

Zeitschrift: Pamphlet
Herausgeber: Professur für Landschaftsarchitektur, Christophe Girot, ETH Zürich
Band: - (2013)
Heft: 18: Miscellen zur Landschaft

Artikel: Die Passion der Landschaft in Bruegels Wiener Kreuztragung
Autor: Kahane, Catharina
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-984647>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

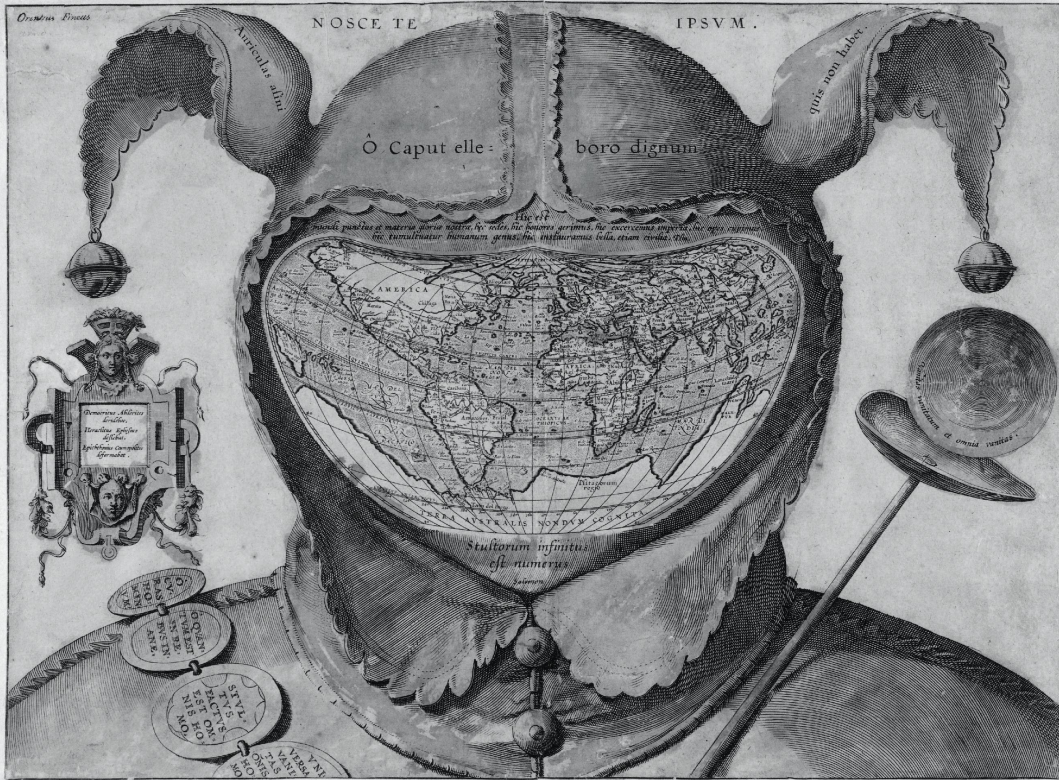
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 02.02.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>



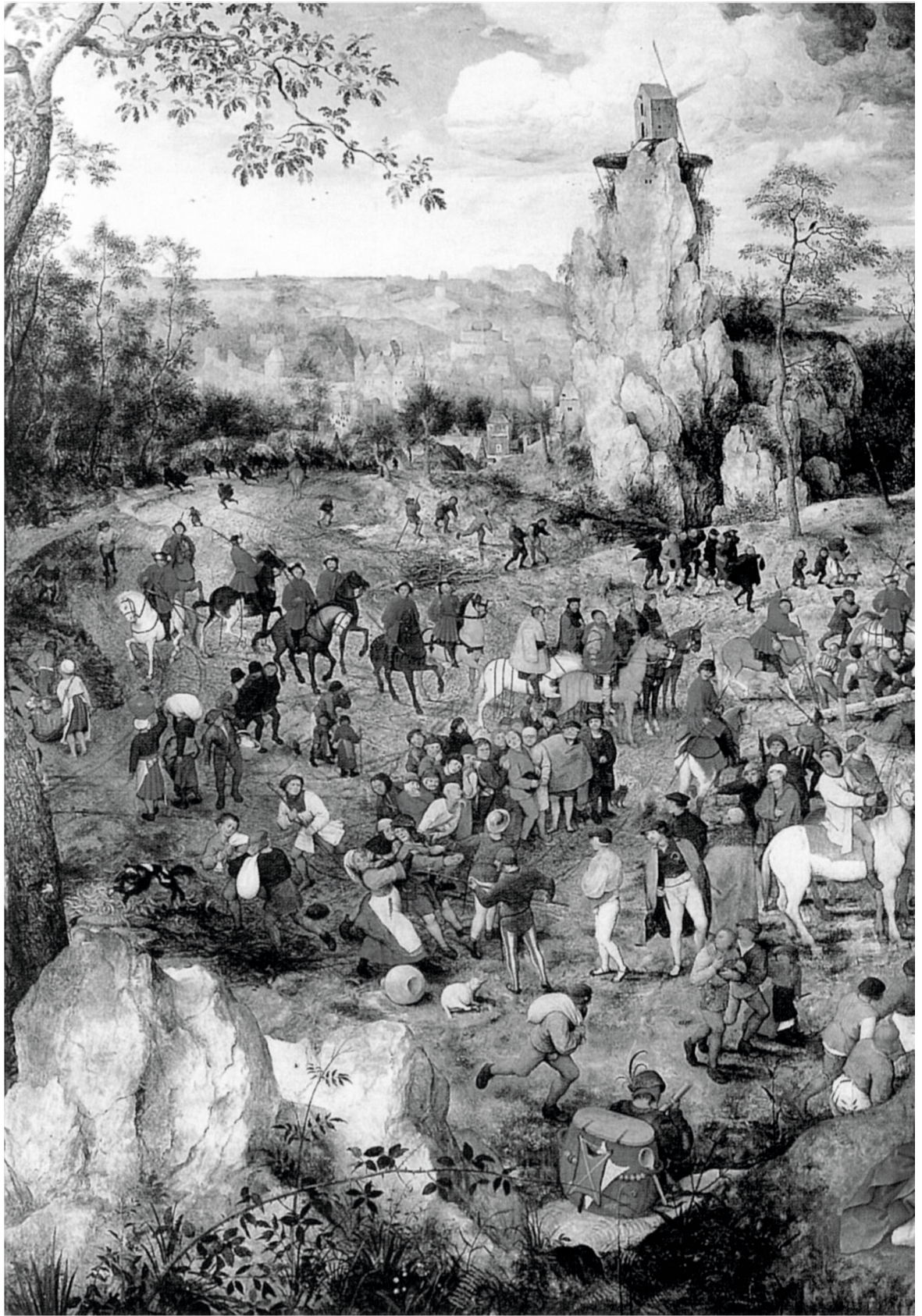
Anonym, Fool's Cap Map of the World, ca. 1580-1590, kolorierter Kupferstich.

