

»Pieter der Drollige« oder der Mythos vom Bauern-Bruegel

Jürgen Müller

Für Werner Busch

Die Biographie Pieter Bruegels d. Ä. im »Schilder-Boeck« Karel van Manders¹

Immer wieder ist für die Erklärung der Kunst Pieter Bruegels auf Karel van Manders »Schilder-Boeck« aus dem Jahre 1604 zurückgegriffen worden. Dem flämischen Autor verdanken wir die erste umfassende Biographie des berühmten Malers. Und da kaum andere Informationen zum Leben des Künstlers existieren, ist die Auseinandersetzung mit Van Manders Lebensbeschreibung geradezu unerlässlich.² Seine Beschreibung der Vita Bruegels bildet gleichsam den Urtext, der von nun an nurmehr wiederholt werden mußte. Ja, es gibt kaum eine Bruegel-Monographie, in der nicht Van Manders Biographie in Gänze abgedruckt wäre.³

Über die Grenzen der Niederlandistik und Kunstgeschichte hinaus ist der Flame Karel van Mander (1548–1606) im Vergleich zu seinem unmittelbaren italienischen Vorläufer Giorgio Vasari wenig bekannt. Noch der Titel eines »flämischen Vasari« macht deutlich, wie wenig eigenständig sein kunsttheoretischer Entwurf erschien: Das »Schilder-Boeck«, ein Opus maximum von ca. 500 dichtbedruckten Folia, erschien zuerst 1604 und wurde 1618 ein zweites Mal postum ediert. Daß das Werk des Flamen relativ schnell in Vergessenheit geriet, ist weniger die Folge seines manieristischen Kunstideals, als vielmehr der schwindenden Bedeutung der Kultursprache Niederländisch. Immerhin hat noch Joachim von Sandrart für seine

»Teutsche Akademie« von 1675 ganze Passagen wörtlich aus Van Mander übernommen, ohne seine Quelle immer kenntlich zu machen.⁴

Das »Schilder-Boeck« besteht aus verschiedenen Teilen: Einem theoretischen Lehrgedicht, dem »Grondt van de edel vry Schilder-const«, folgen die Vitensammlungen der antiken, italienischen und nordeuropäischen Maler, welchen ein umfangreicher Ovidkommentar sowie eine »Ikonologie« im Sinne Ripas angeschlossen ist. Zweifelsohne kann man die Lebensbeschreibungen der nordeuropäischen Künstler, die auch die Bruegel-Vita enthalten, als den wohl prominentesten und einflußreichsten Teil des Werkes betrachten.⁵

Auf die Wirkungsgeschichte des Werks jedenfalls übte die Biographie einen kaum zu überschätzenden Einfluß aus. So erfreute sich noch in der ersten Hälfte unseres Jahrhunderts das dort vertretene Klischee des »Bauern-Bruegel« größter Beliebtheit.⁶ Die kunsthistorische Forschung erblickte in der Lebensbeschreibung den einzig legitimen Schlüssel zum Werk, weshalb sie zunächst in deutscher Übersetzung wiedergegeben sei:

Das Leben des Hervorragenden Malers Pieter Breughel von Breughel

Wunderbar gut hat die Natur ihren Mann getroffen, der sie seinerseits wieder aufs glücklichste treffen sollte, als sie ihn, der unsern Niederlanden zu dauerndem Ruhme gereicht, den so geistreichen und humorvollen Pieter Breughel unter den Bauern eines unbekanntes Brabanter Dorfes auswählte und zum Maler machte, damit er Bauern mit dem Pinsel wiedergebe. Er wurde unweit Breda in einem Dorfe namens Breughel, dessen Namen er geführt und seinen Nachkommen hinterlassen hat, geboren. Die Malerei hat er bei Pieter Koeck van Aalst gelernt, dessen Tochter, die er, als sie noch klein war, während seines Aufenthaltes bei



Aegidius Sadeler, Pieter Brueghel d. Ä., Kupferstich

Anmerkungen

- 1 Bei dem folgenden Beitrag handelt es sich um eine überarbeitete Version eines Kapitels aus meiner Studie »Das Paradox als Bildform. Studien zur Ikonologie Pieter Bruegels d. Ä.«, die im Fink-Verlag erscheinen wird.
- 2 Eine Übersicht der biographisch-kunsthistorischen und kunsttheoretischen Quellen zu Pieter Bruegel von der frühen Neuzeit bis ins 19. Jahrhundert findet sich bei Löhneysen, Hans-Wolfgang von: Die ältere niederländische Malerei. Künstler und Kritiker, Eisenach und Kassel 1956, S.141–153.
- 3 Ausführliche Interpretationen der Bruegel-Vita finden sich bei Genaille, Robert: Carel Van Mander et la jeunesse de Bruegel l'Ancien, in: Jaarboek van het Koninklijk Museum voor Schoone Kunsten Antwerpen (1982), S.119–151. Sowie Freedberg, David: The Life of Pieter Bruegel the Elder, in: Ausst.-Kat. The prints of Pieter Bruegel the Elder, Bridgestone Museum of Art, Tokyo 1989, S.21–31. Mit deutlich kunsttheoretischem Interesse: Raupp, Hans-Joachim: Bauernsatiren. Entstehung und Entwicklung des bäuerlichen Genres in der deutschen und niederländischen Kunst ca. 1470–1570, Niederzier 1986, S. 304–310.
- 4 Vgl. Klemm, Christian: Joachim von Sandrart. Kunst Werke und Lebens Lauf, Berlin 1986.
- 5 Die Wirkungsgeschichte des »Schilder-Boeck« ist nicht unwesentlich dadurch beeinflusst worden, daß das Werk Van Manders für die Forschung unseres Jahrhunderts nur fragmentarisch vorlag. Zur Editionsgeschichte vgl. Hessel Miedema: Karel Van Mander (1548–1606). Het bibliografische materiaal, Amsterdam 1972.
- 6 Vgl. hierzu Grossmann, Fritz: Bruegel. Die Gemälde, Köln 1966, S.7–40.

Pieter, oftmals auf den Armen getragen hatte, er nachmals heiratete. Von dort ging er bei Hieronymus Kock arbeiten und reiste darauf nach Frankreich und von dort nach Italien. Er hatte viel nach den Sachen des Hieronymus Bosch gearbeitet und malte auch viel Spukbilder und humoristische Szenen, weswegen er von vielen »Pieter der Drollige« genannt wurde. Man sieht ja auch wenig Bilder von ihm, die der Beschauer ernsthaft ohne zu lachen ansehen kann, ja so verschlossen und griesgrämig er auch sein mag, er muß zum mindesten lächeln. Auf seinen Reisen hat er viele Veduten nach der Natur gezeichnet, so daß gesagt wird, er habe, als er in den Alpen war, all die Berge und Felsen verschluckt und als Malbretter wieder ausgespien, so nahe vermochte er in dieser und anderer Beziehung der Natur zu kommen. Er ließ sich in Antwerpen nieder und trat dort im Jahre des Herrn 1551 in die Malergilde ein. Er arbeitete viel für einen Kaufmann namens Hans Franckert, einen ganz vortrefflichen Mann, der gerne mit Breughel verkehrte und täglich mit ihm freundschaftlich zusammen war. Mit diesem Franckert ging Breughel häufig hinaus zu den Bauern, wenn Kirmes war oder eine Hochzeit stattfand. Sie kamen dann in Bauertracht verkleidet und brachten Geschenke wie die anderen auch unter dem Vorgeben, sie gehörten zur Verwandtschaft der Braut oder des Bräutigams. Hier machte es Breughel großes Vergnügen, die Art der Bauern im Essen, Trinken, Tanzen, Springen, Freien und anderen spaßhaften Dingen zu beobachten, lauter Momente, die er sehr hübsch und komisch mit der Farbe wiederzugeben verstand und zwar sowohl mit Wasser- wie mit Ölfarbe; denn mit beiden wußte er sehr gut umzugehen. Er verstand es auch vorzüglich, diese Bauern und Bäuerinnen in der Tracht der Kampine und anderer Gegenden zu malen und das ungeschlachte bäurische Wesen im Tanzen,

