

„Die Kreuztragung“ Pieter Bruegel d. J. (1606)

**Referenten: Yannis Hadjinicolaou, Forschergruppe Bildakt und Verkörperung
Dr. Ulrich Schöntube, Direktor Gossner Mission**

Yannis Hadjinicolaou:

Inmitten einer weitläufigen Landschaft bewegt sich eine Menschenmenge auf einem steiler werdenden Weg von links nach rechts. Verschiedene Figuren, teils auf Hügeln stehend, teils im Tal, betrachten den Zug. Links von der Bildmitte ist die Gestalt des kreuztragenden Christus zu erkennen, welcher das Hauptmotiv der Szene darstellt. Der Sohn Gottes schaut nicht den Betrachter an, sondern wendet bückend seinen leicht gedrehten Kopf einer weiblichen Figur zu, die dem Betrachter nur von hinten sichtbar wird. Sie ist im Begriff sein Gesicht mit einem Tuch abzuwischen. Bei dieser Figur kann es sich deshalb nur um Veronika handeln, die mit ihrem Mandyllion, das erste Bild Christi (die Vera Ikon) hervorbringt. Das nicht von Menschenhand entstandene Bild (Acheiropoieton) besteht aus Schweiß, Blut und Schmutz des Gesichtes Christi.

Parallel zu Christus läuft ein Junge den Weg entlang, der mit erhobenem Arm deiktisch den Menschenzug unterstreicht, genauso wie der Soldat, der einen weiteren Jungen mitschleppt; ihm folgt ein schwarzer Jüngling. Hinter der ersten Figur des in weiß gekleideten, blonden Jungen entsteht eine Öffnung, die dem Betrachter den Blick auf Christus, vom erhöhten aber undeutlichen Standpunkt aus, erlaubt. Auf dieser Seite des Betrachters ist ein Dornenzweig platziert, der ein Hinweis auf die Peinigung sein könnte. Jener Beschauer wird, in gewisser Hinsicht, von zwei Gruppen flankiert, die ihm hauptsächlich mit dem Rücken zugewandt sind und unterschiedliche Kulturen darstellen. Links ist ein Roma (mit dem entsprechenden geflochtenen Hut) und eine orientalische Figur mit einem Turban zu sehen, die interessanterweise neben den Felsvorsprüngen platziert sind. Auf der Seite des rechten Hügels ist ein sitzender Pilger zusammen mit einer Figur erkennbar, deren Kleidung an die eines Humanisten erinnert. Die mönchsähnliche, barfüßige Gestalt eines Mannes hinter dem Humanisten, der leicht an Johannes erinnert, scheint mit Tintenfass, Futteral sowie mit einem Buch ausgestattet zu sein. Er weist mit seinem erhobenen Finger in Richtung des Mittelgrundes und so des Kreuzes. Christus ist zwischen beiden Bereichen positioniert und gleichsam allen zugänglich, was das Zusammenleben und die Teilnahme verschiedener Religionen an dem Geschehen der Kreuztragung und somit der Opferung Christi unterstreicht. Weitere zwei Figuren (wohl Bauer) beobachten vom linken Hügel aus das Geschehen.

Vor allem aber sticht die Gruppe auf dem rechten, bewachseneren Hügel hervor, die wie die Veronika, an Figuren der sogenannten flämischen Primitiven aus dem 15. Jh. erinnert und somit der

Darstellung einen Passionsspielcharakter verleiht. Bei den klagenden Gestalten der Marien, teilweise mit pastoserer aber doch feinen Strichen gemalt, ist ein Salbengefäß erkennbar. Es weist auf die Zukunft hin und somit auf den Tod Christi bzw. das Salben seines Körpers. Rechts von ihnen schließt ein bärtiger Jünger die Gruppe der Angehörigen Christi ab.

Die Stadt ist einerseits dicht am Ort des Geschehens gelegen, andererseits aber klar durch Bäume, Tore bzw. Graben abgetrennt. Weitere genrehafte Figuren schmücken den Mittelgrund links, wo vor allem eine klosterähnliche Anlage hervortritt. An einer Tür sind vier Figuren zu sehen, zwei von ihnen sind als Nonnen identifizierbar. Eine ist dem Betrachter zugewandt. Die Referenz auf die Ungleichzeitigkeit des Ereignisses der Kreuztragung wird durch das große trompe l'oeil-artige, an der Wand angebrachte Blatt markiert. Darauf ist eine weitere Kreuztragung zu erkennen, jedoch ohne die Figur der Veronika. Die Wiederholung des Leidens Christi durch das graphische Blatt kann als Analogon zum Tuch der Veronika verstanden werden.