DIE PASSION DER LANDSCHAFT
IN BRUEGELS WIENER KREUZTRAGUNG

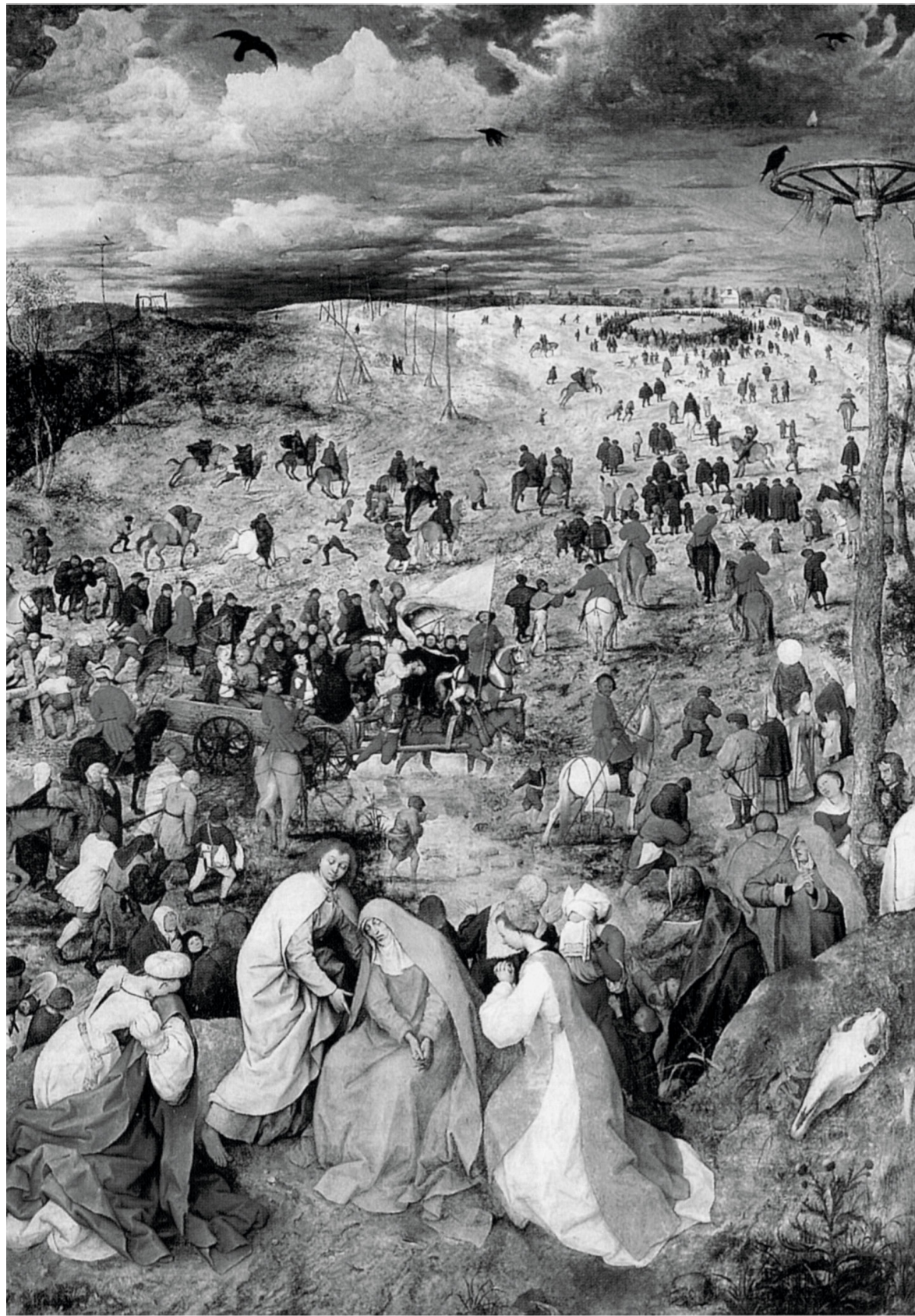
Catharina Kahane

Ein kurioses Weltbild aus dem ausgehenden 16. Jahrhundert zitiert in seiner Überschrift das Motto des delphischen Apollonheiligums: «Nosce te ipsum» – «Erkenne dich selbst»! Doch angesichts dieser Welt, die uns schelmisch aus einer Narrenkappe anblickt, gerät die Aufforderung zum dunklen Orakelspruch. Wird hier dem humanistischen Streben nach Selbst- und Welterkenntnis ein schalkhaftes Erkenntnismodell gegenübergestellt? Kann der im <Gesicht> des Narren Orientierung suchende Betrachter je anderswo ankommen als immer nur bei seiner eigenen Torheit? Oder soll die fröhliche Schizophrenie des ungestraft seine Masken wechselnden Narren eine Metapher für die in ihrer Vielfalt ohnehin nie durchschaubare Welt darstellen? Wie dem auch sei, das hybride Geschöpf illustriert die Verschränkung geografischer und humanistischer Interessen der Zeit. Kenntnis der Welt und Selbsterkenntnis scheinen darin nicht nur unmittelbar verbunden, die Maskerade demonstriert vor allem den Wunsch, der Welt ein Gesicht zu geben; ein Gesicht, das nicht nur Fernes im Nahen und Fremdes im Vertrauten erscheinen lässt, sondern das als Gegenüber zur Reflexion des eigenen Ortes, des eigenen Standpunktes einlädt.

Der Narrenspiegel steht meinen Ausführungen emblematisch voran, da gleichfalls in den physiognomischen Zügen einer Landschaft, jener der *Wiener Kreuztragung* Pieter Bruegels d. Ä. von 1564 gelesen werden soll. Ihre auffällige Gestaltung – die detailliert wiedergegebenen Spuren und Schründen in der Erdoberfläche, der bizarr aufragende Felsen, um den die Handlung kreist – lässt sie zu mehr werden als einer inerten Oberfläche, die von dem bunten und gewaltsamen Treiben auf sich unbeeindruckt bleibt. Die Spuren menschlichen Handelns sind vielmehr tief in sie eingeschrieben und lassen sie zum Medium der Passionserzählung werden. Indem ich die Landschaft in den Stand eines anderen paradigmatischen Mediums der Passionsgeschichte setze, nämlich in den Stand einer *vera icon*, die in Bruegels Kreuztragung bezeichnenderweise fehlt, ist mein Verfahren – wie dasjenige des unbekanntenen Schöpfers des närrischen Allerweltsgeichts – ein im weitesten Sinne prosopopöietisches. Doch statt in der Landschaft ein Gesicht zu suchen, geht es mir um eine <Gesichtlichkeit> der Landschaft und damit darum, ihr in der Anschauung



Pieter Bruegel d. Ä., Kreuztragung Christi, 1564,
Öl auf Eichenholz, 124 x 170 cm.



das Gesicht erst zu verleihen; ein Gesicht, das allerdings nicht nach Massgabe einer Ähnlichkeit, sondern nach der einer Unähnlichkeit gebildet ist.¹

Es gilt daher, im Folgenden zwei Erzählungen Gehör zu verschaffen, die einander komplementieren: einer, die die Figuren als Akteure von Geschichte erzählen, und einer der Landschaft, die die Geschichte aufnimmt und transformiert. Diese Herangehensweise ist insofern angebracht, als <Welt> in Bruegels Bildern meist unter diesem doppelten Aspekt erscheint: als Blick auf das weltliche Treiben der Menschen und als Blick auf die <Weltlandschaft>.² Dabei ist Bruegels skeptische Distanz in der traditionellen Fernsicht, dem <kartografischen Blick> der flämischen Landschaftsmalerei, gut aufgehoben.³ Weil der imaginierte Standpunkt dabei ausserhalb der Welt liegt, gewinnt die Erdoberfläche selbst eine neue Bedeutung: Sie ist nicht bloss Hintergrund der Erzählung, sondern wird zum darstellenden, zum reagierenden Subjekt.

