

Nils Büttner, Stuttgart

Chorographia quid?

Oder: Warum man Sprichwörter und Kinderspiele malt

Up to now interpretations of Bruegel's so called 'proverbs' abound. The fact that this famous painting works completely without text or language has challenged interpreters to try out systems of order and translations into the medium of speech. Yet the question remains why and for whom Pieter Bruegel the elder would paint proverbs or the collections of 'Bräuche' and children's plays that are so similar in their compositions. A possible answer can be found in the geographically interested, intellectual circle around the painter; this circle was as much interested in the description of traditions and conventions as in festivities and plays or the peculiarities and the wisdom of proverbs and sayings. All of these were objects of historical and geographical research and were presented by pictorial representations known as Chorographys. Without doubt, Bruegel's paintings had their places in the contemporary 'Kunst- und Wunderkammern', in which they were honoured and valued as artificial rarities and chorographic documents.

1. Bruegels Sprichwörterbild

Als das durch zahlreiche Kopien bekannte Original des Sprichwörterbildes von Pieter Bruegel d.Ä. auftauchte, war das eine Sensation (Abb. 1).¹ Der Berliner Kunsthändler Friedrich Wilhelm Lippmann hatte das Gemälde 1913 auf einem englischen Landsitz entdeckt und dem Kaiser-Friedrich-Museum zum Kauf angeboten.² Die Provenienz des Bildes lässt sich beinahe lückenlos bis ins 17. Jahrhundert zurückverfolgen. Ausweislich eines am 13. August 1668 aufgestellten Inventars gehörte es einst zur Sammlung des Antwerpener Textilkaufmanns Peeter Stevens. Zu dieser Zeit erkannte man in dem Bild „Die verkehrte Welt, dargestellt vermittleis zahlreicher Sprichwörter und Moralitäten“, „Le Monde renversé, représenté par plusieurs Proverbes & Moralités“.³ Ein anderer Titel wird durch die älteste überlieferte Beschreibung dokumentiert, die sich unter dem 11. Juni 1676 im Tagebuch des Diplomaten Constantijn Huygens d.J. findet: „Vorgestern habe ich bei Herrn Stevens, dem Sohn dessen, der einst eine schöne Gemäldesammlung besaß, das Stück des alten Bruegel mit dem Titel „de blaue we

1 Pieter Bruegel d.Ä.: Die niederländischen Sprichwörter, 1559. Öl auf Holz, 117 x 163,5 cm. Berlin, Staatliche Museen zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, Gemäldegalerie. Aus der umfangreichen Literatur zu diesem Bild seien hier nur vier Titel angeführt, mittels derer sich die ältere Literatur leicht erschließen lässt: MICHALSKY, Perlen, S. 11–38; MIEDER, Proverbs; GROSSHANS, Sprichwörter; MEADOW, Proverbs.

2 Vgl. dazu GROSSHANS, Sprichwörter, S. 36f. und 144f., Anm. 85.

3 GROSSHANS, Sprichwörter, S. 36.

Heuijck“ [der blaue Mantel] gesehen, das zahlreiche Sprichwörter in wortwörtlicher Darstellung vorführt und ohne jeden Zweifel sehr schön ist.“⁴ Augenscheinlich fand das Bild bei den kunstsinnigen Sammlern jener Tage Gefallen. Und schon gegen Ende des 16. Jahrhunderts gehörte es zu den besonders beliebten Bildfindungen des älteren Bruegel. In Kopien aus der Werkstatt Pieter Brueghels d.J. fand es seinen Weg in zahlreiche europäische Kunstsammlungen.⁵ Doch ließen sich der erste Besitzer des Sprichwörterbildes oder ein möglicher Auftraggeber bis heute nicht ermitteln. Einer nicht enden wollenden Literaturflut hat das genauso wenig Abbruch getan, wie einer ungebrochenen Beliebtheit beim Museumspublikum.

2. Bildbeschriftungen

Seit Bruegels Sprichwörterbild erstmals in Berlin zu sehen war, zählt es zu den populärsten Werken des Museums. Ein zwischen 1920 und 1925 aufgenommenes Foto des sogenannten Bruegel-Kabinetts, des Raumes 68 im Obergeschoss auf der Kupfergraben-Seite des Hauses, dokumentiert die damalige Form der Präsentation. Gerahmt durch Arbeiten von Cornelis van Dalem, Joachim Patinir, Lucas van Leyden, Cornelis Engelbrechtsz und Anthonis Mor wird es dem Betrachter auf Augenhöhe dargeboten. Zum besseren Verständnis der Darstellung hatte man zu jener Zeit eine erläuternde Tafel ausgelegt, auf der 46 Sprichwörter genannt wurden. Um das Schamgefühl des Publikums nicht zu verletzen, hatte man darauf verzichtet, die zahlreichen anstößig derben Anspielungen zu erläutern.⁶ Der Besucherinformation diente darüber hinaus eine direkt neben dem Bild montierte Beschriftung, wie sie heute noch in den meisten Museen selbstverständlich ist. Derartige Bildbeschriftungen, die fraglos einen nicht zu unterschätzenden Beitrag zur Konstruktion und Manifestation der Formelhaftigkeit leisten und zugleich deren Dynamik dokumentieren, waren über lange Zeit alles andere als selbstverständlich. Einen Hinweis darauf liefert ein 1814 von Carl August Böttiger verfasster Text, der aus Anlass der Dresdener Kunstausstellung nachdrücklich empfahl, jedem Künstler zu erlauben, jedem ausgestellten Werk eine kurze oder längere „Exposition seines Kunstwerkes beizufügen [...]“. Selbst der Meister in seinem Fache wird es nicht verschmähen, dem Beschauer durch einige Andeutungen zu Hülfe zu kommen. [...] Bei vielen historischen und mythischen Sujets ist ein [sic!] Aus- und Andeutung der Art fast unerlässlich [sic!]“.⁷ Selbst da, wo auf weitergehende Erläuterungen verzichtet wird, erscheint im gegenwärtigen Museumsbetrieb zumindest ein Schild mit dem Namen von Künstler und Werk sowie einer Entstehungszeit als unverzichtbar, das

4 GROSSHANS, Sprichwörter, S. 37 und 145, Anm. 90: „Le jour d'auparavant, j'avais vu chez le Sr. Stevens, fils de celui qui autrefois a eu une belle collection de tableaux, la pièce du vieux Bruegel qu'ils appellent de blaeuwe Heuijck qui représente le sens littéral de plusieurs proverbes et sans doute est très belle“.

5 Zu den überlieferten Kopien vgl. SULLIVAN, Muti magistri; DUNDES, Apple; DUCKWITZ, Devil. Allgemein zu Jan Brueghel als Kopist der Werke seines Vaters vgl. BÜTTNER, Firma, S. 462–465, mit weiterer Literatur.

6 GROSSHANS, Sprichwörter, S. 145, Anm. 86.

7 Carl August Böttiger, Ueber die Abfaßung eines Verzeichnißes zum Behuf der öffentlichen Kunst Ausstellung, 1814, Dresden, Sächsisches Hauptstaatsarchiv, Bestand 11126, Kunstakademie, Sign. 073, Die Kunstausstellung im Jahre 1814, S. 2–5. Für den Hinweis auf diesen bislang unpublizierten Text und die Zurverfügungstellung eines Transskriptes danke ich Leander Büsing, Hamburg.

im heimischen Kontext anzubringen wohl kaum jemandem einfallen würde. Bruegels Sprichwörterbild scheint derartige Erläuterungen in besonderem Maße herauszufordern und zumindest eine knappe Bildbeschriftung ist seit seiner ersten Ausstellung in Berlin dokumentiert.

Es ist erstaunlich, dass es bis heute keine umfassende Geschichte des Bildtitels gibt.⁸ Ein jüngst publizierter Versuch, diesem Desiderat abzuhelpfen, verweist in der historischen Rückschau auf diesen für die Kunstgeschichte so relevanten Paratext-Typus ausgerechnet auf Pieter Bruegel d.Ä. Besonders der nach seinen Entwürfen gestochenen und im Verlag des Hieronymus Cock publizierten Druckgraphik kommt im Kontext der Vorgeschichte des Bildtitels herausragende Bedeutung zu, was die Blätter der großen Landschaftsserie trefflich illustrieren (Abb. 2).⁹ Schon in den gezeichneten Stichvorlagen Bruegels ist der Tatsache Rechnung getragen, dass Beschriftungen angebracht werden sollten, die die bildliche Darstellung ergänzten. Besonders wo Bruegel Sprichwörter oder Redensarten ins Bild setzte, erschien die Beschriftung notwendig.¹⁰ Ein Beispiel dafür liefert ein 1558 von Bruegel gezeichnetes Blatt, das noch im selben Jahr von Hieronymus Cock verlegt wurde (Abb. 3).¹¹ Im Zentrum steht darauf ein Mann, der unter den rings um ihn aufgetürmten Gegenständen, obwohl es helllichter Tag ist, mit einer Laterne in der Hand etwas sucht. Auf der Suche scheinen auch der Mann in der vorne rechts gezeigten Tonne und die beiden im Hintergrund, die in einem Sack und einem Korb wühlen, während links zwei Männer an einem Tuch zerren. Die auf den Rocksäumen angebrachte niederländische Inschrift „ELCK“ charakterisiert sie als Personifikationen des „Jedermann“. Neben den beiden, die mit einem Tuch ein Tauziehen veranstalten, ist ein untertiteltes Bild im Bild gezeigt. Darauf thront auf einem Haufen Krempel ein Mann, der sich in einem Handspiegel beschaut. Die darunter angebrachte Textzeile charakterisiert das als vergebliches Bemühen, denn da steht, „niemand kennt sich selbst“ – „NIEMA(n)T.EN.KENT.HE(m).SELVEN“. Dieser schon in der Vorzeichnung angebrachte Titel lässt sich dabei nicht allein auf das Bild im Bild beziehen, sondern auch als Motto der gesamten Darstellung lesen. Im Kupferstich hat diese Überschrift Konkurrenz bekommen, indem auf dem großen Sack über der zentralen Figur die Aufschrift „NEMO NON“ angebracht wurde, „niemand nicht“. In den lateinischen Zeilen unter dem Stich wird diese Wendung wieder aufgegriffen: „Nemo non quærit passim sua commoda. Nemo| Non querit sese cunctis in rebus agendis,| Nemo non inhiat priuatis undique lucris,| Hic trahit, ille trahit, cunctis amor habendi est“.¹² Sowohl das „Niemand en kent hem selven“ als auch das „nemo non“

8 Eine erste grundlegende Zusammenschau publizierte jüngst BÜTTNER, Paratexte, S. 99–132.

9 Allgemein zu Bruegels Bedeutung in diesem Zusammenhang vgl. BÜTTNER, Paratexte, S. 123; zu den von Cock nach Bruegel edierten sogenannten zwölf großen Landschaften BÜTTNER, Paratexte, S. 125–128.

10 Zur notwendigen Unterscheidung von Sprichwörtern und Redensarten vgl. MIEDER, Proverbs, S. 9f. In diesem Beitrag können die neueren Forschungen zur Metaphorik oder Metaphorologie nur am Rande Berücksichtigung finden. Vgl. MICHALSKY, Perlen, S. 12, Anm. 3.

11 Pieter van der Heyden (?) nach Pieter Bruegel: ELCK, Kupferstich, 229 x 296 mm. Vgl. dazu ORENSTEIN, Bruegel, S. 166–170, Nr. 59. Vgl. auch BÜTTNER, Paratexte, S. 124f.; GROSSHANS, Sprichwörter, S. 68f.

