradierter, möglichst codifizierter Konnotation begreift, nicht selten auch hier ohne aus dem Werk selbst abzuleitender Berechtigung. Sie identifiziert Bedeutung und Erscheinung, ohne sich über ihr Verhältnis Gedanken zu machen. Dieses Verhältnis jedoch hat seine eigene Geschichte. Bruegels Landschaftszeichnungen, besonders die Alpenlandschaften, sind nicht selten »reine« Landschaften. Nun erscheint dies für die Zeichnung qua Medium und Funktion möglich. Die Zeichnung kann »bloße« Studie oder Vedute sein, d. h. eine bestimmte Örtlichkeit wiedergeben und als Material der weiteren künstlerischen Entwicklung dienen. Doch bei Bruegel scheinen sich auch große komponierte, d. h. das Gesehene in eine eigene vom Künstler verfertigte, über die Natur »hinausgehende« Ordnung gebrachte Zeichnungen zu finden, die Werke eigenen Rechts darstellen.

Das ist vom Gattungstypus her nicht gänzlich neu, Entsprechendes findet sich bei Bruegels unmittelbaren Vorläufern.²⁸ Ungewöhnlich an Bruegels Zeichnungen ist jedoch die besondere Mischung. Kompositionelle Erfindung und unmittelbare Naturaufnahme durchdringen sich auf erstaunliche Weise, die Erfindung ist aus den Studien direkt entwickelt, steigert sie. Nicht eine Topik von in der Tradition entwickelten Landschaftsversatzstücken findet sich zusammen, sondern das Naturvorbild bleibt tendenziell anschaulich. Es liegt nahe anzunehmen, diese »reinen« Landschaften basierten auf einer neuartigen »rein« ästhetischen Natursicht, wie sie die Forschung in Ansätzen zuerst bei Petrarca sieht und wie sie für Dürer in seinen Landschaftsaquarellen schon vor Bruegel zu konstatieren sei. So wenig ein fortschreitend sich bildendes ästhetisches Bewußtsein zu leugnen ist und so sehr seine Bedingungen in einem sich neuzeitlich wandelnden Verhältnis von Stadt und Land zu sehen sind, so ist doch Vorsicht angebracht: »Reine« Empfindungen, auch ästhetische, gibt es nicht. Die jeweils bedingte Art ästhetischer Sicht

ist zu beschreiben, auch in ihrem Verhältnis zu anderen – philosophischen, religiösen, politischen – Sichtweisen.

Als Bruegels zwölf große Landschaften ab 1555 bei Cock gestochen wurden, bekamen sie, mit einer gewissen Notwendigkeit, nicht nur einen Titel, sondern zumeist auch ein Thema, das sich in Vordergrundstaffage und gelegentlich auch in einzelnen thematischen innerbildlichen Verweisen niederschlägt. Man sollte davon ausgehen, daß diese thematische Staffage nicht allein »Vordergründiges«, bloß Hinzugefügtes, eigentlich Verzichtbares ist, sondern zu diesem Zeitpunkt bei einem veröffentlichten Kunstwerk eine notwendige Perspektive mitliefert, unter der die Landschaft gesehen werden soll, salopp gesagt: eine Gebrauchsanweisung. Dadurch wird eine ästhetische Inanspruchnahme des Werkes nicht etwa ausgeschlossen, aber eben doch in der Art und dem Maß ihrer Bedingtheit vorgeführt. Zugegeben, die Staffage erscheint tendenziell austauschbar, der Selbstwert der Landschaft ist weit fortgeschritten, doch unverzichtbar ist, um es noch einmal zu betonen, die durch sie mitgelieferte Perspektive, selbst dann, wenn sie nicht leicht zu benennen ist. Eine der gestochenen Landschaften stellt eine italienische Vedute dar, ihr ist nur ein aufnehmender Zeichner beigelegt, sie steht am Anfang der Folge und mag eine Art Anschluß an Cocks erfolgreiche 1551 erschienene Folge von römischen Ansichten darstellen.²⁹ Vier Blätter haben eine bestimmbar religiöse Staffage, die übrigen verweisen, ausdrücklich, auch durch die Titel, auf ländliche Aktivitäten, allein eine Alpenlandschaft ist ohne Titel geblieben, aber auch sie bordet geradezu über von winzig klein wiedergegebenen menschlichen Tätigkeiten im weiten Landschaftsraum, nur die Vordergrundstaffage mit bergan ziehenden Lasteseln erscheint – verglichen mit den anderen Blättern der Serie – zurückgenommen. So bleibt vorab folgender Eindruck: die curiositas, die Neugierde auf Fremdes und Eindrucksvolles, wird durch das erste Blatt mit den berühmten Wasserfällen von Tivoli und die grandiosen Alpenansichten bedient, die Landschaften werden aber auch exemplarisch als der Ort des Religiösen vorgeführt, und der Blick aus der Überschau auf die Fülle der Landschaft soll sie in der Breite ihrer menschlichen Inanspruchnahme vorführen.