Als Betrachter von Bruegels Bildern sind wir zunächst angehalten, diese Sicht zu übernehmen, was in der richtigen Distanz zum Bild sein Korrelat findet. Doch wer Bruegels Malerei aus eigener Anschauung kennt, wird die Erfahrung gemacht haben, wie schwer sich angesichts der Detailliertheit und Detailfülle seiner Bilder Abstand halten lässt. Unversehens hat man den festen Grund der vorgegebenen Weltanschauung verlassen und wird förmlich ins Bild gezogen, bis man mit der Nase auf die Tafel und damit die Oberflächlichkeit des Bildes stösst. Bildbetrachtung und Weltbetrachtung geraten dabei in ein komplexes Verhältnis und provozieren beim Betrachter so etwas wie ein Standortbewusstsein, das jenem «Nosce te ipsum» vergleichbar ist.

1 Mein Aufsatz «Das Kreuz mit der Distanz. Passion und Landschaft in Pieter Bruegels <Wiener Kreuztragung>» (Christoph Geissmar-Brandi u.a. (Hg.): *Gesichter der Haut*, Frankfurt am Main 2002, S. 189-211) beschäftigt sich ebenfalls mit Aspekten dieses Gemälde.

<Gesichtlichkeit> bedeutet hier nicht nur *gezicht*, was im Niederländischen auch für <Ansicht> verwendet wird. Mit dem Begriff soll vielmehr Deleuze und Guattari gefolgt werden, denen ein Gesicht zunächst nichts weiter als eine Oberfläche ist, in die Bedeutung hineingesehen werden muss. Womit umgekehrt jede Oberfläche zum Gesicht werden kann. Vgl. Gilles Deleuze; Felix Guattari:

Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie, Berlin 1997, S. 229-263.

2 Vgl. zu diesem Begriff: Walter S. Gibson: *Mirror of the Earth. The Worldscape in 16th Century Flemish Painting*, Princeton 1989.

3 Die Kombination von An- und Aufsichten, die sich sowohl in den flämischen <Weltlandschaften> als auch in den Karten der Zeit finden, sind als der <kartographische Blick> in die Literatur eingegangen. Vgl. Svetlana Alpers: *The Art of Describing. Dutch Art in the Seventeenth Century*, Chicago 1983; Christine Buci-Glucksmann: *Der kartographische Blick in der Kunst*, Berlin 1997.

Von einem erhöhten Standpunkt, der durch eine nahsichtige Zone im Vordergrund räumlich abgesetzt wird, überblicken wir einen weiten Landschaftsraum, in dem sich das Drama der Kreuztragung wie auf einer Bühne entfaltet. Der Weg, den Christus zu gehen hat, krümmt sich leicht ansteigend von der links im blauen Dunst des Hintergrunds verschwindenden Stadt Jerusalem um einen steil aufragenden Felsen herum zur Hinrichtungsstätte am Golgotha rechts im Bildhintergrund. Unzählige Menschen – berittene Soldaten, Bauern, Schaulustige aus allen Ständen und Altersgruppen – sind unterwegs. Einige wenige gehen zur Stadt, die meisten aber ziehen in Richtung des Hügels, um sich dort der bereits erwartungsvoll versammelten Menge anzuschliessen. In diesem unübersichtlichen Gewimmel droht Christus fast zu verschwinden, obgleich er das Bildzentrum besetzt; erst ein zweiter Blick entdeckt ihn, wie er auf halbem Weg eben unter dem Kreuz zusammengebrochen ist. Doch mit Ausnahme der Schergen, die damit beschäftigt sind, ihn weiterzutreiben, schenkt ihm kaum jemand Beachtung. So steht keine Veronika bereit, um ihm Schweiß und Blut vom Gesicht zu wischen, und Simon von Kyrene weigert sich schlichtweg, beim Tragen des Kreuzes zu helfen. Der darüber entstehende Tumult erregt bei den Umstehenden jedenfalls wesentlich mehr Interesse als Christi Sturz unterm Kreuz.

Bruegels Kreuztragung wird auf diese Weise zum Tableau menschlicher Gleichgültigkeit und blinder Schaulust, dem der Künstler durch die Einfügung zeitgenössischer Elemente Aktualität verleiht. Die Schergen tragen die rote Uniform der spanisch-katholischen Besatzungsmacht der Niederlande, die schaulustige Menge erinnert an zeitgenössische Genre-Darstellungen, die Beichtväter auf dem Wagen der verurteilten Schächer und der Rosenkranz am Gürtel der Frau Simons machen deutlich, dass die Zeit institutionalisierten Glaubens längst angebrochen ist. Nicht um die Rekonstruktion eines historischen Ereignisses geht es, sondern um eine Aktualisierung der Geschichte in Bruegels Gegenwart, in der inquisitorische Verfolgung und Verurteilung Andersgläubiger alltäglich waren.⁴

⁴ Daniela Hammer-Tugendhat: «Zur Dialektik von Kunst und Gesellschaft», in: *Kunsthistoriker, Mitteilungen des österreichischen Kunsthistorikerverbandes* 4, 5/1985, S. 49-54.

So bemerkenswert diese Aktualisierung an sich auch sein mag, sie ist keineswegs neu, wie vieles des bisher Beschriebenen seine ikonografischen Vorbilder hat.⁵ Die Inszenierung des Themas in einer über das Partikulare des konkreten Ortes hinausgehenden Landschaft ist geradezu Merkmal einer flämischen Tradition, die ihren Ausgang bei Jan van Eycks heute nur mehr in Kopien erhaltenen Fassungen des Themas nimmt.⁶ Mit Herri met de Bles, Pieter Aertsen oder dem Braunschweiger Monogrammist seien nur einige Vertreter dieser Tradition genannt. Die mit der Weite der Landschaft gewonnene Weglänge bis nach Golgatha bedeutete diesen Malern vor allem ein Mehr an Erzählraum – und somit auch an Erzählzeit –, der mit kleinen, heilsgeschichtlich meist irrelevanten Episoden aus dem zeitgenössischen Alltag gefüllt werden konnte.⁷ Auf diese Weise wird aber nicht nur die Heilsgeschichte profaniert, sondern der Kreuzweg gerät zu einem metaphorischen Weg, der den Mikrokosmos der eigenen Gesellschaft erschliesst. Je nach Weite des wiedergegebenen Blickwinkels wird der Betrachter entweder zum unmittelbaren Zeugen des Geschehens am Wegrand – und somit zumindest virtuell in die Handlung involviert –, oder er überblickt als distanzierterer Beobachter die einzelnen Stationen des Kreuzweges. Bruegel markiert letztere Position in Gestalt eines Wandersmannes, der sich im Vordergrund, ausserhalb der Handlungsebene, niedergelassen hat.

