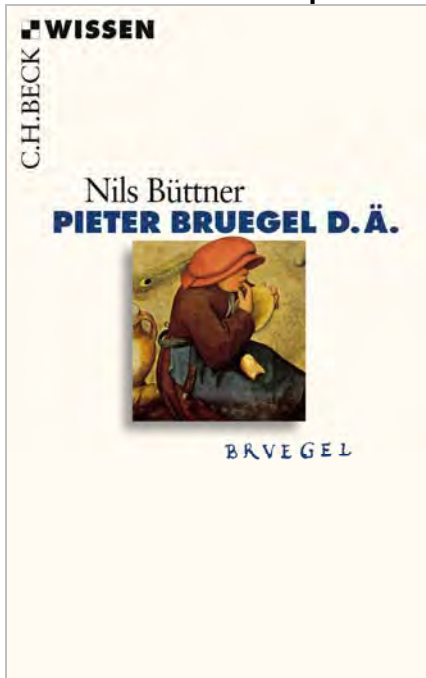


Unverkäufliche Leseprobe



Nils Büttner
Pieter Bruegel d.Ä.

2018. 128 S., mit 39 Abbildungen
ISBN 978-3-406-72529-6

Weitere Informationen finden Sie hier:
<https://www.chbeck.de/24060238>

© Verlag C.H.Beck oHG, München

C.H.BECK  **WISSEN**

Bereits zu Lebzeiten war Pieter Bruegel d. Ä. (1525/30–1569) ein erfolgreicher Maler, für dessen Werke man Höchstpreise bezahlte. Seine vielfach kopierten Bilder waren gesuchte Sammlerstücke und in ganz Europa verbreitet. Bruegel war fest in ein humanistisches Netzwerk eingebunden, das seinen Namen und seine Kunst auch an den Höfen berühmt machte. Seine anspielungsreichen Bildideen bezeugen nicht nur seine Freundschaft mit den Gelehrten seiner Zeit, sondern auch seine eigene Bildung. Das Publikum liebte vor allem seine Höllenszenen, die zwischen theologischer Belehrung und höfischer Unterhaltung changieren. Bis heute zählen Bruegels Gemälde zu den berühmtesten Werken der Kunstgeschichte, so z. B. der *Turmbau zu Babel*, die *Kinderspiele* oder die *Bauernhochzeit*.

Nils Büttner ist Professor für Mittlere und Neuere Kunstgeschichte an der Staatlichen Akademie der Bildenden Künste Stuttgart. Bei C.H.Beck sind von ihm erschienen: *Rubens* (2007), *Vermeer* (2010) und *Hieronymus Bosch* (2012).

Nils Büttner

PIETER BRUEGEL D. Ä.

Verlag C.H.Beck

Für Rike

Mit 39 Abbildungen, davon 18 in Farbe

Originalausgabe

© Verlag C.H.Beck oHG, München 2018

Satz: Fotosatz Amann, Memmingen

Druck und Bindung: Druckerei C.H.Beck, Nördlingen

Reihengestaltung: Uwe Göbel, München

Umschlagabbildung: Detail aus: Pieter Bruegel d. Ä.

«Bauernhochzeit», um 1567

© Kunsthistorisches Museum, Wien

Printed in Germany

ISBN 978 3 406 72529 6

www.cbbeck.de

Inhalt

1. Legenden und Fakten	7
2. Durch tausend Gefahren	16
3. Zu den <i>Vier Winden</i>	23
4. Welt- und Wimmelbilder	32
5. Stets mehr, als er hineingemalt hat	42
6. Wie lustig ist die Hölle?	57
7. Gemalte Mahnungen	66
8. Monatsbilder	82
9. Bauernbilder	92
10. Sinnbilder	104
11. Ruhm, Nachruhm und Nachfolge	116
Literatur	122
Bildnachweis	124
Personenregister	125
Alphabetisches Verzeichnis der besprochenen Werke	127

I. Legenden und Fakten

Von Pieter Bruegel dem Älteren existieren noch ungefähr 40 Gemälde und 67 Zeichnungen, von denen einige den etwa 40 Kupferstichen als Vorlage dienten, die nach seinem Entwurf angefertigt wurden. Es sind starke Bilder. Einmal gesehen, vergisst man sie nicht. Die Werke Bruegels sind ein fester Bestandteil der visuellen Kultur Europas. Ihr Platz im kollektiven Bildergedächtnis wird durch unzählige moderne Adaptionen gleichermaßen bezeugt und gefestigt. Das Spektrum der Auseinandersetzungen reicht von der Lyrik, über Romane und Filme bis zu Bildziten in Comicstrips. Die mehr oder weniger anspruchsvollen Auseinandersetzungen mit seinen Werken sind im digitalen Zeitalter genauso allgegenwärtig wie digitale Reproduktionen seiner Bilder. Bis heute werden Bruegels Werke auch zu Werbezwecken benutzt, was zur Popularisierung beiträgt und zugleich ihre Modernität dokumentiert.

