

TANJA MICHALSKY

## „Perlen vor die Säue“ Pieter Bruegels Imagination von Metaphern in den *Niederländischen Sprichwörtern* (1559)

Während Pieter Bruegel früher wegen seiner realistisch anmutenden und scheinbar aus dem Leben des 16. Jahrhunderts gegriffenen Bilder als ein herausragender Imitator der bäuerlichen Welt galt, genießt er seit den 1990er Jahren den Ruf eines intellektuellen und sehr reflektierten Malers, dessen Bildungsniveau sich durch den Kreis seiner Auftraggeber nachweisen lässt.<sup>1</sup> Ein besonders aussagekräftiges Beispiel für die Reflexionshöhe seiner Bilder und insbesondere die Frage danach, inwieweit in der Kunst der Frühen Neuzeit die Konstruktion der Welt anstelle ihrer einfachen Wahrnehmung zum Thema wurde, ist seine Darstellung von Sprichwörtern und Redensarten aus dem Jahre 1559 (Abb. 1), welche – so die These – den imaginären und kognitiven Akt der Bedeutungsstiftung selbst vor Augen führt. An diesem Bild lässt sich sehr konkret die Potenz der künstlerischen Imagination und die darin angelegte weiter reichende Reflexion über den Vorgang der mentalen und sprachlichen Imagination analysieren. Bevor dies an der Gesamtanlage und an einigen Details des Bildes belegt werden wird, soll zunächst kurz vor Augen geführt werden, wie stark bereits das Sujet des Bildes – Sprichwörter und Redensarten nämlich – darauf angelegt ist, darüber nachzudenken, wie sich die historisch und kulturell kodierte Wahrnehmung sozialen Verhaltens in Bildern verfestigt hat.

1 Eine fast identische Version dieses Aufsatzes wurde bereits publiziert in Schieren, Jost (Hrsg.): *Bild und Wirklichkeit. Welterfahrung im Medium von Kunst und Kunstpädagogik*. München 2008, S. 11-38. Zu Bruegels Auftraggeberkreis und seinem eigenen Bildungsstand siehe Popham, Arthur Ewart: „Pieter Bruegel and Abraham Ortelius“. In: *Burlington Magazine* 59, 1931, S. 184-188; Muylle, Jan: „Pieter Bruegel en Abraham Ortelius. Bijdrage tot de literaire receptie van Pieter Bruegels werk“. In: Smeyers, Maurice (Hrsg.): *Archivum artis lovaniense. Bijdragen tot de geschiedenis van de kunst der Nederlanden, opgedragen aan Prof. Em. Dr. J. K. Steppe*. Leuven 1981, S. 319-337; Sullivan, Margaret: „Bruegel's proverbs: art and audience in the northern Renaissance“. In: *Art Bulletin* 73, 1991, S. 431-466; Melion, Walter: *Shaping the Netherlandish canon. Karel van Mander's Schilderboek*. Chicago/London 1991, Kap. 12; Sullivan, Margaret: *Bruegel's Peasants. Art and Audience in the Northern Renaissance*. Cambridge 1994. Ramakers, Bart: „Bruegel en de rederijkers. Schilderkunst en literatuur in de zestiende eeuw“. In: de Jong, Jan / Meadow, Mark / Roodenburg, Herman / Schoelten, Frits (Hrsg.): *Pieter Bruegel*. 1996, S. 81-105; den Forschungsüberblick in der Einleitung von Kavalier, Ethan Matt: *Parables of Order and Enterprise*. Cambridge 1999; Michalsky, Tanja: „Imitation and Imagination. Die Landschaft Pieter Bruegels im Blick der Humanisten“. In: Laufhütte, Hartmut (Hrsg.): *Künste und Natur in Diskursen der Frühen Neuzeit*. Wiesbaden 2000, S. 383-405 mit älterer Literatur; sowie zuletzt Zagorin, Perez: „Looking for Pieter Bruegel“. In: *Journal of the history of ideas* 64, 2003, S. 73-96.



Abb. 1: Pieter Bruegel: Die niederländischen Sprichwörter, 1559, Berlin, Staatliche Museen, Gemäldegalerie

Ein Sprichwort ist ein allgemein bekannter, festgeprägter Satz, der eine Lebensregel oder Weisheit in prägnanter, kurzer Form ausdrückt. ‚Was ich nicht weiß, macht mich nicht heiß‘, wäre ein bekanntes Beispiel, dessen Verbreitung zwar groß, dessen Relevanz für Wissenschaftler jedoch glücklicherweise gering ist. Eine Redensart ist im Vergleich dazu weniger streng definiert. Gemeint ist damit eine Verbindung von mehreren Wörtern, die eine Einheit bilden, deren Gesamtbedeutung nicht direkt aus der Bedeutung der Einzelemente abgeleitet werden kann, die aber dennoch durch Konventionen innerhalb eines Kulturkreises verständlich sind.<sup>2</sup> Redensarten, darauf kommt es an, geben ihre Botschaft nicht auf Anhieb preis, geben keine leicht verständlichen Anweisungen, sondern erhalten ihren Sinn erst in der Übertragung auf eine andere semantische Ebene, also mittels metaphorischer Verschiebung.<sup>3</sup> ‚Perlen vor die

2 Vgl. zu Sprichwörtern und Redensarten Roehrich, Lutz / Mieder, Wolfgang: *Sprichwort*. Stuttgart 1977, S. 4-5.

3 An dieser Stelle auf die jüngeren Forschungen zur Metaphorik und insbesondere der Metaphorologie einzugehen, würde den Rahmen des Aufsatzes sprengen, obgleich es grundsätzlich für den Untersuchungsgegenstand geboten wäre. Da zu einer befriedigenden Behandlung dieses Zusammenhanges weitere Grundlagenforschung nötig wäre, muss dieser Aspekt der Unter-

Säue werfen', ist eine solche Redewendung, die keinen direkten Imperativ enthält, auch keine Erklärung für menschliches Verhalten bietet, die stattdessen aber ein immer wieder zu beobachtendes Phänomen metaphorisch repräsentiert, den Umstand nämlich, dass Menschen scheinbar sinnlos Kostbarkeiten opfern. Zwar ist mit dem Gebrauch dieser Redewendung auch die Missbilligung solchen Verhaltens verbunden, aber sie wird ebenso wenig ausgesprochen wie etwa die ohnehin wandlungsfähige Konnotation von ,gegen den Strom schwimmen'. Die in den Titel des Beitrages aufgenommenen Redewendung ,Perlen vor die Säue [werfen]' kokettiert in diesem Kontext mit der Andeutung, Bruegels Bilder seien ebensolche Perlen, die von den heutigen Betrachtern ob deren Unkenntnis überhaupt nicht gewürdigt werden können. Aber dies bleibt notwendigerweise Koketterie, denn, ,wer ndern eine Grube gräbt, ...'. Doch damit genug der einleitenden Sprachspiele, die den alltäglichen Umgang mit Redensarten und Metaphern kurz exemplifizieren und einige Sprachbilder vor das innere Auge rufen sollten, deren Anwendung wir gelernt haben, deren genaue Bezugnahmen wir aber nur in Momenten des Innehaltens hinterfragen.

Pieter Bruegels so genannte *Niederländische Sprichwörter* bieten eine schier unüberschaubare Menge von einzelnen Sprichwörtern und Redewendungen, die modernen Betrachtern nur noch zu einem gewissen Teil geläufig sind, weshalb so manche Perle ohne die Fleißarbeit von Historikern unbemerkt blieb.<sup>4</sup> Unabhängig aber vom individuellen Vorwissen macht man sich, sobald man die ersten Redensarten erkannt hat, gleichsam automatisch an das Dekodieren weiter – hangelt man sich durch das Dickicht der Menschen, Tiere und Accessoires des täglichen Lebens und spielt das vom Maler entfachte Spiel mit, nämlich die verbildlichten Redensarten erst in Sprache zurückzuführen, um dann im zweiten Schritt deren Bildhaftigkeit zu reflektieren.

---

suchung hier ausgelagert werden. Vgl. zum Begriff der Metapher Weinrich, Harald: „Metapher“. In: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*. 1980. Bd. 5, Sp. 1179-1186; Hans Blumenberg, *Paradigmen zu einer Metaphorologie*. Frankfurt a. M. 1960, S. 13, hat den Grundstein zu einer Geschichte (v. a. absoluter) Metaphern gelegt, in welcher „geschichtliche Sinnhorizonte und Sichtweisen selbst zum Vorschein“ kommen. Sein Gewährsmann der Neuzeit ist Giambattista Vico, der in der Metapher die „Logik der Phantasie“ manifestiert sah. Auch wenn es schwer fallen dürfte, konkrete Hinweise zur philosophischen Funktion der Metapher bereits in der Mitte des 16. Jahrhunderts zu eruieren, kann bereits das Interesse am kulturell kodierten Wissen, das sich in der metaphorischen Verdichtung der Sprichwörter niederschlägt, als eine Vorstufe zu derartigen Gedankengängen gelten. Weinrich 1980, Sp. 1183, weist im Zusammenhang der Metapher in Poetik und Rhetorik darauf hin, dass die Metapher nach einer zunächst normativ eingeschränkten Nutzung im Manierismus und in der Barockliteratur als bevorzugte Form des Scharfsinns verstanden wurde.