Gehen, Stehen und anderen Bewegungen aufs beste zu charakterisieren. Er war wunderbar bestimmt in der Anordnung seiner Figuren und zeichnete sehr sauber und hübsch mit der Feder, namentlich viele kleine Veduten. Als er noch zu Antwerpen lebte, hielt er mit einer Dienstmagd Haus, die er wohl auch geheiratet hätte, wenn es ihm nicht mißfallen hätte, daß sie jederzeit lügen mußte. Er kam mit ihr überein, daß er alle ihre Lügen auf einen Kerbstock schneiden werde – er wählte zu diesem Zwecke einen recht langen – und wenn der Stock innerhalb einer gewissen Zeit voll sei, sollte es mit der Hochzeit ganz und gar aus sein, was auch in nicht langer Zeit eintraf. Endlich, als die Witwe von Pieter Koeck zuletzt in Brüssel wohnte, verliebte er sich in ihre Tochter, die er, wie erzählt, häufig auf den Armen getragen hatte, und nahm sie zur Frau, doch bedang die Mutter, daß er Antwerpen verlassen und nach Brüssel ziehen müsse, damit er von dem anderen Mädchen loskomme und es vergesse. Und so geschah es auch. Er war ein sehr stiller und verständiger Mann, der nicht viel Worte machte, aber in Gesellschaft sehr spaßhaft war und die Leute – auch seine eigenen Gesellen – durch Spuk und Lärm, den er ausbeckte, zu erschrecken liebte. Einige seiner bedeutendsten Werke befinden sich jetzt im Besitz des Kaisers, nämlich ein großes Bild, das den Turm von Babel darstellt und voll ist von hübschen Einzelheiten. Man kann auch von oben in den Turm hineinsehen. Ferner ein Bild gleichen Vorwurfs, aber kleiner, weiter zwei Bilder, welche die Kreuzschleppung darstellen, einen sehr überzeugenden Eindruck machen und hier und da durch spaßhafte Szenen belebt sind. Ferner ein Kindermord mit vielen der Wirklichkeit entnommenen Szenen, von dem ich an anderer Stelle erzählt habe, wie dort eine ganze Familie für ein Bauernkind bittet, das einer der mörderischen Kriegsknechte gepackt hat, um es zu töten,

wie die verzweifelnde Mutter von Ohnmacht erfaßt wird und andere lebendig erfundene Geschehnisse. Endlich eine Bekehrung Pauli in einer sehr schönen Felslandschaft. Es würde schwer fallen, alles aufzuzählen, was er an Spukbildern, Höllendarstellungen, Bauernszenen und dergleichen geschaffen hat. Er hat ferner eine Versuchung Christi gemalt. Der Vorgang spielt sich hier in einer Alpenlandschaft ab, und man sieht von oben an manchen Stellen durch Wolkenpalten auf Städte und Gefilde hinab; auch eine stolze Gret, die einen Raub für die Hölle herbeischleppt. Sie blickt ganz stier und ist seltsam auf schottische Weise aufgeputzt. Ich glaube, daß diese und noch andere Bilder sich ebenfalls im Besitze des Kaisers befinden. Bei dem kunstliebenden Herrn Hermann Pilgrims in Amsterdam sieht man von ihm eine in Ölfarbe gemalte sehr schöne Bauernhochzeit. Die Gesichter und andere Fleischpartien der Bauern sind gelb und braun vom Sonnenbrande und häßlich von Haut gegeben, ganz anders als bei den Städtern. Breughel hat auch einen Kampf zwischen Fasten und Fasching gemalt, ferner ein Bild, welches darstellt, wie alle Mittel gegen den Tod angewandt werden, ferner eines, das allerlei Kinderspiele zeigt, und noch zahllose andere beziehungsreiche kleine Bilder. Bei dem kunstliebenden Herrn Willem Jacobsz., bei der neuen Kirche zu Amsterdam, kann man auch zwei Wasserfarbenbilder auf Leinwand sehen, nämlich eine Bauernkirmes und eine Bauernhochzeit, welche viele komische Figuren zeigen und die Eigentümlichkeiten der Bauern vortrefflich charakterisieren. In einer Szene, welche die Besenkung der Braut zeigt, ist unter anderm ein alter Bauer mit einem Beutelchen um den Hals zu sehen, der beschäftigt ist, Geld in seine Hände zu zählen. Das sind ganz hervorragende Bilder. Die Herren von Brüssel hatten ihn kurze Zeit vor seinem Tode beauftragt, in einigen Bil-

dern das Graben des Brüssel-Antwepener Kanals darzustellen, durch seinen Tod ist die Ausführung aber unterblieben. Viele von seinen seltsam erfundenen beziehungsreichen Kompositionen sieht man in Kupfer gestochen. Eine große Menge fein und sauber gezeichneter, mit Inschriften versehener Satiren, die zum Teil allzu bissig und spottgetränkt waren, ließ er jedoch, als er todkrank war, von seiner Frau verbrennen, entweder, weil er sie bereute, oder weil er befürchtete, daß seiner Frau Unangenehmes daraus erwachsen könnte. Er hinterließ ihr testamentarisch ein Bild mit einer Elster auf einem Galgen. Mit der Elster meinte er die Klatschbasen, die er dem Galgen weihte. Ferner hatte er einen Triumph der Wahrheit gemalt, ein Bild, das nach seiner Aussage das beste war, das er gemacht hatte. – Er hinterließ zwei Söhne, die ebenfalls gute Maler sind. Der eine, namens Pieter, lernte bei Gillis van Conincxloo und malt Bildnisse nach der Natur. Jan ging, nachdem er bei seiner Großmutter, der Witwe von Pieter Koeck von Aalst, die Wasserfarbenmalerei gelernt hatte, zu einem gewissen Pieter Goetkindt, in dessen Hause viele schöne Sachen zu sehen waren, und lernte bei ihm die Ölmalerei. Später reiste er nach Köln und von dort nach Italien. Durch seine kleinen Landschaften mit ganz kleinen Figuren, die er auf eine ganz wundervolle Art malte, hat er sich die höchste Achtung erworben. Lampsonius spricht dem Sinne nach folgendermaßen zu Breughel, indem er fragt:

*Quis novus hic Hieronymus Orbi
Boschius, ingeniosa magistri
Somnia peniculoque, styloque
Tanta imitarius arte peritus,
Ut superet tamen interim et illum?
Macte animo, Petre, mactus ut arte;
Namque tuo, veterisque magistri
Ridiculo, salibusque referto
In graphices genere inclita laudum
Praemia ubique, et ab omnibus ullo
Artifice haud leviora mereris.⁷*

7 Mander, Karel van: Das Leben der niederländischen und deutschen Maler (von 1400 bis ca. 1615). Übersetzung nach der Ausgabe von 1617 und Anmerkungen von Hanns Floerke, Worms 1991, S.152–156. Die deutsche Übersetzung des lateinischen Textes lautet:

»Wer ist dieser neue Hieronymus Bosch, der Welt wiedergeboren, der so sorgfältig mit Pinsel und Stil die geistreichen Phantasieflüge seines Meisters wieder zum Leben erweckt, daß er sein Vorbild sogar überbietet? Ehre sei Dir, Pieter, wie auch Deine Kunst verehrungswürdig ist, gleich den alten Meistern verdienst Du uneingeschränkt Lob und Preis nicht weniger als alle anderen Künstler – und zwar dafür, daß Deine Malerei mit geschmackvollem Witz angefüllt ist.«

8 Van Mander: Das Leben, S. 152.

- 9 Grossmann: Gemälde, S.10–11.
- 10 Vgl. Riggs, Timothy: Bruegel and his Publisher, in: Pieter Bruegel und seine Welt, hrsg. von Otto von Simson und Matthias Winner, Berlin 1979, S.165–173.
- 11 Zu Coeck van Aelst vgl. Marlier, Georges: Pierre Coeck d'Alost, Brüssel 1966.
- 12 Van Mander: Das Leben, S.154. Hans-Joachim Raupp hat die beiden theoretischen Leitmotive benannt: »Während Van Mander in seinem einleitenden Satz den Bauernmaler Bruegel als hervorragenden Naturalisten rühmt, gilt der Spitzname »Pier den Drol« dem Bosch-Nachfolger.« Raupp, Hans-Joachim: Bauernsatiren. Entstehung und Entwicklung des bäuerlichen Genres in der deutschen und niederländischen Kunst ca. 1470–1570, Niederzier 1986, S.304.
- 13 Zu ganz anderen Ergebnissen gelangt Willem Waterschoot, wenn er die große Authentizität der Lebensbeschreibung herausstellt. Vgl. [Mander, Karel van:] Ter liefde der Const: Uit het Schilder-Boeck (1604) van Karel Van Mander, hrsg. von Willem Waterschoot, Leiden 1983, S.139–140.
- 14 Claessens, Bob und Rousseau, Jeanne: Pieter Bruegel, Tielt 1969, S.25–26.
- 15 Zu Van Manders Kenntnis der »Liggeren« vgl. Greve, H.E.: De Bronnen van Carel Van Mander voor »Het Leven der doorluchtighe nederlandsche en hoogduytsche Schilders«, 's-Gravenhage 1903 (Quellenstudien zur Holländischen Kunstgeschichte 2), S.126–129.