Die Bilder sind vor mehr als 450 Jahren entstanden, doch der Ruhm Pieter Bruegels d. Ä. ist vor allem ein Phänomen des 20. Jahrhunderts. Was man heute über sein Leben weiß, hat die Forschung erst in den letzten Jahrzehnten wieder ans Licht gebracht. Auch sein größtes erhaltenes Gemälde, *Der St. Martins-Wein* (Abb. 31), wurde erst vor wenigen Jahren wiederentdeckt. Die gewaltige Zahl wissenschaftlicher Studien und Untersuchungen, die dem Künstler in den letzten Jahren gewidmet wurden, ist kaum mehr überschaubar. Zumeist ging es darin um die Inhalte einzelner Bilder, die aus immer neuen Blickwinkeln betrachtet wurden. Diese überbordende Literaturflut ist ein gewichtiges Argument dafür, hier eine knapp gehaltene Monografie vorzulegen, die ausgehend von den überlieferten Fakten einen ersten Zugang zu Leben und Werk des Künstlers eröffnet.

Die Legendenbildung begann früh, denn Bruegel war schon zu Lebzeiten berühmt geworden. In den Jahren nach seinem Tod

wuchs sein Ruhm stetig. Die erste Erwähnung findet sich in der *Descrittione di tutti i Paesi Bassi* des Florentiner Patriziers Lodovico Guicciardini (1521–1589). In dieser 1567 in Antwerpen gedruckten «Beschreibung der gesamten Niederlande» werden berühmte Künstler der Weltstadt Antwerpen aufgezählt, darunter auch «Pieter Bruegel aus Breda, ein großer Imitator der Technik und der Phantasie des Hieronymus Bosch, der deshalb den Beinamen eines zweiten Hieronymus Bosch erhalten hat». Dass Bruegel ein Nachfolger von Hieronymus Bosch (um 1460–1516) sei, proklamiert auch der italienische Maler und Künstlerbiograf Giorgio Vasari (1511–1574), der Bruegel 1568 in der zweiten Auflage seiner Vitensammlung erwähnt. Mit seinen im Kupferstich reproduzierten Werken war Bruegels Ruhm schon zu Lebzeiten bis über die Alpen gedungen, denn als diese Würdigungen erschienen, lebte er noch. Bruegels bis heute erhaltenes Grab nennt 1569 als sein Todesjahr. Drei Jahre später erschien ein Gedicht des Malers und Kunstschriftstellers Dominicus Lampsonius (1532–1599). Es diente 1572 dem von Hieronymus Cock (1518–1570) publizierten Bildnis Bruegels aus einer Folge von Künstlerbildnissen als Beischrift (Abb. 1):

«An Pieter Bruegel, den Maler.

Wer ist dieser der Welt noch neue Hieronymus Bosch? Er, der mit Pinsel und Stift die geistreichen Traumbilder des Meisters mit so großer Kunstfertigkeit nachzuahmen versteht, dass er dennoch ihn mitunter auch übertrifft? Recht so, Pieter, großartig bist du durch Geist und Kunst, denn in deiner und des alten Meisters Gattung der Graphik, die Lachen erregt sowie mit feinem Witz und Humor reichlich ausgestattet ist, verdienst du fürwahr ruhmreiche Belohnungen durch Lobpreisungen überall und von allen Menschen, und zwar in nicht geringerem Maße auch von jedem Künstler.»

Auch dieser vielfach nachgedruckte Kupferstich dürfte zur Mehrung von Bruegels Ruhm beigetragen haben, dessen Werke schon früh auch in italienischen Sammlungen zu finden waren. Das bezeugt 1585 der Mailänder Maler und Schriftsteller Giovanni Paolo Lomazzo (1538–1592). Er hatte im Haus eines



1 Johannes Wierix (?),
Bildnis des Pieter Bruegel,
 in: *Pictorum aliquot celebrivm
 germaniæ inferioris effigies*,
 Antwerpen 1572, fol. 19,
 Kupferstich, 20,4 x 12,6 cm

Sammlers einige niederländische Ölbilder gesehen, darunter Werke Bruegels, die «wahrhaft wunderbar zu sehen sind, und die Maler, die sie gemacht haben, verdienen nicht wenig Lob».

Ob Bruegel so aussah, wie der Kupferstich ihn zeigt (Abb. 1), muss offenbleiben. Das Bedürfnis, sich ein Bild von diesem bemerkenswerten Mann zu machen, ließ manche Interpreten in dem bärtigen Zuhörer am rechten Rand der *Johannespredigt* (Abb. 23) oder der an gleicher Stelle gezeigten bartlosen Figur der großen *Kreuztragung* (Abb. 21) ein Selbstporträt vermuten. Doch schon die physiognomischen Abweichungen der beiden vermeintlichen Porträts sprechen gegen diese Deutung. Auch in einer bemerkenswerten Zeichnung hat man ein verkapptes Selbstbildnis Bruegels erkennen wollen (Abb. 2), der damit das Kunstpublikum kritisiert habe. Ohne Frage ist der rechts am