Um die Art, wie Bruegel die Perspektive bestimmt, unter der wir die Landschaft sehen sollen, genauer beschreiben zu können, sei als Ausgangspunkt die Landschaft mit der büßenden Magdalena (Abb. 1) genauer untersucht. Ihre »Grotte« in der »Einöde« vorne rechts im Bilde, die so öde nicht ist – doch in der Bildtradition können die unzugänglichen und ängstigenden Gegenden wie Wald und Gebirge für Wüste und Einöde einstehen – erscheint durch ein gewaltiges Verhau domiger Baumstämme abgeschirmt. Der verbleibende Widerspruch zwischen der in die Wüste gegangenen Maria Magdalena und der von menschlichen Aktivitäten gefüllten Landschaft scheint Absicht, Thema zu sein. Wir sollen wohl Handel und Wandel im Lande sub specie der Buße tuenden Magdalena sehen, nicht anders verhält es sich beim Stich mit dem hl. Hieronymus in der Wildnis. Beide Blätter markieren nach der Italienedute den Anfang der Folge und damit wohl auch den Blickwinkel, unter dem das Folgende gesehen werden soll. Daß dem so ist,



Abb. 1
 Pieter Bruegel d. Ä., Magdalena Poenitens, 1555/56
 (Brüssel, Bibliothèque Royale Albert Ier)

macht Bruegel nun durch winzige Details in der Landschaft unabweisbar. In der Ferne der Landschaft mit Maria Magdalena auf den höchsten Bergen finden sich, einander zugeordnet, Galgen und Kreuz. Das ist an sich nichts Besonderes, sie finden sich oft als Landschaftsbestandteile bei Bruegel. Doch hier kommt es auf ihre Positionierung an. Mitten zwischen ihnen langt der Weg im Gebirge am Höhengrat an, ein Händler hat ihn just erreicht und ist dabei, »auf die andere Seite« der Berge zu gehen. Auch dies wäre noch nichts Besonderes, wenn nicht durch den Wanderer exakt, auf den Millimeter genau, die senkrechte Bildmittellachse markiert wäre. Ihm sind, ebenso exakt, achsensymmetrisch Galgen und Kreuz zugeordnet. Damit ist, in der ästhetischen Bildordnung zwingend, alle Bildhandlung unter das Signum von Galgen und Kreuz, Tod und Erlösung gestellt. Über eben dies reflektiert Maria Magdalena in ihrem Verhau, vertreten durch einen Totenkopf und ein kleines Kreuzifix, zwischen denen die Heilige Schrift vermittelt. Auf seiten des Kreuzes im Gebirge, wiederum winzig klein, sehen wir das Resultat dieser Reflexion: die Erhebung der Maria Magdalena in der Engelsglorie. Handel und Wandel erscheinen unter das christliche Gebot gestellt, im Leben, auf dem Lebensweg – Bruegels Gestalten



Abb. 2
Pieter Bruegel d. Ä., Landschaft mit Elster auf dem Galgen, 1568
(Darmstadt, Hessisches Landesmuseum)

sind immer auf der Reise – den Tod zu bedenken, die Lebensführung so zu gestalten, daß nicht der Galgen wartet, sondern die Verheißung des Kreuzes. Das kann uns darauf aufmerksam machen, daß Reindertt Falkenburgs ob ihrer Einseitigkeit kritisierte Deutung der frühen niederländischen Landschaften, besonders derjenigen Patinirs, als Sinnbildern der christlichen Lebensreise, recht betrachtet, manches für sich hat.³⁰

Worauf es allerdings ankommt, das ist, um es noch einmal zu sagen, zum einen die genaue Bestimmung des Verhältnisses von bedeutungshaltigen eindeutigen Zeichen zu solchen mit bloßer Latenz, zum anderen die Benennung der bildgestifteten Bezüge. Beides wiederum ist zu messen am Grad der sich in den Darstellungen niederschlagenden Naturrichtigkeit. Die Achsensymmetrie von Galgen und Kreuz mit dem Pilger in der Mitte

macht ihren Zeichencharakter offensichtlich. Daß Bruegel dieses Verfahren der Sinnsetzung beständig nutzt, mag allein ein Blick auf sein 1568 datiertes Darmstädter Bild mit der »Elster auf dem Galgen« (Abb. 2) bezeugen. Dieses Bild, das nach van Manders nur in Grenzen glaubwürdiger Überlieferung Bruegel 1569 als Erbteil seiner Gattin vermacht hat – ein Präsent, das der Autor mit dem Hinweis würzt, mit der Elster auf dem Galgen meine Bruegel die Klatschbasen, die er an denselben wünsche³¹ –, zeigt den Galgen in der exakten Bildmitte, hier achsensymmetrisch gerahmt von zwei verschränkten blühenden jungen Bäumen, unter denen die aus dem Dorf gezogene bäuerliche Bevölkerung tanzt und dem Kreuz, das zum Tal sich wendet. Da wir links im Schatten des Vordergrundes zudem einen Kacker finden, dürfte Bruegel auf die niederländischen Sprichwörter »Unter dem Galgen tanzen« und »Auf den Galgen scheißen« anspielen.³² Das Leben, verkörpert durch das Bauernvolk und die blühenden jungen Bäume, läßt sich von der Drohung des Galgens nicht schrecken, doch in die richtige Perspektive gerät der Bildsinn erst, wenn wir das Leben in ein symmetrisches Verhältnis zum christlichen Tod und seiner Jenseits Hoffnung, verkörpert durch das Kreuz, bringen, erst dann kann der Galgen wirklich nicht mehr schrecken. Und die tradierte Tiersymbolik – vergessen wir für einen Moment die van Mandersche Anekdote – macht auch die Elster dem angedeuteten Sinnzusammenhang gefügig: sie gilt als die Rache der Gottlosen, deren Bestimmungsort in der Tat der Galgen ist.³³ Kein Wunder, daß die zweite Elster auf dem toten Holz unterhalb des Galgens im Bildvordergrund sitzt.