12 „Niemand, der nicht überall seinen Vorteil sucht. Niemand, der nicht in allem was er tut sich selbst sucht. Niemand der nicht stets seinen eigenen Vorteil sucht. Der eine zieht, der andere zieht, alle sind von derselben Habgier besessen“.

könnten als Bildtitel fungieren. Sie identifizieren dabei nicht nur die Darstellung, wie dies die zur gleichen Zeit in Inventaren gebräuchlichen Deskriptionen tun, sondern sie werden zum integralen Bestandteil des künstlerischen Konzeptes.¹³ So auch auf einer 1567/68 entstandenen Zeichnung Bruegels (Abb. 4), die das pathische Potenzial eines Sprichwortes als Bildtitel voll ausschöpft. Dort hat der Zeichner selbst unten links einen Spruch eingefügt, der die Rolle des Bildtitels übernimmt: „Wer das Nest kennt, der kennt es, wer es raubt, der hat es“ – „dije den nest Weet dije Weeten’ dijen Roft dij heeten“. Wer also weiß, wo das Nest ist, hat zwar das Wissen, aber nur wer das Nest auch an sich bringt, besitzt es. Ohne den explizit in der Beischrift gegebenen Verweis auf das Sprichwort würde man die auf dem Bild dargestellte Handlung wohl kaum in diesem Sinne deuten.¹⁴ Dass das Blatt heute zumeist als „Die Bienenzüchter“ betitelt wird, ist neben der modernen Vorliebe für kurze Titel sicher der Tatsache geschuldet, dass in der populären Wahrnehmung das Interesse für die genrehaften Motive des „Bauerbruegel“ der Inhaltsdeutung vorgängig ist.

3. Ordnungen

Das gemalte Sprichwörterbild Pieter Bruegels d.Ä. kommt, auch im Unterschied zu seinen graphischen Vorläufern und Verwandten, ohne diese Beischriften aus.¹⁵ Dennoch sah sich die kunsthistorische Forschung immer wieder verleitet, die im Bild fehlenden Texte zu liefern, wobei zumeist eine recht schlichte Methode der Schematisierung angewandt wurde, die den einzelnen Figurenkonstellationen Nummern zuwies, um dem auf den ersten Blick vermeintlich undurchdringlichen Gewimmel ein Ordnungsmuster zu unterlegen (Abb. 5).¹⁶ Ihr Vorteil liegt fraglos darin, dass sich die Motive des Bildes unter Heranziehung von literarischen Quellen der Zeit sprachlich fassen und interpretieren ließen.¹⁷ Doch auch wenn Bruegel auf literarische Sammlungen volkstümlicher Spruchweisheiten und gelehrte Kommentare zu antiken Sprichwörtern zurückgreifen konnte, kann deren Heranziehung zur Übersetzung einzelner Motive nicht das Bild in seiner Gesamtheit erklären. Denn die Methode der Schematisierung ist nicht wirklich geeignet, der komplexen Struktur des Bildes gerecht zu werden. So hilfreich Schemata für die Identifizierung einzelner Sprichwörter sein mögen, so wenig vermögen sie die erzählerische Struktur von Bruegels Bild zu erhellen. Tatsächlich verraten sie vermittelt der in ihnen umgesetzten Leserichtungen und Interpretationen viel mehr über das Denken der modernen Interpreten als über das Bild, seinen Verfertiger oder seine primären Rezipienten und deren Vorstellungen von Sinn oder Nutzen des Bruegel’schen

13 Zu dieser Form des deskriptiven Bildtitels und seinen spezifischen Implikationen vgl. BÜTTNER, Erfindung, S. 32.

14 Bruegel hat dieses Sprichwort ungefähr zur Zeit der Entstehung der Zeichnung auch in einem Gemälde umgesetzt, in dem das nämliche Sprichwort jedoch weit expliziter umgesetzt und durch eine weitere Figur erweitert wird: Eine auf den Nesträuber verweisende Mittlerfigur, einen Besserwisser, der selbst Gefahr läuft in einen im Vordergrund gezeigten Bachlauf zu stürzen. Vgl. dazu MICHALSKY, Perlen, S. 30. Ausführlich zur Figur des vermeintlichen Besserwissers auch MÜLLER, Paradox, S. 82f.

15 Vgl. zu den kompositionell ähnlichen Kupferstichen und ihren Beischriften GROSSHANS, Sprichwörter, S. 27f.

16 Vgl. dazu MICHALSKY, Perlen, S. 15f.; MIEDER, Proverbs, S. 195–241, hier besonders S. 200f.

17 MICHALSKY, Perlen, S. 18f.

Sprichwörterbildes. Ein bemerkenswertes Phänomen ist, dass die schematische Auflösung der Gesamtkomposition des Bildes nicht selten von Interpretationen begleitet wurde, die dem Gewimmel im Bild eine umfassende Gesamtdeutung überstülpten. Im Sinne einer moralischen Synthese wurde die Sinnlosigkeit allen menschlichen Strebens zum eigentlichen Thema des Gemäldes deklariert, das in der sprichwörtlichen „verkehrten Welt“ sein eigentliches Sinnbild fände. Mit guten Gründen hat sich die neuere Forschung entschieden, der inhaltlichen und formalen Komplexität das Wort zu reden und sich gegen die Schematisierung ausgesprochen. So sind die einzelnen Sprichwörter nämlich nicht im Sinne einer festen Architektur mit einsinniger Leserichtung ins Bild gesetzt, sondern ergeben im engen Nebeneinander neue Sinnkonstellationen.¹⁸ Der Mann zum Beispiel, der in den Mond pisst, ein Sinnbild schädlichen Hochmuts, verfehlt zugleich den unter ihm an der Wand hängenden Topf. Das „buiten de pot pissen“ steht, ganz ähnlich dem unsinnigen „tegen de maan pissen“, für das Nichterreichen eines Zieles. Allerdings kann der an der Wand hängende Topf auch für den Nachtopf als Aushangsschild dienen, denn „daar hangt de pot uit“ bezeichnet auch jene sprichwörtlich miserable Kaschemme, in der statt Weinkrug oder Bierkanne der Nachtopf aushängt.¹⁹

4. Deutungen

Unter Verweis auf die vielfältigen im Bild implizierten Lesarten hat sich die neuere Forschung gegen die allzu simple Verkürzung der Deutung auf nur eine ikonographische Gesamtaussage gewandt, die die dargestellten Einzelszenen ausschließlich im Sinne einer moralischen Synthese interpretiert.²⁰ Nicht zuletzt unter Verweis auf den tradierten Bildtitel „De blauwe Huijcke“, den auch ein ca. 1558 von Frans Hogenberg edierter Kupferstich trägt, der die dargestellte Szenerie auch als „Torheit der Welt“ apostrophiert, sah man in der Darstellung eine allgemeine Kritik am Allzumenschlichen. Man konnte die „›Sprichwörter‹ als Ganzheit [...] als eine enzyklopädische Vorführung aller Torheiten, Laster, Verbrechen und Gottlosigkeiten betrachten aus denen die ›verkehrte‹ Welt besteht“, ²¹ sogar in Bildsprache und Komposition, der Macchia Bruegels,²² die Struktur einer wahnsinnigen Welt entdecken, oder die Bildwelt Bruegels in ihrer Gesamtheit als einem Konzept der Ironie verpflichtet ansehen, das von Erasmus und Sebastian Franck inspiriert, eine christliche Weltsicht zum Ausdruck bringe.²³ Diese Formen der Deutung erklären sich aus den Traditionen der ikonographischen Interpretation niederländischer Malerei, die in allen Bildern vor allem auch nach moralischen Aussagen suchten.²⁴ So kann es nicht verwundern, dass dieses Deutungsmuster, alle dargestellten Details nur oder vor allem einer Gesamtaussage verpflichtet zu sehen, auch anderen Bildern Bruegels zuteil wurde, die, etwa zeitgleich entstanden, mit dem

18 Vgl. hierzu ausführlich MEADOW, Reason, S. 103–128, besonders 112f.; sowie auch MEADOW, Proverbs.

19 GROSSHANS, Sprichwörter, S. 78.

20 Vgl. MICHALSKY, Perlen, S. 18f., die zugleich auf die durchaus unbestreitbare Berechtigung auch dieser Deutungen verweist.

21 STRIDBECK, Bruegelstudien, S. 184.

22 SEDLMAYR, Macchia, S. 137–160.

23 MÜLLER, Paradox.

24 Zu diesem Forschungsdiskurs vgl. zusammenfassend HONIG, Sense; SULLIVAN, Peasants.

Sprichwörterbild auch die formalen Muster der kompositionellen Anlage teilen. Es sind der ebenfalls 1559 entstandene „Kampf zwischen Karneval und Fasten“ (Abb. 6) und die 1560 gemalten „Kinderspiele“ (Abb. 7).²⁵ Alle drei Bilder sind annähernd gleich groß und schon wegen der kompositorischen Ähnlichkeiten, und der erzählerischen Entsprechungen wurde oft über ihre einstige Zusammengehörigkeit nachgedacht. Dass diese letztlich mit Blick auf die gegenwärtige Quellenlage unbeweisbar sei, ist immer wieder zu Recht betont worden.²⁶ Dennoch legt die Nähe der Darstellungen zueinander eine gemeinsame Betrachtung nahe, die – soweit sie überhaupt versucht wurde – zumeist in der Feststellung gipfelte, dass eben allen drei Bildern eine gemeinsame moralische Grundhaltung und Deutung zu unterlegen sei. Die Frage, warum man zu diesem Zweck ausgerechnet Sprichwörter und Fastnachtsbräuche zur Darstellung bringen oder ausschließlich spielende Kinder zeigen sollte, wurde nicht explizit gestellt oder beantwortet.²⁷

5. Kinderspiele im Œuvre Bruegels

Bei allen drei Gemälden handelt es sich um breit und erzählerisch angelegte Schilderungen von „illustrativ-enzyklopädischem Charakter“, wobei neben dem einheitlichen Format vor allem der wie aufgeklappt wirkende Bildraum die Darstellungen miteinander verbindet.²⁸ Die künstlerische Herausforderung für Bruegel lag offensichtlich darin, einen Bildraum zu komponieren, der es erlaubte, möglichst viele Figuren überschneidungsfrei darzustellen. Dafür wählte er einen aus steiler Aufsicht gesehenen Platz und einen extrem weit oben angelegten Horizont.²⁹ Darstellungen dieser Art stehen in der von Hieronymus Bosch begründeten Tradition der kleinfigurigen Wimmelbilder und der „Überschauandschaften“ Patiniers und seiner Antwerpener Nachfolger.³⁰ Der 1559 datierte „Kampf zwischen Karneval und Fasten“ (Abb. 6) dokumentiert Mummschanz und volkstümliches närrisches Treiben, wie es nach Auffassung der historisch orientierten ethnographischen Forschung in den Niederlanden der Frühen Neuzeit zwischen Winter und Frühling so üblich wie verbreitet war. Zugleich kommen auf einer allgemeineren Ebene lasterhaftes Verhalten und christliche Tugenden zur Darstellung, wie sie sich zum Beispiel in der karitativen Fürsorge der rechts gezeigten

25 Pieter Bruegel, Kampf zwischen Karneval und Fasten. Öl auf Holz, 118 x 164,5 cm. Wien, Kunsthistorisches Museum, Inv.-Nr. 1016; Pieter Bruegel, Kinderspiele. Öl auf Holz, 118 x 161 cm. Wien, Kunsthistorisches Museum, Inv.-Nr. 1017. Vgl. DEMUS, Malerei, S. 61–72.

26 GROSSHANS, Sprichwörter, S. 47.

27 Auf dieses Desiderat weist auch MICHALSKY, Perlen, S. 32, Anm. 43, hin, die erklärt, „die Frage, warum Bruegel in diesem Bild ausschließlich spielende Kinder auftreten lässt, ist bislang nicht regelrecht beantwortet worden“.