4 Zur Rezeption komplexer und phantastisch anmutender niederländischer Gemälde, die bereits am Beginn des 16. Jahrhunderts als unbeschreibbar bezeichnet werden siehe Krüger, Klaus: „...figurano cose diverse da quello che dimostrano“. Hermetische Malerei und das Geheimnis des Opaken“. In: Engel, Gisela / Rang, Brita / Reichert, Klaus / Wunder, Heide (Hrsg.): *Das Geheimnis am Beginn der europäischen Moderne*. Frankfurt a. M. 2002, S. 408-435.

Gerade weil ein Bild bekanntlich „mehr als tausend Worte“ sagt<sup>5</sup>, ist es eine Aufgabe von Kunsthistorikern, den Bildern genau diesen Mehrwert, den sie gegenüber der Sprache haben, wieder zu entlocken und analytisch reflektiert zu vermitteln. Dies gilt umso mehr für das hier im Mittelpunkt stehende Werk Pieter Bruegels d. Ä., der in den *Niederländischen Sprichwörtern* aus dem Jahr 1559 explizit (Sprich-)Wörter in Bilder fasste und dabei subtile bildliche Reflexionen über die Natur der Metapher und des in ihr aufgehobenen kulturellen Wissens bietet. Um eben diese Relationen von Metapher, Kontext ihrer Anwendung und damit einhergehender Sinnstiftung soll es im Folgenden bei einer partikular zugespitzten Interpretation von Bruegels Gemälden gehen, denn es ist die Lebendigkeit der Metaphern, die Pieter Bruegel in seinem Tableau der Redensarten vorführt, wenn er sie nicht einfach abbildet, sondern sie auf das Verhältnis von Bildlichkeit und je neu gestifteter Bedeutung befragt. Weil es im Bild zudem um das Visualisieren von tradierten Weisheiten und Einsichten in das soziale Verhalten von Menschen geht, ist es ein besonders geeignetes Beispiel, um die Frage nach der historischen Position in der künstlerischen Reflexion von Bild und Wirklichkeit zu erörtern.

Die wenigen historischen Daten zu den *Niederländischen Sprichwörtern* von 1559 sind schnell zusammengetragen: Der konkrete Auftraggeber ist unbekannt. Seit 1668 befand sich das Bild im Besitz von Peeter Stevens, einem Almosensammler und Tuchhändler, der sich darüber hinaus einen Namen als Sammler gemacht hatte.<sup>6</sup> Die älteste Erwähnung des Bildes stammt von dem Dichter und Diplomaten Constantijn Huygens (Kopenhagen 1596-1687), der es 1676 beim Sohn des Sammlers gesehen und bei der Gelegenheit hoch gelobt hat.<sup>7</sup> Bereits 1614 hat Pieters Sohn Jan Brueghel zwei Kopien angefertigt. Am

5 Vgl. zu dieser erstaunlich jungen Redewendung Mieder, Wolfgang: „Ein Bild sagt mehr als tausend Worte“. Ursprung und Überlieferung eines amerikanischen Lehnsspruchwortes“. In: *Proverbium* 6, 1989, S. 25-37, der deren Herleitung und den späteren Gebrauch in der Produktwerbung untersucht hat.

6 Vgl. zu diesem Sammler Briels, Jan: „Amator Pictoriae Artis. De Antwerpse kunst verzamelael Peeter Stevens (1590-1668) ein zijn Constkamer“. In: *Jaarboek van het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen*. 1980, S. 137-226, zum Berliner Bild insb. S. 199; siehe auch die aufschlussreichen Anmerkungen Stevens zur Vita Bruegels in seinem Exemplar von van Manders *Schilderboeck*: Briels 1980, S. 206-207.

7 Vgl. unter den jüngeren Monographien zu Pieter Bruegel: Marijnissen, Roger H.: *Bruegel*. Antwerpen 1988, S. 133-145; Roberts-Jones, Philippe / Robert-Jones, François: *Pieter Bruegel der Ältere*. München 1997, S. 211. Vgl. zur Provenienz des Bildes Grosshans, Rainald: *Pieter Bruegel d. Ä. Die niederländischen Sprichwörter*. Berlin 2003, S. 35-37. Die ausführlichsten Literaturangaben zum Bild finden sich bei Mieder, Wolfgang: „One Picture that's Worth More than a Thousand Words“. Pieter Bruegel the Elder's *Netherlandish Proverbs* Past and Present“. In: ders.: *The Netherlandish Proverbs. An international Symposium on the Pieter Brueg(h)els*, Burlington 2004, S. 195-241. Darüber hinaus Lindsay, Kenneth: „Mystery in Bruegel's Proverbs“. In: *Jahrbuch der Berliner Museen* 38, 1996, S. 63-76; dies. / Huppé, Bernard: „Meaning and Method in Brueghel's Painting“. In: *Journal of the Aesthetics and Art Criticism* 14, 1955-56, S. 376-386; Mieder, Wolfgang: *Proverbs are Never Out of Season. Popular Wisdom in the Modern Age*. New York 1993. Meadow, Mark A.: „For This Reason or That the Geese Walk Barefoot“. In: Mieder 2004, S. 104-127.

Ende des 16. Jahrhundert gehörte es zu den wohl berühmtesten Werken seiner Zeit, denn es sind zahlreiche Kopien bekannt. Trotz variierender Zählung kann man davon ausgehen, dass diese Bildfindung als außergewöhnlich gelungen galt und über großformatige Kopien auch den Weg in eine Reihe von niederländischen Haushalten gefunden hat.<sup>8</sup> Heute hängt das Bild in der Berliner Gemäldergalerie, für die es Wilhelm Bode 1914 angekauft hat.<sup>9</sup>

Wie schon zur Entstehungszeit sehen sich die Betrachter mit einem scheinbar ungeordneten Nebeneinander von Szenen konfrontiert, das weder eine Hierarchie noch eine Leserichtung vorgibt. Will man sich dem Bild überhaupt nähern, muss man dies mit den durch die Sprichwörter vorgegebenen Sinneinheiten tun – und dies sei beginnend mit den ‚Perlen vor den Säuen‘ getan. Auf dem Bild ist es ein blaubemützter Mann im Vordergrund, der den Säuen Rosen hinwirft, der sich also insofern töricht verhält, als er den Tieren etwas zwar Schönes, aber nicht Nahrhaftes hinwirft. Die moderne Version hat das sprachliche Bild nur in soweit geschärft, als Perlen noch kostbarer als Rosen und sie als Futter gänzlich untauglich sind. Durch den Bildausschnitt lässt sich die einzelne Redewendung gut herauspräparieren, und ich bediene mich dieses Hilfsmittels genau so wie alle modernen Interpreten des Bildes. Das Herausschneiden, respektive Umkreisen oder Nummerieren, repräsentiert aber auch die lange in der Forschung vorherrschende Rezeption des Bildes, das in seine Einzelteile zerlegt wurde, dessen große Anzahl an numerisch unterschiedlich angegebenen Sprichwörtern man bestaunte und immer wieder neu aufzählte, ohne dabei jedoch seiner bildtheoretischen Deutung grundsätzlich näher zu kommen.<sup>10</sup> Immer wieder soll das Bild durch Schemata (Abb. 2) insofern ‚lesbar‘ gemacht werden, als seine in zeitgenössischen Sprichwortsammlungen aufbewahrten sprachlichen Einzelbilder herauspräpariert werden, dergestalt dass die Metaphern in ausführlichen Legenden wieder neben ihren bildlichen Umsetzungen stehen.<sup>11</sup> Diese Umzeichnungen sind trotz der ihnen eigenen, den vielen Zahlen geschuldeten Unübersichtlichkeit sehr praktisch, da sie die ihrerseits schon sehr komplexen Vokabeln des Bildes gleichsam zur Verfügung

8 Vgl. zu Nachfolge und Bildgenese Grosshans 2003, S. 37-42; zu den Kopien, die Pieter Bruegel d. J. von dem Bild angefertigt hat und den Differenzen, siehe Duckwitz, Rebecca: „C'est au fruit qu'on connaît l'arbre“ – ‚Les Proverbes flamandes‘ de Pieter Bruegel l'Ancien et les copies issues de l'atelier de Pieter Bruegel le Jeune“. In: Van den Brink, Peter (Hrsg.): *L'Entreprise Brueghel*. Maastricht 2001, S. 58-79; Dundes, Alan: „How far does the apple fall from the tree?“ Pieter Bruegel the Younger's Netherlandish proverbs“. In: Mieder 2004, S. 15-45 und Sullivan, Margaret: „Muti Magistri (Silent Teachers)“. Learning from the Brueg(h)els, Father and Son“. ebd., S. 47-70, vermutet in dem Auftraggeber der Kopie einen Antwerpener Arzt, S. 61.

9 Öl auf Holz, 117 x 163,5 cm.

10 Vgl. zu diesem Problem Meadow, Mark A.: *Pieter Bruegel the Elder's ‚Netherlandish Proverbs‘ and the Practice of Rhetoric*. Zwolle 2002, S. 39-40.

11 Hier und im Folgenden wird das Schema von Grosshans 2003 verwendet. Vgl. die zusammenfassende Darstellung der verschiedenen Zähl- und Distinktionsversionen bei Mieder 2004, S. 200f.