Doch den Betrachtern der Wiener Kreuztragung wird das Schauspiel aus weit grösserer Distanz dargeboten, wodurch noch etwas anderes in den Blick gerät: In vorderster Bildschicht befindet sich, der allgemeinen Dynamik enthoben, eine Beweinungsgruppe. In ihre Trauer eingeschlossen scheinen diese Personen – obgleich vom Geschehen abgewandt – als einzige die Bedeutung des im Hintergrund dargestellten Vorganges zu begreifen. Das Herauslösen einer Figurengruppe aus einer szenischen Darstellung ist an sich nichts Ungewöhnliches, obgleich es im Kontext der Kreuztragung meist Christus selbst

5 Robert Grenaille: «La Montée au Calvaire de Bruegel l'Ancien», in: *Jaarboek van het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen*, Antwerpen 1979, S. 143–196; Reindert L. Falkenburg: «Pieter Bruegels Kruisdraging: een proeve van close-reading», in: *Oud Holland*, 107, 1/1993, S. 17–33.

6 Vgl. etwa die im Budapester Szépművészeti Museum erhaltene Fassung des Themas aus dem frühen 16. Jahrhundert.

7 Wolfgang Kemp: *Die Räume der Maler. Zur Bilderzählung seit Giotto*, München 1996.

ist, der, isoliert, direkt an das Mitleid der Betrachter appelliert. Hier hingegen verdichtet sich das Mitleid, die *compassio* zur Ikone und bildet einen emotionalen Kontrapunkt zur Gleichgültigkeit der Menschen im Hintergrund. Möglich, dass dadurch auf jenes Weinen um die Welt verwiesen ist, das Christus den Frauen kurz vor seinem Tod nahegelegt hatte: «Weint nicht über mich, weint über euch und eure Kinder!» (Lk 23,28) Mit der ungewöhnlich prominenten Inszenierung derer, die sonst klein und unbedeutend irgendwo am Wegrand lagern, wäre auch dem Betrachter der Kreuztragung diese Haltung nahegelegt.

Unberücksichtigt bliebe jedoch, dass Bruegel diese Gruppe nicht nur räumlich und emotional vom Rest des Bildes isoliert, sondern sie auch in einem anderen Stil malt, der bereits zu seiner Zeit antiquiert gewirkt haben muss. Wir kennen derartige Beweinungsgruppen aus Andachtsbildern altniederländischer Meister, etwa Rogier van der Weydens, bei denen sie im Kontext von Kreuzigung oder Kreuzabnahme zu einer Einfühlung und Versenkung ins Bild auffordern. Der geschundenen Leib Christi steht bei diesen Bildern im Zentrum, anhand seiner Wunden konnte sich der Betrachter die Passionsgeschichte vergegenwärtigen, die passive Zeugenschaft in eine innere Aktivität umwandeln und so an der eigenen Erlösung arbeiten. Obgleich Bruegel die Beweinungsgruppe in die Gesamtkomposition einbindet, wird sie über die stilistische Unterscheidung als eigener Bildtyp deutlich und macht so den Verlust ihres devotionalen Fluchtpunkts, des *corpus christi*, spürbar. Dies umso mehr, als er die Trauernden wie unterm Kreuz versammelt – doch an dessen Stelle ragt nun ein Folterrad in den Himmel, und die Gebeine Adams sind durch einen Tierschädel ersetzt. Handelt es sich hier um eine ikonoklastische Geste, zwei Jahre bevor in den Niederlanden die Kirchen gestürmt und ihrer Devotionalien beraubt werden,⁸ oder um die kalkulierte Inszenierung einer Fehlstelle?

Zunächst ist festzuhalten, dass auf diese Weise eine Spannung zwischen den Bildebenen und damit zwischen den beiden Modellen, das

⁸ Mit der Reformation einher gegangen war eine massive Kritik an religiösen Bildern und dabei insbesondere an Andachtsbildern, die als Agenten des katholischen Machtapparats angesehen wurden. Konsequenterweise konzentrierte sich die Aggression der Ikonoklasten meist auf das

devotionale Zentrum der Bildwerke. Vgl. David Freedberg: «Art and Iconoclasm, 1525-1580. The Case of the Northern Netherlands», in: Jan Pieter Filedt Kok (Hg.), *Kunst voor de beeldenstorm*, Rijksmuseum Amsterdam, 1986, S. 69-84.

Passionsgeschehen zu vergegenwärtigen, inszeniert wird: Während das Andachtsbild den Blick traditionellerweise auf den Leib Christi als sein devotionales Zentrum fixiert und den Betrachter so zu einer meditativen Versenkung und Einfühlung einlädt, hält das Historienbild den Blick in ständiger Bewegung und lässt ihn quasi lesend die Bildfläche durchwandern, um im Gang durch die Erzählung den Sinn «einzusammeln». Bruegels Komposition arbeitet einer Zentrierung entgegen; sein Christus steht zwar im Zentrum der Bildfläche, doch bildet er weder für den internen noch für den externen Betrachter den Fokus. Dies liegt nicht zuletzt auch an Bruegels Farbauftrag, seiner *macchia*:⁹ Die relativ gleichmässig über die gesamte Bildfläche gestreuten Farbflecke (hier bilden vor allem die roten Wämse der Schergen den stärksten Akzent) erzeugen einen *All-over-Effekt*, ein die Bildfläche homogenisierendes Streumuster. Der Betrachter braucht eine gewisse Zeit, sich in die Komposition einzusehen und Christus im Gewimmel der Menschen zu finden. Angesichts der Komposition stellt sich die Frage, warum man Christus überhaupt erst sucht. Hier liegt meines Erachtens die Bedeutung der Andachtsbildgruppe im Vordergrund: Sie ist es, die den Betrachter das Ereignis im Hintergrund als heilsgeschichtlich relevant erkennen lässt und so einen bestimmten Modus der Betrachtung einfordert, einen Modus, der dem Bild sein Zentrum erst verleiht. Indem Bruegel seiner Historie eine Andachtsbildgruppe vorblendet, weckt er beim Betrachter ein Begehren, das im Sichtbaren der Bilderzählung keine Erfüllung findet. Der Blick sucht nach dem *corpus christi* und wird auf die Erzählung im Hintergrund verwiesen. Dort findet er den unterm Kreuz nieder brechenden Christus zwar im geometrischen Zentrum des Bildes, sein Blick wird jedoch gleich vom Sog der Details in den tiefen Landschaftsraum gezogen, um dann am erzählerischen Fluchtpunkt – dem leeren Kreis um Golgotha – wiederum auf das Andachtsbild im Vordergrund verwiesen zu werden. Die Überlagerung der beiden Bildtypen provoziert eine «Aporie des Sehens», einen Blick, der nie ankommt und deshalb auch nie in den Genuss, oder besser die Gnade, einer Präsenz gelangt. Im Gegenteil: Der Betrachter macht bei

⁹ Hans Sedlmayr: «Die «Macchia» Bruegels»,
in: *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien*,
8/1934, S. 137-159.

seiner Suche die Erfahrung, gewissermassen selbst zu erblinden, denn die narrative Dichte und detaillierte Ausführung lassen ihn die synthetisierende Sicht auf das Ganze immer wieder verlieren.