Die Stadt weist eine Mischung aus phantastischer, "exotischer", Architektur (wie dem orientalisch anmutenden Bau links) und einem mittelalterlichen bzw. zeitgenössischen Kern auf, der eine besondere Dichte aufweist und gleichsam das Spiel zwischen Vergangenheit und Gegenwart betont. Die Szene schließt mit einer weltlandschaftsartigen Darstellung ab, wo Berge und Meer sowie eine Mühle nochmals das Problem zwischen Fiktion und Realität hervorheben.

Die Richtung der Darstellung verläuft von unten nach oben in einer schlangenartigen Diagonale. Wichtig sind die kompositorischen Elemente der Bäume, die als Trennung der Szenen bzw. der jeweiligen Landschaften (Stadt-Golgatha) oder sogar der Abgrenzung von Gruppen (des Jüngers mit den Marien) dienen. Im vorderen linken Teil des Zuges sind u.a. Reiter wie der römische Hauptmann mit dem Turban, der eine Kette des goldenen Vlieses trägt, auszumachen. Fußsoldaten sind an unterschiedlichen Orten am Beginn des Zuges dargestellt. Die Menge besteht abgesehen von mehreren Ethnien auch aus unterschiedlichen gesellschaftlichen Schichten (Bauern, Bürger mit Pelzmänteln). Manche von ihnen sind dem Ereignis zugewandt, andere nicht. Dadurch bekommt der Zug einen dynamischen Charakter. Von Interesse ist die Figur des älteren Mannes, der unbeteiligt direkt aus dem Bild heraus den Betrachter anschaut. Diagonal hinter ihm hebt sich ein weiteres, diesmal senkrecht gestelltes, mittelalterlich anmutendes Kreuz, worunter ein Bettler sitzt, der die Almosen einer Nonne empfängt. Diese Szene unterstreicht das Prinzip der Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen.

Das Kreuz wird von dem bäuerlichen und dem Alkohol nicht abstinenten Simon von Cyrene mitgetragen. Der schwer gepanzerte Soldat, der Jesus packt, bildet das Gegenstück zu Simon. Die Bewegung wird weiterhin durch die groteske Gestalt des Schächers markiert, der Christus zieht. Er gestikuliert heftig in Richtung Golgatha, wo ein Reitersoldat den Weg versperrt hat und gewalttätig gegen die Menge vorgeht. Eine weitere Figur eines alten Mannes zieht das Kreuz mit einem Seil. Mehrere „orientalische“ Figuren mit Kindern sind von hinten zu erkennen. Sie trauern um Christus. Diese nehmen auf das Diktum „Töchter Jerusalems, weinet nicht über mich, weint über Euch selbst und eure Kinder!“ Bezug.

Unterhalb der Gruppe der Angehörigen Christi ist eine gänzlich in schwarz gehaltene Figur zu erkennen. Sie führt, als eine Art Personifikation, in den Tod hinein, und so zum letzten Akt des Weges nach Golgatha. Ein abgestorbener Baum bildet in der Diagonalen ein Analogon zur schwarzen Figur. Am Anfang des steilen Weges erscheinen bewaffnete Figuren, deren Harnische und Helme mit Glanzlichtern versehen sind. Sie bilden eine Einheit, welche sich aufrecht (die Stäbe betonen dies und bilden senkrechte Linien, den Kreuzen am Berg ähnlich) in Richtung des Hügels begibt, wo sich die ersten Wolken des kommenden Sturmes zusammenballen, im Unterschied zu der lieblichen Landschaft links. Einer der Soldaten trägt eine habsburgische Fahne (Doppeladler vor gelbem Hintergrund).