Bildrand zeigte Mann als Karikatur zu verstehen, der dem Maler über die Schulter schaut. Das erweist schon seine Brille, die weniger auf einen Mangel an Sehvermögen als an Erkenntnisfähigkeit verweist. Das allegorische Motiv findet eine literarische Entsprechung bei Bruegels Zeitgenossen Dirk Volkertsz Coornhert (1522–1590), der 1575 in seiner *Comedie van Israel* von «der Brille des falschen Urteils» schrieb. Der Brillenträger ist auch auf einem Bild des Hieronymus Bosch anzutreffen, das einen vom Hütchenspiel eines Zauberers übertölpelten Mann zeigt. Das zu Bruegels Zeit auch in einem Kupferstich reproduzierte Gemälde ist in zahlreichen Kopien überliefert. Auch von Bruegels Zeichnung existieren vier alte, gezeichnete Kopien, was für die frühe Beliebtheit des Blattes spricht. In neuerer Zeit wurde der Künstler meist als Antagonist des bebrillten Gaffers verstanden, der sich mit dem Bezahlen schwertut, wie der verkrampte Griff in die Börse zeigt. Doch ist wohl nicht Bruegel selbst gezeigt, der sich hier über sein Publikum erhebt. Dass auch der Maler schlicht eine Karikatur ist, erweist der grobe Borstenpinsel, den er in der Hand hält. Ein so grober Quast war das Werkzeug eines Anstreichers, nicht eines Künstlers. Bruegels Zeitgenossen werden das Blatt nicht als Selbstbildnis und Ausdruck seines ganz persönlichen Verhältnisses zum Publikum betrachtet haben. Dazu weicht die Darstellung zu weit von zeitgenössischen Künstlerbildnissen und Selbstporträts ab. Die beiden Figuren sind vielmehr als humoristische Aufforderung zu verstehen, das Verhältnis von Künstlertum und Kennerschaft, sowie von Kunst und Geld zu reflektieren. Und selbst wenn man geneigt wäre, das Blatt als sehr persönliche Stellungnahme zu deuten, als Quelle für Bruegels Aussehen oder seinen Lebenslauf taugt es nicht.

Die erste ausführlichere Lebensbeschreibung verfasste 1604 der Maler und Kunstschriftsteller Karel Van Mander (1548–1606), der aus dem flämischen Meulebeke stammte. Er war bereits 1568, zu Lebzeiten Bruegels, Lehrling des Genter Malers und Dichters Lucas de Heere (1534–1584). Das verleiht seinen Aussagen Gewicht. Seine Kenntnisse verdankte er dabei vor allem den Gemälden und Druckgrafiken, die seinerzeit in Umlauf

2 Pieter Bruegel,
Künstler und Kenner,
um 1565, Feder in Braun,
25,5 x 21,5 cm, Wien,
Albertina, Inv. 7500



waren, und Anekdoten, die ihm erzählt wurden. Über Bruegels Herkunft schreibt er, dieser sei «nicht weit von Breda geboren, in einem Dorf namens Bruegel, dessen Namen er trug und seinen Nachkommen hinterließ». Van Manders vorangehende Behauptung, Bruegel sei «in Brabant in einem unbekanntem Dorf unter den Bauern geboren, um Bauern mit dem Pinsel nachzuahmen», war eher aus dem Inhalt von Bruegels Bildern abgeleitet als aus dem Wissen um seine Biografie. Deshalb ist die ländliche Herkunft des Malers in Zweifel gezogen worden. Sie wird aber durch die lateinische Inschrift eines in Kupfer gestochenen Porträts von Bruegels ältestem Sohn – Pieter dem Jüngeren – bestätigt. Als Herkunft von dessen Vater wird darin das Gebiet der Ambivariten angegeben. Dieser keltische Stamm wird einzig in Caesars *De bello Gallico* (IV, 9) erwähnt und soll westlich der Maas beheimatet gewesen sein. Der mit Bruegel befreundete Kartograf Abraham Ortelius (1527–1598) hat das Siedlungsgebiet auf einer von ihm edierten Geschichtskarte zur Welt in römischer Zeit eingetragen. Die Gegend lässt sich auch auf der,

ebenfalls von Ortelius edierten, Karte von Brabant wiederfinden. Es handelt sich um das westliche Maasland, südlich von Eindhoven und östlich von Antwerpen, das man schon zu Bruegels Zeit als Kempenlandt bezeichnete, eine flache Sand- und Heidelandschaft. Nah dem nördlichen Rand dieser Gegend liegen gleich zwei Dörfer, die von Ortelius als Bruegel bezeichnet und kartiert wurden. Sie heißen heute Kleine- und Grote-Brogel. Einen dritten Ort namens Bruegel verzeichnete Ortelius etwas weiter westlich im sogenannten Peellandt. Auch dieses nahe Eindhoven gelegene Dorf namens Breugel mag man als Herkunfts-ort in Erwägung ziehen. Knapp 60 Kilometer sind es von hier nach Breda, etwa 100 nach Antwerpen und kaum zehn sind es von Grote-Brogel in das Städtchen Bree, das auch Breda oder Brey genannt wurde.

Bruegels Geburtsdatum ist nicht überliefert und lässt sich nur mittelbar erschließen. Durch das 1606 in Kupfer gestochene Porträt seines Erstgeborenen lässt sich der Zeitraum jedoch näher eingrenzen. Die Stichunterschrift besagt, der Porträtierte sei bei Anfertigung des Bildnisses so alt gewesen wie sein berühmter Vater, als er starb. Pieter der Jüngere wurde zwischen dem 23. Mai und dem 10. Oktober 1564 geboren und demnach mit 41 oder 42 Jahren porträtiert. Ausgehend vom sicher bezeugten Todesjahr seines Vaters lässt sich daraus ableiten, dass der 1569 im besagten Alter Verstorbene 1527 oder 1528 geboren wurde. Das Datum fügt sich zu den anderen biografischen Zeugnissen, die ein Geburtsdatum zwischen 1525 und 1530 nahelegen.

