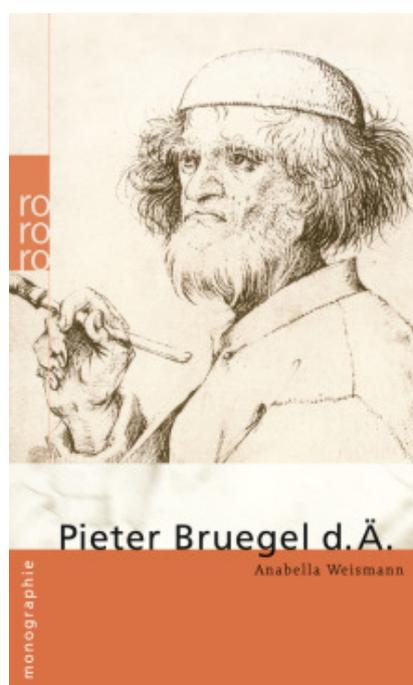


Leseprobe aus:

Anabella Weismann

Pieter Bruegel d. Ä.



Mehr Informationen zum Buch finden Sie auf rowohlt.de.

Pieter Bruegel d.Ä.



Dargestellt von Anabella B. C. Weismann

Umschlagvorderseite: Ironisierendes Selbstporträt, Ausschnitt aus der Federzeichnung «Maler und ‹Kenner›», auch «Maler und Käufer» genannt, 255 x 215 mm, um 1565. Wien, Albertina

Umschlagrückseite: Musizierendes Liebespaar, Ausschnitt aus «Der Triumph des Todes». Öl auf Holz, 117 x 162 cm, um 1562. Madrid, Museo Nacional del Prado

Teller ausschleckender Junge, Ausschnitt aus der «Bauernhochzeit». Öl auf Holz, 114 x 164 cm, um 1566/68. Wien, Kunsthistorisches Museum Wien

Seite 3: Selbstporträt Pieter Bruegels, Ausschnitt aus der «Bauernhochzeit».

Meinen Eltern

Originalausgabe

Veröffentlicht im Rowohlt Taschenbuch Verlag,

Reinbek bei Hamburg, Juli 2015

Copyright © 2015 by Rowohlt Verlag GmbH,

Reinbek bei Hamburg

Umschlaggestaltung any.way, Hamburg, Cathrin Günther

Lektorat Wolfgang Müller

Redaktionsassistenz Katrin Finkemeier

Reihentypographie Daniel Sauthoff

Layout Ingrid König

Satz Proforma und Foundry Sans PostScript,

InDesign 7.0.4

Gesamtherstellung CPI books GmbH, Leck, Germany

ISBN 978 3 499 50519 5

INHALT

Vorbemerkung	7
Der Künstler, sein Umfeld, seine Zeit	9
Das frühe graphische Werk	23
Die frühen Gemälde	33
Die großen Landschaften	58
Das Spätwerk: Bauern, Bettler, Krüppel, Blinde	79
Schluss	135
Anmerkungen	139
Quellennachweis der Abbildungen	145
Zeittafel	146
Zeugnisse	148
Bibliographie	151
Namenregister	157
Danksagung	160
Über die Autorin	160



Egidius Sadeler: Porträt Pieter Bruegels d. Ä.
(Ausschnitt). Kupferstich nach einer Zeichnung
von Bartholomaeus Spranger, 1606