28 Die Formulierung vom „illustrativ-enzyklopädischem Charakter“ verwendete erstmals STRIDBECK, Bruegelstudien, S. 184. Wenn hier im Kontext von Bruegels Gemälde von einer gemalten „Enzyklopädie“ die Rede ist, so ist dieser Begriff im Sinne einer ‚umfassenden Sammlung‘ gebraucht. Wenn hingegen Humanisten des 16. Jahrhunderts den Begriff „Encyclopaedia“ gebrauchten, bedeutete dies den Zusammenhang und die Ordnung aller Künste und Wissenschaften. Zum Enzyklopädie-Begriff des 16. Jahrhunderts vgl. DIERSE, Enzyklopädie, besonders S. 9–15.

29 Das den Hintergrund teilende Gebäude stellt dabei eine nutzbringende Variation dar, erlaubt es doch auf der einen Seite das Land, auf der anderen Seite die Stadt zu thematisieren.

30 Einen ausführlichen Überblick über die Genese der flämischen Weltlandschaft vor Bruegel gibt GIBSON, Mirror; vgl. auch BÜTTNER, Landschaftsmalerei, S. 100–123.

Kirchgänger für die bettelnden Armen erweist. Im Zentrum der Darstellung steht der als Turnier aufgefasste Zweikampf zwischen der wohlgenährten Personifikation des Faschings und dem sklerotisch wirkenden Fasten. Auf der linken Seite herrschen Völlerei und Wollust, Tugend und Askese auf der anderen Seite. Das zentral dargestellte Turnier schien den modernen Interpreten den Schluss nahezu legen, dass sich diese gemalte Enzyklopädie der Fastenbräuche zugleich als Allegorie auf das menschliche Leben schlechthin lesen lasse.³¹ Doch wie sollte man die „Kinderspiele“ (Abb. 7) deuten? Auf diesem Bild sind in schier unüberschaubarem Gewimmel an die 230 Kinder bei den unterschiedlichsten Spielen versammelt, wobei aber die gesamte Darstellung kompositorisch klar gegliedert ist.³² Zur Linken wird die Bildfläche durch ein zweistöckiges Gebäude begrenzt, an das eine von einem Fenster durchbrochene Mauer anschließt. Sie ist Teil der Umfriedung eines Gartens, hinter dem sich links, über einen Zaun hinweg, der Blick in eine Flusslandschaft mit Bauernhäusern öffnet. Im Zentrum des Bildes liegt ein offener Platz, an dessen Rückseite sich ein gotischer Backsteinbau mit links sich anschließender Laube erhebt. Rechts davon wird der Blick von einer zum Bildhintergrund führenden Straße in die Tiefe gerissen. Das kompositorische Muster folgt dem ein Jahr zuvor im „Kampf zwischen Karneval und Fasten“ erprobten Schema. Neu ist dem gegenüber die rechts im Hintergrund in radikaler Tiefenflucht aufgerissene Perspektive, die analog zu den durch Vredemann de Vries 1556 publizierten Architekturansichten gebildet ist. Augenscheinlich handelt es sich nicht um eine tatsächliche Stadt, sondern um eine ideale Konstruktion, und die dargestellten Szenen sollen nicht als Momentaufnahme verstanden werden.

Schon vor Bruegels Gemälde gab es Darstellungen spielender Kinder.³³ Die Übereinstimmungen zwischen vermeintlichem Vorbild und Bruegels „Kinderspielen“ beschränken sich allerdings allein auf die Spielhandlungen, die zu Teilen noch heute beinahe unverändert zu beobachten sind, nicht auf den Figuren- oder Gewandstil. Der Hauptunterschied der als Vorbild angeführten älteren Darstellungen zum Gemälde Bruegels liegt vor allem darin, dass sie spielende Kinder zeigen, nicht Kinderspiele. Die Anzahl der Kinder – wie die Auswahl der dargestellten Spiele – ist dabei beliebig, denn dem Illustrator eines Stundenbuches ging es nicht darum, eine möglichst vollständige Aufzählung der ihm bekannten Kinderspiele zu liefern. Sein Anliegen war es, ein Kalenderblatt möglichst dekorativ zu füllen. Als Hinweis darauf, ist auch die Tatsache zu

³¹ GROSSHANS, Sprichwörter, S. 47.

³² Es ist unzweifelhaft, dass die dargestellten Handlungen Kinderspiele sind, die, bei allen Unterschieden in der Interpretation des Bildes, beinahe gleichlautend identifiziert werden. Die einzelnen Spiele brauchen deshalb hier nicht weiter vorgestellt werden. Bruegels „Kinderspiele“ sind mehrfach monographisch bearbeitet worden. Von volkskundlicher, spiel- und sportgeschichtlicher Seite wurden Versuche unternommen, die mehr als 90 von rund 230 Kindern gespielten Spiele zu identifizieren. Vgl. HINDMAN, Games, S. 445–475; ALTMAN, Theory, S. 191–240.

³³ Von den wissenschaftlichen Bearbeitern seines Bildes ist in diesem Zusammenhang auf Kalenderillustrationen spätmittelalterlicher Stundenbücher und Lebensalter-Darstellungen, aber auch auf einzelne druckgraphische Blätter mit spielenden Kindern verwiesen worden. Vgl. zusammenfassend HINDMAN, Games, S. 455f. Es scheint allerdings sinnvoll, die Interpretation der Kalenderminiaturen nicht überzustrapazieren und es bei der Feststellung bewenden zu lassen, dass etliche der bei Bruegel dargestellten Spiele sich schon um die Wende des 15. Jahrhunderts in franko-flämischen Stundenbüchern finden.

werten, dass in einigen Horae und Psalterien der Platz der spielenden Kinder alternierend von Amoretten, kleinen Tieren oder floralen Ornamenten eingenommen wird.³⁴

Neben den Abbildungen spielender Kinder in den Marginalillustrationen von Handschriften und vereinzelt Beispielen in der Tafelmalerei sind auch einige graphische Darstellungen von Kinderspielen bekannt, die in die Zeit vor Bruegels Gemälde datieren.³⁵ Auch sie verfolgen jedoch ein anderes Ziel: So zeigen die Blätter eines Israhel van Meckenem oder Lebensalterzyklen stets nur einige wenige Kinder.³⁶ Möglicherweise kommt diesen Bildern eine Bedeutung im emblematischen Sinne zu, vielleicht waren sie auch als Vorlageblätter intendiert, sicherlich aber haben sie mit Bruegels erzählerisch breit angelegter Sammlung wenig gemein. Als unmittelbar vorbildhaft lassen sich einzig Beispiele aus dem Bereich der textilen Bildmedien anführen, in denen seit dem 15. Jahrhundert gleichermaßen Kinderspiele wie Sprichwörter begegnen.³⁷ Unabhängig davon wie das genaue Verhältnis der Gemälde Bruegels zu diesen Vorläufern aus dem Bereich der höfischen Kunstübung zu bewerten ist, handelt es sich doch fraglos bei Bruegels Bild um eine enzyklopädisch angelegte Sammlung von Kinderspielen.³⁸

Wie auch mit Blick auf das Sprichwörterbild werfen die Verfechter der symbolischen Deutung, die hinter den „Kinderspielen“ eine religiöse oder politische Stel-

34 Vgl. dazu PLOTZEK, Andachtsbücher, S. 23–28 und Abbildungen auf den S. 15–18.

35 Bei den Gemälden wäre beispielsweise an die Außenflügel des Wiener Weltgerichtsaltars des Hieronymus Bosch zu denken, der ein Kind mit einem Windrad im Laufwagen zeigt. HINDMAN, Games, S. 468, gibt einen umfassenden Überblick der „Vorläufer“ von Bruegels Kinderspieldarstellung, konstatiert aber, dass es zwischen diesen und Bruegels Bild keinerlei Zusammenhänge gibt.

36 Vgl. HINDMAN, Games, S. 458, Abbildung 15.

37 Zu den Spieleteppichen vgl. MATTER, Spieleteppich. Zu den Sprichwörterteppichen vgl. MIEDER, Proverbs, Taf. 1.

38 Schon die Verfasser der ersten großen Bruegel-Monographie, BASTELAER/HULIN DE LOO, Bruegel, S. 28, 106, 282, hatten 1907 in Bruegels Bild einen Katalog der seinerzeit üblichen Spiele gesehen. Auch OPIE, Games, S. 19, deuteten Bruegels Bild in dieser Weise, sahen „Kinder, so wie man sie sieht, wenn sie sich unbeobachtet glauben“. Als Verfechter dieser „enzyklopädischen“ These zeigten sich 1981 auch DEMUS, Malerei, S. 68f. und SNOW, Meaning. Der Betrachtung des Bildes als „gemalte Enzyklopädie“ stehen Interpretationen gegenüber, die hinter der Darstellung von Kinderspielen einen tieferen Deutungsgehalt sehen und die Vermutung strikt ablehnen, dass es sich um eine enzyklopädisch intendierte Sammlung handeln könnte. Gerade der ikonographisch-symbolischen Auseinandersetzung mit Bruegels Darstellung war eine große Wirkung beschieden und sie ist zur Grundthese beinahe jeder neueren Interpretation geworden. Als Beispiel hierfür ließe sich SULLIVAN, Monkeys, S. 117f., anführen, wo es heißt: „The children are symbols of irrational and foolish adults.“ Der wichtigste Vertreter dieser These: STRIDBECK, Bruegelstudien, S. 184f., der in schier unerschöpflicher Aufzählung das Bild als Darstellung der verkehrten Welt deutete. Zur Kritik an STRIDBECK vgl. SNOW, Meaning, S. 39f.: „To make us realize that generalizations like Stridbeck's about sixteenth-century attitudes rest on extremely naive conceptions of what historical and cultural contexts are and how one achieves access to them“. In diesem Kontext ist auch TIETZE-CONRAT, Kinderspiele, S. 127f., zu nennen, die in Bruegels Bild die „Infantia“ thematisiert sah, den emblematischen „Frühling eines nicht fortgesetzten Lebensalter-Zyklus“. Auch TOLNAI, Studien, S. 114f., sah das Bild als Teil eines Zyklus, der „Gaukelnden Welt im Jahreswechsel“, wobei für ihn die „Kinderspiele“, unter Verweis auf das Johannisfeuer im Hintergrund, den „Sommer“ darstellen. Die Hypothese eines zyklischen Zusammenhangs, in dem das Bild zu deuten sei, wird ferner auch von GIBSON, Bruegel, S. 85, vertreten, für den das Bild in einen Zyklus des „theatrum vitae humanae“ gehört, und von GAIGNEBET, Combat, der die Kinderspiele als Kalender des Jahres deutet. Eine der umfangreichsten Interpretationen bietet HINDMAN, Games, die das Bild als Allegorie der Torheit, besonders der Torheit der Ehe verstanden wissen will, während MÜLLER, Paradox, das Bild unter Verweis auf einen 1962 erstmals publizierten Brief des deutschen Theologen Sebastian Franck (1499–1542) als eine subtile theologische Kritik an der falschen Christusbefolgung liest.

lungnahme des Künstlers vermuten, den Vertretern der 'enzyklopädischen Richtung', die in dem Bild schlicht eine gemalte Spielesammlung sehen, vor, dass der bloße Hinweis auf annähernd zeitgleiche, literarische Kinderspielsammlungen Bruegels Werk nicht gerecht werde, es nicht hinreichend erläutere.³⁹ Gerade bei der Betrachtung der „Kinderspiele“ erweist sich, dass die ältere kunstwissenschaftliche Literatur einen Widerspruch zwischen den beschreibenden Qualitäten des Bildes und seiner inhaltlichen Konnotation sieht. In der neueren kunsthistorischen Forschung hat sich unter Verweis auf die Episteme der Frühen Neuzeit die Erkenntnis durchgesetzt, dass sich der vermeintliche Widerspruch in der Rekonstruktion des frühneuzeitlichen Bildverstehens auflösen lässt.⁴⁰ Dokumentarische und allegorische Gehalte schlossen einander in der bildlichen Repräsentation nicht aus, sondern konnten einander wechselseitig ergänzen und bereichern.