Van Manders literarische Inszenierung

Mit eindringlichen Bildern weiß Van Mander Bruegels Vita zu inszenieren und die Biographie im Sinne eines kunsttheoretischen Exemplums zu nutzen. Schon der Beginn des Textes ist in dieser Hinsicht aufschlußreich:

»Wunderbar gut hat die Natur ihren Mann getroffen, der sie seinerseits wieder aufs glücklichste treffen sollte, als sie ihn, der unsern Niederlanden zu dauerndem Ruhme gereicht, den so geistreichen und humorvollen Pieter Breughel unter den Bauern eines unbekanntes Brabanter Dorfes auswählte und zum Maler machte, damit er Bauern mit dem Pinsel wiedergebe. Er wurde unweit von Breda in einem Dorfe namens Breughel, dessen Name er geführt und seinen Nachkommen hinterlassen hat, geboren.«⁸

In kunstvoll verdichteter Form stellt das Exordium, der Einleitungsteil des Textes, den Nukleus der gesamten Biographie dar: Ein Bauer, der, indem er Bauern malt, nur seiner Natur folgt. Noch der Ort seiner Geburt – ein unbekanntes Dorf – schreibt dieses Leitmotiv fort. Leider gibt es nicht ein, sondern zwei Dörfer namens »Breughel«, von denen allerdings keines in der Nähe von Breda liegt. Die Quelle für Van Manders Behauptung bildet Ludovico Guicciardinis »Descrittione di tutti i Paesi Bassi« aus dem Jahre 1567, der von »Pietro Brueghel di Breda« spricht.⁹

Die Malerei, so weiß der Biograph im Anschluß zu berichten, habe dieser bei Pieter Coeck van Aelst gelernt, um sodann für den Verleger Hieronymus Cock zu arbeiten.¹⁰ Bedenkt man, daß Coeck van Aelst 1527 in die Antwerpener Malergilde aufgenommen wurde und ab 1544 die Werkstatt seines Lehrers in Brüssel übernahm, so bedeutet das für die Lehrzeit Bruegels, daß er diese entweder vor 1544 in Antwerpen oder danach in Brüssel absol-

viert hat, wofür es allerdings keine konkreten Hinweise gibt.¹¹ Dieser Zusammenhang bleibt schwer zu beurteilen, da, wie immer wieder betont wurde, die Kunst Bruegels wenig mit derjenigen des Romanisten Coeck van Aelst gemein hat und Bruegel sich nicht in den Antwerpener Gildenlisten als Lehrling dieses Meisters nachweisen läßt. In der Biographie folgt mit dem Hinweis auf die Bosch-Nachfolge Bruegels und den »drolligen Pieter« eine erste Charakterisierung seiner Kunst, die der Betrachter nicht anschauen könne, »ohne zu lachen (...), ja – so verschlossen und griesgrämig er auch sein mag, er muß zum mindesten lächeln.«¹²

Die unterschiedlichsten Hypothesen darüber, wer Van Mander über das Leben Bruegels hat berichten können, sind geäußert worden. Ob man sich nun dafür entscheidet, die Söhne des Künstlers oder den Maler Gillis van Coninxloo II als Zeugen in Betracht zu ziehen, oder ob man gar davon ausgeht, daß heute unbekanntes Gesellen Bruegels seinem Biographen Nachricht hätten geben können – zunächst einmal gilt es, den fiktiven Charakter der Biographie zu betonen: Aufschlußreich ist nicht so sehr, was Van Mander weiß, sondern was er alles nicht weiß oder verschweigt.¹³

Durch eine Urkunde sind wir darüber informiert, daß Bruegel in den Jahren 1550–1551 in der Werkstatt eines gewissen Claude Dorizi in Mecheln tätig war. Dieser gehörte zu einer Gruppe von Künstlern, die unter dem Maler Pieter Baltens nachweislich mit der Ausführung eines Flügelaltars für die Handschuhmacher-Gilde in Mecheln beauftragt war.¹⁴ Da dieses Werk, das für die dortige Kirche Saint-Rombout bestimmt war, jedoch nicht überliefert ist, sind keinerlei Erkenntnisse über frühe Arbeiten möglich. Die Gildenlisten informieren darüber, daß der Künstler im Jahre 1551 in die Antwerpener Malergilde eingetreten und Freimeister geworden ist.¹⁵ Da

der Altersdurchschnitt der Gilde bei 21 bis 25 Jahren gelegen hat, könnte er zwischen 1526 und 1530 geboren sein, vielleicht 1527–1528, wie von Bedaux und Gool vermutet wurde.¹⁶ Der Eintrag in der Gildenliste lautet »Pieter Brueghels«, eine Schreibweise, die er bis 1559 auch in seinen Signaturen verwendet. Von da ab jedoch wählt er die Form »BRVEGEL« und gebraucht, wohl um den humanistischen Anspruch seiner Kunst besonders hervorzuheben, römische Majuskeln. Schon Friedländer hat darauf hingewiesen, daß mit der fehlenden Genitivform das Patronym nicht mehr erkennbar ist: Aus »Pieter, dem Sohn Bruegels« wird »Pieter aus Bruegel«.¹⁷ Wenn Van Mander den Namen mit einem angeblichen Herkunftsort identifiziert, könnte der Grund dafür in der neu gewählten Schreibweise der Signatur bestanden haben, die das Patronym unkenntlich macht.

Weiterhin erwähnt Van Mander die Reisen Bruegels, die ihn nach Frankreich und in den äußersten Süden Italiens geführt haben. Anhand von Zeichnungen und Stichen läßt sich eine Route rekonstruieren, die über Lyon, Rom, Neapel, Reggio di Calabria und Messina führt. Da der Biograph auf die Italienreise lediglich kursorisch verweist, erhält man den Eindruck, daß er über die Fahrt in den Süden ausschließlich durch seine Kenntnis der Kupferstiche informiert gewesen ist. Denn mit Hilfe zuverlässiger Informationsquellen hätte er erwähnen können, daß sich Bruegel um 1553 in Rom aufgehalten hat, wo er den Miniaturisten Giulio Clovio kennenlernte. In dessen Nachlaßinventar werden eine Reihe von Landschaftsbildern Bruegels genannt, die jedoch nicht erhalten sind.¹⁸

Des weiteren existieren zwei Briefe des Bologneser Geographen Scipio Fabius an den Antwerpener Kollegen Abraham Ortelius, über den der Biograph ebenfalls nichts zu berichten weiß.¹⁹ Im ersten Brief, der auf den 14.

April 1565 datiert ist, fordert Fabius den flämischen Geographen auf, ihm Neuigkeiten über »Petrus Bruochl« mitzuteilen. Auch in seinem zweiten Brief vom 16. Juni ist von Bruegel die Rede, dem er Grüße übermitteln läßt. Hieraus läßt sich folgern, daß Bruegel die Italienfahrt vermutlich gemeinsam mit Ortelius unternommen hat, was Van Mander wiederum nicht mitteilt oder nicht weiß. Auch läßt der gebildete Absender der Briefe den humanistischen Charakter dieser »grand tour« erahnen.