Vorbemerkung

Der Bruegel-Forscher Gustav Glück hat bemerkt, dass Bruegel modern und altmodisch zugleich sei. Darin liegt vielleicht das Geheimnis seiner Aktualität und seiner Überzeitlichkeit. Seine Formensprache erinnert an die Plakatkunst der Moderne, etwa die eines Henri Toulouse-Lautrec, seine Lösungen für Bewegungsmotive nehmen Ideen der Surrealisten vorweg – man vergleiche den *Blindensturz* mit Marcel Duchamps «Akt eine Treppe herabsteigend Nr. 2» – und weisen bereits auf das Medium Film. Die feiernden Bauern des Spätwerks begegnen uns auf verschiedensten Objekten in der Gastronomie, sein *Turmbau zu Babel* wird in der kritischen Graphik zitiert und *Die großen Fische fressen die kleinen* inspirierte das Logo der Niederländischen Staatslotterie. Andererseits orientierte sich Bruegel in der inhaltlichen Gestaltung seiner Bilder, die man wohl nie vollständig wird entschlüsseln können, an der mittelalterlichen Codierungspraxis der Scholastik. Viele lassen sich als Montagen von Bibelzitat in die Darstellung zeitgenössischen Alltagslebens lesen, die nach dem Schema mehrfacher Bedeutungsebenen zu sehen waren – einerseits als intellektuelles Gesellschaftsspiel des «Bilderrätselratens» humanistisch gebildeter Eliten, andererseits aufgrund der notwendigen Verhüllung politischer Stellungnahmen und/oder unorthodoxer religiöser Auffassungen gegenüber Zensur und Inquisition.¹ Die Decodierung Bruegel'scher Bilder kann daher nur unter Berücksichtigung zeitgenössischer Kontexte und Ereignisse gelingen, die vorab mit den Stichworten Habsburgisch-Französische Kriege, Wirtschafts- und Hungerkrisen, Inquisition, Protestantenverfolgung und Statthalterchaft des Herzogs von Alba angedeutet seien.

Die nachweisbare künstlerische Schaffensperiode Bruegels umfasst die Jahre 1550 bis 1568 und reicht damit in die turbulente Zeit des Aufstands der siebzehn Niederländischen Provinzen gegen die absolutistische spanische Herrschaft hinein, der schließlich im Norden zur staatlichen Unabhängigkeit und zur ersten bürgerlichen Republik in Europa führte.

Die Verbindung moderner Formensprache mit scheinbar «urwüchsigem» ländlichen Alltagsszenen in Bruegels Bildern weckt wohl in uns, die wir die Grenzen und Folgen der Urbanisierung, (Agrar-)Industrialisierung, Medialisierung und Virtualisierung im Spätkapitalismus erfahren, Sehnsüchte nach einem nostalgisch verklärten Landleben als einer Art von vorindustriellem Paradies. Es dürfte kein Zufall sein, dass Bruegel im 19. Jahrhundert in dem Moment wiederentdeckt wird, als die sozialen Schattenseiten der kapitalistischen Entwicklung sich abzuzeichnen beginnen.

Diesem Buch liegt die These zugrunde, dass es sich bei Bruegels Werk um politische Kunst handelt, was am augenfälligsten der von zeitgenössischen Soldaten in einem verschneiten flämischen Dorf ausgeübte *Bethlehemitische Kindermord* und die auf einem zeitgenössischen Galgenberg stattfindende *Kreuztragung* belegen. Dabei ist zu betonen, dass im 16. Jahrhundert das Politische auch zugleich das Religiöse und das Religiöse das Politische ist. Die These bestimmt wiederum die interpretatorische Perspektive, die im vorgegebenen Rahmen Bruegels Kunst in ihrer Komplexität, ihrer enzyklopädischen Vielfalt und ihrem Facettenreichtum nur ansatzweise gerecht werden kann. Dieser Nachteil wird, so hoffe ich, wettgemacht durch die ausführliche und detaillierte Analyse einiger Werke Bruegels unter politisch-religiösen Aspekten, da eine fundierte Gesamtdarstellung des politischen Gehalts im Œuvre bis heute fehlt. Die Perspektive bestimmt auch die Bildauswahl. Unter den Gemälden, Stichen und Zeichnungen habe ich jene ausgewählt, an denen sich dies besonders gut zeigen lässt.²