Abb. 2: Schema zu Pieter Bruegels *Die Niederländischen Sprichwörtern*

stellen und nebenbei durch die Wahl der Zahlenreihenfolge auch noch die Leserichtung und die damit verbundene Lesart des modernen Interpreten offen legen. Auf anscheinend ungewollte oder zumindest von ihren Produzenten nicht eigens thematisierte Weise bilden sie darüber hinaus aber das eigentliche Faszinosum von Bruegels Sprichwörtern ab: das Oszillieren zwischen scheinbar distinkten, nummerierbaren Sinneinheiten nämlich und deren prekärer, weil nicht formal begrenzten Repräsentation im Bild, die im Mit- und Nebeneinander ein ganz anderes Aussagepotenzial entwickeln als in ihrer sprachlichen Aufreihung.

In Bild und Schema wird denn auch das Unüberschaubare der vielen kleinen Einheiten als allererstes deutlich, wird das sonst meist vorherrschende Interesse an der übergreifenden Deutung des Bildes von dem Eindruck, sich ihm erst in der Zerlegung überhaupt nähern zu können, überlagert. Dies ist, um es noch einmal herauszustreichen, kein unbeabsichtigter Nebeneffekt eines in die Forschung als ‚Wimmelbild‘ eingeführten Kompositionsschemas, sondern beruht auf der Intention Bruegels (oder seiner unbekanntenen Auftraggeber), Metaphorizität selbst im Spiel von Assoziationen zu vergegenwärtigen, wobei die Malerei sehr bewusst in ihrer genuinen Bildlichkeit gegen die Sprachbilder ausgespielt wird. Im impliziten Paragone von Schrift- und Bildmedium, der in der

Rückführung eines Spruches in die konkrete bildliche Realität umgesetzt wird, wird also die sinnstiftende Leistung des Bildes deutlich hervorgehoben.<sup>12</sup>

Bis vor wenigen Jahren herrschte dennoch die Deutung im Sinne einer moralischen Synthese der vergegenwärtigten Weisheiten vor, die die Sinnlosigkeit menschlichen Tuns und die Vorstellung einer wiederum sprichwörtlich „verkehrten Welt“, in der alle Menschen allzu oft das Falsche tun, als gemeinsamen Nenner angibt.<sup>13</sup> Diese Interpretation hat ihre Berechtigung aufgrund einer langen literarischen und bildlichen Tradition<sup>14</sup>, aber die Beschränkung auf diesen Aspekt verstellt den Blick auf den spezifischen Zugang Bruegels, und letztlich ist diese Art des Verständnisses aus der traditionellen ikonologischen Interpretation der niederländischen Malerei zu erklären, die partout nach moralischen Aussagen sucht.<sup>15</sup> Erst in der jüngeren (vornehmlich amerikanischen) Forschung setzt sich nun vor dem Hintergrund des gewachsenen Interesses an den Epistemem der Frühen Neuzeit ganz zu Recht die Einsicht durch, dass Pieter Bruegel erheblich komplexer agiert: Er organisiert bildliche Wissenspeicher, indem er einzelne Sprichwörter zueinander in eine (nicht nur) räumliche Beziehung setzt, die dem Betrachter weiterreichende Reflexionen nahe legen. Vor allem Mark Meadows Buch über Bruegels Sprichwörter und die Praxis der Rhe-

12 Vgl. die Literatur in Anm. 1 und Sullivan 2004, insbesondere zum Verhältnis von Vater und Sohn Pieter.

13 Bei Grosshans 2003 wird unter Nr. 12 die umgedrehte Weltkugel am Wirtshaus in diesem Sinne erläutert. Zum häufig begegnenden Motiv der „Verkehrten Welt“ bei Bruegel s. Stridbeck, Carl Gustav: *Bruegelstudien. Untersuchungen zu den ikonologischen Problemen bei Pieter Bruegel dem Älteren sowie dessen Beziehungen zum niederländischen Romanismus*. Stockholm 1956, S. 171-206; Kunzle, David: „Bruegel's proverb painting and the world upside down“. In: *Art Bulletin* 59, 1977, S. 197-202; Hindman, Sandra: „Pieter Bruegel's Children's Games, Folly and Chance“. In: *Art Bulletin* 82, 1981, S. 447-475. Auch Hazelzet behandelt die *Sprichwörter* in diesem Kontext: Hazelzet, Korine: *Verkeerde Werelden. Exemplaria contraria in de Nederlandse beeldende kunst*. Leiden 2007, S. 65ff.. Meadow 2002, S. 41, plädierte allerdings bereits für polyvalente Aussagen. Hans Sedlmayr versuchte in seinem erhellenden Essay in der Bildsprache Bruegels generell die Struktur einer wahnsinnigen Welt zu fassen: Sedlmayr, Hans: „Die Macchia Bruegels“. In: *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien*. NF 8, 1934, S. 137-160 (wiederabgedruckt in: Sedlmayr, Hans: *Epochen und Werke*. 2 Bde. München 1959, Bd. 1, S. 274-318).

14 Schon Fraenger hatte 1923 auf die Parallelen zu Sebastian Brants Narrrenschiff und der Sprichwörterinsel in Rabelais' *Pantagruel* von 1564 hingewiesen: Fraenger, Wilhelm: *Das Bild der Niederländischen Sprichwörter. Pieter Bruegels verkehrte Welt*. Amsterdam 1923 (Reprint Amsterdam 1999); Stridbeck 1956, S. 172ff., argumentiert insbesondere mit Sebastian Franck und einer pessimistischen Weltsicht und kommt zu der für seine Behandlung Bruegels typischen Einschätzung: „Die Sprichwörter' als Ganzheit kann man am ehesten als eine enzyklopädische Vorführung aller Torheiten, Laster, Verbrechen und Gottlosigkeiten betrachten, aus denen die ‚verkehrte Welt' besteht“; S. 184.

15 Stridbeck 1956 hat die ikonologische Lesart für Bruegel eingeführt. In den 1980er Jahren gab es nach dem Erscheinen von Svetlana Alpers *Art of Describing*, Chicago 1983 (dt. Alpers, Svetlana: *Kunst als Beschreibung. Holländische Malerei des 17. Jahrhunderts*. Köln 1985) eine erbitterte Debatte um die angemessene Deutung niederländischer Bilder (insbesondere des 17. – aber auch des 15. und 16. Jahrhunderts). Vgl. dazu den konzisen Forschungsüberblick von Mariet Westermann. „After Iconography and Iconoclasm: Current Research in Netherlandish Art, 1566-1700“. In: *Art Bulletin* 84, 2002, S. 351-372.

torik von 2002<sup>16</sup>, wie auch sein früherer Aufsatz von 1992 über die Strukturen des Wissens in diesem Bild<sup>17</sup> sind hier zu erwähnen. Seine Studien betonen die im Bild präsent gehaltenen, der Rhetorik entlehnten Topoi, welche das System kulturellen Wissens sowohl durch inhaltliche als auch durch formale Analogien zum Ausdruck bringen.

Um es zunächst an einem Ausschnitt zu exemplifizieren: Gleich vor dem Rosen verschwendenden Mann mit den Säuen steht ein Bauer, der fatalerweise den Brunnen erst dann zuschüttet, als sein Kalb bereits hineingefallen ist<sup>18</sup>, – und neben diesem ist wiederum ein ausgezehrer Krüppel zu sehen, der vergeblich versucht, sich durch eine gläserne Weltkugel zu zwängen, die im Bruegel'schen Imaginarium getrost als die zeitgenössische, von partikularen Herrschaftsansprüchen geprägte Welt angesehen werden kann.<sup>19</sup> Passend dazu steht direkt neben ihm ein wohlhabender Schönling in Schnabelschuhen, der ‚die Welt auf seinem Daumen tanzen lässt‘<sup>20</sup>, und das zu seiner Linken durch ein Stock gestützte Rad verweist auf das Sprichwort vom ‚Stock ins Rad stecken‘, dessen Aussage dem deutschen, ‚jemandem Knüppel zwischen die Beine werfen‘ (also eine Handlung sabotieren), gleichkommt.<sup>21</sup> Statt hieraus nun eine eindeutig gesellschaftskritische Botschaft vom dummen Städter, einem ungerecht behandelten Bettler, einem leichtsinnigen Adligen, also schlicht der Ungerechtigkeit der Welt ziehen zu wollen, geht es vielmehr darum, dass und wie das Nebeneinander der Szenen kausale Bezüge alludiert, die die Sinnstiftung selbst in ihrer Relativität vorführt. So dürfte zum Beispiel die Wiederholung der Sphaira – beim Bettler, beim Jongleur und beim falschen Christus – bildintern verdeutlichen, dass Symbole erst im Kontext zu ihrer Bedeutung kommen. Der Welt zum Beispiel, die hier im Erdapfel mit dem bekrönenden christlichen Kreuz versinnbildlicht ist, können völlig unterschiedliche Bedeutungen zukommen, die vom Kreuz des einen bis zum Spielball des anderen reichen. Wie wenig Verlass grundsätzlich auf den Verweischarakter von Symbolen und Insignien ist, zeigt schließlich besonders anschaulich der Heiligenschein des verkleideten Christus. Anders als der angebundene Flachsbar ist er kein Requisit der Verkleidung, sondern ein konventionelles Attribut der Malerei. Er verweist somit explizit auf die

16 Meadow 2002.

17 Meadow, Mark A.: „On the structures of knowledge in Bruegel's Netherlandish proverbs“. In: *Volkskundig bulletin* 18, 1992, S. 141-169.

18 Siehe bei Grosshans 2003, S. 128, Nr. 62, die Erklärung „der untaugliche Versuch, Dinge ungeschehen zu machen, die man selbst verschuldet hat“.