Karel van Mander folgend, hat Bruegel «die Kunst bei Pieter Coecke van Aelst gelernt, dessen Tochter er später heiratete». Pieter Coecke hatte Italien bereist und sich anschließend in Antwerpen niedergelassen, wo er im Dezember 1526 Anna Martens heiratete, die uneheliche Tochter des angesehenen Malers Jan van Dornicke (1475–um 1527). 1527 trat Pieter Coecke als Freimeister in die Lukas-Gilde ein, innerhalb derer er gemeinsam mit einigen Kollegen eine Bruderschaft zur Fürsorge für arme oder kranke Künstler gründete. Dieser vormodernen Künstlersozialkasse stand er 1538 vor. Schon 1529 war mit Willem Key (um 1515–1568) sein erster Lehrling in den *Ligge-*

ren, dem Mitgliedsbuch der Gilde, eingetragen worden. Bruegel ist nicht als sein Lehrling verzeichnet, doch ist Van Manders Behauptung auch mit Blick auf die tatsächlich dokumentierte Ehe mit Mayken Coecke (um 1545–1578) nie in Zweifel gezogen worden. Sie war vielleicht auch für Van Mander der Grund, ein Lehrverhältnis anzunehmen. Der Stil beider Künstler unterscheidet sich grundlegend, die familiäre Bindung aber war eng. Coecke hatte 1540 zum zweiten Mal geheiratet und zwar die aus einer Malerfamilie stammende Mayken Verhulst (1518–1599), die später Bruegels Kinder großziehen sollte. Sie war selbst Malerin und mag durch ihre Fertigkeiten in der Wasserfarbenmalerei auf Bruegel gewirkt haben. Der dürfte auch das intellektuelle Niveau im Hause Pieter Coeckes zu schätzen gewusst haben, den Karel van Mander als «begabten und gelehrten Mann» pries, der sich durch seine Übersetzungen von architekturtheoretischen Werken unsterblichen Ruhm erworben habe. Dass Bruegel in den *Liggeren* nicht als Coeckes Lehrling geführt wird, kann seinen Grund darin haben, dass er die zumeist dreijährige Lehrzeit schon in einer anderen Werkstatt durchlaufen hatte und als Geselle (*vrije gast*) in Coeckes Werkstatt eintrat. Er wird, wie die anderen Mitarbeiter, in Coeckes Haus *De Schildpad* an der Lombardenvest gewohnt haben und mag dort, wie Van Mander berichtet, seine spätere Braut «als sie noch klein war, oftmals auf den Armen getragen haben».

Als Künstler wird Pieter Bruegel 1551 erstmals greifbar, jedoch nicht in Antwerpen, sondern in Mecheln. Dort hatte sich in der Herberge *Het Leeuwken* der Maler Claude Dorisy (1517–1565) am 30. August 1551 gegenüber den Dekanen der Handschuhmacher-Gilde verpflichtet, ein Altarwerk für eine Kapelle in der Kathedrale Sint-Rombouts auszuführen. Die Übergabe der Mitteltafel und der in Grisaille auszuführenden Außenflügel wurde zum Festtag des heiligen Gummarrus vereinbart, dem 11. Oktober 1551. Um den Liefertermin zu gewährleisten, stellte Dorisy zwei Antwerpener Maler als Subunternehmer an, Peeter Baltens (1527/28–1584) und Pieter Bruegel. Den Kontakt zu Dorisy mag Mayken Coecke hergestellt haben, deren Elternhaus *De Roosboom* in Mecheln nicht weit von dessen Atelier in der

Kateljnestraat entfernt war und deren Familie mit ihm in Kontakt stand. Baltens war schon 1540 im Alter von kaum 14 Jahren der Antwerpener Lukas-Gilde beigetreten. Er sollte vertragsgemäß die Innenflügel des Retabels farbig gestalten. Pieter Bruegel fiel es zu, «nur in weißer und schwarzer Farbe» auf die Flügelaußenseiten zwei große Figuren zu malen, «den hl. Gumarus und den hl. Rumoldus, über deren Köpfen das Wappen der Gilde und dazwischen einen Baum». Dass Peeter Baltens die ehrenvollere und als schwieriger geltende Gestaltung der Flügelinnenseiten übernahm, darf nicht verwundern. Schließlich wurde Pieter Bruegel überhaupt erst am 18. Oktober 1551 als Freimeister in die Antwerpener Gilde aufgenommen. Am Tag des heiligen Lukas, an dem das Geschäftsjahr der Malergilde begann, wurden insgesamt 22 Freimeister aufgenommen. Zwölf der neuen Mitglieder waren Maler, darunter auch «Peeter Brueghels». Er muss bereits vor diesem Termin das Bürgerrecht der Stadt an der Schelde erworben haben, da nur ein Antwerpener Bürger Meister der dortigen St. Lukas-Gilde werden konnte. Leider sind die Verzeichnisse der Antwerpener Neubürger erst ab dem Jahr 1553 erhalten, sodass sich nicht rekonstruieren lässt, wann dies geschah.