Bruegels Bilder stecken voller Rätsel, Ungereimtheiten, Widersprüche und Merkwürdigkeiten: So finden wir einen tanzenden Galgen, einen dreibeinigen Mann, eine Frau in Rüstung, einen Noten lesenden Esel, verzeichnete Anatomie und falsche Perspektivkonstruktion. In der Literatur wird das entweder ignoriert oder als Rätsel referiert. Für mich sind Klärung und Lösung dieser Widersprüche zum methodischen Ausgangspunkt geworden. Verzeichnungen, unlogische Darstellungen sind Bruegel'sche Hinweis schilder, die uns sagen, dass sich unter der vom Betrachter als stimmig erwarteten Oberfläche eine zweite, vielleicht auch dritte und vierte Bedeutungsebene verbirgt.

Der Künstler, sein Umfeld, seine Zeit

Unser fragmentarisches Wissen über Bruegels Leben und die zeitgenössische Rezeption seiner Werke verdanken wir dem aus Flandern stammenden Maler und Dichter Karel van Mander (1548–1606), der 1583 in die nördlichen Niederlande emigrierte und in Haarlem 1604 nach dem Vorbild von Giorgio Vasaris Künstlerviten eine Sammlung von Biographien berühmter niederländischer und deutscher Maler veröffentlichte (vgl. Zeugnisse). Van Mander hatte seine Kenntnisse aus zweiter Hand. Seine Quellen waren vermutlich Gillis II van Coninxloo (1544–1607) in Amsterdam, Sohn der Schwägerin von Bruegels Lehrmeister Pieter Coecke van Aelst (1502–1550), und der Antwerpener Malerkollege Bartholomaeus Spranger (1546 – nach 1627), mit dem er zusammen in Wien 1577 die Triumphpforte für Kaiser Rudolf II. gestaltet hatte, der ihn über die kaiserliche Gemäldesammlung in Prag informierte und zudem die Vorlage für den Kupferstich eines allegorischen Bruegel-Porträts von Egidius Sadeler 1606 geliefert hatte. Es ist selbst fraglich, ob van Mander überhaupt ein Original von Pieter Bruegel d. Ä. gesehen hat, wahrscheinlich stammen die Bilder, die er beschreibt, von der Hand des Sohnes Pieter Brueghel d. J. (1564/65–1637/38), der seit 1588 mit seinen Lehrlingen in Antwerpen eine produktive Werkstatt betrieb (vgl. Textbild S. 80). Van Mander montierte eine Biographie aus wenigen Fakten und persönlichen Eigenschaften, die er aus Berichten und den ihm bekannten Bildern destillierte und mit stereotypen Künstleranekdoten ausschmückte. So entstand das Klischee vom Bosch-Nachfolger und «lustigen Bauernbruegel», das bis heute das Popularimage unseres Malers bestimmt.

Unser spärliches Wissen über Pieter Bruegel (1525/30–1569) steht in einem merkwürdigen Gegensatz zur Popularität seiner als bunte Schilderungen frohen Bauernlebens erscheinenden Gemälde. Wir wissen nicht, wann und wo er geboren wurde, wer seine Eltern waren; sein Lehrmeister soll van Mander zufolge

Pieter Coecke van Aelst gewesen sein; nicht einmal sein Sterbetag im September 1569 ist gesichert. Außer seinen etwa 45 Gemälden und 60 Zeichnungen gibt es keine autobiographischen Quellen, und nur wenige zweifelsfreie zeitgenössische Dokumente über seine Person sind bekannt: die Eintragung als «Freimeister» in das Register der Antwerpener St. Lukasgilde 1551, die Eintragung in das Heiratsregister der Notre Dame de la Chapelle in Brüssel 1563, der zufolge er die Tochter Mayken von Pieter Coecke und der Miniaturmalerin Marie Bessemers (1520–1600) heiratete, ein Protokoll der Antwerpener Stadtverwaltung von 1566, nach dem der Kaufmann, Bankier und Zollpächter Nicolaes Jonghelinck unter anderen sechzehn Bilder Bruegels als Bürgschaft verpfändete, zwei Briefe des Bologneser Geographen Scipio Fabius an seinen Antwerpener Kollegen Abraham Ortelius (1527–1598), in dem jener Bruegel grüßen lässt, schließlich die Nennung Bruegels in Lodovico Guicciardinis «Beschreibung der Niederlande» 1567 und in Vasaris zweiter Auflage der Künstlerviten 1568.