Bruegel redet somit einer distanten Sicht das Wort, nicht nur gegenüber dem Bild, sondern auch gegenüber der eigenen Gegenwart, die er dem zeitgenössischen Betrachter vor der Folie einer Kreuztragung präsentiert. Erst aus der Distanz lässt sich so etwas wie die Bedeutung und Gesetzmässigkeit von Geschichte erschliessen. Die Kreuztragung ist somit ein Historienbild im umfassenden Sinn; es gibt nicht nur irgendeine Geschichte wieder, sondern entwickelt anhand seiner Erzählung eine grundsätzliche Reflexion über das Wesen und Wirken von Geschichte. Das Rad wird dabei zum alles überragenden Strukturprinzip erhoben: Im Kreisen um den zentralen Felsen wird die Kreuztragung zur blossen Episode in der sich periodisch wiederholenden Geschichte, eine Perpetuierung, deren Emblem sich in den über das Bild verteilten Folterrädern ebenso findet wie in dem perfekten Rund, das die schaulustige Menge um den Ort der Hinrichtung gebildet hat. Über die formale Analogie und die unmittelbare Nähe zum Folterrad wird die sich hier materialisierende Schaulust selbst zum Marterinstrument, wodurch auch die Schaulust des Bildbetrachters problematisiert wird. Doch dieser sieht aus seiner Position eben mehr als die Protagonisten im Bild; mit dem Andachtsbild im Vordergrund kommt auch das Bild als vermittelnde Instanz der Geschichte in den Blick, wodurch das eigene Sehen reflektiert und von der im Bild dargestellten blinden Schaulust abgesetzt werden kann. Neben einer allgemeinen Reflexion über Geschichte erteilt Bruegel somit auch eine Lektion über die Wahrnehmung von Welt und Geschichte: Es sind immer schon vermittelte und verstellte Blicke; vermittelt und verstellt durch Bilder, die die Wahrnehmung strukturieren und uns für das Bedeutungsvolle jenseits der Bilder mitunter auch blenden. Christus, so scheint er sagen zu wollen, ist so sehr in seine bildliche Repräsentation verdrängt, dass man ihn nicht mehr im «Nächsten», im leidenden Mitmenschen erkennt. Konsequenterweise verzichtet Bruegel auf ein narratives Detail, das im Laufe des 15. Jahrhunderts einen mehr oder weniger festen Platz im Rahmen der Kreuztragungssikonografie

gefunden hatte: die Geschichte der Veronika.¹⁰ Die Darstellungen zeigen sie entweder in jenem Moment, in dem sie Christus das Tuch reicht, oder aber kurz danach: Christus' Gesicht hat sich auf dem Tuch abgedrückt, er selbst zieht weiter, seinem Tod entgegen. Das Tuch mit den Schweiss- und Blutspuren Christi bleibt den Menschen, einerseits als Memorial der Passionsgeschichte und so als Beweis der Inkarnation Gottes, andererseits als Versprechen und Antizipation der eschatologischen Anschaulichkeit Gottes. Die in die Kreuztragung inserierte *vera icon* bildet somit eine Art Trostbild, das Hoffnung spendet, zugleich jedoch Konversion bewirken soll, die auf eine Wiederherstellung des ursprünglichen, prälapsalen Zustandes zielt: Bevor Adam sündigte, schaute er Gott von Angesicht zu Angesicht, er war *imago dei*, göttliches Ebenbild, im Sinn einer Ähnlichkeit. Erst als er versuchte, Gott nicht nur ähnlich, sondern gleich zu werden, verlor er seine Ähnlichkeit mit Gott und wurde zum nunmehr entstellten Ebenbild, in dessen Erinnerung das verlorene Bild jedoch «per modum vestigium», «nach Art einer Spur», wie Thomas von Aquin dies ausdrückte, weiterlebte, so dass ihm und seinen Nachkommen die Möglichkeit einer Umkehr gegeben war.¹¹ Im Kontext der Kreuztragung fordert die *vera icon* also dazu auf den Spuren Christi zu folgen. Es gibt in der Kreuztragung allerdings eine Figur, die als Anspielung auf die Veronika gedeutet wurde: Rechts im Vordergrund wendet sich eine Frau vom Geschehen ab und presst ihre Schürze vors Gesicht. Zunächst ist mit dieser Geste sicherlich Trauer und damit ein Verstehen um die Bedeutung der Geschichte gemeint, wodurch die Frau für den Betrachter zum Teil der erwähnten Beweinungsgruppe wird und die zwei Bildebenen gleichsam als Scharnier verbindet. Liest man sie jedoch als Veronika – was nicht nur ihre Geste nahelegt, sondern auch das Gesicht auf dem Tuch unmittelbar daneben, wo das Kopftuch einer Rückenfigur zum Träger einer Profilansicht wird –, ist darin eine Weigerung ausgedrückt, die man nach dem bisher gesagten auch als die des Künstlers verstehen kann: die Weigerung, eine *vera icon* zu produzieren.¹²

10 Gerhard Wolf: «Vera Icon. Das Paradox des wahren Bildes», in: Christoph Geissmar-Brandi; Eleonora Louis (Hg.): *Glaube, Hoffnung, Liebe, Tod, Klagenfurt* 1995, S. 430-433; Ders.: «Kreuzweg, Katzenweg, Affenweg, oder: Glaube, Hoffnung, Liebe», ebd., S. 438-443.

