

Pieter Bruegel d. Ä. oder das Klischee vom Bauern-Maler

Jürgen Müller

Wer ist dieser Künstler, dem wir so viele geistreiche Inventionen für Kupferstiche verdanken? Da keine Briefe oder Berichte von Freunden aus der unmittelbaren Umgebung Pieter Bruegels d. Ä. überliefert sind, ist man gezwungen, sein Leben über literarische Quellen zu rekonstruieren. Immer wieder ist für die Erklärung der Kunst Bruegels auf Carel van Manders *Schilder-Boeck* aus dem Jahre 1604 zurückgegriffen worden.¹ Dem flämischen Autor verdanken wir die erste umfassende Biographie des berühmten Malers. Auf die Wirkungsgeschichte des Werks übte dieser Text einen kaum zu überschätzenden Einfluß aus.² So erfreute sich noch in der ersten Hälfte unseres Jahrhunderts das dort vertretene Klischee des »Bauern-Bruegel« größter Beliebtheit. Wie einflußreich dieses stereotype Bild für die Deutung des Malers war, ist überhaupt erst zu ermessen, wenn man sich in Erinnerung ruft, daß von den circa vierzig Tafeln, die dem flämischen Künstler zugeschrieben sind, sich tatsächlich nur drei Bilder dem Themenkomplex Bauernsatire zuweisen lassen. Die mit Abstand größte Gruppe hingegen ist der christlichen Ikonographie zuzuordnen.

Heute gilt es jedoch, den fiktiven Charakter der Biographie zu betonen, die mit folgenden Sätzen beginnt:

»Wunderbar gut hat die Natur ihren Mann getroffen, der sie seinerseits wieder aufs glücklichste treffen sollte, als sie ihn, der unsern Niederlanden zu dauerndem Ruhme gereicht, den so geistreichen

und humorvollen Pieter Breughel unter den Bauern eines unbekanntes Brabanter Dorfes auswählte und zum Maler machte, damit er Bauern mit dem Pinsel wiedergebe. Er wurde unweit Breda in einem Dorfe namens Breughel, dessen Name er geführt und seinen Nachkommen hinterlassen hat, geboren.«³

In verdichteter Form stellt diese Einleitung den Kern der gesamten Biographie dar: Ein Bauer, der, indem er Bauern malt, nur seiner Natur folgt. Noch der Ort seiner Geburt – ein unbekanntes Brabanter Dorf – schreibt dieses Leitmotiv fort. Leider gibt es nicht ein, sondern zwei Dörfer namens »Brueghel«, wovon allerdings keines in der Nähe von Breda liegt.

Die Malerei, so weiß der Biograph außerdem zu berichten, habe dieser bei Pieter Coeck van Aelst gelernt, um sodann für den Verleger Hieronymus Cock zu arbeiten. Bedenkt man, daß Coeck van Aelst 1527 in die Antwerpener Malergilde aufgenommen wurde und ab 1544 die Werkstatt seines Lehrers in Brüssel übernahm, so bedeutet das für die Lehrzeit Bruegels, daß er sie entweder vor 1544 in Antwerpen oder danach in Brüssel absolviert hat, wofür es allerdings keine konkreten Hinweise gibt. Dieser Zusammenhang bleibt schwer zu beurteilen, da die Kunst Bruegels wenig mit derjenigen des Romanisten Coeck van Aelst gemein hat und Bruegel sich nicht in den Antwerpener Gildenlisten als Lehrling dieses Meisters nachweisen läßt. In der Biographie folgt mit dem Hinweis auf die Bosc-Nachfolge Bruegels und den »drolligen Pieter« eine

erste Charakterisierung seiner Kunst, die der Betrachter nicht anschauen könne, »ohne zu lachen [...], ja – so verschlossen und griesgrämig er auch sein mag, er muß zum mindesten lächeln«.

Durch eine Urkunde sind wir darüber informiert, daß Bruegel in den Jahren 1550 bis 1551 in der Werkstatt eines gewissen Claude Dorizi in Mecheln tätig war. Die Gildenlisten informieren darüber, daß der Künstler im Jahre 1551 in die Antwerpener Malergilde eingetreten und Freimeister geworden ist. Hierbei lag der Altersdurchschnitt der Gilde bei 21 bis 25 Jahren, demnach könnte er zwischen 1526 und 1530 geboren sein. Der Eintrag in der Gildenliste lautet »Pieter Brueghels«, eine Schreibweise, die er bis 1559 auch in seinen Signaturen verwendet. Von da an jedoch wählt er die Form »BRVEGEL« und gebraucht, wohl um den humanistischen Anspruch seiner Kunst besonders hervorzuheben, römische Majuskeln.