Zwar sind keine schriftlichen biographischen Primärquellen Bruegels auf uns gekommen, doch lassen sich aus seinem zwischen 1552 und 1569 entstandenen Œuvre nicht nur sein Lebenslauf und die Stadien seiner Künstlerkarriere rekonstruieren, sondern auch seine persönliche und soziale Verortung in der Gesellschaft. Letzteres vor allem anhand einiger «versteckter» Selbstporträts, die sich aufgrund ihrer traditionellen Position am Bildrand und/oder der unmittelbaren Nähe zur Signatur identifizieren lassen. Diese Selbstdarstellungen stehen in Beziehung zum abgebildeten Geschehen und offenbaren uns somit Bruegels Ansichten über den gesellschaftlichen Status des bildenden Künstlers, die Beziehungen zwischen Künstler und Auftraggeber sowie sein Verhältnis zu Frau und Kindern. Sie geben Aufschluss über seine Bildung, seine religiösen und politischen Anschauungen, sogar über seine körperliche Behinderung und Krankheit und können damit unter Umständen auch seinen frühen Tod erhellen.

Die Forschung nimmt allgemein an, dass Bruegel um 1545 seine Lehre beginnt, vermutlich bei Pieter Coecke van Aelst in Antwerpen, «vermutlich», weil der stilistische Einfluss des «Romanisten» Coecke im Werk Bruegels nicht sichtbar ist. 1550/51 ist Bruegels Zusammenarbeit mit Pieter Baltens an einem nicht

erhaltenen Flügelaltar der Handschuhmachergilde in Mecheln dokumentarisch belegt, wohl seine einzige kirchliche Auftragsarbeit. 1551 wird er als Freimeister in die Antwerpener St. Lukasgilde aufgenommen. Im folgenden Jahr reist er nach Italien. Die unterwegs entstandenen Zeichnungen belegen eine Reiseroute über Frankreich (Lyon, Mont Cenis) und Neapel, Messina, Reggio di Calabria nach Rom, wo er 1553/54 mit dem Miniaturisten und Kunstsammler Giulio Clovio (1498–1578) zusammenarbeitet. Clovio, Protégé von Kardinal Alessandro Farnese und von 1524 bis 1527 in Diensten der Maria von Ungarn, gehörte in den 1540er Jahren zum Diskussionszirkel um Michelangelo und Vittoria Colonna, in dem über Kunst und Religion in humanistisch-kirchenreformerischem Sinne debattiert wurde. Clovio, der die berühmten Kompositionen der italienischen Renaissancemalerei kopierte, dürfte Bruegel neben deren Kenntnis auch die zeitgenössischen Kunsttheorien vermittelt haben.

Die Italienreise Bruegels war aber nicht nur eine für Maler übliche Studienreise, sondern dürfte auch ökonomische Gründe gehabt haben: 1552 herrschte in den Niederlanden eine schwere Wirtschaftskrise, und vor dem Hintergrund der Antwerpener «Berufsstatistik», die 1555/60 Guicciardini zufolge 300 Maler, Bildhauer und verwandte Kunsthandwerker, aber nur 169 Bäcker zählte, wird deutlich, wie schwer es für einen Anfänger gewesen sein muss, in Bruegels Metier sein Brot zu verdienen. Spätestens 1555 ist Bruegel wieder zurück in Antwerpen, wo er für den Verleger Hieronymus Cock Vorlagen für Kupferstiche zeichnet: zunächst die Folge der *Großen Landschaften*, 1556 *Die großen Fische fressen die kleinen*, dann die Serie *Die sieben Todsünden* (1556/57), deren «Wimmelkompositionen» und zoomorph-diabolische Motive an Hieronymus Bosch erinnern und so möglicherweise zur Bezeichnung Bruegels als dessen Nachfolger beitrugen, dann *Die sieben Tugenden* (1558/60) sowie *Elck (Jedermann)*, *Der Alchimist* (1558) und *Eislauf vor dem St. Georgstor* (1558/59).