Der speiende Künstler

Für seine Rückreise nach Antwerpen, wo sich Bruegel wahrscheinlich wieder ab 1555 aufhält, wird er den Weg über die Alpen gewählt haben, wovon viele Gebirgsstudien Zeugnis ablegen. Interessant jedenfalls ist die Drastik des Bildes, das van Mander daraus für seine Beschreibung der Kunst Bruegels zu gewinnen weiß:

»Auf seinen Reisen hat er viele Veduten nach der Natur gezeichnet, so daß gesagt wird, er habe, als er in den Alpen war, all die Berge und Felsen verschluckt und als Malbretter wieder ausgespien, so nahe vermochte er in dieser und anderer Beziehung der Natur zu kommen.«²⁰

Grossmann spricht in bezug auf das Bild vom »speienden Künstler« von einer »unvergleichlich lebendigen und überzeugenden Formulierung«, ohne jedoch dessen Herkunft erkannt zu haben.²¹ Da Van Mander im Rahmen seiner Geschichtsschreibung die Werke der Künstler häufig als biographische Quelle nutzt, denkt man zunächst an das Motiv des speienden Bauern, der zum festen Bestandteil bäuerlicher Lasterikonographie gehört.²² Außerdem betont dieses drastische Motiv den Realisten, der ohne jede Beeinträchtigung die Wirklichkeit so wiederzugeben vermag, wie er sie in sich aufgenommen hat. Der rhetorisch

16 Grundlage der These von Bedaux und Gool ist die anspruchsvolle Inschrift eines Portraitstichs von Egidius Sadeler, der Pieter Bruegel darstellt. Vgl. Bedaux, Jan-Baptist und Gool, A. van: Bruegel's Birthyear, Motive of an Ars/Natura Transformation, in: Simiolus 7/3 (1974), S.133–156.

17 Friedländer, Max J.: Die Altniederländische Malerei, 14 Bde., Leiden 1934–1937, Bd.XIV, Leiden 1937, S.1.

18 Grossmann: Gemälde, S.16.

19 Claessens/Rousseau: Pieter Bruegel, S.35.

20 Van Mander: Das Leben, S.154.

21 Grossmann: Gemälde, S.29.

22 Zu Van Manders Konzeption eines notwendigen Zusammenhangs von Leben und Werk vgl. Müller, Jürgen: Concordia Pragensis. Ein Beitrag zur Rhetorisierung von Kunst und Leben am Beispiel der rudolfischen Hofkünstler, München 1993 (Veröffentlichungen des Collegium Carolinum, Bd.77), S.107–110.

- 23 Quintilian: Lehrbuch der Rhetorik, 10. Buch. Lateinisch/Deutsch, übersetzt, kommentiert und mit einer Einleitung herausgegeben von Franz Loretto, Stuttgart 1974, I, 19.
- 24 Vgl. Miedema, Hessel: Kunst, Kunstenaar en Kunstwerk bij Karel Van Mander, Alphen aan den Rijn 1981, S.18–20.
- 25 Zur Speisemetaphorik im Zusammenhang der Dichtungslehre vgl. Curtius, Ernst Robert: Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter, Bern ¹⁰1984, S.144–146.
- 26 Bei den anderen Gattungsvertretern kann man an Joachim Patinir und Herri met de Bles denken. Vgl. Van Mander: Das Leben, S.97–102.
- 27 Ähnliches gilt, wenn man seine Biographie etwa mit derjenigen von Frans Floris oder Cornelis Ketel vergleicht. Van Manders Kunsttheorie kann keinesfalls genutzt werden, um die Bruegelsche Malerei ex post zu erklären, wie es etwa, um ein rezentes Beispiel zu geben, von Walter S. Melion in Ansätzen versucht wurde. So sehr ich mit dessen These der Vasari-Kritik übereinstimme, so problematisch muß doch eine Erklärung sein, die Bruegel und Van Mander als Ausdruck einer »nature of northern art« faßt. Im Gegensatz zur Kunst Bruegels folgt die Kunsttheorie Van Manders einer klaren Gattungshierarchie und gehorcht somit der Idee des Decorum, eine kunsttheoretische Größe, die man in der Malerei Bruegels allenfalls ex negativo finden kann. Vgl. Melion, Walter S.: Shaping the Netherlandish Canon. Karel Van Mander's »Schilder-Boeck«, Chicago-London 1991.
- 28 [Mander, Karel van:] Das Lehrgedicht des Karel Van Mander. Text, Übersetzung und Kommentar. Nebst Anhang ueber Manders Geschichtskonstruktion und Kunsttheorie von Rudolf Hoecker, Haag 1916 (Quellenstudien zur holländischen Kunstgeschichte, Bd.8), VI 54, VIII 25, XI 10, XII 10.
- 29 Vgl. hierzu Müller: Concordia, S.209–215.

geschulte Leser jedoch wird hier eine Allusion auf ein gängiges »Bild« antiker Dichtungslehre erkennen: In der »Institutio« rät Quintilian dem angehenden Rhetor, die vorbildlichen Texte wieder und wieder zu lesen, sie angemessen zu »verdauen«, um sie dadurch für das eigene Schreiben verfügbar zu machen:

»So wollen wir es [das Gelesene, J.M.] denn wiederholt überdenken, und wie wir die Speisen gut gekaut und geradezu im flüssigen Zustand schlucken, um sie leichter zu verdauen, soll auch der Lesestoff nicht roh, sondern durch oftmalige Wiederholung erweicht und gleichsam zerkaut dem Gedächtnis zur Nachahmung einverleibt werden.«²³

Auch Van Mander rät in seiner Kunsttheorie den jungen Malern, sich an großen Vorbildern zu schulen, um sich dadurch die besten künstlerischen Eigenarten anzueignen.²⁴ Dem widerspricht offensichtlich die Metapher vom speienden Künstler, für deren Deutung das implizite Bildfeld wichtig ist: eine funktionierende Verdauung, ein reizbarer Magen, die Gefahr des Unverdaulichen sowie der Übersättigung.²⁵

Mögen die ausgespienen Alpen auch zunächst und vor allem den »Realisten« Bruegel charakterisieren, so gelingt es Van Mander doch en passant, diesen als ähnlich maßlos zu beschreiben wie das Bildpersonal seiner Bauernsatiren. Auch die Tatsache, daß das Gebirge »unverdaut« hervor- kommt, ist signifikant, denn der »Realismus« Bruegels verweist auf die Abwesenheit jedweden Personalstils. Vor diesem Hintergrund fällt auf, wie häufig Van Mander in der Biographie die genaue Wiedergabe bestimmter Motive lobt, Bruegels Fähigkeit zur Beobachtung, nicht aber seine künstlerische Gestaltung hervorhebt. Geht man also zu weit, wenn man sagt, daß Bruegel in Van Manders Urteil gemessen an den anderen Vertretern seiner Gattung

(Landschaft und Drolieren) zwar ein Heros ist, aber gemessen an Künstlern wie Lucas van Leyden, Hendrick Goltzius oder Bartholomäus Spranger ihm lediglich als ein im wahrsten Sinne des Wortes kruder Realist gilt?²⁶ Van Mander widmet der Kunst der Romanisten erheblich mehr Aufmerksamkeit als der Malerei Bruegels.²⁷ Dem widerspricht nicht das offensichtliche Lob, das Van Mander im »Grondt«, dem theoretischen Lehrgedicht seines Werkes, über den flämischen Künstler äußert. Hier hebt der Kunsttheoretiker ausdrücklich Bruegels Fähigkeiten als Landschaftsmaler hervor, seine in dieser Hinsicht unübertreffliche Farbgebung sowie die ergreifend-realistische Darstellung der Affekte im »Bethlehemitischen Kindermord«.²⁸ Wie so oft eröffnet das »Schilder-Boeck« verschiedene, scheinbar widersprüchliche Perspektiven für die Kunst eines bestimmten Malers und formuliert damit für den Leser die Aufgabe, durch vergleichende Lektüre zu einem differenzierten Urteil zu gelangen.²⁹

Hochzeiten

Eine in kunsttheoretischer Hinsicht besonders aufschlußreiche Episode der Biographie hat Grossmann bedacht. Van Mander berichtet, daß sich der Künstler und sein Freund Hans Franckert einmal als Bauern verkleidet hätten, um unerkannt deren ausgelassene Hochzeiten zu besuchen:

»Mit diesem Franckert ging Breugel häufig hinaus zu den Bauern, wenn Kirmes war oder eine Hochzeit stattfand. Sie kamen dann in Bauerntracht verkleidet und brachten Geschenke wie die anderen auch unter dem Vorgeben, sie gehörten zur Verwandtschaft der Braut oder des Bräutigams. Hier machte es Breughel großes Vergnügen, die Art der Bauern im Essen, Trinken, Tanzen, Springen, Freien und anderen spaßhaften Dingen zu beobachten, lauter Momente, die er sehr

hübsch und komisch mit Wasserfarbe wiederzugeben verstand (...).«³⁰

Grossmann hat auf eine vergleichbare Leonardo-Episode hingewiesen, die Lomazzo im »Trattato dell'arte de la Pittura« berichtet und derzufolge Leonardo für Bauern ein Mahl veranstaltet und sie durch allerlei Späße zum Lachen gebracht habe, um ihre Physiognomien studieren zu können.³¹ Van Mander nutzt die Verkleidungsepisode, um das Wesen des Bruegelschen Realismus zu charakterisieren: Der Künstler benötigt die Wirklichkeit als Modell, seine Kunst entsteht nicht aus der Imagination oder der Erinnerung, sondern erfordert das »naer't leven«. Getreu dieser kunsttheoretischen Überzeugung sind es fast immer realistische Details der Werke, die die Aufmerksamkeit Van Manders erregen. So lobt er im Rahmen einer Aufzählung verschiedener Bilder besonders die Darstellung einer Bauernhochzeit, in der es Bruegel gelungen sei, die häßliche und verbrannte Haut der Bauern wiederzugeben, die sich von derjenigen der Städter wesentlich unterscheiden.³²

Mit vergleichbar topischen Versatzstücken widmet sich der Biograph auch dem schwankenden Liebesglück des Künstlers:

»Als er noch zu Antwerpen lebte, hielt er mit einer Dienstmagd Haus, die er wohl auch geheiratet hätte, wenn es ihm nicht mißfallen hätte, daß sie jederzeit lügen mußte. Er kam mit ihr überein, daß er all ihre Lügen auf einen Kerbstock schneiden werde – er wählte zu diesem Zwecke einen recht langen – und wenn der Stock innerhalb einer gewissen Zeit voll sei, sollte es mit der Hochzeit ganz und gar aus sein, was auch in nicht langer Zeit eintraf.«³³

Um der literarischen Dramaturgie zu entsprechen, hat sich die Drohung natürlich zu bewahrheiten, und so heira-

tet Bruegel statt der Dienstmagd die Tochter seines vermeintlichen Lehrmeisters Pieter Coeck van Aelst, die er schon als Kind auf den Armen getragen haben soll. Im Heiratsregister der Kirche Notre-Dame-de-la-Chapelle findet sich für das Jahr 1563 folgender Eintrag: »Peeter Brugell / solmt / Maryken Cocks.« Angesichts der Urkunde hat man Zweifel angemeldet, ob es sich wirklich um die Tochter Van Aelsts handelte und auf die unterschiedliche Schreibweise von »Coeck« und »Cock« hingewiesen.³⁴ Obwohl diese Skepsis durchaus berechtigt ist, könnte man andererseits auf die uneinheitliche Orthographie der frühen Neuzeit und jene von Bruegel selbst verweisen. Auch hier wird man kaum mehr zu einer befriedigenden Antwort gelangen können.

Folgt man Van Mander weiter, so war es die fürsorgliche Eifersucht der Schwiegermutter des Künstlers, die für den Umzug von Antwerpen nach Brüssel verantwortlich gewesen ist:

»(...) doch bedang die Mutter, daß er Antwerpen verlassen und nach Brüssel ziehen müsse, damit er von dem anderen Mädchen loskomme und es vergesse.«³⁵

Den letzten Teil der Vita bildet dem Schema der Viten entsprechend eine Aufzählung der Werke, die Van Mander mit eigenen Augen gesehen hat oder über deren Aufenthaltsort er sich hat informieren können, darunter auch die Tafeln, die sich damals im Besitz von Kaiser Rudolf II befanden. Wenn man bedenkt, wie wenige Tafeln Bruegels überliefert sind, verwundert es, daß Van Mander feststellen kann:

»Es würde schwer fallen, alles aufzuzählen, was er an Spukbildern, Höllendarstellungen, Bauernszenen und dergleichen geschaffen hat.«³⁶

Abschließend berichtet der Biograph vom Tod des Künstlers und weist dar-

30 Van Mander: Das Leben, S.154.

31 Grossmann: Gemälde, S.29. Außerdem verweist Grossmann in diesem Zusammenhang auf Leonardos Ratschlag, daß Künstler Skizzenbücher anzulegen hätten, um diese Skizzen später für eigene Kompositionen zu verwenden.

32 Van Mander: Das Leben, S.155.

33 Ebenda, S.154–155.

34 »Diese Frage [der Schreibweise, J.M.] hat nicht bloss akademisches Interesse. Wenn wir nämlich Van Mander in diesem Punkte nicht folgen, bleibt nichts ausser dem Gegenstand einiger Gemälde, womit das, was wir die »Legende von Bruegel dem Bauern« nennen müssen, gestützt werden könnte.« Grossmann: Gemälde, S.11.

35 Van Mander: Das Leben, S.155.

36 Ebenda.

37 Grossmann: Gemälde, S.20.

38 Van Mander: Das Leben, S.277.

39 »Wenn Van Mander von Bruegel als einem spasshaften Mann spricht, so überträgt er auf die Charakteristik des Menschen, was er in seinem Werk gefunden (...).« Ebenda, S.28. Man muß feststellen, daß der Biographie nur an einer einzigen Stelle eine gesicherte und überprüfbare Information zu entnehmen ist, nämlich die, in der vom Eintritt des Künstlers in die Antwerpener Malergilde die Rede ist.

auf hin, daß dieser zwei Söhne hinterlassen habe, die ebenfalls gute Maler geworden seien. Bruegel stirbt am 9. September 1569 in Brüssel. Seine Beisetzung erfolgt in Notre-Dame-de-la-Chapelle.³⁷

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

»Er (Vredeman de Vries, J.M.) bekam auch sogleich den Auftrag für den Schatzmeister Aart Molckeman in Brüssel ein Gartenhaus in Perspektive zu malen. Dieses zeigt unter anderm eine täuschend gemalte offene Türe, in welcher Pieter Breughel in Abwesenheit von de Vries mit Hilfe von dessen bereitliegendem Malgerät einen Bauern mit hinten beschmutztem Hemd malte, der eifrig mit einer Bäuerin agierte. Das erregte großes Gelächter, und der Schatzmeister hatte eine solche Freude daran, daß er es nicht um viel Geld hätte auslöschen lassen.«³⁸

Wie das Leben, so das Werk

Das rhetorische Schema der behaupteten Identität von Leben und Werk ist überdeutlich: Van Mander erfindet den passenden Mann zur vorgeblich spaßhaften Kunst.³⁹ Darüber hinaus wird die Modernität der frühneuzeitlichen Künstlerbiographik deutlich:

Um einen Künstler ganz verstehen zu können, muß man nicht nur seine Werke, sondern auch sein Leben kennen. Erst in der Erkenntnis dieses produktiven Zusammenhangs wird Kunst »erlebbar«, vermag sich das Charakteristische eines Malers zu offenbaren. Van Manders Lebensbeschreibung Bruegels berichtet von Ereignissen und Erfahrungen, die deutlich machen, daß Kunst weniger erdacht und entworfen als vielmehr gelebt sein will. Nur auf der ersten und simpelsten Ebene ist der Text der Vita eine Wiedergabe von historisch möglichen Episoden. Dem ambitionierten Leser erlaubt der Biograph, eine Verknüpfung kunsttheoretischer Motive vorzunehmen, die durchweg das »Wesen« realistischer Kunst offenbar werden lassen. Wenn Van Mander tatsächlich präzisere Informationen zur Verfügung standen, so muß man vermuten, daß er diese immer dann verschwiegen hat, wenn sie das Bild vom »Bauern-Bruegel« beeinträchtigt hätten.