Antwerpen war zu jener Zeit die reichste und vielleicht bedeutendste Stadt Europas. Will man Gucciardini glauben, standen dort 13 500 Häuser, in denen mehr als hunderttausend Menschen lebten. Rom, die «Hauptstadt der Welt», hatte zu dieser Zeit nur etwa halb so viele Einwohner. Man mag deshalb an Gucciardinis Aussage zweifeln. Bei einer offiziellen Volkszählung wurden im Oktober 1568 aber tatsächlich 104 981 Einwohner gezählt. Die Stadt an der Schelde war nicht nur der wichtigste Warenumsschlagplatz des damaligen Welthandels, sondern auch das Zentrum der niederländischen Buchproduktion. Mehr als die Hälfte aller bis zum Jahr 1540 erschienenen Bücher wurde hier gedruckt. Deshalb zog nach eigenem Bekunden 1548 auch der französische Drucker Christoph Plantin (um 1520–1589) aus Lyon in die Scheldestadt, die damals zu einer Metropole der Künste geworden war. Antwerpen sei, so Karel Van Mander, «gleich wie es einst Florenz in Italien war,

unseren Niederlanden eine Mutter der Künste». Sie habe, so führt er an anderer Stelle aus, «von überall her die bedeutendsten Vertreter unserer Kunst angelockt, die sich in großer Zahl auch deswegen dorthin begeben haben, weil die Kunst gerne beim Reichtum ist». Dieser war für Künstler allerdings nur schwer zu realisieren, denn der Konkurrenzdruck war enorm. So berichtet Guicciardini, dass zu seiner Zeit dreihundert Künstler in Antwerpen ansässig waren. Auch diese Angabe wird durch erhaltene Quellen bestätigt. So ergibt die Auswertung der Mitgliedslisten der Lukas-Gilde tatsächlich in den Jahren zwischen 1540 und 1580 eine Zahl von durchschnittlich zwei- bis dreihundert Mitgliedern. Gemessen daran, dass Guicciardini von nur 169 Bäckern, 78 Metzgern und 75 Seefischhändlern spricht, bedeutete es für einen jungen Künstler fraglos eine Herausforderung, sich auf diesem Markt zu behaupten. Für Peeter Baltens war der Auftrag aus Mecheln ein beruflicher Erfolg, der ihm Anerkennung brachte. Ausweislich des *Bussenboek* wurde er 1552 zum Mitglied des Verwaltungsrates der von Coecke mitbegründeten Sozialkasse der Antwerpener Lukas-Gilde bestellt. Bruegel scheint Antwerpen damals jedoch erst einmal verlassen zu haben.

2. Durch tausend Gefahren

«Er ist von hier bei Hieronymus Cock arbeiten gegangen und ist danach nach Frankreich gereist und von dort nach Italien», heißt es bei Van Mander über Bruegels weiteren Werdegang. Der in eine Malerfamilie hineingeborene Hieronymus Cock war ein über die Maßen erfolgreicher Kunst-Unternehmer. Cock war 1546 Freimeister geworden. 1551 traten er und «Volxcken seine Hausfrau» der Armenfürsorge der Lukas-Gilde bei. Kurz nach seinem Eintritt in die Gilde war Cock nach Rom aufgebrochen, wo er sich bis 1548 aufhielt. Er knüpfte dort zahlreiche Kontakte, zeichnete aber auch Landschaften und Ansichten römischer Ruinen, die er 1551 als druckgrafische Serie herausgab. Nach seiner Rückkehr hatte er gemeinsam mit seiner Frau in Antwerpen einen Druckgrafikverlag gegründet, der bald zum erfolgreichsten Unternehmen seiner Art wurde. Parallel zu Plantin, dem damals wichtigsten Händler und Verleger von Büchern in Europa, wurde Cock zum weltweit agierenden Grafikhändler. Die beiden kooperierten, auch weil man mit den gerollten Grafiken so gut die Lücken in den Fässern füllen konnte, in denen man die Bücher zum Schutz vor Feuchtigkeit transportierte. Cocks Haus *In de vier winden* lag nah der neu errichteten Antwerpener Börse. Die auf seinen Drucken meist auf Französisch angegebene Adresse des Verlagshauses *Aux Quatre Vents* war seinerzeit weltberühmt.

Der kommerzielle Erfolg, den ihm die druckgrafische Verwertung seiner eigenen Reiseskizzen beschert hatte, mag Cock veranlasst haben, vergleichbare Arbeiten anderer Künstler einzukaufen oder gar in Auftrag zu geben. Das war preiswerter und vor allem ungefährlicher, als selbst zu reisen. «Warum solltest Du Sizilien unter tausend Gefahren aufsuchen?», heißt es in der lateinischen Beischrift einer 1553 von Cock edierten Landkarte von Sizilien. Eine Reise auf dem Papier, mit dem Finger auf seiner Karte – so der Verleger – sei ein trefflicher Ersatz für die



3 Pieter Bruegel, **Südliche Hügelandschaft mit Kloster**, 1552,
Feder in Braun, aquarelliert, 18,6 x 32,8 cm, Berlin, Staatliche Museen,
Kupferstichkabinett, Inv. KdZ 5537

strapaziöse und gefährliche Fahrt in den Süden, denn «was Du unstedt draußen in der Welt suchst, es ist zuhause ... in dem für jeden sichtbaren Bild eingeschlossen, das Cock mit kunstfertiger Hand in Kupfer gestochen hat». Pieter Bruegel ist allen Gefahren zum Trotz nach Italien gereist. Ob er die Reise im Auftrag Cocks antrat, ist so wenig bezeugt wie das Datum der Abreise. Nach der Aufnahme in die Lukas-Gilde am 11. Oktober 1551 war der Wintereinbruch schon nah. Leider sind weder ein Pass noch ein Gesundheitszeugnis erhalten, die von zahlreichen anderen Reisenden jener Tage bewahrt geblieben sind.