19 Siehe ebd., S. 128, Nr. 65, „wenn man es im Leben zu etwas bringen will, muss man sich erniedrigen und charakterlos sein“. Die früheste mir bekannte großformatige Darstellung dieses Spruches von ca. 1515 befindet sich im Museum Wasserburg in Isselburg des Fürsten zu Salm-Salm; zur Deutung dieser frühen Darstellung siehe Michalsky, Tanja: „Raum visualisieren. Zur Genese des modernen Raumverständnisses in Medien der Frühen Neuzeit“. In: Geppert, Alexander T. / Jemsen, Uffa / Weinhold, Jörn (Hrsg.): *Ortsgespräche. Raum und Kommunikation im 19. und 20. Jahrhundert*. Bielefeld 2005, S. 287-310.

20 Vgl. Grosshans 2003, S. 128, Nr. 63, der das Schmücken mit fremden Federn wie das Nach-der-Pfeife-Tanzen anführt.

21 Ebd., S. 28, Nr. 63.



Fähigkeit eines bildlichen Attributs, eine Figur für heilig zu erklären, auch wenn es sich dabei um eine Konvention handelt, die in diesem speziellen Fall von der übrigen Maskierung der Person in Misskredit gezogen wird.<sup>22</sup>

So unterschiedlich die Bezüge zwischen diesen einzelnen sprichwörtlichen Sinneinheiten sind, wenn sie mal metonymisch verschoben, mal über formale Analogien wie etwa das Rund von Weltkugel und Rad daherkommen, so lässt sich Folgendes festhalten: Die Kombination der im Bild erneut konkretisierten Sprichwörter animiert zu weiterreichenden Überlegungen, welche etwa die sozialen Stellungen ihrer näher hin spezifizierten Repräsentanten berücksichtigen, die einzelnen Sprichwörter gegenseitig beleuchten – und ganz allgemein eine Syntax bereitstellen, die den Diskurs zwischen einzelnen Feststellungen der Volksweisheit herausfordern. Durch die Gruppierung der Szenen formiert das Bild Relationen und Zwischenräume, in denen damals wie heute Rezipienten ihre Assoziationen entfalten und ihre Deutungen ausbreiten können.<sup>23</sup>

Die Crux im Umgang mit einem derart komplexen, vielschichtigen und noch dazu überaus dicht mit Figuren besetzten Bild ist einerseits, dass eine per se nicht abschließbare Bildbeschreibung jeden Rahmen sprengen würde ohne dabei ein befriedigendes Resultat zu erbringen. Andererseits ist die gerade vorgeführte assoziative Herangehensweise zu Recht der Kritik einer subjektiven und ahistorischen Betrachtung ausgesetzt. Eingedenk dieser Kritik ist es jedoch das Anliegen dieses Beitrages, eine assoziative Rezeption solcher Bilder als eine angemessene Annäherung an den intermedialen Diskurs über Erkenntnis im 16. Jahrhundert vorzustellen. Methodisch absichern lässt sich das innerhalb eines kurzen Aufsatzes durch die Kontrolle der schriftlichen und visuellen Quellen, die Bruegel zur Verfügung standen, durch eine Analyse der bildinternen Hinweise auf Paragone und Medientheorie *avant la lettre*<sup>24</sup>, sowie den kursorischen Abgleich mit der Bildsprache Bruegels in anderen Werken.

Insbesondere Mark Meadow ist es zu verdanken, dass wir uns heute ein relativ genaues Bild davon machen können, auf welch unterschiedliche schriftliche Sammlungen und Editionen Pieter Bruegel zurückgreifen konnte.<sup>25</sup> An erster

22 Ebd., S. 66. Grosshans verweist allein auf das Täuschen durch den Flachsbart, geht aber nicht auf den Heiligenschein ein.

23 Vgl. zum Begriff der Assoziation in der Neuzeit Lobsien, Eckhard: *Kunst der Assoziation. Phänomenologie eines ästhetischen Grundbegriffs vor und nach der Romantik*. München 1999. Obgleich seine Exegese erst bei Texten des 17. Jahrhunderts einsetzt, wird gerade im 1. Kapitel über die Imagination als Assoziation der bedeutsame Anteil von kreativen Freiräumen im bildhaften Denken deutlich.

24 Zum Paragone (insbesondere zwischen Malerei und Literatur), der neben der diesbezüglich weit besser erforschten italienischen auch in der niederländischen Malerei thematisiert wurde, siehe Burness, Donald B.: „Pieter Bruegel: Painter for Poets“. In: *Art Journal* 32, 1972-73, S. 157-162; Hecht, Peter: „The ‚Paragone‘ Debate: Ten Illustrations and A Comment“. In: *Simiolus* 14, 1984, S. 125-136; Mirollo, James: *Mannerism and Renaissance Poetry. Concept, Mode, Inner Design*. New Haven 1984 und ders.: „Bruegel’s Fall of Icarus and the Poets“. In: Golahny, Amy (Hrsg.): *The Eye of the Poet*. Lewisburg 1996, S. 131-153; sowie den Überblick bei Pfisterer, Ulrich: „Paragone“. In: *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*. 9 Bde. Tübingen 2003, Bd. 6, S. 528-546.

25 Vgl. insb. Meadow 2002 und Sullivan 2004, S. 49-53.

Stelle stehen die zahlreichen *Adagia*-Publikationen von Erasmus von Rotterdam, die einen sehr breiten Leserkreis gefunden haben.<sup>26</sup> Darüber hinaus wurden viele Sprichwörter durch den Lateinunterricht verbreitet, da sich den Schülern mit den häufig gereimten Sprüchen mnemotechnisch durchdacht Grammatik und Bedeutung zugleich einbläuen ließen.<sup>27</sup> Es ist hervorzuheben, dass solche Sammlungen im 16. Jahrhundert in hoher Zahl nachzuweisen sind und in jeden besseren Bücherschrank gehörten.<sup>28</sup> Außerdem waren die Sammlungen in *Epitomae* – also preiswerten Taschenbuchausgaben – erhältlich. Bereits in der Mitte des Jahrhunderts wurden sie, nach Sprachen und damit tendenziell auch nach politischen Verbänden (um den unter Historikern umstrittenen Begriff der ‚Nation‘ zu vermeiden) geordnet und von ihren Lesern nicht nur zur belehrenden Lektüre genutzt, sondern, zumindest von den höher Gebildeten, auch als Basis ethnographischer Studien verwendet. Natalie Davis betonte ausdrücklich, dass die Sprichwortsammlungen im 16. Jahrhundert nicht zur Erhebung aktuellen Wissens dienten, sondern eine starke gelehrte und historische Komponente hatten.<sup>29</sup> Eine Parallele zu diesem Blick auf das sprachlich verdichtete kulturelle Wissen bilden die kosmographischen Sammelwerke mit Angaben zu Kostümen, Sitten etc., die ihren Aufschwung ebenfalls in dieser Zeit erleben.<sup>30</sup>

Pieter Bruegel musste also für den Entwurf seines Bildes keine Feldforschung betreiben, um die Sprichwörter, die seine Zeitgenossen offensichtlich sehr faszinierten, zu sammeln, sondern konnte auf Literatur zurückgreifen, die ihm vielleicht von einem konkreten Auftraggeber oder aber einem Mitglied seines intellektuellen Umfeldes ohne direkten Auftrag zugespielt wurde. Seine Kenntnis der Literatur lässt sich zwar nicht dicht rekonstruieren, dies ist jedoch kein Argument, dem Bild die intellektuelle Schärfe abzusprechen. Dass Bruegel ein

26 Die Sammlungen von Sprichwörtern sind aus der Predigtliteratur hervorgegangen. Ihre direkten Vorläufer waren die *Florilegia*. Am Beginn des 16. Jahrhunderts sind sie v. a. als Übersetzungen und Editionen zu verstehen: vgl. Meadow 2002, S. 64; Erasmus von Rotterdam: *Adagia collectanea*. Paris 1500 und ders.: *Adagiorum Chiliades*. Basel 1536.

27 Um einige der im Lateinunterricht gebräuchlichen Bücher zu nennen: *Proverbia communia*, Deventer 1480; Murmellius, Johann: *Pappa puerorum*, Köln 1513 (ein Lehrbuch für Latein, das als Beleg für den Zusammenhang von Lateinunterricht und Sprichwörtern heranzuziehen wäre, vgl. Meadow 2002, S. 71–72); die Sammlung von 750 deutschen Sprichwörtern des Johannes Agricola aus Eisleben, ca. 1529–1530; Heyden, Sebald: *Formulae puerilium colloquiorum*, Nürnberg, ca. 1540 (hier werden mehrere Versionen von Sprichwörtern in einer Art Synopse verglichen).

28 Zu den frühen Handbüchern gehören: Warnersen, Peter: *Gemeene Duytsche spreekwoorden*. Kampen 1550; Andriessoon, Symon: *Duytsche Adagia ofte sprecwoorden*. Antwerpen 1550.

29 Vgl. Davis, Natalie: „Proverbial Wisdom and Popular Error“. In: Davis, Natalie (Hrsg.): *Society and Culture in Early Modern France*. Palo Alto 1975, S. 231, 239.