Weiterhin erwähnt van Mander die Reisen Bruegels, die ihn nach Frankreich und in den äußersten Süden Italiens geführt hätten. Anhand von Zeichnungen und Stichen läßt sich eine Route rekonstruieren, die über Lyon, Rom, Neapel, Reggio di Calabria und Messina führt. Da der Biograph auf die Italienreise lediglich cursorisch verweist, erhält man den Eindruck, daß er über die Fahrt in den Süden ausschließlich durch die Kupferstiche informiert gewesen ist. Denn mit Hilfe zuverlässiger Informationsquellen hätte er erwähnen können, daß sich Bruegel um 1553 in Rom aufgehalten hat, wo er den Miniaturisten Giulio Clovio kennenlernte. In dessen Nachlaßinventar werden eine Reihe von Landschaftsbildern Bruegels genannt, die jedoch nicht erhalten sind. Des weiteren existieren zwei Briefe des Bologneser Geographen Scipio Fabius an den Antwerpener Kollegen Abraham Ortelius, über den der Biograph ebenfalls nichts zu berichten weiß. Im ersten Brief, der auf den 14. April 1565 datiert ist, fordert Fabius den flämischen Geographen auf, ihm Neuigkeiten über »Petrus Bruoehl« mitzuteilen. Auch in seinem zweiten Brief vom 16. Juni ist von Bruegel die Rede, dem er Grüße übermitteln läßt. Hieraus läßt

sich folgern, daß Bruegel die Italienfahrt vermutlich gemeinsam mit Ortelius unternommen hat, was van Mander wiederum nicht mitteilt. Auch läßt der gelehrte Absender der Briefe den humanistischen Charakter dieser Bildungsreise erahnen.

Für seine Rückreise nach Antwerpen, wo sich Bruegel wahrscheinlich wieder ab 1555 aufhält, wird er den Weg über die Alpen gewählt haben, wovon viele Gebirgsstudien Zeugnis ablegen. Interessant ist die Drastik des Bildes, das van Mander daraus für seine Beschreibung der Kunst Bruegels zu gewinnen weiß: »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.«⁴ Da van Mander im Rahmen seiner Geschichtsschreibung die Werke der Künstler häufig als biographische Quelle nutzt, denkt man zunächst an das Motiv des speienden Bauern, der zum festen Bestandteil bäuerlicher Laster-Ikonographie gehört. Außerdem betont das Motiv des Verschlingens und Ausspeiens den Realisten, der ohne jede Beeinträchtigung die Wirklichkeit so wiederzugeben vermag, wie er sie in sich aufgenommen hat.

Es fällt auf, wie häufig van Mander in der Biographie Bruegels Fähigkeit zur Beobachtung, nicht aber seine künstlerische Gestaltung hervorhebt. Dem widerspricht nicht das allgemeine Lob, das van Mander an anderem Ort seines Werkes über den flämischen Künstler äußert. Dort hebt der Kunsttheoretiker ausdrücklich Bruegels Fähigkeiten als Landschaftsmaler hervor, seine in dieser Hinsicht unübertreffliche Farbgebung sowie den ergreifend-realistischen Ausdruck der Affekte in Bruegels Darstellung des Bethlehemitischen Kindermordes.

Van Mander berichtet außerdem, daß sich der Künstler und sein Freund Hans Franckert als Bauern verkleidet hätten, um unerkannt deren ausgelassene Hochzeiten zu besuchen: »Mit diesem Franckert ging Breughel häufig hinaus zu den Bauern, wenn Kirmes war oder eine Hochzeit statt-

find. Sie kamen dann in Bauerntracht verkleidet und brachten Geschenke wie die andern auch unter dem Vorgeben, sie gehörten zur Verwandtschaft der Braut oder des Bräutigams. Hier machte es Breughel großes Vergnügen, die Art der Bauern im Essen, Trinken, Tanzen, Springen, Freien und anderen spaßhaften Dingen zu beobachten, lauter Momente, die er sehr hübsch und komisch mit der Farbe wiederzugeben verstand [...].⁵