In der Frühen Neuzeit wurden Bilder wortanalog als Repräsentation von Sachen bzw. Sachverhalten verstanden. Erst im Verlauf des 17. Jahrhunderts wurde dieses frühneuzeitliche Bildverständnis, das „sprechende Bilder“ als „sichtbare Worte“ verstand, sukzessive durch eines abgelöst, in dem schließlich das Medium Bild sich nur noch selbst zu repräsentieren hatte.⁴¹ Medienhistorisches Epochensignum des Bildverständnisses in der Frühen Neuzeit waren komplex argumentierende Bilder, deren Essenz in Gestalt des Emblems begegnet. Die Emblematis lässt sich als paradigmatisch für das frühneuzeitliche Bildverständnis auffassen, da Emblemata tatsächlich nur in den Grenzen der Epoche in lebendigem Gebrauch waren. Bezeichnend gleichermaßen für die Produktion wie für die Rezeption von Emblemata ist ein Definitionsrahmen, der den gemeinten Sachverhalt bestimmt, während die Bedeutungsfindung und daraus abgeleitete Schlussfolgerungen dem Betrachter überlassen bleiben. Diese grundsätzliche Rezeptionshaltung blieb dabei nicht allein auf Emblemata beschränkt. Die „Eigenleistung des Betrachters als Bestandteil der bildlichen Mitteilung“ war die allgemeine Vo-

39 Für die Gegner der „enzyklopädischen“ Deutung war stets eine der Kernfragen, ob es sich bei den dargestellten Figuren tatsächlich um Kinder handelt. FOOTE, Bruegel, S. 114, bezeichnet die Figuren zum Beispiel als „serious miniature adults“. Der in diesem Zusammenhang immer wieder vorgebrachte Einwand, die Dargestellten hätten „alte Gesichter“, kann jedoch nicht tragen, weil zum einen die Gesichter viel zu klein sind, um sie auf Falten hin zu untersuchen, zum anderen keine der dargestellten männlichen Figuren den damals üblichen Bart trägt. Mithin kann es sich beim Bildpersonal also nur um Kinder handeln, die auch als solche gemeint sind. Vgl. dazu auch SNOW, Meaning, S. 27. Einen weiteren Anhaltspunkt dafür, dass es sich bei den gezeigten Figuren um Kinder handelt, bieten die Gewänder. So tragen zum Beispiel die Kinder auf Bruegels „Bauerntanz“ und der „Bauernhochzeit“ ganz ähnliche Kleider wie die Figuren auf den „Kinderspielen“. Das legt den Schluss nahe, dass es sich bei den Gewändern tatsächlich um die damals in den Niederlanden übliche Kinderkleidung handelt, mithin in den Figuren auch Kinder dargestellt sind. Bis zum Alter von ungefähr fünf Jahren waren Mädchen und Jungen in gleicher Weise bekleidet. Ihr Kostüm bestand aus einer einfachen Kittelschürze über einem Unterhemd, manchmal ergänzt durch eine vor den Bauch gebundene Schürze. Bruegel zeigt dieses Kostüm bei dem Jungen mit dem Steckenpferd und dem Mädchen mit Trommel und Flöte. Von diesem Alter an wurden die Kinder geschlechtsspezifisch gekleidet. Mädchen trugen ein einfaches Kleid, darüber eine über der Schulter gebundene Schürze, auf dem Kopf eine Haube. Jungen trugen enge Hosen mit knöpfbarem Hosenlatz, darüber eine Kutte. Diese konnte wie ein Frack geschnitten hinten knielang sein, wie bei dem Jungen auf dem Fass, oder kurz, wie bei den Bockspringern. Mit Hilfe einschlägiger Werke zur Kostümgeschichte lässt sich sogar konstatieren, dass sie verschiedenen Altersgruppen angehören. Vgl. EWING, Costume, S. 7–37.

40 WARNCKE, Bilder, S. 161–323, besonders S. 171, 174, 176, 180.

41 Vgl. dazu auch WARNCKE, Bild, S. 479–497.

raussetzung des frühneuzeitlichen Bildverstehens und Prämisse jeder Bildproduktion: Dem Betrachter kam gegenüber dem grundsätzlich als polyvalent erkannten Medium Bild bedeutungsschaffende Funktion zu.⁴² Nachweislich konnten die Produktion und Rezeption von Bildern sehr hohe Anforderungen an Intellekt und Kommunikationsfähigkeit der Künstler wie des Publikums stellen.⁴³ Leider sind die bildungsgeschichtlichen und damit sozialhistorischen Ursachen und Wirkungen dieses Bildverständnisses für die Intellektualisierung der europäischen Eliten und ihrer Bedeutung für die Zivilisierung Europas noch nicht in ihrer ganzen Tragweite untersucht.⁴⁴ Dennoch lässt sich schon heute konstatieren, dass der konstitutive und teils beinahe spielerische Eigenanteil des frühneuzeitlichen Betrachters an der Sinnproduktion des Bildes die Entwicklung einer spezifisch europäischen Kultur des diskursiven Bildverstehens befördert hat.⁴⁵

Die inhaltliche Polyvalenz der visuellen Argumentation frühneuzeitlicher Bilder ist nur im Rahmen einer medienhistorischen Analyse einholbar, die gleichermaßen den medienspezifischen Bedingungen der Bildproduktion und -rezeption Rechnung trägt, wie ihrem jeweils spezifischen historischen Kontext. Sowohl die Bilder selbst als ihre Motive dürfen nicht außerhalb dieses komplexen Gefüges gedeutet werden. Tatsächlich kranken beinahe alle symbolischen Deutungen des Sprichwörterbildes wie der „Kinderspiele“ daran, dass sie mehr oder weniger beliebige Einzelszenen herausgreifen und deren Sinnhaftigkeit nachzuweisen suchen. Ihre Deutungen versuchen die Interpreten dann in teils geschickt ausgewählten Detailabbildungen zu belegen, die in eine komplexe Argumentation eingebettet, zu einer suggestiven Argumentationsfolge verbunden werden. Nur selten bleiben diese Deutungen jedoch an einer Gesamtansicht des Gemäldes nachvollziehbar und auch das Argument, dass ein Verbergen der häretischen Einzelszenen im Getümmel der nicht mit Bedeutung aufgeladenen Kinderspiele nur ein weiterer Beweis für Bruegels kirchenkritische Haltung sei, kann letztlich nicht wirklich überzeugen.⁴⁶

6. De blaeuwe Heuijck

Ein besonderes Problem bei der Betrachtung der Gewänder wie der Interpretation des Sprichwörterbildes und der Kinderspiele stellt für viele Autoren die „blaeuwe Heuijck“ dar, deren sprichwörtliche Bedeutung für die druckgraphisch verbreiteten Sprichwortsammlungen in der Art von Bruegels Gemälde namengebend wurde.⁴⁷ Bei der Deutung

42 WARNCKE, Bilder, S. 205.

43 Die schon 1987 geäußerten Überlegungen wurden jetzt wieder aufgegriffen bei WARNCKE, Symbol. Eine allgemeine Deutungs Offenheit unterstellt auch ZYMER, Emblem, S. 9–24, der allerdings so weit geht, Emblemata als „offene Kunstwerke“ zu verstehen.

44 HEINEN, Frühe Neuzeit, S. 165–234, hat im Rahmen seiner grundlegenden Überlegungen zum Begriff der Frühen Neuzeit vorgeschlagen, in einer umfassenden Untersuchung des Bildgebrauchs in Jesuitengymnasien die Grundlagen einer Bildungs- und Sozialgeschichte der intellektuell anspruchsvollen visuellen Bildung zu rekonstruieren; Material hierzu etwa bei PORTEMAN, Emblematic exhibitions. Vgl. auch RITTELMAYER/WIERSING, Bild; KECK, Emblematis, S. 273–290.

45 Vgl. etwa das anschauliche Beispiel bei WARNCKE, Allegorese, S. 43–62; vgl. auch FRANGENBERG, Betrachter; SCHÜTZE, Betrachter.

46 MÜLLER, Paradox, S. 53.

47 MORI, Cloak, besonders S. 72f., mit weiterer Literatur.

der „Kinderspiele“ werden die von zwei Kindern in der links gezeigten Taufprozession getragenen mantelartigen Überwürfe für manche Interpreten zu Schlüsselmotiven von metaphorischer Bedeutung stilisiert. Im Kombinieren von Einzeldeutungen einiger willkürlich herausgegriffener Spiele, kann man dann zu dem Schluss kommen, das Bild demonstriere, innerhalb seiner allgemeinen Bedeutung als Veranschaulichung der Torheit der Menschen, im besonderen die Torheit der Ehe. Der Brautzug, im Kreuzungspunkt der Bilddiagonalen, wird dabei als Schlüsselszene gewertet. Die pessimistische Satire sei aus den übertragenen Bedeutungen hinzugezogener Spiele wie der Blinden Kuh, welche auf die Rolle des Zufalls bei der Partnerfindung verweise, des Knöchelspiels der Mädchen, bei dem die ungünstigen Würfe als Orakel auf Unglück in der Ehe wiesen, und aus dem Umstand zusammenzulesen, dass eben die Letzte des Taufzuges einen blauen Umhang trägt, den man als sprichwörtlich dem betrogenen Ehemann übergeworfene „blauwe Heuijck“ verstehen müsse.⁴⁸ Die dieser Deutung zugrunde liegende Form der Interpretation ist dabei so verbreitet wie methodisch zweifelhaft. Es werden dabei nämlich physisch und gegenständlich zusammenhanglose Szenen herausgegriffen und nach interpretativer Behandlung thematisch miteinander verknüpft, während die dazwischenliegenden Bilddetails, die nicht zur These passen, entgegen der Anordnung im Bild, ignoriert werden.⁴⁹ Besonders die Rolle, die in dieser Interpretation der „blauwe Heuijck“ zufällt, erweist sich dabei als sachlich unhaltbar.⁵⁰ Zwar erscheint sie auf Bruegels Berliner „Sprichwörterbild“, dem annähernd gleichzeitigen Kupferstich des Frans Hogenberg und einigen anderen Bildzeugnissen des 16. und 17. Jahrhunderts,⁵¹ doch steht diese „blauwe Heuijck“ im allegorischen Sinn immer im Kontext des „Sprichwörterbildes“ oder der allegorischen Dichtung der Rederijker.⁵² Zudem sind für die Konstituierung des sprichwörtlichen Sinnes mehr Elemente vonnöten, als allein der blaue Umhang. So ist auf allen im übertragenen Sinne gemeinten Darstellungen immer auch eine Frau gezeigt, die einem Mann die Kapuze überzieht. Erst diese beiden Figuren machen den übertragenen Deutungsgehalt der Darstellung aus. Dass es sich bei der „blauwen Heuijck“ nicht immer und in jedem Falle um einen negativ konnotierten Sprichwortverweis handelt, beweisen nicht zuletzt auch andere Darstellungen Bruegels. So wird sie auf dem Kupferstich „Eisläufer vor dem St. Georgstor in Antwerpen“ ebenso wie auf der gestochenen Darstellung der „Caritas“, und in dem Gemälde mit dem „Kampf zwischen Karneval und Fasten“ getragen.⁵³ Gerade in den letztgenannten Darstellungen erscheint die „Heuijck“ weniger als sprichwörtlicher Verrat, denn als eine für den Kirchgang übliche Bekleidung.⁵⁴ Diese Annahme wird schließlich auch durch das 1586 erstmals edierte „Frauentrachtenbuch“ des Jobst Amman gestützt, das unter der Überschrift „Ein Holländerin“ eine Frau mit Huyck zeigt und dieses Kleidungsstück in der Beischrift erläutert: „Also kleidet eins Kauffmans

48 HINDMAN, Games, S. 468f. Zur sprichwörtlichen Bedeutung der „blauwen Huyck“ vgl. BREDNICH, Huyck, besonders S. 124f.

49 Zur methodischen Kritik vgl. DEMUS, Malerei, S. 70.

50 Vgl. dazu SNOW, Meaning, S. 32f. und 44f.

51 Vgl. dazu BREDNICH, Huyck.

52 Vgl. dazu GIBSON, Artists, S. 438f.

53 DEMUS, Malerei, S. 61f.

54 SCHUTT-KEHM, Kampf, S. 74 beschreibt die Huyck wertfrei, als typische Bekleidung für den Kirchgang.

Weib| In Holland ihren schönen Leib,| Wann sie gehet auß ihrem Hauß,| Ihr Geschäft zu richten auß.⁵⁵

Dass also im Rahmen des zeitgenössischen Diskurses auch im Angesicht lebensweltlicher Alltagsszenen und ihrer Abbildungen weitergehende Bedeutungen verhandelt und sprichwörtliche Redensarten in Anschlag gebracht wurden, mag man durchaus annehmen. Doch ist in jedem Falle auszuschließen, dass solche Details den einzigen Schlüssel zum Verständnis von Bruegels Gemälden lieferten. Doch wie wollten derartige Gemälde gelesen werden? Und warum malte man Sprichwörter, Fastnachtsbräuche oder Kinderspiele?