11 Vgl. dazu: Georges Didi-Huberman: *Fra Angelico. Unähnlichkeit und Figuration*, München 1995, S. 52-54.

12 Jürgen Müller: *Das Paradox als Bildform. Studien zur Ikonologie Pieter Bruegels d. Ä.*, München 1999, S. 140.

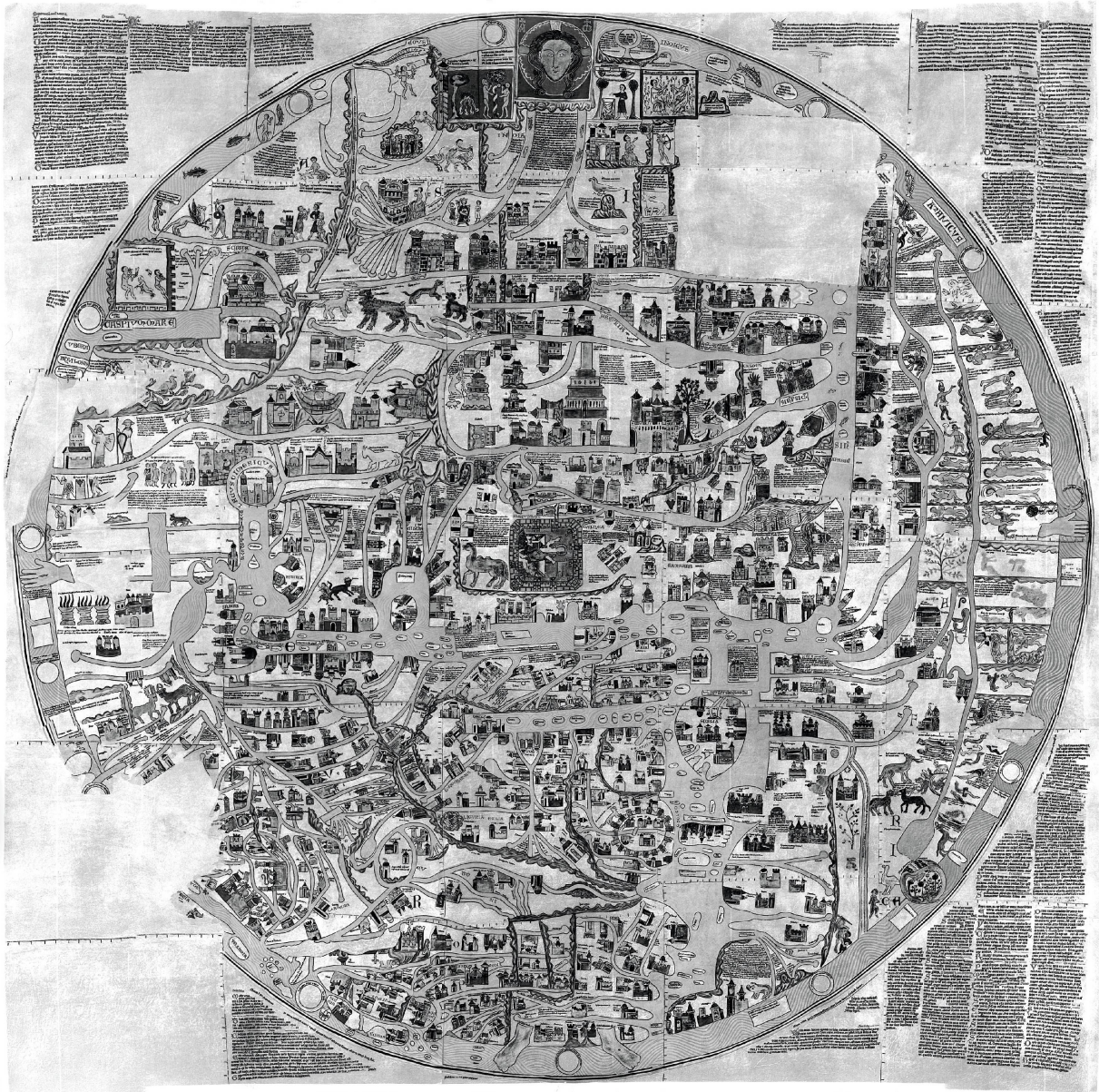
Mit dem im Tuch verborgenen Antlitz scheint mir aber darüber hinaus ein Kunstgriff angewandt, der schon von dem antiken Maler Timanthes überliefert ist. In seinem Gemälde der *Opferung Iphigenies* verhüllt er ebenfalls ein Gesicht, nämlich das des am tiefsten Erschütterten, des Vaters Agamemnon.¹³ So, wie sich der grösste Schmerz allein darüber erschliesst, dass er verborgen wird und vom Betrachter imaginativ ergänzt werden muss, so hat vielleicht auch Bruegel das Tuch als Zeichen eingesetzt, um uns einen Metaphorisierungsprozess vor Augen zu führen, eine Aufforderung, das im Tuch verborgene Antlitz – die schmerzverzerrte Physiognomie eines entstellten Ebenbildes – anderswo zu suchen.¹⁴

Bei aller Welt- und Weitsicht fällt auf, wie viel *aandacht* im Sinn von Aufmerksamkeit der Künstler den Details schenkt. Dies zeigt sich nicht nur an den Figuren, die mit fortschreitender Tiefe des Bildraumes zwar an Grösse, nicht jedoch an Schärfe verlieren, sondern insbesondere an der Landschaft, genauer gesagt, an der Gestaltung ihrer Oberfläche. Durch die starke Aufsicht erscheint sie – quasi im Übergang von der Horizontalen zur Vertikalen – wie aufgespannt. Die hohe Horizontlinie verhindert, dass wir unseren Blick einfach über sie hinweg gleiten lassen. Sie stellt sich uns mit einer gewissen Frontalität entgegen und lädt so dazu ein, den Blick in den morastigen Boden zu versenken. Dabei fällt auf, wie bearbeitet und gestaltet dieser ist: Zertreten von Pferdehufen und Fussstapfen, zerfurcht von kreuz und quer verlaufenden Wagenspuren verhält sich dieser Landschaftsgrund alles andere als neutral gegenüber der sich auf ihm abspielenden Geschichte, sondern wird gewissermassen zu ihrem Reaktionsfeld. Hier erst scheint sich das zu finden, was Bruegel auf der Ebene der *istoria* so markant ausgelassen hat und wonach unser Blick bislang vergeblich gesucht hat: ein Körper,

13 Ralf Konersmann: *Der Schleier des Timanthes*. Perspektiven der historischen Semantik, Frankfurt am Main 1984.

14 Dass Bruegel die von Plinius d. Ä. überlieferte Anekdote gekannt hat, ist anzunehmen; jedenfalls schmückt der ihr unmittelbar folgende Satz «In omnibus eius operibus intelligitur plus semper quam pingitur» («In seinen Werken gibt es mehr zu erkennen, als dargestellt ist.») sein von

Abraham Ortelius entworfenens Epitaph. Vgl. Justus Müller-Hofstede: «Zur Interpretation von Bruegels Landschaft», in: Otto von Simson; Matthias Winner (Hg.): *Pieter Bruegel und seine Welt*, Ein Colloquium veranstaltet vom Kunsthistorischen Institut der FU Berlin und dem Kupferstichkabinett der Staatlichen Museen Preussischer Kulturbesitz, Berlin 1979, S. 75.



Ebstorfer Weltkarte (Faksimile des im Zweiten Weltkrieg zerstörten Originals), um 1235, Ziegenpergament bedruckt und bemalt.

in den sich die Spuren der Passion eingeschrieben haben. Doch anstelle des geschundenen Leibes Christi wird uns der Erdkörper zur Andacht dargeboten oder, etwas vorsichtiger formuliert, die Topographie Jerusalems, Ort der Passion, aber auch Ort der Weltschöpfung und der Wiederkunft Christi am Jüngsten Tag, Nabel und Zentrum der christlichen Welt, das – den geografischen und zeitlichen Übertragungen des Künstlers folgend – allerorts sein kann.

Mag sein, dass Bruegel mit diesem Blick auf die Welt in einer Tradition mittelalterlicher Kartografie steht, der es weniger darum ging, ein genaues Abbild der Erde zu entwerfen, als vielmehr darum, die Erde als Symbol der Schöpfung Gottes zu vermitteln. Ein bekanntes Beispiel dafür ist die Ebsdorfer Weltkarte aus dem 13. Jahrhundert, die den Leib Christi aufs innigste mit dem Erdkörper verbindet.¹⁵ Christus erscheint darauf nicht nur als Herr und Erlöser der Welt, Christus ist die Welt, sie bildet seinen Körper. Gott hat sich gemäss dieser Karte gleichsam doppelt inkarniert, in Gestalt seines Sohnes und eben in Gestalt der Welt. Auf kosmologischer Ebene entsprechen die beiden Schöpfungen einander – der Makrokosmos Welt und der Mikrokosmos Mensch korrespondieren in unzähligen Analogien.