30 Mit dem Aufschwung und der Bedeutung der Kosmologien im 16. Jahrhundert befasst sich ein umfangreiches Kapitel meiner 2010 erscheinenden Habilitationsschrift *Projektion und Imagination. Zur Konstruktion niederländischer Landschaft im Dialog von Geographie und Malerei*; erste Überlegungen dazu in Michalsky, Tanja: „Hic est mundi punctus et materia gloriae nostrae“. Der Blick auf die Landschaft als Komplement ihrer kartographischen Eroberung“. In: Engel / Rang / Reichert / Wunder 2002, S. 436–453; dies.: „Natur der Nation. Überlegungen zur Landschaftsmalerei als Ausdruck nationaler Identität“. In: Bußmann, Klaus / Werner, Elke Anna (Hrsg.): *Europa im 17. Jahrhundert. Ein politischer Mythos und seine Bilder*. Stuttgart 2004, S. 333–354.



Abb. 3: Frans Hogenberg: Der blaue Mantel oder die Torheit der Welt, ca. 1558, Kupferstich

gut ausgeprägtes Selbstbewusstsein im Verhältnis zu den Geldgebern hatte, zeigt seine bekannte Zeichnung von Maler und Kenner, die die Vision (oder Imagination) in den inneren Blick des Malers verlegt und dem Kunden eine Brille aufsetzt, die in seinem ganzen Werk weniger für Sehschwäche als für Dummheit steht. *Die niederländischen Sprichwörter* sind vor der Folie eines längst verbreiteten verschriftlichten Zugriffs auf so genannte Volkswisheiten entstanden, das Bild muss seinerseits einem intellektuellen Klima zugerechnet werden, in dem auch Wissensformen als solche hinterfragt wurden, und nicht zuletzt bot der Paragone, also im Besonderen der Wettstreit zwischen Dichtung und Malerei, der im 16. Jahrhundert seinen Höhepunkt erreicht hatte, eine viel versprechende Folie, vor der sich die Bildsprache und Metaphorizität von Redensarten verhandeln ließ.

Erfunden hat Pieter Bruegel die bildliche Sammlung von Sprichwörtern nicht. Frans Hogenbergs großformatiger Stich (Abb. 3) wurde bereits 1558, also ein Jahr vor Bruegels Bild, publiziert und spielt aufgrund vieler Übereinstimmungen und der zeitlichen Nähe eine wichtige Rolle in der Forschung.<sup>31</sup> Er-

31 Vgl. Meyer, Maurits de: „De Blauwe Huyck“. La Cape Bleue de Jean van Doetinchem, daté 1577“. In: *Proverbum* 16, 1971, S. 564-575; Brednich, Rolf Wilhelm: „Die holländisch-flämischen Sprichwortbilder vom Typus ‚De Blauwe Huyck‘“. In: *Miscellanea Prof. em Dr. K. C. Peeters*. Antwerpen 1975, S. 120-131; Grosshans 2003, S. 25-26.

staunlicherweise beschränken sich die meisten Untersuchungen darauf, inhaltliche Parallelen zu konstatieren und Bruegels Leistung auf die Hinzufügung und Einbettung zahlreicher weiterer Sprichwörter zu beschränken. Auch bei Hogenberg lassen sich nach kurzer Suche die Rosen vor den Säuen, der zu spät zugeschaufelte Brunnen, der Bettler in der Weltkugel, die jonglierte Weltkugel und das Anbeten des falschen Christus lokalisieren, der hier allerdings vom Teufel persönlich dargestellt wird. Trotz aller Ähnlichkeit in der Fassung der einzelnen Szenen fällt ins Auge, dass sie in der viel weitläufigeren Landschaft völlig anders positioniert sind, dergestalt dass jene Übertragungen, die (wie oben gezeigt) in Bruegels Version herausgefordert werden, hier überhaupt keine Rolle spielen. Der Stich, der wie die meisten Exemplare aus der Hogenberg-Produktion und schon aufgrund des reproduzierbaren Mediums für ein breites Publikum konzipiert war, unterscheidet sich vor allem durch die Beifügung von Schriftzeilen von Bruegels Bild, so dass hier die anfangs angesprochene Vereinzelung der verbildlichten Redensarten eine formale Bestätigung erfährt und das Vergnügen des Rezipienten sich folglich auf das Verstehen der Darstellungen konzentriert.

In einer noch späteren Version des Themas sind die Wortzeilen (in niederländisch und französisch) an den unteren Rand verdrängt, und Zahlen erobern das Bild so ähnlich wie in den späteren Schemata.<sup>32</sup> Abgesehen davon ähneln sich die beiden Stiche in der möglichst ausgewogenen Verteilung der Sprichwortdarstellungen, die bei Hogenberg um einen zentralen Baumstrunk herum organisiert sind – und bei dem anonymen Stecher sehr locker um die Titelgebende Figuration, in der eine junge Frau einem alten Mann den blauen Mantel überzieht, was für Betrug und im engeren Sinn für Ehebruch steht. Ohne Zweifel bieten diese Stiche eine große Hilfe für das Dekodieren der Bruegel'schen Sprichwörter, erleichtern sie doch das Zuordnen von Text und Bild, welches bei Bruegel ganz an die kenntnisreichen Rezipienten delegiert wird, zu denen wir uns heute leider nicht mehr zählen dürfen. In vielen Fällen lässt sich zudem zeigen, dass sehr unterschiedliche Möglichkeiten genutzt wurden, um den gleichen Spruch zu zeigen. Bei diesen Unterschieden gilt es anzusetzen, will man die Besonderheit des Bruegel'schen Reflexionsniveaus ermessen.

Fangen wir bei dem ‚Mondpisser‘ an.<sup>33</sup> Er gehört zu den wenigen Figuren, die aus dem Bild heraus sehen – und das auch noch recht herausfordernd, nicht nur mit sich und dem zu treffenden Gasthauschild beschäftigt, sondern auch mit den Betrachtern. Was er tut, ist nach gängiger Auslegung der Versuch des Unmöglichen, und wie im Vergleich mit der Version von Hogenberg zu sehen, musste der Zeichner sich anstrengen, Mond und Pisser zusammenzubringen. Bruegel schafft dies auf ganz unspektakuläre Weise durch den klugen Trick, den Mond selbst schon als Zeichen ins Bild zu setzen.<sup>34</sup> Es ist auf dem Tafelbild ein

32 Kupferstich, 415 x 518 mm; Grosshans 2003, S. 28, Abb. 10.

33 Grosshans 2003, Nr. 16: Ein vergebliches Unternehmen.

34 Auf den formalen Unterschied und die „literal plausibility“ in Bruegels Version hat auch schon Meadow 2002, S. 36, hingewiesen, allerdings hat er die Beobachtung nicht weiter verfolgt.

mehrfach kodierter Mond, der als arbiträres Symbol des Gasthauses ebenso fungiert wie als der Mond der Redewendung – und der die Metapher als Metapher ins Bild holt, indem das Symbol auf einem materiellen Zeichenträger gezeigt wird.

Um dem Eindruck einer postmodernen Überinterpretation entgegenzuwirken, muss man sich vergegenwärtigen, dass hier ein ausgesprochen reflektiert vorgehender Maler mit der Aufgabe betraut ist, Sprachbilder, die ihrerseits in metaphorischer Übertragung menschliches Verhalten verdichten, erneut in anschauliche Konkretetheit zu übersetzen. In diesem Kontext drängen sich Überlegungen zur Natur der Metapher geradezu auf. Es scheint daher sehr plausibel, dass Bruegel die bildliche Fassung bewusst nicht auf eine einfache Verkürzung oder Konkretisierung des Sprachbildes beschränken wollte (das hatten andere ja schon getan). Er suchte vielmehr den Paragone mit der Sprache und strich daher die Übertragungsleistung der Redewendungen durch den expliziten Hinweis auf deren Bildhaftigkeit heraus.

Nicht von ungefähr befindet sich in direkter Nachbarschaft zu diesem Coup, mit dem der Maler das Unmögliche eben doch im gemalten Alltag konkretisiert hat, unter dem Wirtshauschild ein Mann, der auch das Unmögliche versucht, indem er nämlich Tageslicht in Körben trägt.<sup>35</sup> Nur durch den Kunstgriff, das Tageslicht zu invertieren und es nebelartig ins Haus zu verbannen, ist es überhaupt darstellbar. Auch wenn diese Lösung nicht so ‚medientheoretisch‘ ist, wie die des Gasthauschildes, so nimmt der Maler doch auch hier eine der schwierigsten malerischen Aufgaben in Angriff, und löst sie diesmal gerade nicht symbolisch, sondern durch eine Anpassung des Umraumes, der das Licht – ganz anders als im Rest des Bildes – plötzlich bemerkbar macht, nur weil es gerahmt ist.

Undarstellbares darzustellen gehört bekanntlich seit Plinius zu den beliebtesten Qualitätsbeweisen für Maler, und zum Beispiel Abraham Ortelius hat diesen Topos auch auf Bruegel bezogen.<sup>36</sup> Das ist jedoch keine hinreichende Erklärung für die hiesigen Bildfindungen. Bei den gemalten Sprichwörtern geht es viel konkreter als beim kunsttheoretischen Diskurs um die kollektive und damit zugleich normative Imagination, die Bruegel hinterfragt. Stärker noch als in Hogenbergs mit *Die blaue Haube* betitelterm Stich ist gerade die Titel ge-

35 Grosshans 2003, Nr. 54, übersetzt das Herausragen des Tageslichtes mit: „seine Zeit mit völlig nutzlosen Dingen vertun“ und übersieht die malereitheoretische Ebene, in der gerade die Darstellung des Lichtes als besondere Schwierigkeit gewertet wird.