7. Chorographia quid?

Dank der nicht nachlassenden forschenden Bemühungen hat man vor allem im Verlauf des letzten Jahrzehnts einen recht guten Überblick darüber gewonnen, wie zahlreiche und unterschiedliche Sammlungen von Sprichwörtern zu Bruegels Zeit in Umlauf waren und wie diese Spruchweisheiten im Kontext der oralen Kultur, auch durch den altsprachlichen Unterricht und die Anlage von *loci communes*-Sammlungen, verbreitet wurden.⁵⁶ Bedeutsam ist auch der Hinweis darauf, dass diese Sammlungen im 16. Jahrhundert in so großer Zahl nachzuweisen sind, dass sie fraglos weit verbreitet waren, zumal von vielen dieser Werke auch wohlfeile Ausgaben in handlichen Formaten verfügbar waren. Ein Gleiches gilt für Kinderspiele. Schon aus der Antike kannte man Texte, die Hinweise auf Spiele geben und auf bestimmte Situationen, die im Spiel ausgedrückt werden. Zu den frühesten Zeugnissen solcher literarischen Spielüberlieferungen zählt der berühmte Spielkatalog des Julius Pollux.⁵⁷ Auch im Mittelalter hat man sich allem Anschein nach für Spiele interessiert, zumindest legt das die um das Jahr 1380 entstandene Sammlung des Meisters Altwert nahe, die über 50 Spiele aufzählt.⁵⁸ Und Polydore Vergil zählte in seiner 1499 erstmals publizierte Schrift „De rerum inventoribus“ neben zahlreichen Sprichwörtern und Redensarten auch eine ganze Reihe von Spielen auf, die seit der Antike gespielt wurden.⁵⁹ Auch und gerade aus dem Zeitalter Bruegels sind zahlreiche Spielesammlungen überliefert.⁶⁰ So nennt zum Beispiel Joachim Camerarius in seinen „Praecepta morum ac vitae“ aus dem Jahre 1544 neben nützlichen Turnübungen auch etliche Kinderspiele seiner Zeit.⁶¹ Mit Genugtuung wies

55 Abbildung bei SCHUTT-KEHM, Kampf, S. 212.

56 Vgl. hierzu besonders MEADOW, Proverbs; SULLIVAN, Muti magistri, S. 49f.; MORI, Cloak.

57 Julius Pollux, der im 2. Jh. n. Chr. lebte, hatte aus einem verlorenen Werk Suetons geschöpft. Vgl. POLLUX/BECKER, Onomastikon (9. Buch, Kap. 94–129), S. 383–392.

58 Vgl. RANKE, Spielregister.

59 SULLIVAN, Muti Magistri, S. 50f.

60 Eine gewissenhafte Aufarbeitung von Zeugnissen des 16., 17. und 18. Jahrhunderts ist Johannes BOLTE, Zeugnisse, S. 381–414, Weitere Zeugnisse, S. 85–95 zu danken, der außer Spielerwähnungen bei Erasmus, Luther, Agricola, Hans Sachs, Georg Wickram und anderen Humanisten auch Spiellisten wie die von Christoph von Dohna (vor 1618) mit über siebenzig Titeln erfasst und darüber hinaus eine Fülle von Polizeiverordnungen über Spielverbote aufgenommen hat, die für die Spielpraxis der Renaissance und des Barock im städtischen Alltag aufschlussreich sind.

61 Zur Freundschaft mit Ortelius vgl. BÜTTNER, Erfindung, S. 11f. und 329f. Problematisch ist bei dieser wie bei anderen literarischen Aufzählungen, dass gerade dramatische Spiele, bei denen eine vollständige Beschreibung von Inhalt und Dialogfolge wichtig wäre, in den frühen Quellen kaum auszuma-

er dabei nach, dass einige davon schon im Altertum gespielt wurden.⁶² Eine in ihrem Umfang sicher einzigartige Aufzählung von Kinderspielen findet sich in Johann Fischarts (um 1545–1589) „Geschichtklitterung“, die mehr als zweihundert verschiedene Spiele aufzählt.⁶³ Neben dem bei Fischart offensichtlichen Spaß an der Aufzählung, scheinen viele dieser Spielesammlungen, wie die des Joachim Camerarius, aus einem chorographischen und philologischen Interesse motiviert, das Kinderspiele und -reime zu konservieren trachtete.⁶⁴ Tatsächlich müssen diese Bemühungen um Sammlung und Dokumentation im Kontext des durchaus in erster Linie historisch orientierten geographischen Interesses gedeutet werden.

Wenn hier von Geographie die Rede ist, gilt es allerdings zu berücksichtigen, dass sich die heutigen Vorstellungen von den Gegenständen und Inhalten der geographischen Wissenschaft nicht uneingeschränkt auf die Frühe Neuzeit übertragen lassen. Noch als der Geograph Johann Gottfried Gregorius (1685–1770) 1713 seine „Curieuse[n] Gedancken von den vornehmsten und accuratesten Alt[en]- und Neuen Landcharten“ verfasste, folgte man bei der Definition der Inhalte dieser Wissenschaft noch in weiten Teilen der im 15. Jahrhundert wiederentdeckten „Cosmographia“ des Claudios Ptolemaeus. Gleich im ersten Satz dieses antiken Werkes wird die Landkarte als „Bild der Welt“ definiert. Im folgenden Text setzt Ptolemaeus sich jedoch mit der Unterscheidung zwischen den mathematisch-vermessungstechnischen Aufgaben der Geographie – die sich mit der ganzen Welt beschäftigen – und den beschreibenden der Chorographie auseinander, die sich mit „besonderen Orten“ befasse. Diese Definition illustriert Ptolemaeus durch ein Beispiel aus dem Bereich der künstlerischen Praxis, indem er konstatiert, dass das Wesen der Geographie darin bestehe, „dass sie die zusammenhängende Erde als Einheit zeigt und welches ihre Natur und Lage ist. [...] Dagegen liegt der Endzweck der Chorographie in der Einzeldarstellung, wie wenn man etwa ein Ohr allein oder ein Auge nachbilden wollte; der Endzweck der Geographie hingegen in der Betrachtung des Ganzen, geradeso als ob man den ganzen Kopf abzeichnen

chen sind, da sie meist kein auffälliges Spielmittel verwenden und keine ungewöhnliche Bewegungsform aufweisen. Bei der Betrachtung und Deutung historischer Bildquellen sieht man sich so vor das Problem gestellt, schriftliche Überlieferungen wie Spielnennungen und Spielbeschreibungen mit den Bildzeugnissen zur Deckung zu bringen. Zur Problematik der Unsicherheit der Quellen vgl. SCHIER-OBERDORFFER, Hex, S. 8f.

62 Vgl. CAMERARIUS, *Præcepta*, S. 76: „Veteris ea sunt moris Graeci, consentanea fere cum nostro, qualibus ille se dicit potissimum delectari. Ludimus caecum igitur musculum, sic enim vocant, cum unus in medio oclusis oculis, circumcursitantes et vellicantes alios captat. Veteribus fuisse aeneam muscam dicit. Solet et aliquis in tergo manus constringere, et insidentem genibus aliquousque gestare. Habemus et pilulas fictiles quibus certamus, configentes quique suis aliorum, et in fossulas certis spatiis inter se distantes, impellentes, in quo est certitudinis laus. Etiam aeneis numismatis proiectis ad lineam et in sese, simile est certamen. Ludimus et quod nostra lingua Vaccae latebras nominamus, veteres dicit vocasse diffugium“.

63 Zur „Geschichtklitterung“ vgl. BÜTTNER, *Erfindung*, S. 228. Den von Rabelais übernommenen Spiele-Katalog hat Fischart aus anderen Spielsammlungen und eigener Spielkenntnis erweitert. Insgesamt benutzt er nach RAUSCH, *Spieleverzeichnis*, S. 42f., in seiner Liste von 629 Formen des Zeitvertreibs wenigstens 162 der von Rabelais genannten 215 Namen der Spiele. Wie RAUSCH, *Spieleverzeichnis*, S. 43, nachweisen konnte, ging es Fischart dabei nicht um eine systematische Sammlung von Spielen oder gar um die richtige Übersetzung der bei Rabelais gefundenen Namen.

64 Wie HUIZINGA, *Herbst*, S. 441, schreibt, liebten es die Autoren des ausgehenden Mittelalters, sich in endlosen Aufzählungen zu ergehen. Er verweist dabei auf Froissart, der in seinen „L'espinnette amoureuse“ sechzig Kinderspiele aufzählt, die er als Knabe in Valenciennes zu spielen pflegte.

wollte“.⁶⁵ Während die Geographie an der Darstellung des ganzen Kopfes interessiert ist, beschäftigt sich die Chorographie mit seinen Details, dem Auge oder dem Ohr. Diese Teile entsprechen nach der Definition dem beschränkten Erdausschnitt, den die Chorographie zeigt: „selbst die kleinsten der dort vorkommenden Objekte, wie Häfen, Dörfer, Bezirke, die Nebenflüsse der Hauptströme und Ähnliches“.⁶⁶ In seinem vielfach nachgedruckten „Cosmographicus Liber“, den er mit einer Umarbeitung des Ptolemaeus einleitete, setzte der bayerische Geograph Peter Apian (1492–1552) diese Idee 1524 ins Bild (Abb. 8), indem er einer Abbildung der Erdkugel einen im Profil gezeigten Kopf gegenüberstellte, während er dem in Ansicht projizierten Bild einer Stadt die Abbildungen eines Auges und eines Ohres beigesellte. In dem die Darstellung erläuternden Text setzt Apian – Ptolemaeus folgend – die Übung und Geschicklichkeit des Mathematikers in Beziehung zur Geographie, während er die des Künstlers mit der Chorographie verbindet: „Daher benötigt die Chorographie die Darstellung des Ortsbildes und kein Mensch kann chorographische Karten entwerfen, er sei denn in der Malerei erfahren“.⁶⁷ Wie lange man dieser Definition noch folgte, dokumentiert das 14. Kapitel von Johann Gottfried Gregorius’ „Curieuse[n] Gedancken“, das „Von der richtigen Eintheilung aller Sorten der Land-Charten von der gantzen Welt“ handelt. Sie lassen sich – Gregorius folgend – in vier Kategorien einteilen, deren erste die Erd- und Himmelskarten umfasst. Zu einer zweiten Gruppe zählen Karten der vier Erdteile, „Europa, Asia, Africa und America“. Ihnen folgen die „Spezialkarten“, also solche einzelner Länder wie „Frankreich, Spanien, Italien Teutschland und Schweden“.⁶⁸ „Die letzte Abtheilung besteht in Chartis Geographicis Specialissimis“, worunter man zwanglos „alle Zeichnungen von der gantzen Welt, von der grösten biß zur kleinsten referiren kan. [...] hierzu colligieret man Abrisse von Schlachten, Städten, Bergen, Wäldern und Linien“.⁶⁹ „Alle diese Sorten rangiret man nach der Ordnung, die in der Geographie gehalten, und gezeigt wird. Kan man bey jeder Charte das Portrait des Landes-Herrn in Kupffer haben, so wird die Collection um so ansehnlicher. Die Zeichnungen von den raren Gewächsen, Aloën und Blumen, Monstris und Nationen der Länder in den gewöhnlichen Kleidungen illustrieren nicht wenig und dienen zur Auffmunterung des Ingenii und Schärffung des judicii“.⁷⁰ Bei der Benennung derartiger Darstellungen bediente man sich seit dem 16. Jahrhundert und noch bis weit ins 18. Jahrhundert hinein des aus der Antike tradierten Begriffs der Chorographie. Chorographische Details auf Karten waren eine gesuchte Ergänzung des Karteninhalts und als Marginalien auf Landkarten angebrachte Kostüm- und Pflanzenstudien galten als ein im wissenschaftlichen Aussagewert bedeutsamer Zusatz. Darüber hinaus zählte auch die Beschreibung von Sitten und Bräuchen, von sprachlichen Besonderheiten oder Spruchweisheiten, von Festbräuchen oder Spielen zu den Gegenständen historischer und geographischer Forschung. Auch sie waren Teil der Chorographie. Reisende waren deshalb gehalten,