Auch diese Episode nutzt van Mander, um das Wesen des Bruegelschen Realismus zu charakterisieren: Der Künstler benötigt die Wirklichkeit als Modell, seine Kunst entsteht nicht aus der Imagination oder der Erinnerung, sondern erfordert die genaue Nachahmung der Natur. So lobt er im Rahmen einer Aufzählung verschiedener Bilder besonders die Darstellung einer Bauernhochzeit, in der es Bruegel gelungen sei, die häßliche und verbrannte Haut der Bauern wiederzugeben, die sich von derjenigen der Städter wesentlich unterscheidet.

Mit vergleichbar literarischen Versatzstücken widmet sich der Biograph auch dem schwankenden Liebesglück des Künstlers: »Als er noch zu Antwerpen lebte, hielt er mit einer Dienstmagd Haus, die er wohl auch geheiratet hätte, wenn es ihm nicht mißfallen hätte, daß sie jederzeit lügen mußte. Er kam mit ihr überein, daß er all ihre Lügen auf einen Kerbstock schneiden werde – er wählte zu diesem Zwecke einen recht langen – und wenn der Stock innerhalb einer gewissen Zeit voll sei, sollte es mit der Hochzeit ganz und gar aus sein, was auch in nicht langer Zeit eintraf.«⁶

Um der literarischen Dramaturgie zu entsprechen, hat sich die Drohung natürlich zu bewahrheiten, und so heiratet Bruegel statt der Dienstmagd die Tochter seines vermeintlichen Lehrmeisters Pieter Coeck van Aelst, die er schon als Kind auf den Armen getragen haben soll. Im Heiratsregister der Kirche Notre-Dame-de-la-Chapelle findet sich für das Jahr 1563 folgender Eintrag: »Peeter Brugell / solmt / Maryken Cocks.« Angesichts der Urkunde hat man Zweifel angemeldet, ob es sich wirklich um die Tochter van Aelsts handelte und auf die

unterschiedliche Schreibweise von »Coeck« und »Cock« hingewiesen.

Folgt man van Mander weiter, so war es die fürsorgliche Eifersucht der Schwiegermutter des Künstlers, die für den Umzug von Antwerpen nach Brüssel verantwortlich gewesen ist: »doch bedang die Mutter, daß er Antwerpen verlassen und nach Brüssel ziehen müsse, damit er von dem andern Mädchen loskomme und es vergesse.«⁷

Den letzten Teil der Vita bildet eine Aufzählung der Werke, die van Mander mit eigenen Augen gesehen hat oder über deren Aufenthaltsort er sich hat informieren können, darunter auch die Tafeln, die sich damals im Besitz von Kaiser Rudolf II. befanden. Abschließend berichtet der Biograph vom Tod des Künstlers und weist darauf hin, daß dieser zwei Söhne hinterlassen habe, die ebenfalls gute Maler geworden seien. Bruegel stirbt am 9. September 1569 in Brüssel. Seine Beisetzung erfolgt in Notre-Dame-de-la-Chapelle.

Insgesamt fällt auf, daß van Mander dem Leser auf einer ersten Ebene der Lektüre die schönsten Zoten berichtet, die aus Bruegel einen rechten Ausbund an Unmittelbarkeit haben werden lassen: Immer ist der Künstler auf der Suche nach lustigen Motiven, foppt seine Freunde, oder er verbringt seine Zeit damit, dem Volk aufs Maul zu schauen. Es versteht sich von selbst, daß Bruegel es liebt, seine eigenen Gesellen durch allerlei Spuk und Lärm zu erschrecken und es zur allgemeinen Erheiterung auch nicht unterläßt, dem Maler Hans Vredeman de Vries in eine Architekturphantasie einen Bauern mit einem von Kot beschmierten Hemd zu malen, der sich mit einer Bäuerin vergnügt.

Van Mander erfindet den passenden Mann zur vorgeblich spaßhaften Kunst. Wenn dem Biographen tatsächlich präzisere Informationen zur Verfügung standen, so muß man vermuten, daß er sie immer dann verschwiegen hat, wenn sie das Bild vom »Bauern-Bruegel« beeinträchtigt hätten.