36 Abraham Ortelius erwähnte in einem bereits häufig von Kunsthistorikern besprochenen Text seines *Album amicorum*, dass Pieter Bruegel so gut wie die Natur selbst sei, so dass andere Maler ihn sich daher zum Vorbild nehmen könnten – und dass in seinen Bildern darüber hinaus meist mehr zu erkennen sei, als gemalt wurde: „Multa pinxit hic Brugelius quæ pingi non possunt [...]“. In omnibus eius operibus intellegitur plus semper quam pingitur“. Zu dieser konkreten Stelle vgl. Meadow, Mark A.: „Bruegel’s ‚Procession to Calvary‘, Aemulatio and the Space of Vernacular Style“. In: Jong / Meadow / Roodenburg / Schoelten 1996, S. 181–205, hier S. 192ff. u. Michalsky 2000, S. 383; zur kunsttheoretischen Einschätzung Bruegels durch Abraham Ortelius s. auch Melion 1991, Kap. 12, S. 173–180.

bende Szene bei Bruegel durch die im ganzen Bild tonangebenden roten und blauen Gewänder herausgehoben. Die Szene wird insofern zugespitzt als die Frau diesmal dem tattrigen Mann den Mantel von hinten überstülpt, so dass er ihre verführerischen Reize nicht sehen, sondern höchstens spüren kann, während die Betrachter tatsächlich Zeugen davon werden, mit welcher Konzentration die tief dekolletierte Frau ihr Täuschungsmanöver mit ihrer Körpersprache unterstützt. Dieser Kunstgriff, endotope Figuren und exotope Betrachtung zu dissoziieren, findet sich in vielen Bildern Bruegels.<sup>37</sup> Im Zusammenhang dieses Bildes macht er damit deutlich, wie der Betrug nachzuvollziehen ist, wenn egoistische Intention und scheinheilige Bemäntelung zugleich präsent sind. Die Denkfigur, die hinter der Redewendung von dem blauen Mantel steckt, ist herauspräpariert, zugleich wird auf einer zweiten Ebene erneut die Macht des Bildes sichtbar, diesen anderen Sinn neu zu stiften.

Dass der Betrug in der Figur der Bemäntelung als zentrales Motiv gewählt ist, erklärt sich einerseits aus der Tradition, erinnert aber auch an die kurz zuvor entstandenen Blätter aus Bruegels Tugend- und Lasterfolge, in der eine weibliche Personifikation von ihren Exempla umgeben ist. Nimmt man diese strukturelle Analogie mit einem bekannten, noch dazu selbst entworfenen ikonographischen Muster ernst, darf man den Betrug als das Hauptmotiv der *Sprichwörter* erachten. Auf einer Metaebene kann man diesen Betrug auch als Augentäuscherei verstehen – als genau das eben, was Maler im 16. Jahrhundert mit Vorliebe tun, wenn sie ihre intellektuellen Rezipienten befriedigen wollen.<sup>38</sup> Selbstredend kann man die gesammelten Sprichwörter nicht zu Trugbildern im einfachen Sinne erklären. Es geht vielmehr darum, in dem schon mehrfach thematisierten Sinn Bildlichkeit zu hinterfragen, die schließlich auch das Charakteristikum von Sprichwörtern und Redensarten ist. Modern ausgedrückt geht es um die Differenz von Imagination und Repräsentation. Die Einbildungskraft

37 Zum Motiv der blauen Haube siehe Mori, Yoko: „She Hangs the Blue Cloak Over Her Husband“. *The World of Human Follies in Proverbial Art*. In: Mieder 2004, S. 71-101. Vgl. etwa die Betrachter der Landschaft in ‚Die Elster auf dem Galgen‘ (1567) in Darmstadt, dazu Michalsky 2000, S. 397 und mit ähnlichen Deutungsansätzen Simonson, Anne: „Pieter Bruegel’s ‚Magpie on a Gallows‘“. In: *Konsthistorisk tidskrift* 67, 1998, S. 71-92 und Budnick, Barbara: „Questions of Irony in Pieter Bruegel’s ‚Magpie on a Gallow‘“. In: *Georges Bloch Jahrbuch*. 2000, S. 69-83; sowie Michalsky, Tanja: „L’atelier des songes“. Die Landschaften Pieter Bruegels d. Ä. als Räume subjektiver Erfahrung“. In: Krüger, Klaus / Nova, Alessandro (Hrsg.): *Imagination und Wirklichkeit. Zum Verhältnis von mentalen und realen Bildern in der Kunst der frühen Neuzeit*. Mainz 2000, S. 123-137.

38 Hans Sedlmayr 1959 hat ebenfalls auf das für Bruegel typische und bewusst angelegte „Zersehen“, die Dekomposition der Bilder hingewiesen, in dem Oberfläche und Sinn auseinander fallen. Bei den Sprichwörtern macht er es etwa an den nicht perspektivisch verzerrten Fladen auf dem Dach des Wirtshauses fest; ebd., S. 278. Dass Sedlmayr daraus (m. E. zu Unrecht) ableitet, dass diesem „Zerfallen der Form [...] der Intention nach im Reiche der realen Welt der Vorgang der Zerstörung“ entspreche (ebd. S. 280-281), dass es sich um Entfremdung von der Welt handle, beruht auf seinem kunsthistorischen Epochenmodell. Vgl. dazu Bohde, Daniela: „Pieter Bruegels macchia und Hans Sedlmayrs physiognomisches Sehen“. In: *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte* 57, 2008, S. 239-262.

ist ebenso sinnstiftend wie anfällig für Täuschung –, und das ist nicht erst eine Einsicht unserer Zeit, sondern ganz abgesehen von der Kunsttheorie auch in Bruegels *Sprichwörtern* omnipräsent.

Die Verbindung von Fiktion (im Sinne von Täuschung) und Sehen wird im Bild an verschiedenen Stellen explizit thematisiert – ein Umstand, der in der älteren Forschung immer auf die ‚Verkehrte Welt‘ bezogen wurde.<sup>39</sup> Auf dem Dachboden küsst sich ein bäuerliches Paar, welches durch den Besen als unehelich ausgewiesen ist.<sup>40</sup> Unter ihm blickt ein Mann (man kann annehmen der Betrogene) durch seine Finger, weil er aus Eigennutz die Wahrheit nicht erkennen will.<sup>41</sup> Und der Narr kann unaufmerksame Streithähne beim Kartenspiel betrügen, während er seelenruhig auf die verkehrte Welt kackt.<sup>42</sup> Das Piktogramm aus Schere und Auge wird von Rainer Grosshans mit der Wendung „durch das Scherenaugen ziehen“ also Veruntreuen gedeutet.<sup>43</sup> Mark Meadow hingegen erwägt ein Spiel mit dem niederländischen ‚knip‘, also Augenzwinkern, das auch als das Schnappen der Schere verstanden wird.<sup>44</sup> So gut letztere Deutung im Sinne eines geistreichen Hinweises des eigens zwinkernden Bildes zu den hier vorgetragenen Überlegungen passt, so kann man doch noch einen Schritt weitergehen, denn die bildliche Lösung, das Auge hinter einer geöffneten Schere zu zeigen, stellt ja insbesondere die potentielle Gefährdung dieses Sehorgans aus. Erneut zeigt sich hier die Macht des in den Symbolen angelegten Assoziationspotenzials. Wie bei den anderen Beispielen – nur greifbarer – kommt hier die bewusste Bruegel'sche Mehrdeutigkeit ins Spiel, wenn weder das Zwinkern, noch das Durchziehen des Auges, sondern eine andere Konstellation von Auge und Schere gewählt wird, die erneut die Kombinatorik der Sprichwörter, ihre metaphorische Übertragung auf einen neuen Sinn aufdeckt – und zugleich das von Beschneidung gefährdete Organ der Imagination zur Schau stellt.

Ein letzter Hinweis auf den Konnex von Sehen, Imagination und Erkennen des Verborgenen muss an dieser Stelle genügen: Bruegel hat dort signiert, wo ein geduckter Mann am helllichten Tag mit einer Laterne scheinbar nach dem Hackbeil sucht.<sup>45</sup> Auch wenn bislang für das Hackbeil keine überzeugende In-

39 Siehe die Angaben in Anm. 13.

40 Grosshans 2003, Nr. 2: Ohne Kirchensegen getraut.

41 Ebd., Nr. 4: Er schaut nicht genau hin, weil er auf jeden Fall den Nutzen hat.

42 Ebd., Nr. 11.

43 Ebd., S. 76.

44 Vgl. zu dem Wortspiel Meadow 2002, S. 36.

45 Grosshans 2003, Nr. 81: Etwas suchen, was nicht leicht zu finden ist. Ähnlich gestaltet ist der Elck in dem gleichnamigen Stich nach Bruegel von ca. 1558, vgl. dazu Orenstein, Nadine (Hrsg.): *Pieter Bruegel the Elder (The New Hollstein Dutch & Flemish Etching, Engravings and Woodcuts 1450-1700)*. Amsterdam 2006, Kat. Nr. 35 mit Literatur (unter der hervorzuheben ist: Rothstein, Bret: „The Problem with looking at Pieter Bruegel's Elck“. In: *Art History* 26, 2003, S. 143-173). Zur Bedeutung von Material, Form und Ort der Signatur vom Spätmittelalter bis ins 20. Jahrhundert siehe Gludovatz, Karin: *Fährten legen. Spuren lesen. Die Künstlersignatur als poetische Referenz*. München 2007.

terpretation gefunden werden konnte, ist anzunehmen, dass hier zumindest auf einer von vielen Ebenen auch der Maler gemeint ist, der nach Erkenntnis sucht, die ihm das Licht der Laterne, also das Sichtbare, allein nicht bieten wird. Das meint selbstredend keine Diskreditierung der Malerei, sondern das meint gerade hier, wo auch die Signatur erst im Dunkeln entdeckt werden muss, ganz im Gegenteil ihr Verständnis als ein Medium höherer Erkenntnis, die es – um den Bogen zurückzuschlagen – mittels Revitalisierung sprachlicher Metaphern eröffnen kann.