65 Hier zitiert nach BÜTTNER, Erfindung, S. 51.

66 Hier zitiert nach BÜTTNER, Erfindung, S. 51.

67 Hier zitiert nach BÜTTNER, Erfindung, S. 51.

68 GREGORIUS, Curieuse Gedancken, S. 284.

69 GREGORIUS, Curieuse Gedancken, S. 284.

70 GREGORIUS, Curieuse Gedancken, S. 284–286.

unterwegs auch „die Volksbräuche“ – „Vulgi mores“ – zu beachten, wozu „die Art der Ernährung, & Kleidung; ihre Handwerk“ und „die Ausbildung der Jugend“ gehörten.⁷¹

Fastnachtsbräuche, Kinderspiele oder Sprichwörter waren in einem solchen Kontext von Interesse, wobei man gleichermaßen um deren sprachliche wie bildliche Dokumentation bemüht war. Davon zeugen beispielsweise die sammlerischen Bemühungen des mit Pieter Bruegel d.Ä. befreundeten Geographen Abraham Ortelius, die sich, obwohl die Sammlung heute in alle Winde zerstreut ist, zumindest in Umrissen rekonstruieren lassen.⁷² Ortelius verfügte über eine umfangreiche Bibliothek sowie über ein umfangreiches Kunst- und Naturalienkabinett, das er stolz sein „Museum“ nannte und das er stets durch interessante und rare Stücke zu erweitern bemüht war. Seine persönlichen Interessen lagen vor allem auf dem Gebiet der klassischen Philologie, Geschichte und Archäologie.⁷³ Von hier aus nahm seine Beschäftigung mit der Kartographie ihren Ausgang, die – mit der historisch-geographischen Namenkunde beginnend – in der Edition des ersten modernen Atlas' ihren Höhepunkt erlebte. Wie die meisten seiner Zeitgenossen verstand Ortelius die Geographie als „historiae oculus“, als „Auge der Geschichte“, und somit als Teil und Ergänzung der Geschichtswissenschaften.⁷⁴ Sein allgemeines historisches Interesse schlug sich in den von ihm edierten Karten genauso nieder, wie in seinen sonstigen Publikationen, die teils Bestände seiner umfangreichen Sammlung dokumentieren.⁷⁵ Das unermüdliche Bestreben, die Sammlung zu erweitern, wird vor allem durch die reiche Korrespondenz des Kosmographen bezeugt. So hat sich aus dem Jahr 1589 ein Brief erhalten, den Philipp van Winghe (1560–1592) aus Rom an Ortelius sandte. Dieser hatte ihn gebeten, nach Landkarten und geographischen Büchern Ausschau zu halten und ihm alles mitzuteilen, was er an Neuigkeiten auf dem Gebiet der Kosmographie in Erfahrung bringen könne.⁷⁶ Zum Interessantesten, was ihm auf diesem Gebiet begegnet war, zählte van Winghe eine Bekanntschaft, die er gemacht hatte: „Ich habe hier die Bekanntschaft von Ciaconius gemacht, einem spanischen Jacobiner, der die Trajans-Säule kommentiert hat. Er ist sehr höflich und hat ein reichhaltiges Kabinett von Antiquitäten im Überfluß. Seine Münzen sind jedoch alle an die Juden versetzt: Er hat tönerner römische Trinkgefäße,

71 SCHOTT, *Itinerarium*, fol. 5v–6: „In peregrinationibus obseruanda: I. Regio in qua consideranda nomina. 1. Vetera. 2. recentia[m]pe mutata. II. Ditus hominum: 1. Superiorum. 2. nostrorum. III. Nomen Urbis, & ratio nominis, si extet. Item conditor, amplificator, aut instaurator. IIII. 1. Flumina eaq; a. alluentia. b. prope distantia. c. deducta. 2. Mare alluens, aut portus. 3. Montes. 4. Syluae, nemora, vel si quid aliud insigne. V. Opera haec, vel 1. Publica a. Sacra: Basilicae. Monasteria. Tempia. b. Profana: Palatia, arces, fora, armamentaria, propugnacula, turres, & ratio munitionis. 2. Priuata: vt quae in ciuium aedibus sunt insignia, veluti horti, picturae, fontes, statuae. VI. Ratio gubernationis, ad quam pertinent 1. Curia, in qua Senatores, & familiae ciuium honestae. 2. Scholae, vt ratio educationis, & institutionis pueritiae. Item viri docti, & Bibliothecae. 3. Vulgi mores, quod pertinent, ratio victus, & vestitus; item opificia“. Das von Schott reproduzierte apodemische Modell geht auf ein älteres Vorbild zurück, vermutlich auf Nathan Chytraeus: *Variorum in Europa Itinerum Deliciae, seu selectiora Inscriptionum, maxime recentium, monumenta*, Herborn 1594. Vgl. STAGL, *Apodemik*, S. 191.

72 BÜTTNER, Ortelius, S. 169–180.

73 DENUCE, *Kaartmakers*, Bd. 2, S. 149f.

74 BÜTTNER, *Erfindung*, S. 50–60.

75 BÜTTNER, Ortelius, S. 170f.

76 Um geographische Publikationen war es allerdings in Rom recht schlecht bestellt: „Aengaende t' gene dat v. l. mij belast heeft nopende caerten oft boecken van Cosmographie oft Geographie, daer ismen hier qualijc af versien“. Vgl. HESSELS, *Ortelii epistoli*, Nr. 170, S. 409.

Strigiles, metallene und tönernerne Lampen aller Art, Vorhängeschlösser, eine reichliche Menge metallene Talismane, Waagen, alle Arten von Gewichten etc.“⁷⁷ Alfonso Chacon (1530–1599), der sich Ciaconus nannte, war für Ortelius kein Unbekannter. Schon Jahre zuvor hatte er von ihm gehört und seine Freunde gefragt, ob sie Näheres über ihn wüssten. Am 4. August des Jahres 1580 hatte Georg Braun ihm dann mitgeteilt, was ihm wiederum ein Mittelsmann aus Rom geschrieben hatte: „Ciaconius hat folgendes gemacht: Nach Gesners Vorbild hat er eine ziemlich genaue Bibliothek aller Skribenten und Autoren zusammengestellt, die in Kürze veröffentlicht wird. An Bildern aus der Antike, die bisher noch niemand gesehen hat und um die sich auf Kosten des Papstes zwei gar nicht so unbegabte Maler kümmern, hat er mir einige hundert Köpfe gezeigt, die von kunstreicher Hand gezeichnet sind. Dann verschiedene Kinderspiele, mit denen sich Knaben teils früher, teils auch heute zu erholen pflegen, von einem antiken Marmor, die Darstellung der Freilassung eines Sklaven. Viertens zeigte er mir einen antiken Münzprägestempel, wobei die einzelnen Teile ihre Aufgabe in wunderbar abgestimmter Arbeitsteilung verrichten. Dieser und ähnlicher Ergötzlichkeiten besitzt er einen unglaublichen Schatz, alles höchst kunstvoll ausgearbeitet“.⁷⁸ Viel mehr war über Ciaconius nicht in Erfahrung zu bringen, der sich Ausländern gegenüber manchmal recht verschlossen zeigte. Georg Brauns Mittelsmann in Rom setzte deshalb seiner lateinischen Beschreibung dessen, was er gesehen hatte, eine deutsch abgefasste Charakteristik Chacons bei, die an Deutlichkeit nichts zu wünschen übrigließ: „Er ist ein Munch dauon Wenich wirtt zu bekhummen sein, Er bedunckt mich die Lewen gruben sein, da alles ein, vnnd nixtt wider auss khumptt“.⁷⁹ Zu den Dingen, die, wie es scheint, für Mercator – und wohl auch für Ortelius – von besonderem Interesse waren, gehörten dabei augenscheinlich die Darstellungen von Kinderspielen: „uarios ludendi modos, quibus partim olim, partim hodie puerj ludendi se recreare solent“.

Ein Bild mit Kinderspielen, mit Fastnachtsbräuchen oder Sprichwörtern durfte in diesen Kreisen durchaus mit größtem Interesse rechnen, zumal wenn es sich um ein Gemälde handelte, dass man als Produkt künstlerischen Bemühens und Exempel male-rischer Kunstfertigkeit betrachten konnte. Im Kreise jener europäischen Humanisten, mit denen Ortelius korrespondierte, wurde nämlich gerade Pieter Bruegel d.Ä. als Ma-ler ausgesprochen bewundert. So ließ Ortelius ein Gemälde Bruegels, das er besaß, die Grisaille mit dem Tode Mariens, im Jahre 1574 durch Philipp Galle in einen großfor-

77 „Ick heb hier kinnisse mit Ciaconus een Spaensche Jacopin die gecommenteert heeft columna Traianj, hij is seer curtieus, ende heeft het fraiste cabinet van alle antiquiteijten in abundantie, maer al sijn medallen sijn verset aende Joden: hij heeft Vasa Samia, strigiles, lampades æreas et fictiles omnis generis, claus infinitas, fascinos æreos cum magna copia, stateras, pondera omnia etc“. Vgl. HESSELS, Ortelii epistoli, Nr. 170, S. 411.

78 „Ciani labor hic est. Bibliothecam sane accuratissimam Scriptorum et Auctorum omnium, ad Imitationem Gesnerj conscripsit, propediem in lucem proditurum. Inter antiquitatum picturas, quæ hactenus nondum sunt uisæ, quibus duo, non inelegantes Pontificis sumptibus incumbunt pictores, ostendit mihi aliquot centena capita, artificiosa manu delineata; Deinde, uarios ludendi modos, quibus partim olim, partim hodie puerj ludendi se recreare solent, ex antiquissimam mamore, modum, quo serui manumittebantur. Quarto, antiquissimam pecuniæ cudendæ formam, vbi singuli, mirabilj ratione operandi, suis funguntur muneribus. Harum et similium deliciarum incredibilem thesaurum habet, artificiosissimè elaboratum“. Vgl. HESSELS, Ortelii epistoli, Nr. 96, S. 230f.