Wie wir gesehen haben, gehört das, was im Lexikon notwendig geschieden werden muß, nämlich Leben und Werk als quasi-tabellarischer Lebenslauf und Werkverzeichnis, in der Biographik der frühen Neuzeit untrennbar zusammen. Die Erklärung des einen aus dem anderen ist geradezu als theoretische Bedingung der literarischen Gattung der Künstlerbiographik zu betrachten. Geradezu mechanisch schließt Van Mander von den bürgerlichen und drastischen Inhalten auf den Urheber dieser Kunst. Mit anderen Worten: Van Mander hat das Werk eines Künstlers zum Anlaß genommen, ein passendes Leben zu erfinden. Wir hingegen nehmen das von ihm erzählte Leben zum Anlaß, das malerische Werk als Folge bestimmter psychologischer Dispositionen und äußerer Umstände daraus abzuleiten. In dieser Hinsicht geht es den Kunsthistorikern späterer Zeit wie den Vögeln in der Zeuxis-Anekdote. Will man nicht endlose Ehrenrunden im

positivistischen Forschungskarussell drehen, ist man zunächst auf die literarische Eigenart der Gattung der Künstlerbiographik verwiesen und nicht auf die vermeintlichen Fakten des kontingenten Leben.

Erst wenn der Topos der Übereinstimmung von Leben und Werk nicht mehr als literarisches Konstrukt erkannt, sondern für bare Münze genommen wird, lassen sich Van Manders Lebensbeschreibungen in Lexikonartikel überführen, erst dann wird aus einem literarischen Text ein Tatsachenbericht.

Wirkungsgeschichtlich hat die Unkenntnis der literarischen Eigenart der Biographik zu einem großen Mißverständnis geführt, denn ungeprüft sind Informationen aus den Lebensschreibungen Van Manders in Lexika gelangt, so daß im nachhinein der Eindruck entstehen mußte, daß schon Van Mander ein positivistisch orientierter Historiograph gewesen sei. D. h., ein- und dieselbe Information findet sich sowohl im »Schilder-Boeck«, als auch in den Lexika, die nun Van Manders Glaubwürdigkeit zu bestätigen scheinen. Historische Objektivität und Faktizität werden zur Konsequenz des Ineinandergreifens verschiedener Textgattungen, die sich wechselseitig bestätigen. Dies konnte deshalb nicht auffallen, weil die Autorität und versachlichte Sprache der Lexika weismacht, man hätte es mit ganz neuen Informationen zu tun.

Spätestens mit der Untersuchung »Die Legende vom Künstler« von Ernst Kris und Otto Kurz ist der topische Anteil der Gattung Künstlerbiographik bekannt.⁴⁰ Aber ein angemessenes Verständnis Van Manders besteht meines Erachtens in der Erkenntnis der zentralen Rolle der Kombinatorik: Topoi stellen nicht bloß klischeehafte Motive dar, sondern sie interagieren, leiten an, bestimmte Erkenntnisse zu finden. Der Text setzt einen aktiven Leser voraus, der imstande ist, die kunsttheoreti-

schen Inszenierungen, die implizite Kunsttheorie Van Manders zu erkennen. Einen Leser, der an allegorische Lesarten gewöhnt ist, dessen Hermeneutik der Bibelexegese entstammt und der gewohnt ist, dem Text selbst Anleitungen zur Interpretation zu entnehmen.

Zusammenfassend läßt sich sagen, daß für den Leser der Biographie noch nicht einmal in Ansätzen das humanistische Umfeld des flämischen Malers deutlich wird. Außerdem fällt auf, daß Van Manders Darstellung von dessen Leben, gemessen an der Bedeutung, die der Kunst Pieter Bruegels aus heutiger Sicht zukommt, relativ kurz ausfällt und die erzählten Episoden wie literarische Versatzstücke erscheinen. Nur vor dem Hintergrund der theoretischen Gesamtarchitektur des »Schilder-Boeck« läßt sich dies angemessen erklären. Da es Van Mander als Aufgabe flämisch-niederländischer Malerei erachtet, in einen künstlerischen Wettstreit mit italienischer Kunst zu treten, kann für ihn weder die Gattung der Landschaft noch der Bauernsatire von großer Bedeutung sein. Diese in den Niederlanden beheimateten Genres werden selbst von italienischen Kunsttheoretikern und Künstlern – so weiß der Autor zu berichten – als niederländisch-flämische Domäne akzeptiert. Somit erfordert die Aemulatio italienischer Kunst, diese vielmehr in der Historienmalerei, genauer, in der Darstellung des nackten menschlichen Körpers zu übertreffen.⁴¹ Vor diesem Hintergrund wird verständlich, warum Bruegel für Van Mander keine bedeutende Rolle spielen kann und dieser den Romanisten Floris oder Heemskerck erheblich mehr Aufmerksamkeit zukommen läßt als dem »drolligen Pieter«, von dem es gleich zu Beginn der Vita heißt, daß seine Bilder noch den griesgrämigsten Betrachter zum Lachen reizten. Nach den vorangegangenen Ausführungen dürfte allerdings klar geworden sein, daß darin nicht in erster Linie ein Lob

40 Kris, Ernst u. Kurz, Otto: Die Legende vom Künstler. Ein geschichtlicher Versuch, Frankfurt am Main ²1980. Mir scheint, daß der Untersuchung eine ahistorische Konzeption zugrundeliegt. Die Tatsache, daß sich durch die Jahrhunderte hindurch ein Grundbestand biographischer Motive nachweisen läßt, berechtigt nicht schon zu dem Schluß auf eine archetypische Grundsituation des Künstlers. M. E. verhalten sich bei Kris und Kurz die Anekdoten zur historischen Existenz eines Künstlers wie das Unbewußte zum Bewußtsein. Die ursächliche Kunst-Instanz beginnt hinter dem Bewußtsein und seiner Intentionalität.

41 Vgl. Müller: Concordia, S.11–80.

- 42 Alle archivalischen Quellen finden sich in deutscher Übersetzung bei Claessens/Rousseau: Pieter Bruegel, S.25–52.
- 43 Grossmann: Gemälde, S.23.
- 44 Denucé, J.: Inventare von Kunstsammlungen zu Antwerpen im 16. und 17. Jahrhundert, Antwerpen 1932, S.5.
- 45 Claessens/Rousseau: Pieter Bruegel, S.32. Wenn man den Sammler allerdings gleichzeitig als Auftraggeber erachtet, wie hat man sich dann dessen Verhältnis zum Künstler genauer vorzustellen? Waren Jonghelincks Vorgaben für die Tafeln so präzise, daß er sogar Ideen für deren ikonographische Gestaltung formulierte, oder gab er das Thema lediglich auf eine allgemeine Weise vor? Der Unterschied besteht darin, daß mit den genannten Alternativen höchst unterschiedliche Hypothesen darüber formuliert sind, in welcher Form wir den Inhalt der Tafeln auf den Menschen Bruegel beziehen dürfen. Äußert sich in seiner Kunst eine streng-persönliche Sicht der Welt, handelt es sich mithin um eine Vermittlung seiner Weltanschauung, oder wäre eine solche Gleichsetzung von Leben und Werk eine unhistorische Setzung, die sich der Sichtweise des 19. Jahrhunderts verdankt?
- 46 Zu Granvella als Sammler und Förderer der Künste vgl. Piquard, Maurice: Le cardinal de Granvelle, les artistes et les écrivains, in: Revue Belge 17 (1947–48), S.133–147.
- 47 Grossmann: Gemälde, S.22.
- 48 Vgl. mit umfassender Literaturübersicht Weismann, Anabella: Das Bild als Waffe im Elitenkonflikt. Graphik und Malerei als Medien des öffentlichen und privaten Widerstandes gegen die spanisch-katholische Herrschaft über die Niederlande im 16. Jahrhundert am Beispiel des Werkes von Pieter Bruegel, in: Mitteilungen aus dem Schwerpunktbereich Methodenlehre 36 (1994), S.1–46, hier S.10.
- 49 Grossmann: Gemälde, S.23.

zu sehen ist, sondern Bruegel in die Schranken niederen Genres und bloßer Komik verwiesen wird.