Der diesem mittelalterlichen Weltbild zugrunde liegende Blick auf die Welt blieb bis weit in die Neuzeit massgebend, auch wenn sich das Aussehen der Karten im Lauf der Zeit stark änderte. Man bemühte sich nun um ein geografisch exakteres Abbild der Erde, wofür den neuzeitlichen Kartografen bessere Methoden zur Vermessung und Darstellung zur Verfügung standen; auch hatte das Wissen über die Welt durch Seefahrt und Handel erheblich zugenommen. Die Verschiedenheit der Karten änderte jedoch nichts an dem Wunsch, die Welt zu transzendieren; stand in den mittelalterlichen *mappae mundi* meist Jerusalem im Zentrum und strukturierte den Blick auf die Welt, so wurden die Betrachter neuzeitlicher Karten nun gleichsam vom Rand der Welt her – aus den Rahmen, Kartuschen und Motti – darüber belehrt, unter welchem Aspekt die Welt betrachtet sein sollte. Hier wurde entweder Weltverachtung gepredigt oder Bewunderung für die Vollkommenheit der Schöpfung gefordert.

¹⁵ David Woodward: «Medieval Mappaemundi», in: J. B. Harley; David Woodward (Hg.): *The History of Cartography*, Bd. I, Chicago 1987, S. 286-370;

Hartmut Kugler: *Ein Weltbild vor Columbus. Die Ebstorfer Weltkarte*, Interdisziplinäres Colloquium 1988, Weinheim 1991.

Bruegels Heimatstadt Antwerpen war im 16. Jahrhundert nicht nur ein wichtiges Zentrum der Geografie, Bruegel war selbst mit Abraham Ortelius (1527-1598), einem der wichtigsten Geografen seiner Zeit und späteren Hofkosmografen Philipp II., befreundet.¹⁶ Gemeinsam hatte die beiden um das Jahr 1552 Italien bereist, weniger aus Interesse an der Kunst, sondern zum Studium und der unmittelbaren Erfahrung der Landschaft, wie sowohl die Geografen als auch die Landschaftsmaler ihren Gegenstand bezeichneten. Um die Natur wirklich umfassend zu verstehen, mussten nicht nur die Bücher der antiken Autoren, sondern auch die Bücher der Natur studiert werden; letzteres bedeutete laut Paracelsus, die Natur buchstäblich zu erfahren oder mit Füßen zu treten, ihre Oberfläche nach Zeichen abzusuchen und diese zu deuten.¹⁷

Im abstrakten Repräsentationssystem der Karte findet sich kaum eine Spur dieser empirischen Wanderschaft. Beim Lesen der Karte jedoch wiederholt sich auf einer symbolischen Ebene jene intime Begegnung mit dem Detail: Nicht den Zeichen der Erdoberfläche, sondern jenen der Karte wie Linie, Schrift und Piktogramm. Es ist die Verbindung von teleskopischer Fernsicht und detaillierter Nahsicht, in der die Affinität zwischen Kartografie und flämischer Landschaftsmalerei am deutlichsten wird und die wir auch bei der Betrachtung von Bruegels Kreuztragung erfahren haben. Durch die auffällige Gestaltung des Bodens wird ihre Landschaft zu einer interpretationsbedürftigen Oberfläche, zu einem Medium, in das sich Zeichen einschreiben. Man kann dieses erratische Liniengeflecht auch als eine Karte sehen; eine Karte nicht im Sinne der neuzeitlichen Geografie, die sich die Erde als Objekt unterwirft,¹⁸ sondern im Sinne einer Weltanschauung, die am Subjektstatus der Erde festhält. Das Liniengeflecht wäre dann ein Ideogramm dessen, was als Nebenprodukt der Geschichte wie aus der Tiefe des Unterbewussten aufsteigt und ein Symptom bildet – das Symptom einer überwunden geglaubten, archaischen Kommunikation mit der Erde.

¹⁶ Vgl. Müller-Hofstede, Fussnote 14.

¹⁷ Hans Blumenberg: *Die Lesbarkeit der Welt*, Frankfurt am Main 1996, S. 69.

¹⁸ Vgl. zur Kartografie als Machtinstrument:

André Corboz: «Das Territorium als Palimpsest», in: Ders.: *Die Kunst, Stadt und Land zum Sprechen zu bringen*, Basel 2001, S. 143-165.

Aus dieser Perspektive ist zu fragen, welche Bedeutung dem Sturz Christi unterm Kreuz beizumessen ist, ein aus dramaturgischer Sicht für das Bild zwar flüchtiger, aus geometrischer Sicht jedoch zentraler Augenblick. Angesichts der vielen Stürze, die Bruegel im Lauf der Zeit gemalt hat – Ikarussturz, Paulussturz, Engelssturz, Blindensturz – verliert dieser Moment etwas von seiner Flüchtigkeit und Kontingenz. Es scheint, als würde in diesem kurzen Augenblick der Berührung Christi mit dem Boden eine Assimilation der beiden Körper stattfinden, eine Art Energieaustausch, in dem die Spuren der Passion auf den Erdkörper übertragen werden.

Die Bibel selbst gibt nur wenige Hinweise auf die Landschaft: «Im Augenblick des Todes verdunkelte sich der Himmel» (Lk 23, 44), «die Erde bebte, und die Felsen spalteten sich» (Mt 27, 51). Die kosmologische Tragweite des Ereignisses ist im sympathetischen Verhalten der Natur umschrieben. Der von Bruegel dargestellte Zeitpunkt ist jedoch ein anderer, und auch der Landschaft selbst fehlt jeder Hinweis auf die schlagartige Veränderung ihrer Gestalt durch eine kosmische Katastrophe. Zwar kann man den sich verdunkelnden Himmel über Golgotha als Ankündigung einer solchen lesen, auf Bruegels Himmel scheint sich jedoch eher ein Gewitter zusammenbrauen, ein Regenguss, der die ephemeren Zeichen, die Karren- und Fusspuren im Morast, verwischen wird. Doch die kontinuierliche Produktion ephemerer Zeichen sorgt dafür, dass dauerhaft neue entstehen: Der in der Bildmitte aufragende Felsen lässt ahnen, dass erst die stete Wiederholung der Passionsgeschichte den Weg so tief in die Erdoberfläche gekerbt und die Landschaft dieserart geprägt hat. Verdichtet scheint mir dieser Gedanke in dem sich tief in den Morast grabenden und so den Erdkörper verletzenden Wagenrad, von dessen Speichen der Schlamm gleich dem Blut derer tropft, die auf die vielen Räder im Bildhintergrund geflochten wurden. Die zeitgenössische Hinrichtungsmethode des Räderns war kaum weniger blutig als die des Kreuzigens. Den Verurteilten wurden die Glieder gequetscht und gebrochen, indem sie mit einem schweren Rad überrollt oder mit diesem erschlagen wurden.

Bruegel charakterisiert Landschaft hier nicht als etwas Bestehendes, sondern als etwas Gewordenes, gewissermassen als Produkt von Geschichte, so dass man ihren gegenwärtigen Zustand selbst als Phase in einem sich entfaltenden Historienspiel sehen möchte. Er sei hier nur

kurz daran erinnert, dass man zu diesem Zeitpunkt unter Erdgeschichte noch keinen Jahrmillionen dauernden Prozess verstand, sondern lediglich jene Veränderung der Erdoberfläche, die sich in den vermeintlich wenigen Jahrtausenden seit der Schöpfung vollzogen hatten.¹⁹ Die Kosmografen der Zeit sahen in der Landschaft die geborstenen Überreste einer einst intakten Oberfläche, ruiniert durch die Sintflut und damit in letzter Konsequenz des Sündenfalls, was ihnen überdies erklärte, warum sich fossile Überreste von Meerestieren im Binnenland und auf Berggipfeln finden liessen. Das Frontispiz von Thomas Burnets *Sacred Theory of the Earth* illustriert diese Vorstellung, und wir sehen die Erde in uns vertrauter Gestalt in der vierten, also mittleren Phase eines von der Schöpfung bis zum Weltuntergang insgesamt sieben Phasen umfassenden, zyklischen Modells.