79 HESSELS, Ortelii epistoli, Nr. 96, S. 231.

matigen Nachstich reproduzieren.⁸⁰ Den Kupferstich verschenkte er verschiedentlich an seine Freunde, deren erhaltene Dankesschreiben einen deutlichen Hinweis darauf geben, in wie hohem Ansehen Bruegel stand.⁸¹ In diesen Kreisen bewunderte man die Genauigkeit von Bruegels Beobachtungsgabe und die mimetische Qualität seiner Malerei. Darüber hinaus dürfte man die „Kinderspiele“ als enzyklopädische Spielesammlung geschätzt haben, genau wie das Sprichwörterbild als Sammlung von Spruchweisheiten oder den „Kampf zwischen Karneval und Fasten“ als visuelle Dokumentation volkstümlichen Brauchtums. Derartige Gemälde hatten, als artifizielle Rarität wie als chorographisches Dokument, ihren Platz in den Kunst- und Wunderkammern jener Tage. Es ist damit nicht ausgeschlossen, dass schon Bruegels Zeitgenossen weitergehende Deutungen an diese Darstellung herantrugen. Doch tatsächlich taten solche weitergehenden, auch moralischen Interpretationen dem dokumentarischen Wert keinen Abbruch. Vielmehr erhöhten sie nur den Kunstwert eines Bildes, was im Rekurs auf die Topoi antiker Künstlerpanegyrik auch die Aussage des Abraham Ortelius bezeugt, dass aus Bruegels Darstellungen mehr herauszulesen sei, als dieser hineingemalt habe: „In omnibus ejus operibus intellegitur plus semper quam pingitur.“⁸²

Literatur

Primärliteratur

- CAMERARIUS, Joachim: *Præcepta morvm ac vitae, accommodata aetati puerili, solvta oratione et versibvs qvoqve exposita*, Leipzig 1544. [= *Præcepta*]
 [GREGORIUS, Johann Gottfried]: *Curieuse Gedancken von den vornehmsten und accuratesten Alt- und Neuen Land-Charten*, Franckfurt u.a. 1713. [= *Curieuse Gedancken*]
 HESSELS, Joannes Henricus: *Abraham Ortelii et virorum eruditorum ad eundem et Jacobum Cœlius Orteliani epistoli*, Cambridge 1887. [= *Ortelii epistoli*]
 SCHOTTUS, Franciscus: *Itinerarivm nobiliorum Italiae regionvm, vrbivm, oppidorvm, et locorvm*, Vicenza 1601. [= *Itinerarivm*]

Sekundärliteratur

- ALTMAN, Rick: *A theory of narrative*, New York u.a. 2008. [= *Theory*]
 van BASTELAER, René/HULIN DE LOO, Georges: *Peter Bruegel l'Ancien, son œuvre et son temps*, Brüssel 1907. [= *Bruegel*]
 BOLTE, Johannes: Zeugnisse zur Geschichte unserer Kinderspiele, in: *Zeitschrift des Vereins für Volkskunde* 19 (1909), S. 381–414. [= *Zeugnisse*]

80 Pieter Bruegels Gemälde „Marienlod“ (Öl auf Holz, 36 x 55 cm, heute Upton House, Bearsted Collection) wurde nachgestochen von Philipp Galle (Kupferstich, 310 x 417 mm). Vgl. BÜTTNER, Ortelius, S. 174f.

81 Von besonderem Interesse für die Frage nach der Rezeption von Bruegels Werken ist ein Brief des Schriftstellers und Kupferstechers Dirck Volkertsz Coornhert an Ortelius (HESSELS, *Ortelii epistoli*, Nr. 75, S. 175f.). Ein Echo dieser Bewunderung findet sich auch in einem Brief des Benedictus Arias Montanus vom 30. März 1590, der Ortelius um die Zusendung eines Abzuges von diesem Stich bat (HESSELS, *Ortelii epistoli*, Nr. 177, S. 427f.).

82 BÜTTNER, *Erfindung*, S. 275, Anm. 275.

- BOLTE, Johannes: Weitere Zeugnisse zur Geschichte unserer Kinderspiele, in: Zeitschrift des Vereins für Volkskunde 33/34 (1923/1924), S. 85–95. [= Weitere Zeugnisse]
- BREDNICH, Rolf Wilhelm: Die holländisch-flämischen Sprichwortbilderbogen vom Typus „De blauwe Huyck“, in: Miscellanea Prof. em. Dr. K. C. Peeters, Antwerpen 1975, S. 120–131. [= Huyck]
- BÜTTNER, Nils: Die Erfindung der Landschaft. Landschaftskunst und Kosmographie im Zeitalter Bruegels, Göttingen 2000. [= Erfindung]
- BÜTTNER, Nils: Rezension der Ausstellung „De firma Brueghel“, in: Kunstchronik 54 (2002), S. 462–465. [= Firma]
- BÜTTNER, Nils: Geschichte der Landschaftsmalerei, München 2006. [= Landschaftsmalerei]
- BÜTTNER, Nils: De verzamelaar Abraham Ortelius, in: Katalog der Ausstellung: Abraham Ortelius (1527–1598) cartograaf en humanist, Museum Plantin-Moretus, Antwerpen 1998, S. 169–180. [= Ortelius]
- BÜTTNER, Frank: Das Bild und seine Paratexte. Bemerkungen zur Entwicklung der Bildbeschriftung in der Druckgraphik der Frühen Neuzeit, in: Frieder von AMMON/Herfried VÖGEL (Hgg.), Die Pluralisierung des Paratextes in der Frühen Neuzeit: Theorie, Formen, Funktionen, Berlin u.a. 2008, S. 99–132. [= Paratexte]
- DEMUS, Klaus: Flämische Malerei von Jan van Eyck bis Pieter Bruegel d.Ä.: Katalog der Gemäldegalerie, Wien 1981. [= Malerei]
- DENUCÉ, Jean: Oud-Nederlandsche Kaartmakers in betrekking met Plantijn, 2 Bände, Antwerpen 1912/1913. [= Kaartmakers]
- DIERSE, Ulrich: Enzyklopädie: Zur Geschichte eines philosophischen und wissenschaftstheoretischen Begriffs, Bonn 1977. [= Enzyklopädie]
- DUCKWITZ, Rebecca: The Devil is in the Detail. Pieter Bruegel the Elder's 'Netherlandish Proverbs' and Copies after it from the Workshop of Pieter Brueghel the Younger, in: De firma Brueghel, Ausstellungskatalog: Maastricht, Bonnefantenmuseum/Brüssel, Koninklijke Musea voor Schone Kunsten, 13. Oktober 2001 – 17. Februar 2002, Ghent 2001, S. 58–79.
- DUNDES, Alan: How far does the apple fall from the tree?, in: Wolfgang MIEDER (Hg.), The Netherlandish Proverbs. An international Symposium on the Pieter Bruegel(h)els, Burlington 2004, S. 15–45. [= Apple]
- EWING, Elizabeth: History of Children's Costume, New York 1977. [= Costume]
- FOOTE, Timothy: The world of Bruegel, New York 1968. [= Bruegel]
- FRANGENBERG, Thomas: Der Betrachter. Studien zur florentinischen Kunsttheorie des 16. Jahrhunderts, Berlin 1990. [= Betrachter]
- GAIGNEBET, Claude: Le combat de Carnaval et de Careme de P. Bruegel, in: Annales. Economies, Sociétés, Civilisations 27 (1972), S. 313–345. [= Combat]
- GIBSON, Walter S.: Bruegel, London 1977. [= Bruegel]
- GIBSON, Walter S.: Artists and Rederijkers in the age of Bruegel, in: The Art Bulletin 63 (1981), S. 426–446. [= Artists]
- GIBSON, Walter S.: Mirror of the Earth. The World Landscape in Sixteenth-Century Flemish Painting, Princeton 1989. [= Mirror]
- GROSSHANS, Rainald: Pieter Bruegel d.Ä. Die niederländischen Sprichwörter, Berlin 2003. [= Sprichwörter]

- HEINEN, Ulrich: Argument – Kunst – Affekt: Bildverständnisse einer Kunstgeschichte der Frühen Neuzeit, in: Helmut NEUHAUS (Hg.), *Die Frühe Neuzeit als Epoche*, München 2009, S. 165–234. [= Frühe Neuzeit]
- HINDMAN, Sandra: Pieter Bruegel's Childrens Games, Folly, and Chance, in: *Art Bulletin* 63 (1981), S. 445–475. [= Games]
- HONIG, Elizabeth: Making Sense of Things, in: *RES. Anthropology and Aesthetics* 34 (1998), S. 166–183. [= Sense]
- HUIZINGA, Johan: *Herbst des Mittelalters*, 10. Auflage, Stuttgart 1969. [= Herbst]
- KECK, Rudolf W.: Zur Bedeutung der Emblematik für die Historische Pädagogik, in: Hanno SCHMITT u.a. (Hgg.), *Bilder als Quellen der Erziehungsgeschichte*, Bad Heilbrunn 1997, S. 273–290. [= Emblematik]
- MATTER, Stefan: Minne – Spiel – Gespräch. Bausteine zur Geschichte einer Minne-Gesprächskultur des späteren Mittelalters, in: Jutta ZANDER-SEIDEL (Hg.), *Der „Nürnberger Spielteppich“ im Kontext profaner Wanddekoration um 1400 (Wissenschaftliche Beibände zum Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums)*, im Druck. [= Spielteppich]
- MEADOW, Marc A.: „For This Reason or That the Geese Walk Barefoot“: Wit and Wisdom in Bruegel's Printed Proverbs, in: Wolfgang MIEDER (Hg.), *The Netherlandish Proverbs. An international Symposium on the Pieter Brueg(h)els*, Burlington 2004, S. 103–128. [= Reason]
- MEADOW, Marc A.: *Pieter Bruegel the Elder's Netherlandish Proverbs and the Practice of Rhetoric*, Zwolle 2002. [= Proverbs]
- MICHALSKY, Tanja: „Perlen vor die Säue“: Zu Pieter Bruegels visueller Reflexion über die Speicherung kulturellen Wissens in den „Niederländischen Sprichwörtern“ (1559), in: Jost SCHIEREN (Hg.), *Bild und Wirklichkeit. Welterfahrung im Medium von Kunst und Kunstpädagogik*, München 2008, S. 11–38. [= Perlen]
- MIEDER, Wolfgang (Hg.): *The Netherlandish Proverbs. An international Symposium on the Pieter Brueg(h)els*, Burlington 2004. [= Proverbs]
- MORI, Yoko: „She Hangs the Blue Cloak Over Her Husband“: The World of Human Follies in Proverbial Art, in: Wolfgang MIEDER (Hg.), *The Netherlandish Proverbs. An international Symposium on the Pieter Brueg(h)els*, Burlington 2004, S. 71–102. [= Cloak]
- MÜLLER, Jürgen: *Das Paradox als Bildform: Studien zur Ikonologie Pieter Bruegels d.Ä.*, München 1999. [= Paradox]
- OPIE, Iona/OPIE Peter: Games (young) people play, in: *Horizon* 13 (1971), S. 16–19. [= Games]
- ORENSTEIN, Nadine (Hg.): *Pieter Bruegel de Oude: Meestertekenaar – Pieter Bruegel the Elder: Drawings and Prints*, Ausstellungskatalog: Rotterdam, Museum Boijmans Van Beuningen, 24. Mai – 5. August 2001. – New York, Metropolitan Museum of Art, 25. September – 2. Dezember 2001, New York 2001. [= Bruegel]
- PLOTZEK, Joachim M.: *Andachtsbücher des Mittelalters aus Privatbesitz*, Köln 1987. [= Andachtsbücher]
- POLLUX, Julius/BECKER, Immanuel (Hg.): *Onomastikon*, Berlin 1846. [= Onomastikon]
- PORTEMAN, Karel: *Emblematic exhibitions (affixiones) at the Brussels Jesuit College (1630–1685). A study of the commemorative manuscripts*, Turnhout 1997. [= Emblematic exhibitions]
- RANKE, Kurt: Meister Altswerts Spielregister, in: *Schweizerisches Archiv für Volkskunde* 48 (1952), S. 137–197. [= Spielregister]
- RAUSCH, Heinrich Adam: *Das Spieleverzeichnis im 25. Kapitel von Fischarts 'Geschichtklitterung' (Gargantua)*, Straßburg 1908. [= Spieleverzeichnis]