Der Humanist – Bruegel und die kulturelle Elite seiner Zeit

Eine deutlich andere Sprache als Van Manders Lebensbeschreibung sprechen jene, wenn auch spärlich überlieferten Archivalien, die zeigen, daß wir es bei Pieter Bruegel mit einem gebildeten Humanisten zu tun haben. Schon zu Lebzeiten scheint der Künstler so berühmt gewesen zu sein, daß seine Werke kostbare Sammlerobjekte waren, worüber zwei Inventare und ein Brief aus dem 16. Jahrhundert informieren.⁴² Den meisten seiner Zeitgenossen wird allerdings weniger der Maler als vielmehr der Erfinder satirischer, moralisierender und phantastischer Kupferstiche in der Nachfolge Boschs bekannt gewesen sein.⁴³ Wiewohl wir von keinem seiner Werke wissen, ob es in Auftrag gegeben wurde, und noch viel weniger, wie wir uns ein solches Verhältnis von Auftraggeber und Maler vorzustellen hätten, gibt es immerhin Hinweise auf den konkreten Adressatenkreis seiner Kunst. Zunächst muß der Bankier Nicolaes Jonghelinck genannt werden, der mit sechzehn Bildern wohl die meisten Werke besaß. Dies geht aus einer Inventarliste hervor, die der Sammler anlässlich einer von ihm geleisteten Bürgerschaft aufstellen ließ. Aufschlußreich ist nicht nur die große Anzahl von Bildern, sondern auch der soziale Rang des Sammlers, der als Bankier zur gesellschaftlichen Elite zählte. In seinem Besitz waren neben der ›Kreuztragung Christi‹ und einem ›Turmbau zu Babel‹ die vollständige Serie der ›Jahreszeiten‹ sowie weitere ungenannte Arbeiten.⁴⁴ Im Inventar werden darüber hinaus auch Arbeiten von Frans Floris sowie ein Werk Dürers erwähnt. Zu Recht ist darauf hingewiesen worden, daß eine so umfangreiche und aufwendige Serie wie die Monatsbilder wohl

nur als Auftragsarbeit denkbar ist.⁴⁵ Gleiches ließe sich auch für die anderen Werke Bruegels vermuten, die sich im Besitz Jonghelincks befanden.

Auch der zweite Sammler von Bruegels Kunst gehört zur gesellschaftlichen Elite. Es handelt sich um den Statthalter der Niederlande und Berater Philipps II, den Erzbischof von Mecheln, Kardinal Antoine Perrenot von Granvella, der bis 1564 dem niederländischen Staatsrat vorstand und eine der bedeutendsten europäischen Sammlungen seiner Zeit besaß.⁴⁶ Grossmann hat darauf hingewiesen, daß der Kardinal, nachdem sein Palast während der Unruhen von 1572 geplündert worden war, sich besonders nach dem Verbleib der Bilder Bruegels erkundigt und für deren Auffindung eigens einen Auftrag erteilt habe.⁴⁷ Wie zuletzt Weismann gezeigt hat, scheint dem nicht zu widersprechen, daß Bruegel Partei gegen Philipp II und die spanische Unterdrückung ergriffen hat.⁴⁸ Sie weist im Rahmen ihrer Untersuchung darauf hin, daß der Kardinal vereinzelt unorthodoxe Künstler und Wissenschaftler beschützt habe. Aus dem Brief Granvelas wissen wir außerdem, daß die Preise für die Bilder Bruegels mit dem Tod des Künstlers in die Höhe geschneit sind. Dies bedeutet kaum, daß seine Werke zuvor billig zu erwerben gewesen wären, im Gegenteil, man geht wohl nicht zu weit, wenn man behauptet, es sei nötig gewesen, entweder reich oder ein Freund des Künstlers gewesen zu sein, um in den Besitz seiner Werke zu gelangen. Als ein solcher Freund muß der Kartograph Abraham Ortelius genannt werden. Er besaß mit dem ›Marienod‹ zumindest ein Gemälde von Bruegel, was man dadurch rekonstruieren kann, daß er diese Grisaille durch einen Kupferstich, von dem er Abzüge an seine Freunde verteilte, vervielfältigen ließ.⁴⁹

Aus allen genannten Dokumenten läßt sich allerdings nur eine sehr allgemeine Erkenntnis gewinnen. Die Tat-

sache, daß Bruegels Kunst noch zu Lebzeiten von gleichermaßen prominenten wie einflußreichen Persönlichkeiten gesammelt wurde, läßt darauf schließen, daß er für diese Sammler produzierte, seine Tafeln also garantierte Abnehmer hatten oder direkt in Auftrag gegeben wurden. In jedem Fall sind Bruegels intensive Beziehungen zur intellektuellen wie auch zur politischen Elite nicht von der Hand zu weisen.

Die Weltanschauung des Künstlers

Weitaus schwieriger als die Auswertung der Archivalien ist die Frage nach der Weltanschauung des Künstlers zu beurteilen. In bezug auf die religiöse Identität oder konfessionelle Zugehörigkeit des Künstlers sind nahezu alle möglichen Vermutungen geäußert worden.⁵⁰ Wollte die frühe Forschung in Bruegel lediglich einen einfachen Mann aus dem Volk entdecken, so kann man sich heute dafür entscheiden, Bruegel als einen Wiedertäufer⁵¹ oder Katholiken⁵², Reformierten⁵³ oder Spiritualisten⁵⁴ zu sehen.

Doch ist mit diesen Einschätzungen die interessanteste Hypothese über die religiöse Identität Bruegels noch nicht einmal angesprochen. Ausgehend von der anspielungsreichen Bildsprache Bruegels hat David Freedberg mit seinem Hinweis auf den Nikodemismus an eine vergessene Debatte der Reformationszeit erinnert, die ins Zentrum der Frage religiöser Identität(en) zur Zeit des flämischen Künstlers führt.⁵⁵ Unter Nikodemismus ist die bloß vorgespielte Zugehörigkeit zum Katholizismus oder einer anderen Amtskirche der Reformationszeit zu verstehen.⁵⁶ Implizit bezeichnet dieser Terminus also das Problem religiöser Minderheiten in einer dogmatisch bestimmten religiösen Öffentlichkeit. Der Begriff des Nikodemismus geht auf die biblische Gestalt des Nikodemus zurück, der Christus mitten in der Nacht besucht,

um unerkannt zu bleiben.⁵⁷ Seinen Ursprung verdankt dieser Ausdruck einer polemischen Auseinandersetzung. Der Reformator Johannes Calvin hat nach seiner Vertreibung aus Frankreich eine Reihe von offenen Briefen publiziert, in denen er die heimlichen Protestanten auffordert, ihren Glauben endlich öffentlich zur Schau zu stellen. Der polemischste dieser offenen Briefe trägt den Titel: »Excuse à Messieurs les Nicodémistes«. Calvins Polemik richtet sich gegen diejenigen reformierten Christen, die ihren Glauben lediglich im Verborgenen ausüben, dabei aber weiterhin in die katholische Messe gehen, so als könne man den äußerlichen Kult von der inneren Überzeugung trennen. Diese lauen Christen bezeichnet der Reformator als »Nikodemiten«.

Der italienische Historiker Delio Cantimori hat den Begriff in die neuere Forschung eingeführt und 1939 eine große Arbeit mit dem Titel »Eretici italiani del Cinquecento. Ricerche storiche« vorgelegt.⁵⁸ Im Jahr 1970 folgte Carlo Ginzburgs Untersuchung »Il Nicodemismo«.⁵⁹ In seiner historischen Analyse erachtet er den Nikodemismus als gängige religiöse Praxis des 16. Jahrhunderts. Die Debatte, die sich im Anschluß an Ginzburg entwickelt hat, stellt allerdings genau diese »Praxis« in Frage.⁶⁰ Bezogen auf die Freunde Bruegels, die nachweisbar häretischen Überzeugungen anhängen, vermutet David Freedberg, daß unter ihnen die Praxis nikodemischer Dissimulatio weit verbreitet war.⁶¹ Dieser Zusammenhang bleibt insofern schwierig zu beurteilen, als Granvella und Jonghelinck Katholiken waren, Ortelius und die Herausgeber Plantin und Philip Galle hingegen zu einer reformierten Sekte gehörten.⁶² In methodischer Hinsicht ergeben sich aus der These vom Nikodemiten Bruegel jedoch große Schwierigkeiten, da zum Beispiel die Tatsache seiner katholischen Heirat sowohl für als auch gegen eine nikodemische Praxis spre-