Aus den anekdotenhaft ins Bildgeschehen integrierten Selbstporträts wird das Profil eines sich unterbezahlt und unterschätzt fühlenden Künstlers sichtbar: Die Kupferstecher erhielten für ihre «mechanische» Arbeit im Vergleich zum Zeichner, dem «inventor», «Bilderfinder», mehr als den doppelten Lohn, die Kupferplat-



Selbstporträt an der Staffelei, Ausschnitt aus «*Temperantia*» (Mäßigung). Federzeichnung, 222 x 295 mm, 1560. Rotterdam, Museum Boijmans van Beuningen



Selbstporträt mit Sparpott, Ausschnitt aus «*Prudentia*» (Klugheit). Federzeichnung, 225 x 298 mm, 1559. Brüssel, Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België

te war das Wertobjekt, von der sich 800 sehr gute bis gute und 800 leidliche Abzüge herstellen ließen. Deutlich wird, dass Bruegel sich nicht als Handwerker, sondern als Renaissancekünstler versteht, so wie er dies in der Tugenddarstellung der *Temperantia* (Mäßigung) thematisiert, wo der Maler sich mit anderen Vertretern der *Artes liberales*, der Freien Künste, abbildet: sitzend vor einer riesigen Staffelei, die jedoch nur ein kleines Damenporträt trägt – so die Tugend ironisierend und die Kluft zwischen faktischen Aufträgen und seiner Könnerschaft visualisierend.³ In der *Prudentia* (Klugheit) hockt ein kleiner buckliger Junge mit verstümmeltem Mund auf einem mit Bruegels Signatur bezeichneten Stein und steckt angesichts des vor ihm stehenden Berges einzupökelder Fleischstücke selber nur eine kleine Münze in seinen Sparpott. Die Ausbeutung durch den Verleger Cock thematisiert Bruegel im

Elck, wo beide miteinander tauziehen: Cock auf einer mit seinem Firmenzeichen versehenen Kiste stehend, während neben Bruegel ein kleiner Warenballen mit den Initialen «P B» liegt; und im *Eislauf vor dem St. Georgstor*, wo der elegant gekleidete Cock auf Schlittschuhen übers Eis gleitet – gezogen von Bruegel in Straßenschuhen, dem dabei auch noch der Mantel zerreißt.

Bruegels neuzeitliches Künstlerbewusstsein artikuliert sich auch 1559 in der Änderung der Signatur von kleinen Kursivlettern zu Majuskeln in römischer Antiqua, just im Jahr der großformatigen Gemälde *Die niederländischen Sprichwörter* und *Der Kampf zwischen Karneval und Fasten*.

Als Auftraggeber Bruegels bekannt sind der bereits erwähnte Bankier, Kaufmann und Zollpächter Jonghelinck, der aus Deutschland stammende Kaufmann Hans Franckert, der Antwerpener Münzmeister Jean Noirot, der Geograph Abraham Ortelius und Antoine Perrenot de Granvelle, Vertreter des modernen Amtsadels und wichtigster Berater der Statthalterin Margarethe von Parma.



Selbstporträt mit Hieronymus Cock, Ausschnitt aus «Eislauf vor dem St. Georgstor in Antwerpen». Kupferstich von Frans Huys nach einer Federzeichnung von Pieter Bruegel, 232 x 299 mm, um 1559. New York, Metropolitan Museum of Art