Auf der Reise nach Italien entstanden die frühesten erhaltenen Zeugnisse von Bruegels Kunst. Es sind Landschaftszeichnungen, die – teils signiert und datiert – eine zumindest ungefähre Rekonstruktion der Reiseroute erlauben. Zu den frühesten datierten Arbeiten zählt die Ansicht eines südlichen Klosters, die auf französischem Papier ausgeführt wurde (Abb. 3). Die aquarellierte Federzeichnung zeigt eine bescheidene Abtei. Die am Fuß einer sanften Hügelkette liegenden Gebäude erscheinen fast schief. Die fern aller Akkuratessse oder Kalligrafie mit breiten Strichen angelegte Zeichnung scheint vor Ort in der Provence entstanden.

Sie bestätigt Van Manders Aussage, dass Bruegel zuerst nach Frankreich und von dort nach Italien reiste. Zudem existierte ausweislich eines 1577 aufgestellten italienischen Sammlungsinventars eine von Bruegel mit Wasserfarben gemalte Ansicht der Stadt Lyon. Bruegels Reiseroute lässt sich auch deshalb rekonstruieren, weil beinahe alle Reisenden seiner Zeit entlang der Postwege zogen. Gewöhnlich ritt man auf gemieteten Pferden, die man bei Bedarf an den Poststationen wechselte. Man konnte dort auch übernachten, essen und trinken. So brauchte man keinen Reiseproviant und weniger Gepäck. Die durchschnittliche Reisegeschwindigkeit lag bei täglich 25 bis 60 Kilometern. Der übliche Weg in den Süden Frankreichs führte von Antwerpen über Brüssel und Paris nach Lyon.

Vermutlich hat sich Bruegel in Gesellschaft mindestens eines Mitreisenden auf den Weg gemacht. Zum einen war man in einer Gruppe besser vor Räubern geschützt, zum anderen reiste niemand gern allein unter einer «ungastlichen Bevölkerung, durch Länder, deren Sprache er kaum verstand». Bruegels Reisegefährten waren der Geograf Abraham Ortelius und der Maler Marten de Vos (1532–1603). Letzterer war in Antwerpen geboren und im Haus *Engelenborch* in der Lombardenvest aufgewachsen; nur wenige Meter entfernt lag das Atelier von Bruegels Meister Pieter Coecke van Aelst. Der humanistisch gebildete Ortelius war 1547 als «Landkartenkolorierer» in die Lukas-Gilde eingetreten, vor allem aber als Kartograf aktiv. Vielleicht schloss sich auch der Medailleur und Bronzegießer Jacques Jonghelinck (1530–1606) der Reisegesellschaft an oder die Söhne des Malers Jan Sanders van Heemessen (um 1500–1575), die am 7. April 1552 in Antwerpen einen Pass für die Reise nach Italien beantragt hatten. All diese Männer kannten einander und reisten etwa zur gleichen Zeit aus Antwerpen nach Italien. Es liegt nahe, dass sie zumindest einen Teil der Reise gemeinsam absolvierten. Zumindest scheint Bruegel gemeinsam mit Marten de Vos und Abraham Ortelius einen Ausflug nach Bologna unternommen zu haben. Beleg dafür sind zwei wesentlich später abgefasste Briefe des Bologneser Gelehrten Scipio Fabius, der sich in seinen Schreiben an Ortelius nach beiden er-



4 Frans Huys nach Pieter Bruegel, **Seeschlacht in der Meerenge von Messina**, 1561, Radierung und Kupferstich von zwei Druckplatten, 43,4 x 71,7 cm

kundigte und darum bat, «Marten de Vos und unserem Pieter Bruegel» seine Grüße zu übermitteln. Der 1561 und 1565 wiederholte Gruß ist nur durch eine vorausgehende gemeinsame Begegnung der drei erklärbar, auch wenn weitere Hinweise fehlen.

Von Frankreich aus wird Bruegel mit dem Schiff bis in den Süden Italiens gereist sein, wo er im Juli 1552 zum Zeugen des großen Brandes von Reggio in Kalabrien wurde. Es ist keine vor Ort entstandene Zeichnung Bruegels erhalten, die einen identifizierbaren Ort in Süditalien zeigt. Sein Aufenthalt dort wird aber durch einen 1561 publizierten Kupferstich bezeugt (Abb. 4). Dieser größte nach einem Entwurf Bruegels angefertigte Stich zeigt eine Seeschlacht mit türkischen Schiffen in der Meerenge von Messina. Links liegt das brennende Reggio, rechts Sizilien mit dem rauchenden Ätna. Der Stich wurde durch eine in Rotterdam bewahrte Zeichnung vorbereitet, die auf der Grundlage der vor Ort entstandenen Skizzen unmittelbar vor der Drucklegung entstand. Die extrem hohen Kosten, die mit der Herstellung eines solchen Stiches verbunden waren, trug anfangs der vermögende Maler Cornelis van Dalem (um 1530/35–1573), bevor Cock mit der zweiten Auflage den Vertrieb übernahm.