Im Pass staut sich langsam die Menschenmenge: dort befindet sich der Karren mit den zwei Schächern. Der reuige Räuber in weiß erscheint im Profil und hält ein Kreuz. Der andere in schwarz dargestellt, ist nur von hinten zu sehen. Er hält ebenfalls ein Kreuz. Dieses scheint beinahe im braunen Hemd des Mannes davor zu verschwinden. Einer der zwei Mönche im Karren ist ihm zugewandt, als ob er einen letzten Versuch zu seiner christlichen Rettung unternehmen würde. Auf dem Hügel, worauf sich mehrere Kreuze sowie auch Schädel und Skelette von Tieren befinden, sind u.a. Reiter, Orientalen, weitere Roma und sogar ein Landsknecht erkennbar. Hervorzuheben ist die Tiefenwirkung, welche durch die mit roter Farbe versehenen Menschen entsteht. Eine Menge ist versammelt, wohl um die Kreuze vorzubereiten. Eine Figur tritt auf einen Balken und bereitet somit die Kreuzaufrichtung vor. Ein weiterer Hinweis auf die drei Kreuze ist nicht vorhanden.

Das rechteckige Gemälde ist auf einem Stein links am äußeren Rand mit P Bruegel 1606 signiert. Es hat die Maße 122,5 x 172 cm und somit das typische Bruegel Format (in diesem Falle des Jüngeren, der von 1564 bis 1638 gelebt hat). Insgesamt existieren etwa 22 Repliken der Darstellung jeweils mit Abweichungen.

Gegenwart, Vergangenheit und Zukunft verschmelzen in diesem verdichteten Moment der Erzählung. Die Kreuztragung in Jerusalem spielt sich gleichsam in einer flämisch anmutenden, mit phantastischen bzw. exotischen Elementen versehenen Stadt, ab. Die teils im Stil des 15. Jh. gekleideten Figuren (Angehörige Christi), die wie bei Andachtsbildern dem historischen Ereignis einen theatralischen Charakter verleihen (der Tableaux Vivants Aufführungen der Zeit ähnlich), erinnern an ein ruhmreiches Kapitel der flämischen Kunst. Der „zeitgenössische“ aber trotzdem „altmodische“ Charakter des Bildes (an den Darstellungen des Vaters orientierend) wird durch die Bauern, Bürger und vor allem die Soldaten, die eindeutig an die habsburgischen Truppen und so an die Besatzungsmacht in den südlichen Niederlanden erinnern, unterstrichen. Pieter Bruegel der Jüngere bezieht sich auf die berühmte Darstellung seines Vaters aus dem Jahre 1564 heute im Kunsthistorischen Museum in Wien. Dort wird das Problem der diachronen Darstellungsweise realisiert, worauf - und zwar nicht nur dort - der Sohn rekurriert.

Vom Standpunkt der politischen Ikonographie aus gesehen, ist der zeitgenössische und somit historisch relevante Aspekt wichtig, nämlich die Rolle der habsburgischen, militärischen Herrschaft in den südlichen Niederlanden. Es handelt sich um die Aktualisierung der Darstellung des Vaters. Das

erste bekannte Bild dieser Serie aus dem Jahre 1599 wurde ein Jahr nach der Hochzeit Isabella Clara Eugenia, Tochter Philipps II., mit Erzherzog Albrecht von Österreich, wobei sie die spanische Niederlande als Lehen erhielt, geschaffen. Unter ihrer Statthalterherrschaft hat sich das Land von den Auswirkungen des Krieges erholt, vor allem von der sechsjährigen Schreckensherrschaft des Herzogs von Alba. Drei Jahre nach der Entstehung der Berliner Version des Bildes, kommt es zu einem Waffenstillstand zwischen den nördlichen (protestantischen) und den südlichen (katholischen) Provinzen. So könnte die stille Soldatenmaschinerie auf ihrem Weg zum Golgatha vor dem Hintergrund der errungenen Stabilität gelesen werden. Dass der römische Hauptmann mit der Kette des Goldenen Vlieses die schematischen Gesichtszüge Philipps II. (stirbt 1598) trägt, ist in diesem Kontext kaum zufällig. Ganz anders erscheinen im Vergleich dazu die Habsburger im Gemälde des Vaters: Ihre Herrschaft hat eine stärkere militärische Präsenz; beim Sohn hingegen scheint diese abgenommen zu haben.