Folgendes lässt sich festhalten: Die *Niederländischen Sprichwörter* Pieter Bruegels sind nicht nur eine kongeniale bildliche Wiedergabe anderswo gesammelter Redensarten, sondern im Bild ist das sinnstiftende Verfahren der Metapher das übergreifende Thema. Durch Nachbarschaften, Zwischenräume und inhaltliche wie formale Analogien wird der Übertragungsprozess vom Bild auf eine andere Sinnebene ermöglicht, Assoziationen werden in Gang gesetzt, und erst in ihnen entfaltet sich die ganze Potenz der Bildlichkeit als Gegenpol zu ihrer scheinbaren Konkretheit. Symbolisch wird dies im Bild unter dem Oberbegriff der ‚Täuschung‘ verhandelt, die positiv gewendet als Sinnveränderung gedeutet werden kann, wie sie in jeder Metapher vorliegt. Historisch lässt sich diese Lesart aus dem bereits in den Textsammlungen ablesbaren Interesse an der intersubjektiven, kulturellen Imagination erklären, die starke aber dennoch wandelbare Bilder hervorgebracht hat. Pieter Bruegel, dessen höchst gebildeter Rezipientenkreis inzwischen ein Gemeinplatz ist, konnte in seinem Bild gebenden Medium Symbole, Metaphern und Attribute in einen Dialog über die Modi der Repräsentation bringen, so dass bei der Betrachtung die „Erfahrung still steht, der der Mensch nun selbst ins Gesicht sieht“, wie schon Elias Canetti es treffend beschrieben hat.<sup>46</sup>

Zur Abrundung der hier vorgestellten Interpretation seien noch kurz zwei weitere Bilder Bruegels erwähnt, in denen es ebenfalls um die Produktion, Speicherung und Vermittlung von Wissen geht. Erwähnt sei zunächst der so genannte *Nesträuber* aus dem Spätwerk (ca. 1568, Abb. 4).<sup>47</sup> Wie von der Forschung allgemein anerkannt, verarbeitet das Bild wiederum ein Sprichwort, das da lautet: „Wer weiß, wo das Nest ist, hat das Wissen, wer es raubt, hat das Nest“.<sup>48</sup> Anders ausgedrückt: Das Wissen von einer Sache hat zwar einen eigenen Wert, unter Umständen ist es jedoch besser, eine Sache (zur Not auch illegal) zu besitzen, als nur das Wissen von der Sache zu haben – eine höchst utilitaristische Perspektive, könnte man einwenden. Die Aussage des Bildes geht

46 Canetti, Elias: *Die Fackel im Ohr. Lebensgeschichte 1921-1931*. Frankfurt a. M. 1996, S. 110.

47 Öl auf Holz, 59,3 x 68,3 cm, Wien, Kunsthistorisches Museum. Zum *Nesträuber* in Wien siehe insbesondere Sybesma, Jetske: „The Reception of Bruegel’s Beekeepers: A Matter of Choice“. In: *Art Bulletin* 73, 1991, S. 467-478, und Roberts-Jones 1997, S. 188-190.

48 Das Sprichwort ist auf einer Zeichnung Bruegels vermerkt: „Dije den nest Weet dije Weeten, dijen Roft dij heeten“. Es handelt sich um die *Bienenzüchter* im Berliner Kupferstichkabinett. Vgl. dazu Sybesma 1991, mit älterer Literatur.





Abb. 4: Pieter Bruegel: Pieter Bruegel, Der Nesträuber, 1568,  
Öl auf Holz 59,3 x 68,3 cm, Wien KHM

aber noch einen Schritt weiter. Im linken Mittelgrund sehen wir den Nesträuber, der sich in einer ziemlich prekären Lage befindet, wie er zwar gerade in das Nest hineingreift, dabei aber Gefahr läuft, ebenso wie sein Hut es bereits vormacht, gleich vom Baum zu stürzen und dabei nicht nur seiner Beute verlustig zu gehen, sondern auch seine Gesundheit aufs Spiel zu setzen. Die Hauptfigur des Bildes aber ist ein stumm gestikulierender Bote, der uns mit seinem Fingerzeig scheinbar sein Wissen verkündet. Er ist gleichsam konkav aus der Bildoberfläche herausgewölbt und droht ebenso aus dem Bild zu kippen wie der Räuber vom Baum zu fallen. Zu allem Unglück steht ihm auch bildintern ein kleiner Flusslauf bereitet, in den er, weil er so mit der Übermittlung seiner Botschaft an uns beschäftigt ist, gleich hinein stolpern wird. Wir – auch das ist ein für Bruegel typischer Kunstgriff – sind Zeugen des gesamten Geschehens, werden in die Besserwisserei des tumben Petzers hineingezogen und müssen uns

fragen, ob überhaupt eine der beiden Varianten lohnend ist.<sup>49</sup> ‚Hochmut kommt vor dem Fall‘, könnte einem – einmal im assoziativen Verfahren der Bilder eingeübt – dazu einfallen, und tatsächlich scheint es eine besondere Pointe zu sein, dass hier die vorgebliche Weisheit selbst aufs Korn genommen wird, die nicht nur auf den Inhalt des Nestes verzichten muss, sondern sich außerdem nicht so ernst nehmen sollte, wie sie es gerne tut. Das Wissen, das auf diesem Bild verhandelt wird, ist lediglich Information und hat mit Erkennen nichts gemein. Erneut ist es die Bildsprache, die den Gedankengang über das Erkennen von Sinn (wie er in erratischen Sprüchen angelegt ist) erst anregt, die das pure Benennen und Wiedererkennen zurückstufte hinter dem Erkenntnisprozess von Zusammenhängen, wie sie erst das Bild stiftet.<sup>50</sup>

Viel direkter noch sind aber die etwa zeitgleich entstandenen Kinderspiele mit den Sprichwörtern verwandt – und können noch einmal neues Licht auf das Interesse Bruegels werfen (Abb. 5).<sup>51</sup> In der Gegenüberstellung wird zunächst deutlich, wie ähnlich sich die Bilder in ihrem Aufbau sind – und auch, warum die Forschung sich auf den Begriff „Wimmelbilder“ geeinigt hat, um das Nebeneinander der vielen kleinen Gruppierungen und Sinneinheiten überhaupt auf einen Begriff zu bringen. Es ist der hohe Horizont beider Bilder, der allein es ermöglicht, überhaupt so viel Geschehen darzustellen, dem wir aus einer unmöglichen, weil ziemlich erhöhten Perspektive beiwohnen. Eine Diagonale von links unten nach rechts oben prägt beide Bilder ebenso wie die Verwendung von Bauten, denen in ihrer Funktion als öffentlichen Gebäuden einzelne Handlungen zugeordnet werden. Bei den Sprichwörtern sind es ein Wirtshaus, ein Stadtort, eine kleine Kapelle und ein Fluss, der weitere Sprachspiele mit dem Wasser erlaubt. Bei den Kinderspielen ist es eine Dorfstraße, die Privathäuser mit einer Art Rathaus an einer für ihre Zeit völlig überdimensionierten Straßenkreuzung und vorne rechts auch noch mit einer kleinen Werkstatt verbindet. Eingedenk der bekannten Probleme der Beschreibung solcher Bilder sei nur auf einige

49 Müller hat weiteres ikonographisches Material zum vermeintlichen Besserwisser zusammengetragen; vgl. Müller, Jürgen: *Das Paradox als Bildform. Studien zur Ikonologie Pieter Bruegels d. Ä.* München 1999, S. 82-85. Er will die Interpretation um eine neue Wendung erweitern, wenn er in der Torsion des Bauern den Verweis auf eine Figur Michelangelos in der Sixtina vermutet und dies als „Ironiesignal“ wertet (ebd., S. 88). Mit dieser unnötigen Engführung des bildlichen Potenzials wird die ambivalente Aussage des Werkes jedoch eher verschleiert als zugespitzt.

50 Vgl. Francastel, Pierre: *Bruegel*. Hrsg. v. J.-L. Ferrier. Paris 1969, S. 52 (Reprint Paris 1995). Auch er plädiert für eine Interpretation des Bildes im Sinne einer polyvalenten, individuell wandelbaren Deutung.

51 Es befindet sich heute in Wien, Kunsthistorisches Museum, Öl auf Holz, 118 x 161 cm. Vgl. die ikonologische Deutung von Stridbeck 1956, S. 184ff.; die volkskundliche Untersuchung von Hills, Jeannette: *Das Kinderspielbild von Pieter Bruegel d. Ä. (1560). Eine volkskundliche Untersuchung*. Wien 1957; Hindman 1981 und die jüngste, sich bewusst durch das Bild treiben lassende Betrachtung von Snow, Edward: *Inside Bruegel. The Play of Images in Children's Games*. New York 1997), dessen Rezeptionsvorschlag richtungweisend für die hier vorgeschlagene Betrachtung der *Sprichwörter* war; sowie Müller 1999, S. 40-56, der auch dieses Bild (gemäß seines von Sebastian Franck und Erasmus imprägnierten Blickes auf Pieter Bruegel) als eine ‚Übersetzung‘ christlicher Lehre versteht.