Kaum zufällig ist daher die Gestalt des in der Mitte aufragenden Felsens der Kreuztragung: Durchzogen von Gängen erinnert er an einen jener Handsteine, die sich während des 16. Jahrhunderts bei den Besitzern von Kunst- und Wunderkammern, neben anderen Zeugnissen der Erdgeschichte, besonderer Beliebtheit erfreuten.²⁰ Zunächst blieben diese in Bergwerken gefundenen Erzstufen von besonderer Vollkommenheit unverziert; später wurden sie auch mit Bergbauszenen und religiösen Motiven wie der Kreuzigung und der Auferstehung versehen. Auf diese Weise wurde mit den Handsteinen das Verhältnis des Menschen und seines Tuns gegenüber der Natur – der Kunst- und Wunderkammer Gottes – beschrieben. Gelungener Bergbau galt den Kosmografen der Renaissance «als Symbol und Betätigungsfeld der Erlösung der Materie und des Menschen zugleich», als eine Suche und ein «Vordringen zu dem alle Werke schaffenden, geheimnisvollen Kern natürlicher Produktivkraft», und musste daher mit äusserster Behutsamkeit durchgeführt werden.²¹ Diesem «geheimnisvollen Kern» werden die Menschen in der Kreuztragung wohl nie nahe kommen; in ihrem Kreisen um den zentralen Felsen setzen sie den durch den Sündenfall eingeleiteten und durch die Sintflut

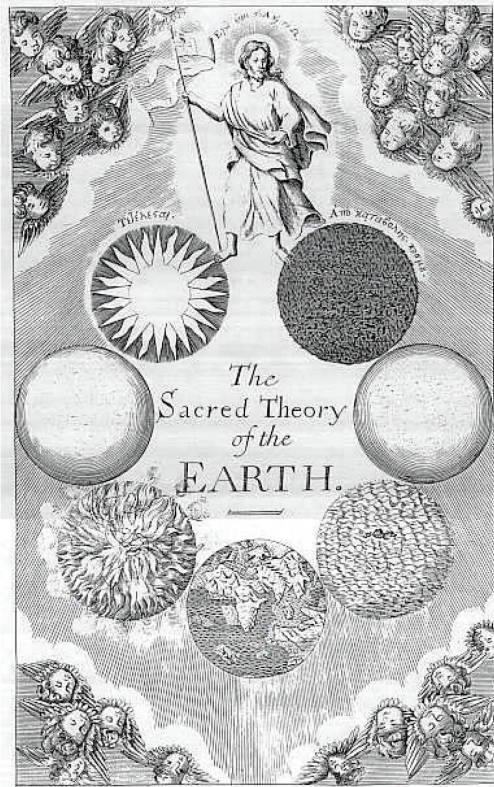
¹⁹ Francis C. Haber: *The Age of the World: Moses to Darwin*, Baltimore 1959; Martin J. S. Rudwick: *The Meaning of Fossils. Episodes in the History of Paleontology*, Chicago 1976.

²⁰ Ich danke Joseph L. Koerner für diesen Hinweis. Vgl. zu den Handsteinen: Rudolf Distelberger: «Gold und Silber, Edelsteine und Elfenbein»,

in: Ferdinand Seibt (Hg.): *Renaissance in Böhmen*, München 1985, S. 255–287.

²¹ Horst Bredekamp: *Antikensehnsucht und Maschinen-glauben. Die Geschichte der Kunstkammer und die Zukunft der Kunstgeschichte*, Berlin 1993, S. 17.

Vgl. zum Bergbau: Ders.: «Die Erde als Lebewesen», in: *Kritische Berichte* 9, 1981, S. 5–37.



Böhmischer Handstein (anonym), verschiedene Mineralien, Figuren und Häuser, Silber vergoldet, um 1560.
 Frontispiz (Holzschnitt), Thomas Burnet: The Sacred Theory of the Earth, London 1648.
 Geographia und Chorographia (Holzschnitt), Petrus Apianus: Cosmographia, Paris 1551.

beschleunigten Verfall der Welt fort. Ihre Fusstapfen und Karrenspuren haben in steter Wiederholung der Erde eine tiefe Furche eingeschnitten und sie dieserart entstellt. Augustinus schuf eine räumliche Entsprechung für die mit dem Sündenfall verlorene Ebenbildlichkeit mit Gott im Begriff der *regio dissimilitudinis*, dem Land, in dem Gott nicht gesehen werden kann, wobei der Begriff von Platon eingeführt und zur Bezeichnung einer Unähnlichkeit mit sich selbst verwendet worden war.²² In der Landschaft der Kreuztragung findet damit die fehlende *vera icon* als verlorenes, weil unmögliches ideales Abbild ihr Komplement in der sich selbst unähnlich gewordenen Gestalt der Erde. Sie ist als *regio dissimilitudinis* zum Schauplatz degeneriert, auf dem die blind gewordenen Menschen Gott nicht sehen, weil sie ihn im Nächsten nicht erkennen.

Angesichts der Welt und der ihr aufgeprägten Spuren kann der Betrachter also zu einer Erkenntnis seiner Sündhaftigkeit gelangen, ohne dass ihm deshalb Erlösung gewiss wäre. Sein verlorenes, Gott ähnliches Selbst hingegen bleibt ihm verborgen wie das reine Antlitz Gottes. Diese Figur ist es, die sich in Bruegels Landschaft ebenso findet wie in der Figur des Narren, die ich als Titelvignette an den Anfang gestellt habe. Seine willkürliche Schizophrenie im permanenten Tausch der weltlichen Masken lässt ihn zu einer Art unähnlichem Ebenbild werden. In der *Cosmographia* des Petrus Apianus von 1551, einer Adaption der ptolemäischen *Geographia*, werden zur Illustration des Vergleichs von Geographie und Porträtkunst eine Weltkarte und eine Profilansicht Christi nebeneinander gestellt (S. 59). Die Abbildung zeigt die Dualität und Unvereinbarkeit der erläuterten Darstellungsmodi. Zwar handelt es sich bei diesem Bildnis nicht um eine *vera icon* im strengen, wohl aber im übertragenen Sinn, denn es ist jenes Bildnis, das den sogenannten Lentulus-Brief illustrierte – der Brief, in dem ein vermeintlicher Zeitgenosse das wahre Aussehen Christi beschrieb. Die beiden Bilder stehen nebeneinander, doch ihr Darstellungsmodus weist auf eine Unvereinbarkeit hin: Kreisrund sind sie dem Avers und Revers von Münzen und Medaillen numismatischer Kataloge gleich. Die in Erz geprägten Münzen lassen uns stets nur eines erkennen: die sündhafte Welt oder den idealen Gott.

²² Margot Schmidt: «Regio Dissimilitudinis. Ein Grundbegriff mittelhochdeutscher Prosa im Lichte seiner lateinischen Bedeutungsgeschichte»,

in: Freiburger Zeitschrift für Philosophie und Theologie, 15, I/1968, S. 63-108.