Bruegel hat die verwendete ostentative Zeichensymmetrie nicht erfunden, sondern er bezieht ihre Kenntnis aus einer älteren niederländischen Tradition. So wie er sich bei seinen allegorischen Figurenbildern in manchem an Bosch orientiert, so in seinen Landschaften an Patinir. Dieser arbeitet bei seinen von phantastischen Felsgebilden ausgezeichneten Überschauplandschaften nicht selten mit dem Mittel der Achsensymmetrie und der antithetischen Gegenüberstellung von Bildzeichen. Sein Hl. Hieronymus im Louvre (Abb. 3), aus dem Spätwerk des 1524 gestorbenen Künstlers, zeigt den Heiligen in seiner Wildnishütte, deren stützender Balken die genaue Bildmitte markiert, achsensymmetrisch jedoch gerahmt von einem schlanken blühenden Baum links, der zudem von immergrünem Efeu umrankt ist, und einem abgestorbenen Baumstumpf rechts, über dessen einzig erhaltenem verdorrten Ast der Heilige sein Kardinalgewand abgelegt hat, so seine Demut markierend. In der unendlich breiten Tradition der Kreuzlegenden, die von der Gegenüberstellung der Bäume lebt, mag der blühende Baum das »lignum vitae«, den wahren Glauben verkörpern, der abgestorbene das Holz des Todes, den Baum des bloßen mosaischen Gesetzes bezeichnen. Die Antithese in ihrer Signifikanz jedenfalls ist eindeutig, die Bildordnung läßt keinen Zweifel daran. Bei Patinir, aller Detailliertheit seiner fernen Landschaftsteile zum Trotz, scheint diese symbolische Sprachhaltung noch durchaus seiner Landschaftsauffassung selbst, besonders in Hinblick auf seine forcierten Felsgebilde, zu entsprechen. In ihrer formalen Zuspitzung tragen sie ebenfalls Zeichencharakter, und es dürfte nicht falsch sein, ein Gutteil seines Landschaftsvokabulars bedeutungsmäßig aufgeladen zu sehen.³⁴ Anders



Abb. 3

Joachim Patinir, Hl. Hieronymus (Paris, Musée du Louvre)

Bruegel. Sein altmodisches Verweisverfahren steht in einer gewissen Spannung zu seiner »realistischen« Naturauffassung, die in Italien viel aus der venezianischen Tradition eines Tizian und Campagnola bis zu Girolamo Muziano, der gleichzeitig mit Bruegel in Rom war und die venezianische Tradition dorthin verpflanzte, gelernt hat.³⁵

Bruegels Alpenzeichnungen, denen in Italien allein Leonardos Studien an die Seite zu stellen sind, boten das Ausgangsmaterial zu seinen großen Landschaften. So nutzt der Stich mit Maria Magdalena im mittleren Bergmassiv in einiger Wörtlichkeit die rechte Partie der Dresdener sogenannten Flußtal-Zeichnung,³⁶ die zugleich auch die Vorlage abgegeben hat für das gewaltige, sich zum Tal senkende Bergmassiv der Landschaft mit dem listigen Vogelfänger³⁷ aus der Serie der großen Landschaften. Bezeichnenderweise hat Bruegel in dieser Landschaft, abweichend von der Vorlage, genau in den Scheitel der Talsohle, von der das Bergmassiv auf der anderen Seite entsprechend wieder ansteigt, als Zeichen einen Kirchturm gesetzt, und dieser Kirchturm befindet sich genau in der senkrechten Achse, auf der im Vordergrund neben dem Vogelfänger ein toter Baumstumpf wurzelt. Einiges Nachsinnen wird die Ostentation auch hier erkennbar werden lassen. Lebender und toter Glaube sind die Alternative, der listige Vogelfänger will uns zur falschen Seite locken. Diese Sinnbefrachtung nimmt der Landschaft nichts von ihrem Wahrheitsgehalt, doch wirkt sie – in sehr zurückgenommener Form – immer noch wie ein Lemma über der Pictura eines Emblems.