Abb. 5: Pieter Bruegel: Pieter Brugel, Die Kinderspiele, 1560, Öl auf Holz, 118 x 161 cm, Wien KHM

Aspekte hingewiesen, die erneut verdeutlichen, wie Bruegel, bewusst mit kindlichen Protagonisten das Einüben sozialen Verhaltens im Spielen zum Ausdruck bringt, wie er also erneut den Vorgang der Aneignung selbst thematisiert.<sup>52</sup>

Der linke Vordergrund zum Beispiel vereinigt einige rein mimetische Spiele von Kindern, mit denen sie das Leben der Erwachsenen nachahmen, was gera-

52 Zur Aufschlüsselung der einzelnen Kinderspiele vgl. die Klapptafel in Hills 1957 sowie die äußerst hilfreiche Synopse verschiedener Spielerklärungen bei Hindman 1981, S. 470. Die Frage, warum Bruegel in diesem Bild fast ausschließlich Kinder auftreten lässt (es gibt nur wenige Personen, die dem Kindesalter entwachsen sind), ist bislang nicht regelrecht beantwortet worden. Hindman 1981, S. 449, weist auf Darstellungen in Kalenderminiaturen hin, bleibt damit aber methodisch allein bei der ikonographischen Abfolge. Zwar scheinen ‚Spiele‘ sich gut mit Kindern darstellen zu lassen; ähnlich wie bei den *Sprichwörtern* ist aber der Oberbegriff ‚Spiel‘ insofern irreführend, als es sich nicht bei allen Tätigkeiten um regelrechte Spiele handelt. Vielmehr werden eine Reihe von Ritualen aus dem sozialen Alltag nachgeahmt (ebd., S. 452ff.), und bei genauem Hinsehen erweisen sich viele der Kinder als zwar kleine, aber nahezu alterslose Figuren. In einer größeren Abhandlung wäre der Frage nachzugehen, inwieweit Kindheit hier allegorisch zu fassen ist – bzw. inwieweit ein frühneuzeitliches Verständnis von Kindheit tatsächlich weiteren Aufschluss verspricht. Snow 1997, S. 33–42, diskutiert gegen die moralisierende ältere Literatur Ansätze der frühneuzeitlichen Reformpädagogik und schließt auf „the association in the mind of a sixteenth-century controversialist between libertinism and anarchy and a certain idea of childhood ‚liberty‘“ (ebd., S. 42).

dezu emblematisch dadurch angedeutet wird, dass aus dem Fenster des Hauses ein Kind mit einer ganz offensichtlich überdimensionierten Maske auf die Straße herab sieht. Genauestens eingefangen ist ein Glücksspiel, bei dem es um den richtigen Fall der Knochen geht, dem das Mädchen mit angestrengter Aufmerksamkeit folgt.<sup>53</sup> Im Innern des Hauses kann man nicht nur Mädchen erkennen, die mit ihren einfachen Puppen spielen, sondern auch die Nachahmung eines Altares und eine kleine Wiege – Utensilien also, die zur Ein- und Ausübung von Religion dienen, ebenso wie sie mit der mit Maria assoziierten Mutterrolle einhergehen, die mit den Christkindwiegen auch in Frauenklöstern gepflegt wurde.<sup>54</sup> Jungen hingegen basteln vor dem Haus. Auch das ist bezeichnend und unter Gender-Aspekten sehr genau beobachtet. Sie erkunden Windkraft mit Segeln und durch das eigene Pusten, observieren Vögel und erscheinen vereinzelt und von ihren jeweiligen Tätigkeiten absorbiert. Und direkt daneben stapft eine improvisierte Taufprozession heran, der ein Bündel als Kindersatz und hochgeschlagene Mäntel als Zeichen feierlicher Kleidung genügt.

So niedlich das aussieht – und so schön sich in unendlich langen Ausführungen das ganze Bild in seinen Einzelheiten beschreiben ließe – Bruegel bildet auch hier nicht nur etwas ab, was er ausnehmend gut beobachtet hat, sondern er konzipiert die Kinderspiele, die wie die *Sprichwörter* nach Topoi, also bildlichen Räumen sortiert sind, ebenfalls als Speicher eines kulturellen Wissens, das nur scheinbar spielerisch weitergegeben wird. Die Taufprozession etwa wird im Zusammenhang eines solchen Bildes zum Zeichen eines religiösen wie gesellschaftlichen Rituals, in dem die Familie ihren Nachwuchs in die Gemeinschaft eingliedert und diese Gemeinschaft ihre Anteilnahme am Privaten offenbart. Gerade der Umstand, dass dieses Ritual von Kindern nachgespielt wird, macht das Rituelle daran ja ‚als Spiel‘ besonders deutlich – und auch hier schafft Bruegel es, durch die Nachbarschaften des Bildraums Zusammenhänge zu stiften, die sich erst beim zweiten Hinsehen offenbaren.<sup>55</sup>

Schlagend ist jedoch das Experiment, das Bruegel mit seinen Betrachtern unternimmt, wenn er ihnen am rechten Bildrand neben der Gruppe von sechs raufenden Jungen vier Mützen hinwirft, die schon mit wenig Phantasie als Gesicht erkannt werden können.<sup>56</sup> Nimmt man es in der Vielfalt des ganzen Bildes vielleicht nicht auf Anhieb wahr, so lässt sich die Form eines Gesichtes, ist sie erst einmal in der individuellen Wahrnehmung gestiftet, nicht mehr ‚wegdenken‘, ein Phänomen, das sich auch in dem Kinderspruch ‚Punkt, Punkt, Komma Strich – fertig ist das Angesicht‘ findet. Es ist noch dazu ein nicht ganz symmetrisches, scheinbar zwinkerndes Gesicht, weil die ‚Augen‘ ungleich gestaltet sind und der rote Mund scheinbar etwas rufen will. Wie wichtig im kindlichen

53 Vgl. Hills 1957, S. 4-7.

54 Ebd., S. 7-8.

55 Vgl. Hindman 1981, S. 452.

56 Darauf hatte schon Tolnay, Charles de: *Pieter Bruegel l'Ancien*. Brüssel 1935, S. 26, hingewiesen; vgl. auch Hindman 1981, S. 450 und Snow 1997, S. 181.

Spiel, und nicht nur da, die Einbildungskraft ist, zeigt auch das Mädchen mit den viel zu großen Schuhen und dem aufgeblasenen Schweinebauch, der für die Schwangerschaft steht oder das Steckenpferd, das in der vordersten Ebene von seinem Reiter mit einer Rute angetrieben wird. Wie die Einbildungskraft wirkt und wie wichtig sie für das Stiften von Bedeutung ist, eben dies zeigt Pieter Bruegel mit seinen drei schwarzen und der einen roten Mütze. Wie gesagt: Hat man sie einmal zu einem Gesicht zusammengesehen, fällt es schwer, sie nur noch als achtlos hingeworfene Kleidungsstücke zu betrachten. Ganz ähnlich wie bei den Redewendungen, nur auf einem anderen bild- bzw. zeichentheoretischem Niveau, offenbart Bruegel den Vorgang von Bedeutungszuweisung als Aktion des Betrachters.<sup>57</sup> Von besonderer Relevanz – zumal für eine historische Position zur menschlichen Erkenntnis – ist daran, dass die Bedeutungszuweisung keineswegs als arbiträr dargestellt wird. Sie ist vielmehr kulturell kodiert und wird unter anderem durch mimetische Verfahren tradiert. Bruegels Darstellung von Redensarten und Kinderspielen führt dies buchstäblich vor Augen, weil er die einzelnen, leichter dekodierbaren Bedeutungen in einem zwar artifizialen, aber sozial kodierten Raum in bildliche Interaktion gebracht hat.

Wie dabei Bild und Bedeutung korrelieren, wie schwierig es bereits auf dieser Ebene ist, Abbildung und Konstruktion zu unterscheiden, wäre Gegenstand eines weiteren Aufsatzes. Hier kam es darauf an, einige extrem dichte Bilder Pieter Bruegels aus der Mitte des 16. Jahrhunderts als ein historisches Beispiel für die Reflexionen eines Malers vorzustellen, der das Stiften von Bedeutung durch Bilder (und Bilder im Bild) ständig exerzierte und dabei die auch für sein Tun konstitutiven sozialen und kulturellen Voraussetzungen zu Bewusstsein brachte.

57 Müller 1999, S. 54, benennt die hermetische Tendenz des Versteckspiels in den ‚Kinderspielen‘ und formuliert „Der Grad semantischer Überfülle ist so extrem, dass man immer davon ausgehen muss, noch ein weiteres Bild-Element zu entdecken, das eine neue Dimension der Interpretation eröffnen könnte“ (ebd.). Er will sich jedoch letztlich nicht mit dieser Beobachtung anfreunden, sondern ihr einen übergeordneten theologischen Sinn geben und führt sie daher auf die „Konzeption biblischer Vieldeutigkeit“ (ebd.) nach Erasmus zurück.