Eine deutlich andere Sprache als van Manders Lebensbeschreibung sprechen jene wenn auch spärlich überlieferten Archivalien, die zeigen, daß wir es bei Pieter Bruegel mit einem gebildeten

Humanisten zu tun haben. Schon zu Lebzeiten scheint der Künstler so berühmt gewesen zu sein, daß seine Werke kostbare Sammlerobjekte waren, worüber zwei Inventare und ein Brief aus dem 16. Jahrhundert informieren. Den meisten seiner Zeitgenossen wird allerdings weniger der Maler als vielmehr der Erfinder satirischer, moralisierender und phantastischer Kupferstiche in der Nachfolge Boschs bekannt gewesen sein. Wiewohl wir von keinem seiner Werke wissen, ob es in Auftrag gegeben wurde, und noch viel weniger, wie wir uns ein solches Verhältnis von Auftraggeber und Maler vorzustellen hätten, gibt es immerhin Hinweise auf den konkreten Adressatenkreis seiner Kunst.

Zunächst muß der Bankier Nicolaes Jonghelinck genannt werden, der mit sechzehn Bildern wohl die meisten Werke besaß. Dies geht aus einer Inventarliste hervor, die der Sammler anlässlich einer von ihm geleisteten Bürgschaft aufstellen ließ. Aufschlußreich ist nicht nur die große Anzahl von Bildern, sondern auch der soziale Rang des Sammlers, der als Bankier zur gesellschaftlichen Elite zählte. In seinem Besitz waren neben der *Kreuztragung Christi* und einem *Turmbau zu Babel* die vollständige Serie der *Jahreszeiten* sowie weitere ungenannte Arbeiten.

Zu Recht ist darauf hingewiesen worden, daß eine so umfangreiche und aufwendige Serie wie die Monatsbilder wohl nur als Auftragsarbeit denkbar ist. Gleiches ließe sich auch für die anderen Werke Bruegels vermuten, die sich im Besitz Jonghelincks befanden. Wenn man den Sammler allerdings gleichzeitig als Auftraggeber erachtet, wie hat man sich dann dessen Verhältnis zum Künstler vorzustellen? Waren Jonghelincks Vorgaben für die Tafeln so präzise, daß er sogar Ideen für deren ikonographische Gestaltung formulierte, oder gab er das Thema lediglich auf eine allgemeine Weise vor?

Auch der zweite Sammler von Bruegels Kunst gehörte zur gesellschaftlichen Elite. Es handelt sich um den Statthalter der Niederlande und Berater Philipps II., den Erzbischof von Mecheln, Kardinal Antoine Perrenot de Granvelle, der bis 1564 dem niederländischen Staatsrat vorstand und eine der

bedeutendsten europäischen Kunstsammlungen seiner Zeit besaß. Es ist darauf hingewiesen worden, daß der Kardinal, nachdem sein Palast während der Unruhen von 1572 geplündert worden war, sich besonders nach dem Verbleib der Bilder Bruegels erkundigt und für deren Auffindung eigens einen Auftrag erteilt habe. Aus einem Brief Granvelles wissen wir außerdem, daß die Preise für die Bilder Bruegels mit dem Tod des Künstlers in die Höhe geschneit sind. Dies bedeutet kaum, daß sie zuvor billig zu erwerben gewesen wären. Im Gegenteil war es nötig, entweder reich oder ein Freund des Künstlers zu sein, um in den Besitz seiner Werke zu gelangen. So besaß der befreundete Kartograph und vermutliche Reisegefährte Bruegels, Abraham Ortelius, mit dem *Marietod* zumindest ein Gemälde, denn er ließ die Grisaille durch einen Kupferstich vervielfältigen und verteilte Abzüge an seine Freunde.

Aus den genannten Dokumenten läßt sich allerdings nur eine sehr allgemeine Erkenntnis gewinnen. Daß Bruegels Kunst noch zu Lebzeiten von gleichermaßen prominenten wie einflußreichen Persönlichkeiten gesammelt wurde, läßt darauf schließen, daß er für diese Sammler produzierte, seine Tafeln also garantierte Abnehmer hatten oder direkt in Auftrag gegeben wurden. In jedem Fall sind Bruegels intensive Beziehungen zur intellektuellen wie politischen Elite nicht von der Hand zu weisen.