Ein weiterer und ebenso wichtiger Aspekt ist die religiöse Situation in Antwerpen zu dieser Zeit und die Rolle bzw. Funktion des Bildes. Kurz gesagt: Nach den bilderstürmerischen Aktivitäten von 1566 kommt es zu einer gewissen religiösen Toleranz in allen Provinzen seit dem Jahre 1576 (Genter Pazifikation). Hinzu kommt ein Funktionswandel der Bilder, der sicherlich schon früher eingesetzt hat. Vor allem in den calvinistisch geprägten, nördlichen Provinzen, wo dem calvinistischen Diktum zufolge kaum Bilder bzw. Altäre in Kirchen mehr zu finden waren, kommt es zu einer Radikalisierung. Um mit Hans Belting zu sprechen findet hier der Wandel vom Kult- ins Kunstbild statt. Nicht nur Adel und Kirche besaßen Bilder oder waren Auftraggeber sondern von nun an auch das Bürgertum und untere Schichten, die im freien Markt Kunst kauften. Dazu spielte auch der wirtschaftliche Aufschwung (vor allem der nördlichen Provinzen) sowie die Kommerzialisierung und massenhafte Produktion von Bildern eine ständig größere Rolle. Unser Bild hat, wie schon erwähnt, das übliche bruegeleske, rechteckige Format mit den entsprechenden Maßen. Dass Pieter Bruegel d.J. von mehreren, meistens vom Vater erfundenen Themen, Repliken anfertigte spricht einerseits dafür, dass eine Nachfrage vorhanden war und andererseits, dass solche Bilder für den häuslichen Gebrauch bestimmt waren (Antwerpen war ein Zentrum für serielle Reproduktion). Sie waren keinesfalls nur in Wohnzimmern von Häusern wie das des Bankiers Niclaes Jonghelinck, des großen Mäzens des Vaters und anderer Künstler Antwerpens, zu sehen. Dadurch, dass die Bilder des Vaters für die Mittelschicht kaum mehr bezahlbar bzw. sich in Sammlungen befanden und somit für die meisten nicht zugänglich waren, entwickelte sich eine regelrechte Bruegelmanie um 1600, die der Sohn mit seinen vielfachen Repliken befriedigen konnte. Der Sohn, der, als der Vater starb nur 5 Jahre alt war, kannte dessen Werke entweder aus Sammlungen oder der Graphik und leitete die serielle Bilderfabrik mit etwa 8 von der Forschung belegten Mitarbeitern bzw. Schülern.

Für die ästhetische Dimension und somit für das Kunstbild im Gegensatz zum Kultbild spricht u.a. die Komposition des einem Organismus ähnlichen Zuges der Kreuztragung, die an eine große Schlangenlinie erinnert. Dies findet gewiss Anklang an den weichen Stil der Internationalen Gotik (Sprich den Typus der Schönen Madonna) und reicht u.a. bis zu William Hogarths Line of Beauty im

18. Jh. (1752). Für den Kunstbildcharakter der Darstellung spricht weiterhin, dass im Stil des 15. Jhr. gekleidete Figuren, an vergangene Höchstleistungen der Flämischen Kunst seit etwa Jan van Eyck und hier vor allem Rogier van der Weyden erinnern. Sie sind aus dem Kontext des Andachtsbildes entnommen und einer neuen Funktion (die der Sammlung) unterstellt. Andere Motive erinnern an das andere große Vorbild des Vaters, nämlich an Hieronymus Bosch. Somit wird die große flämische Tradition und ihre Fortsetzung in einem Bild vereinigt, ähnlich den unterschiedlichen ikonographischen Schichten bzw. Zeiten des Gemäldes. Dies äußert sich in einem lokalpatriotisch geprägten Charakter der Kunst der Bruegelfamilie als Antipoden zur italienischen Kultur sowie zum Italianismus anderer Künstler Antwerpens.