- 50 Einen ebenso knappen wie prägnanten Überblick zur Forschungsgeschichte findet man bei Grossmann: Gemälde, S.33–40.
- 51 Auner, M.: Pieter Bruegel. Umriss eines Lebensbildes, in: Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen Wien 52 (1956), S. 51–122, hier S.109–118.
- 52 Zuletzt hat diese These Yoko Mori vertreten. Vgl. Mori, Yoko: A Proposal for Reconsidering Bruegel: An integrated View of his Historical and Cultural Milieu, in: Ausst.-Kat. The World of Bruegel. Tobu Museum of Art, Tobu 1995, S.41–60.
- 53 Klamt, J.-C.: Anmerkungen zu Pieter Bruegels Babel-Darstellungen, in: Pieter Bruegel und seine Welt, hrsg. von Otto von Simson und Matthias Winner, Berlin 1979, S.43–49.
- 54 Stridbeck, Carl Gustav: Bruegelstudien, Stockholm 1956, S.179.
- 55 Vgl. Freedberg, David: Allusion and Topicality in the Work of Pieter Bruegel: The Implications of a Forgotten Polemic, in: Ausst.-Kat. The prints of Pieter Bruegel the Elder, Bridgestone Museum of Art, Tokyo 1989, S.53–65.
- 56 In bezug auf Techniken des Verbergens und Täuschens denkt man zunächst weniger an religiöse als an politische Kontexte. Vgl. hierzu Buck, August: Die Kunst der Verstellung im Zeitalter des Barock, in: Festschrift der Wissenschaftlichen Gesellschaft an der Johann Wolfgang Goethe-Universität Frankfurt am Main, Wiesbaden 1981, S.85–103.
- 57 »Es war aber ein Mensch unter den Pharisäern mit Namen Nikodemus, ein Vorsteher der Juden. Dieser kam des Nachts zu ihm und sagte zu ihm: »Rabbi, wir wissen, dass du als Lehrer von Gott gekommen bist; denn niemand kann diese Zeichen tun, die du tust, es sei denn Gott mit ihm.« Joh 3, 1–21. Beide diskutieren das Problem der Wiedergeburt, wobei nicht deutlich wird, ob Christus Nikodemus überzeugt hat.
- 58 Cantimori, Delio: Italienische Häretiker der Spätrenaissance. Deutsch von Werner Kaegi, Basel 1949.
- 59 Ginzburg, Carlo: Il Nicodemismo. Simulazione e dissimulazione religiosa nell' Europa del '500, Turin 1970.
- 60 Eine Zusammenfassung der Diskussion findet sich bei Eire, Carlos M. N.: War Against the Idols. The Reformation of Worship from Erasmus to Calvin, Cambridge 1986, S. 234–270.
- 61 »Men like the printer Plantin, the geographer Ortelius, the engraver Philips Galle and even the king's censor Benito Arias Montano dissimulated their true beliefs precisely by following outward ceremonies of the church, and by appearing to be conventional Catholics.« Freedberg: Allusion, S.59.
- 62 Dies ist einer Liste im Antwerpener Stadtarchiv, welche alle damaligen Antwerpener Häretiker enthält, zu entnehmen. Ebenda, S.55. An dieser Interpretation hat schon Stridbeck Zweifel angemeldet: »Er [Tolnay, J.M.] versucht u.a. Bruegels spiritualistische Haltung aus seinen Beziehungen zur sog. »Schola Charitatis« abzuleiten, einer von spiritualistischen Gedanken beeinflussten Sekte, deren Führer Henri Nicholas, ein ehemaliger Kaufmann, war. (...) Freunde Bruegels standen mit der Sekte in Verbindung, weshalb Tolnay es

für wahrscheinlich hält, daß auch Bruegel zu ihren Mitgliedern gehörte. Diese Annahme entbehrt jedes Grundes. Ortelius und Plantin traten nicht vor 1567 in die ›Schola Charitatis‹ ein, also lange nach 1563, dem Jahr, in dem Bruegel Antwerpen verließ.« Stridbeck: Bruegelstudien, S.42.

63 Van Mander: Das Leben, S.156.

64 Ebenda.

65 Grossmann: Gemälde, S.19.

chen könnte. Freedbergs These kann daher weder bestätigt noch widerlegt werden, denn es finden sich keine Dokumente, die in dieser Hinsicht wirklich Klarheit verschaffen könnten. Doch liegt die Konsequenz dieser Annahme auf der Hand: Wenn sie auch nur in Ansätzen wahr ist und auf die Ikonographie des Flamen angewendet werden soll, dann muß ein enges, geradezu konspiratives Verhältnis von Käufer oder Auftraggeber und Künstler vorausgesetzt werden.

Bruegel als Häretiker

Aber vielleicht haben wir es auch hier mit einem Künstlermythos zu tun. Wie einflußreich Van Manders »Maler-Buch« für die Herausbildung selbst dieser Hypothese war, wird deutlich, wenn man sich in Erinnerung ruft, daß eine bestimmte Episode aus der Lebensbeschreibung immer wieder die These vom häretischen Künstler gefördert hat. Nach Van Mander hat Bruegel seine Frau vom Sterbebett aus angewiesen, einen Teil seiner graphischen Werke zu vernichten, weil er befürchtete, daß ihr daraus Unannehmlichkeiten erwachsen könnten:

»Eine große Menge fein und sauber gezeichneter, mit Inschriften versehener Satiren, die zum Teil allzu bissig und spottgetränkt waren, ließ er jedoch, als er todkrank war, von seiner Frau verbrennen, entweder, weil er sie bereute, oder weil er befürchtete, daß seiner Frau Unangenehmes daraus erwachsen könnte.«⁶³

Keinesfalls darf man jedoch allein aus der Mitteilung des Biographen schließen, daß sich die Begebenheit tatsächlich so ereignet hat, da der topische Charakter – »das Vermächtnis des Künstlers« – unverkennbar ist. Auf einprägsame Weise will Van Mander für den Leser deutlich werden lassen, daß die bildende Kunst nicht zum Instrument religiöser Propaganda wer-

den dürfe. Um dieser Wahrheit ein größeres Gewicht zu verleihen, spricht er seine Überzeugung nicht selbst aus, sondern legt sie einem durch den nahen Tod geläuterten Künstler in den Mund. Eine weitere Anekdote ist hier zu nennen, die sich auf die in Darmstadt befindliche Tafel ›Die Elster auf dem Galgen‹ bezieht. Der Biograph berichtet, Bruegel habe seiner Frau ein Bild mit einer Elster auf dem Galgen hinterlassen, womit gemeint sei, daß er alle Klatschbasen an den Galgen wünsche.⁶⁴ Aber soll man bei dieser Geschichte schlicht an geschwätzig-boshafte Menschen denken oder an den Verrat Andersgläubiger an die Inquisition?

In jedem Fall sind die genannten Episoden geradezu als Versatzstücke zu betrachten, die in der kunsthistorischen Forschung immer wieder für die Inszenierung des Häretikers Bruegel genutzt wurden. So hat Tolnay die Geschichte vom »Sterbebett des Künstlers« und den Umzug Bruegels von Antwerpen nach Brüssel in Zusammenhang gebracht und eine mögliche Verfolgung des Künstlers durch die Inquisition vermutet. Hierzu ist mit Grossmann immerhin anzumerken, daß ein Häretiker wohl kaum ins Zentrum der katholischen Ordnungsmacht geflohen wäre und die Förderung des Künstlers durch den Kardinal Granvella als die wahrscheinlichere Ursache für den Umzug zu betrachten ist.⁶⁵ Die Frage bleibt, ob die These vom Nikodemismus nicht Teil eines modernen Künstlermythos ist, der nun allerdings das Subversive und Klandestine favorisiert.

Faßt man die Ausführungen zum ›Leben‹ Bruegels zusammen, so muß man feststellen, daß der Interpret auf die Bilder selbst zurückverwiesen ist. Erst eine präzisere Deutung ihrer formalen Gestalt sowie ihrer inhaltlichen Programme läßt es möglich erscheinen, das intellektuelle Profil des Künstlers und seines Umfeldes näher zu bestimmen.