Weitaus schwieriger als die Auswertung der Archivalien ist die Frage nach der Weltanschauung des Künstlers zu beurteilen. In bezug auf dessen religiöse Identität oder konfessionelle Zugehörigkeit sind nahezu alle möglichen Vermutungen geäußert worden. Wollte die frühe Forschung in Bruegel lediglich einen einfachen Mann aus dem Volk entdecken, so kann man sich heute dafür entscheiden, Bruegel als einen Wiedertäufer oder Katholiken, Reformierten oder Häretiker zu sehen.

Wie einflußreich van Manders *Maler-Buch* für die Herausbildung selbst dieser Hypothese war, wird deutlich, wenn man sich in Erinnerung ruft, daß eine bestimmte Episode aus der Lebens-

beschreibung immer wieder das Bild vom häretischen Künstler gefördert hat. Bruegel hat, so van Mander, seine Frau vom Sterbebett aus angewiesen, einen Teil seiner graphischen Werke zu vernichten, weil er befürchtete, daß ihr daraus Unannehmlichkeiten erwachsen könnten.⁸

Keinesfalls darf man jedoch allein aus der Mitteilung des Biographen schließen, daß sich die Begebenheit tatsächlich so ereignet hat. Auf einprägsame Weise will van Mander für den Leser deutlich werden lassen, daß die bildende Kunst nicht zum Instrument religiöser Propaganda werden dürfe. Um dieser Wahrheit ein größeres Gewicht zu verleihen, spricht er seine Überzeugung nicht selbst aus, sondern legt sie einem durch den nahen Tod geläuterten Künstler in den Mund.

Die Geschichte vom »Sterbebett des Künstlers« und von Bruegels Umzug von Antwerpen nach Brüssel wurde sogar mit einer möglichen Verfolgung des Künstlers durch die Inquisition in Zusammenhang gebracht. Allein wäre ein Häretiker wohl kaum ins Zentrum der katholischen Ordnungsmacht geflohen. Die Förderung des Künstlers durch den Kardinal Granvelle ist als die näherliegende Ursache für den Umzug zu betrachten.

Am wahrscheinlichsten ist, daß Bruegel ein Anhänger der spiritualistischen Theologie von Sebastian Franck war. Seine Schriften sind als Anleitung zur Skepsis gegenüber jeder Veräußerlichung christlicher Wahrheit zu verstehen, sei es im Sinne der Amtskirchen oder der bloß »äußerlichen« Schriftauslegung. Jede äußere materielle Form verstellt den geistigen Inhalt. Interessant ist, welche weitreichenden Konsequenzen aus dem Dualismus von Geist und Körper gezogen werden, wenn im Konzept der »unsichtbaren Kirche« die Forderung nach der Abschaffung aller Amtskirchen und der Gleichstellung aller Religionen erhoben wird.

- 1 Zur rhetorisch-kunsttheoretischen Inszenierung der Biographie Pieter Bruegels durch Carel van Mander vgl. Jürgen Müller: »Pieter der Drollige« oder der Mythos vom Bauern-Bruegel, in: *Brueghel – Brueghel. Flämische Malerei um 1600. Tradition und Fortschritt*, Ausst.-Kat. Villa Hügel/Essen, Lingen 1997, S. 42-53.
- 2 Eine Übersicht der biographisch-kunsthistorischen und kunsttheoretischen Quellen zu Pieter Bruegel von der frühen Neuzeit bis ins 19. Jahrhundert gibt Hans-Wolfgang von Löhneysen: *Die ältere niederländische Malerei. Künstler und Kritiker*, Eisenach und Kassel 1956, S. 141-153. Zur literarischen Wirkungsgeschichte vgl. außer-

- dem Fritz Grossmann: *Bruegel. Die Gemälde*, Köln (2. Aufl.) 1966, S. 7-40.
- 3 Carel van Mander: *Das Leben der niederländischen und deutschen Maler* (von 1400 bis ca. 1615). Übersetzung nach der Ausgabe von 1617 und Anmerkungen von Hanns Floerke, Worms 1991, S. 152-156, hier S. 152.
- 4 Van Mander: *Das Leben*, S. 154.
- 5 Van Mander: *Das Leben*, S. 154.
- 6 Van Mander: *Das Leben*, S. 154-155.
- 7 Van Mander: *Das Leben*, S. 155.
- 8 Van Mander: *Das Leben*, S. 156.