Nachdem er in Kalabrien war und vielleicht auch Palermo besucht hatte, wird Bruegel spätestens zu Beginn des Jahres 1553 nach Rom gelangt sein. Sein Aufenthalt dort wird mittelbar durch zwei um das Jahr 1580 entstandene Radierungen von Joris Hoefnagel (1542–1600) bezeugt, die mit der Angabe «gemacht von Pieter Bruegel zu Rom im Jahre 1553» versehen sind. Von Bruegel selbst ist die Ansicht des Tiber-Ufers erhalten, eine zarte, undatierte Zeichnung, die mit «a rypa» beschriftet ist. Wie viel Zeit Bruegel in Rom verbrachte und was er dort zur Kenntnis nahm, ist nicht überliefert. Er wird das Kolosseum besichtigt haben, vielleicht auch die im Bau befindliche Villa Giulia. Ihr Bauherr war Giovanni Maria Ciocchi del Monte (1487–1555), der 1546 das Konzil von Trient eröffnet und 1550 als Julius III. den päpstlichen Thron bestiegen hatte. Ob Bruegel Zeuge der Verbrennung aller hebräischen Bücher wurde, die der Papst 1553 angeordnet hatte? Er scheint jedenfalls einen Ausflug zu den berühmten Wasserfällen nach Tivoli unternommen zu haben. Er hielt sie in einer später viel gerühmten Ansicht fest, die in Kupfer gestochen und von Cock verlegt wurde.

Offensichtlich suchte Bruegel den Kontakt zu anderen Künstlern und muss beispielsweise dem schon zu Lebzeiten berühmten Miniaturisten Giulio Clovio (1498–1578) begegnet sein. Er malte sogar gemeinsam mit ihm ein heute verschollenes Bild, das am 4. Januar 1578 in Clovios Nachlass verzeichnet wurde. Clovios Inventar nennt «eine Miniaturmalerei zur einen Hälfte von eigener Hand, zur anderen von Meister Pietro Brugole», «ein Bild von Lyon in Frankreich in Wasserfarben von der Hand des Meisters Pietro Brugole», einen «Turmbau zu Babel auf Elfenbein von der Hand des Meisters Pietro Brugole» und «ein Bild von einem Baum in Wasserfarben von der Hand des Meisters Pietro Brugole». Darüber besaß Clovio zwei nicht näher beschriebene «Landschaften von Pietro Brugal», drei Landschaftszeichnungen und «viele Drucke», die er seinem Schüler Claudio Massarelli hinterließ. Da sich Clovio seit dem 20. August 1551 bis mindestens zum 8. November 1553 in Florenz aufhielt und danach noch im August 1554 auf Reisen war, kann die Zusammenarbeit eigentlich nur dort stattgefunden haben. Bruegel

mag noch weitere Städte besucht haben. So könnte er zum Beispiel Jacques Jonghelinck begleitet haben, der sich ausweislich eines notariellen Dokuments am 23. Mai 1552 bei Leone Leoni (1509–1590) in Mailand aufhielt. Vielleicht war er auch in Mantua, wohin er und seine Antwerpener Künstlerkollegen gute Kontakte hatten. Gemeinsam mit Bruegel war nämlich 1551 auch ein Kupferstecher in die Lukas-Gilde aufgenommen worden, der für Cock arbeitete und als «Joorge Mantewaen» in den *Liggeren* verzeichnet wurde. Hinter diesem Namen, der auf die Herkunft aus Mantua verweist, verbirgt sich niemand anderes als Giorgio Ghisi (1520–1582), der aus Italien exakte Nachzeichnungen italienischer Werke mitgebracht hatte, darunter Michelangelos *Weltgericht* und Raffaels *Schule von Athen*, die schon 1550 bei Hieronymus Cock erschienen war. Ob Bruegel in Mailand Ghisis Verwandte besuchte und ob er den Palazzo del Te besichtigte, dessen überwältigende Fresken seinen Lehrmeister Pieter Coecke so beeindruckt hatten, muss aber offenbleiben.

Die Rückreise führte über die Alpen, was zahlreiche Zeichnungen belegen. Bruegel mag für die Überquerung den St. Gotthard-Pass genutzt haben, von dem noch 1640 eine von ihm gemalte Ansicht existierte. Die einzig heute noch sichtbaren Erträge von Bruegels Reise sind die unterwegs angefertigten oder auf Grundlage der Reiseskizzen erarbeiteten Landschaftszeichnungen. Das 1553 entstandene Blatt mit der *Berglandschaft* (Abb. 5) ist ein gutes Beispiel für Bruegels Technik, Gesehenes und Erfundenes in einem überzeugenden Gesamtbild zu verbinden. Auch die nach Bruegels Entwurf gefertigten Stiche zeigen nicht nur, was er tatsächlich gesehen hatte, sondern auch Dinge, die er wusste oder für mitteilenswert hielt. Bruegel ließ alles weg, was er als Beinträchtigung der visuellen Wahrnehmung empfand, und fügte andererseits Ansichten hinzu, die in der Natur nicht gegeben waren. Ein Vergleich mit dem Bild, das die geografische Landeskunde von der Alpenregion zeichnet, zeigt deshalb, dass die wesentlichen Züge der Geomorphologie, der Tektonik und Vegetation, auch der Siedlungsstruktur und der Hydrografie in Bruegels Stiche eingegangen sind. Doch war es augenscheinlich nicht sein Ziel, die individuelle Physiognomie einzelner Regionen zu



5 Pieter Bruegel, **Berglandschaft**, 1553, Feder in Braun, 22,9 x 33,8 cm, London, The British Museum, Inv. O.o. 9–9

schildern, sondern vielmehr, durch eine umfassende Zusammenstellung allgemeiner Merkmale auf dem engen Raum eines jeden Bildes die typischen Züge einer Landschaft zu erfassen. In den Augen der Zeitgenossen führte die so vorgenommene Typisierung zu einem besonders genauen und treffenden Bild.