Die religiösen Überzeugungen des Vaters wurden von der Forschung vielfach interpretiert: er wird sowohl als Katholik, wie Wiedertäufer, Spiritualist oder Reformierter betrachtet. Manche sprachen gar vom Nikodemismus, worunter die bloß vorgespielte Zugehörigkeit zum Katholizismus oder einer anderen Amtskirche der Reformationszeit verstanden wird. Viele seiner Freunde waren Häretiker, andere Katholiken, oder Mitglieder reformierter Sekten. Der wohlhabendere und erfolgreichere Bruder Pieter Bruegels d. J. Jan (der „Blumenbreughel“) war überzeugter Katholik. Der Maler, der uns hier interessiert, heiratet auch katholisch. Sicherlich, und dies lässt sich auch für den Sohn im Bezug auf seine Darstellung verschiedener Ethnien und Schichten, die an dem Ereignis der Kreuztragung teilhaben, sagen, waren beide Bruegels Anhänger eines tief geprägten Humanismus. Es gibt, wie bei der politischen Ikonographie, Unterschiede zwischen Vater und Sohn auch in der religiösen Darstellung der Kreuztragung. Der zyklische Charakter des Wiener Bildes wird durch die Mühle auf dem Felsen (das sich immer wieder drehende Mühlrad ist ein Zeichen dafür) sowie die Formung des Kreises auf Golgatha, im Sinne des „wir kreuzigen Christus immer wieder“ stärker als beim Sohn betont. Beim Letzteren fehlen zwar diese Elemente, gleichzeitig wird aber durch die Beibehaltung der diachronen Simultanität der Kreislauf der Dinge doch angesprochen. Beim Sohn gibt es, grob gesagt, mehr Hoffnung, die vielleicht mit der allmählichen politischen Stabilität des Landes in Verbindung steht. Ein, im Vergleich zum Wiener Bild, aufrechter Christus ist zwar dem Betrachter nahe (näher als dem weiter entfernten aber doch mittig dargestellten Christus des Vaters), aber nicht im Zentrum des Gemäldes platziert. Er blickt nicht, ähnlich einer Vera Ikon und so einem Kultbild, den Betrachter frontal an, sondern schaut vielmehr in Richtung der Veronika, die beim Vater vollkommen fehlt.

Karel van Mander, der oft, als der niederländische Vasari bezeichnet wird, erwähnt in seinem Schilderboek von 1604, welches die Lebensbeschreibungen der niederländischen und teilweise deutschen Künstler seit dem 15. bis Anfang des 17. Jh. enthält, dass Pieter Breughel d.Ä. zwei Kreuztragungen gemalt habe. Dies gibt Anlass zu der Frage: Basierte das Bild des Sohnes doch nicht auf dem Wiener Gemälde des Vaters? Abgesehen von der Möglichkeit einer Täuschung van Manders, da die Kompositionen des Sohnes schon als solche des Vaters betrachtet wurden, ist es schon auffällig, dass sich der Letztere anhand von mehreren kompositorischen und figürlichen Motiven aus dem Werk des Vaters bedient. Somit ist es nicht sinnvoll von einer, heute, verlorenen Version der

Kreuztragung auszugehen und sie als Kopie des verlorenen Werkes des Vaters anzusehen, der sich bekanntlich nie wiederholt hat. Plädierte der französische Forscher Marlier für die Gültigkeit der Erzählung van Manders, widersprachen ihm die meisten Forscher. Heute wird das Bild als eine Originalkomposition des Sohnes anerkannt. Somit ist er nicht nur als ein bloßer Kopist des Vaters, sondern als ein aus ihm hervorgehender Maler zu bezeichnen, der gleichsam das Werk des Vaters (aus Malerei und Graphik) verbreitet, variiert und erneuert hat. Verschiedene Kunsthändler haben schon Anfang des Jahrhunderts seine Eigenständigkeit betont. Der Berliner Kunsthistoriker Franz Kugler fand ihn sogar interessanter als den Vater! Aber auch Anton van Dyck hat ihn in seiner *Iconologia* (in der Bildergalerie mit den berühmtesten Malern seiner Zeit in Stichen) mit aufgenommen, was für seine Popularität im künstlerischen Milieu der damaligen Zeit spricht.