- RITTELMAYER, Christian/WIERSING, Erhard: Bild und Bildung. Ikonologische Interpretationen vormoderner Dokumente von Erziehung und Bildung, Wiesbaden 1991.
- SCHIER-OBERDORFFER, Uta: Hex im Keller. Ein überliefertes Kinderspiel im deutschen und englischen Sprachbereich. Mit einem bibliographischen Überblick zur Kinderspielforschung, München 1985. [= Hex]
- SCHÜTZE, Sebastian (Hg.): Kunst und ihre Betrachter in der Frühen Neuzeit. Ansichten, Standpunkte, Perspektiven, Berlin 2005. [= Betrachter]
- SCHUTT-KEHM, Elke: Pieter Bruegels d.Ä. 'Kampf zwischen Karneval und Fasten' als Quelle volkskundlicher Forschung, Frankfurt 1983. [= Kampf]
- SEDLMAYR, Hans: Die 'Macchia' Bruegels, in: Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien, NF VIII (1934), S. 137–160. [= Macchia]
- SNOW, Edward E.: "Meaning" in Childrens Game's: on limitations of the iconographic approach to Bruegel, in: Representations I, H. 2 (1983), S. 27–60. [= Meaning]
- STAGL, Justin: Die Apodemik oder Reisekunst als Methodik der Sozialforschung vom Humanismus bis zur Aufklärung, in: Mohammed RASSEM/Justin STAGL (Hgg.), Statistik und Staatsbeschreibung in der Neuzeit, München u.a. 1980, S. 131–205. [= Apodemik]
- STRIDBECK, Carl Gustav: Bruegelstudien: Untersuchungen zu den ikonologischen Problemen bei Pieter Bruegel d.Ä. sowie dessen Beziehungen zum niederländischen Romanismus, Stockholm 1956. [= Bruegelstudien]
- SULLIVAN, Margaret A.: Peter Bruegel the Elder's 'Two Monkeys': A New Interpretation, in: Art Bulletin 63 (1981), S. 114–126. [= Monkeys]
- SULLIVAN, Margaret A.: "Muti magistri (silent teachers)": learning from the Brueg(h)els, father and son, in: Wolfgang MIEDER (Hg.), The Netherlandish Proverbs. An international Symposium on the Pieter Brueg(h)els, Burlington 2004, S. 47–70. [= Muti magistri]
- SULLIVAN, Margaret A.: Bruegel's Peasants: Art and Audience in the Northern Renaissance, Cambridge u.a. 1994. [= Peasants]
- TIETZE-CONRAT, Erica: Pieter Bruegels Kinderspiele, in: Oudheidkundig Jaarboek 2 (1934), 127–130. [= Kinderspiele]
- VON TOLNAI, Karl: Studien zu den Gemälden Pieter Bruegels d.Ä., in: Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien 44, N. F. 7 (1934), S. 105–135. [= Studien]
- WARNCKE, Carsten-Peter: Allegorese als Gesellschaftsspiel. Erörternde Embleme auf dem Satz Nürnberger Silberbecher aus dem Jahre 1621, in: Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums (1982), S. 43–62. [= Allegorese]
- WARNCKE, Carsten-Peter: Sprechende Bilder – sichtbare Worte. Das Bildverständnis in der frühen Neuzeit. Wiesbaden 1987. [= Bilder]
- WARNCKE, Carsten-Peter: Das unterdrückte Bild – eine Revision der Mediengeschichte, in: Frank BÜTTNER/Gabriele WIMBÖCK (Hgg.), Das Bild als Autorität. Die normierende Kraft der Bilder, Münster 2004, S. 479–497. [= Bild]
- WARNCKE, Carsten-Peter: Symbol, Emblem, Allegorie. Die zweite Sprache der Bilder, Köln 2005. [= Symbol]
- ZYMNER, Rüdiger: Das Emblem als offenes Kunstwerk, in: Wolfgang HARMS (Hg.), Polyvalenz und Multifunktionalität der Emblematik, Frankfurt am Main u.a. 2002, S. 9–24. [= Emblem]

Abbildungen

- Abb. 1: Pieter Bruegel d.Ä., Die niederländischen Sprichwörter, 1559, Öl auf Holz, 117 x 163,5 cm. Berlin, Staatliche Museen zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, Gemäldegalerie.
- Abb. 2: Joannes und Lucas van Doetecum nach Pieter Bruegel d.Ä., Pagus nemorosus (Waldreiche Landgemeinde), Kupferstich, 325 x 422 mm.
- Abb. 3: Pieter van der Heyden (?) nach Pieter Bruegel d.Ä., ELCK, Kupferstich, 229 x 296 mm.
- Abb. 4: Pieter Bruegel d.Ä., Die Bienenzüchter, Feder in brauner Tusche, 203 x 309 mm, Berlin, Staatliche Museen zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, Kupferstichkabinett.
- Abb. 5: Nummernschema zu Bruegels Kinderspielen. Datei aus dem Medienarchiv „Wikimedia Commons“.
- Abb. 6: Pieter Bruegel d.Ä., Kampf zwischen Karneval und Fasten. Öl auf Holz, 118 x 164,5 cm. Wien, Kunsthistorisches Museum.
- Abb. 7: Pieter Bruegel d.Ä., Kinderspiele. Öl auf Holz, 118 x 161 cm. Wien, Kunsthistorisches Museum.
- Abb. 8: Peter Apian, Cosmographicus Liber, Ingolstadt 1524, fol 2r.



Abb. 1



Abb. 2

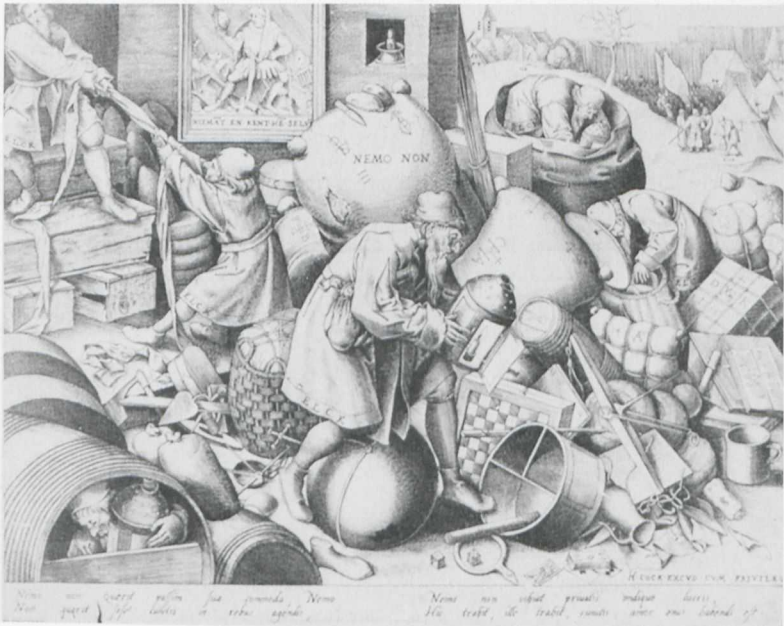


Abb. 3



Abb. 4



Abb. 5

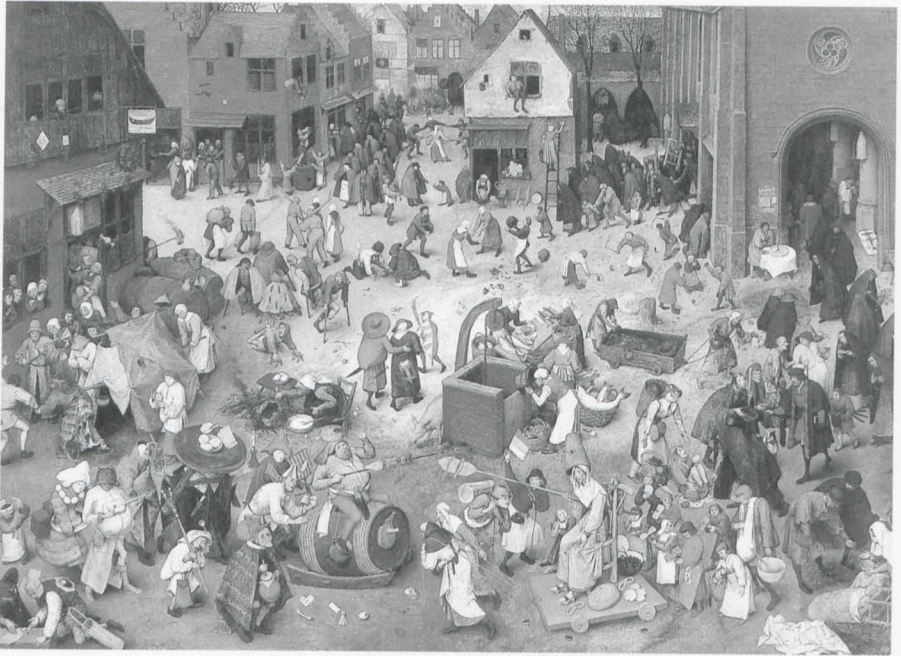


Abb. 6

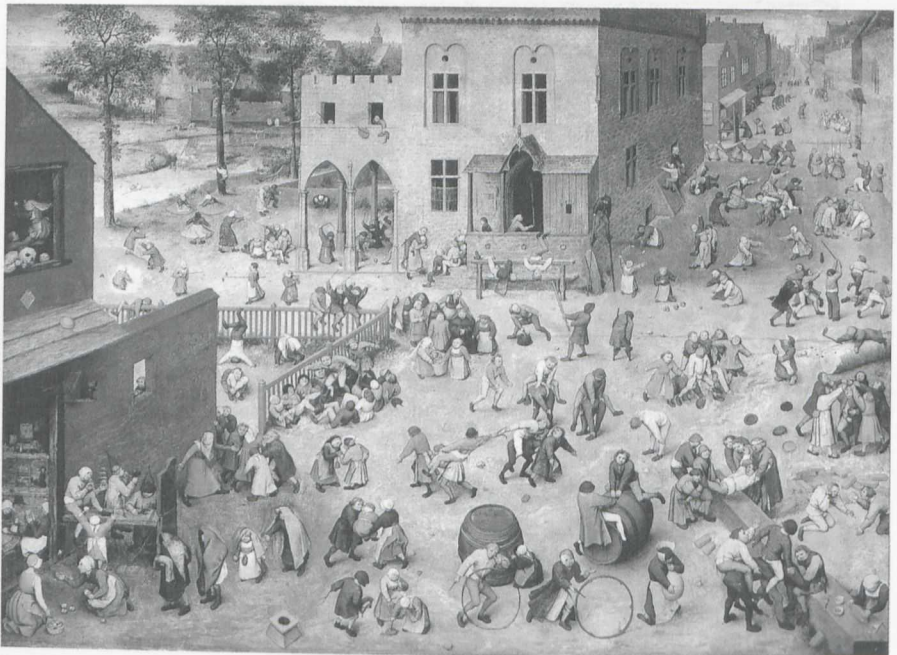


Abb. 7

GRAPH. PETRI AP.

*Geographia.**Eius similitudo.**CHOROGRAPHIA QUID?*

Horographia autem (Vernero dicente) quæ & Topographia dicitur, partialia quædam loca seorsum & absolute considerat, absque eorum ad seinuicem & ad vniuersum telluris ambitum comparatione. Omnia siquidem, ac ferè minima in eis contenta tradit & prosequitur: velut portus, villas, populos, riuulorum quoque decursus, & quæcunque alia illis finitima, vt sunt ædificia, domus, turres, mœnia, &c. Finis verò eiusdem in effigienda partilius

Chorographia quid considerat.

Chorographia finis

loci similitudine consummabitur: veluti si pictor aliquis aurem tantum aut oculum designaret depingeretque.

*Chorographia.**Eius similitudo.*