Van Mander kommt am Ende der Biographie des Vaters auch auf den Sohn zu sprechen: „Er hinterließ zwei Söhne die ebenfalls gute Maler sind. Der eine, namens Pieter, lernte bei Gillis van Conicxloo und malt Bildnisse nach der Natur“. In Anmerkungen fügte van Mander später kritisch hinzu: „Er hat die Dinge des Vaters schön kopiert und nachgemacht“. Der Topos des nach der Natur oder nach dem Leben malenden Künstlers (*naar het leven*), den van Mander zu Beginn in Bezug auf den Sohn erwähnt, ist ein Charakteristikum der Kunst des Vaters, wie der niederländische Künstler und Biograph in dessen Vita erzählt: „Auf seinen Reisen hat er viele Veduten nach der Natur gezeichnet, so daß gesagt wird, er habe, als er in den Alpen war, all die Berge und Felsen verschluckt und als Malbretter wieder ausgespien, so nahe vermochte er in dieser und anderer Beziehung der Natur zu kommen“. Von der positiven Nennung der Gemeinsamkeit des Umgangs mit der Kunst und des „nach dem Leben Prinzips“, beginnt van Mander (dessen idealer Künstler sowohl nach dem Leben wie aus dem Geist heraus arbeitet) den Sohn zu kritisieren, der in seiner Sicht eine bloße Imitatio des Vaters darstellte. Dies reiche nicht zur Übertreffung der Vorbilder, welche den großen Künstler ausmache. Interessant wäre die Frage, was van Mander überhaupt veranlasst hat, von der gefassten Haltung gegenüber dem Werk des Sohnes zu dessen offener Kritik zu gelangen.

Obwohl die Aufteilung der Bildfläche in allen Versionen der Kreuztragung ähnlich ist und eine geringe Variabilität aufweist, gleicht trotzdem weder eine Replik der anderen, noch eine Reproduktion des Sohnes überhaupt den Werken des Vaters. Wie ein Forscher es schön auf den Punkt brachte baut d.J. mit denselben Bausteinen dasselbe Haus unzählige Male, aber es wirkt jedes Mal wie ein anderes. Aus Bekanntem wird etwas Neues geschaffen und mehrmals wiederholt, ohne diesem auch nur ein Mal zu gleichen. Die Paraphrasierung Quintilians wurde ursprünglich nur auf den Vater bezogen, ist jedoch noch zutreffender für das Gemälde des Sohnes, denn in seiner *Institutio Oratoria* rät er dem angehenden Rhetoriker, die vorbildlichen Texte immer wieder zu lesen, sie angemessen zu verdauen, um sie dadurch für das eigene Schreiben verfügbar zu machen: „So wollen wir es (das Gelesene) denn wiederholt überdenken; und wie wir die Speisen gut gekaut und geradezu im flüssigen Zustand schlucken, um sie leichter zu verdauen, soll auch der Lesestoff nicht roh, sondern durch oftmalige Wiederholung erweicht und gleichsam zerkaut dem Gedächtnis zur Nachahmung einverleibt werden.“

Die Kreuztragung des Sohnes führt mit dem Motiv des Mandyllions der Veronika zur Frage der Reproduzierbarkeit und der Rolle seiner Kunst. Durch die Miteinbeziehung eines weiteren Bildes der Kreuztragung im Gemälde (übrigens eine Graphik die das Prinzip der Vervielfältigung par Excellence darstellt) und ihre „kulthafte“ Platzierung an der Wand der Klosteranlage, wird dieser Aspekt gesteigert und die Frage zwischen Kunst- und Kultbild nochmals indirekt angesprochen. Das im Medium der Graphik dargestellte „Bild im Bild“ mit dem Thema der Kreuztragung sowie das ganze Gemälde Bruegels werden in Zusammenhang mit dem „druckähnlichen“ Verfahren (jedoch ohne Hände) der Vera Ikon gestellt. Dies markiert die fließenden Grenzen zwischen Körper, Bild und Reproduktion. Martin Schongauer thematisierte genau dieses Verhältnis und verband in seiner Kreuztragung (um 1475-80) die Reproduktion des Stiches mit der Vera Ikon im Bilde, die zur Selbstreferenzialität seiner Kunst führt.

Mit dem expliziten Verweis auf die „Bild im Bild“-Graphik der Kreuztragung sowie die Veronika, die das Gesicht Christi in ihrem Schweißstuch, allein durch Druck auf die Fläche des Mandyllions erzeugen wird, unterstreicht Pieter d.J. sein Vermögen in der Kreuztragung die Kunst des Vaters nicht bloß abbildend wiederzugeben, sondern in 22 Repliken immer wieder einen neuen Bruegel aus alten bekannten Elementen zu schaffen.