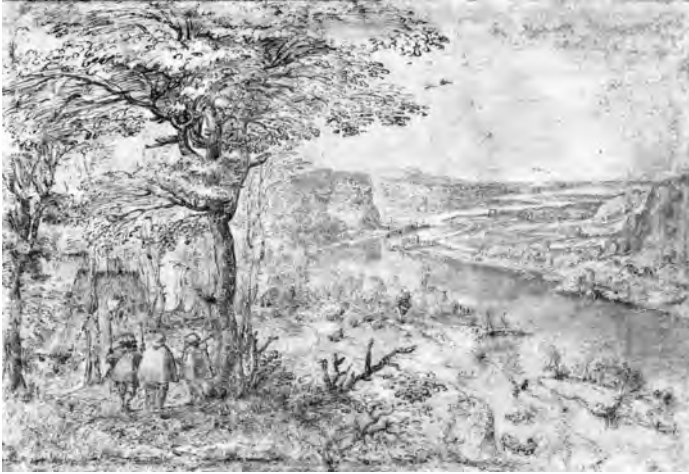
Während andere Künstler Abbildungen antiker Monumente mit nach Hause brachten und sich zeichnerisch mit den Meisterwerken der Renaissance auseinandersetzten, widmete Bruegel sich ganz dem Thema Landschaft. Sein Œuvre liefert zwar reichlich Hinweise, dass er auch wahrnahm, was die meisten anderen Künstler interessierte. Der bedeutendste künstlerische Ertrag waren aber fraglos seine Landschaftsdarstellungen, die es ökonomisch zu verwerten galt. Bruegel ging offensichtlich davon aus, dass er mit seinen Landschaften Geld verdienen konnte, denn er musste seinen Lebensunterhalt bestreiten. Er bemühte sich auch darum, sich mit seinen Zeichnungen von anderen Künstlern abzuheben. Deshalb entwickelte er eine sehr typische zeichnerische Handschrift und signierte seine Arbeiten, was seinerzeit alles andere als üblich war.

3. Zu den Vier Winden

Van Manders Aussage, Bruegel habe bei Hieronymus Cock gearbeitet, wird durch das gemeinsame Erscheinen ihrer Namen auf einer großen Zahl von Kupferstichen bestätigt. Cock hat seinen Verlag *Aux Quatre Vents* vermutlich 1548 gegründet, denn damals erschienen die ersten Blätter mit seiner Verlegeradresse. Bruegels Tätigkeit für den Verlag des Hieronymus Cock blieb weitgehend auf das Zeichnen von Vorlagen beschränkt. Die einzige Ausnahme blieb 1560 Bruegels erste und einzige eigenhändige Radierung, die durch Cocks Verlag vertrieben wurde, eine *Landschaft mit Hasenjägern*. Die erste an Cock gelieferte Zeichnung ist eine auf das Jahr 1554 datierte Waldlandschaft, die einer wohl nur wenig später entstandenen Radierung als Vorlage diente. Das Blatt dokumentiert zugleich den Zeitpunkt von Bruegels Rückkehr, denn auf der Rückseite befindet sich die Skizze eines niederländischen Hafens.

Bis zum Jahr 1560, nachdem Bruegel sich zunehmend der Malerei zuwandte, produzierte er Entwürfe für Kupferstiche, insgesamt waren es 43. Man weiß nicht, wie viel Cock ihm bezahlte. Vermutlich wurde Bruegel wie auch andere Entwerfer nach Zeitaufwand bezahlt. Das legen die erhaltenen Geschäftsbücher Plantins nahe, der 1566 einen Zeichner mit dem Entwurf eines Buchtitelblatts beauftragte, den er mit dreieinhalb Gulden entlohnte. Dem Stecher Pieter Huys (1519–1581), der den Entwurf in Kupfer stach, wurde mit elf Gulden beinahe der dreifache Betrag ausbezahlt. Leider lassen die Quellen keine Rückschlüsse darauf zu, wie lange ein geübter Stecher an der Fertigstellung eines Kupferstiches arbeitete. Der durchschnittliche Lohn eines Handwerkers lag in jenen Jahren bei ungefähr sechseinhalb Gulden im Monat. Um diesen Verdienst zu realisieren, musste ein Vorlagenzeichner monatlich zwei große Entwürfe liefern.

Die künstlerischen Freiheiten eines Entwurfszeichners waren



6 Pieter Bruegel, **Landschaft mit drei Pilgern**, um 1555–1556, Feder in Braun, braun und grau laviert, 26 x 41,5 cm, Antwerpen, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Inv. T. 5098

dabei eher gering. Der Einfluss des Verlegers kann hingegen kaum überschätzt werden. Er trug das finanzielle Risiko und musste den Geschmack seines Publikums treffen, wenn sich seine Investitionen in Material und Arbeitszeit rentieren sollten. Die Dominanz verlegerischer Erwägungen über künstlerische Entscheidungen werden schon in Bruegels 1552 publizierter Waldlandschaft greifbar, in der Cock die von Bruegel als Staffage vorgesehenen Bären durch eine Darstellung der Versuchung Christi ersetzt. Eine ähnliche inhaltliche Korrektur begegnet auch in der Umsetzung von Bruegels *Landschaft mit drei Pilgern* (Abb. 6). Abgesehen von der üblichen Seitenverkehrung, eine Folge des Druckprozesses, wurde auch die Staffage geändert. Der Stecher hat auf dem Fluss ein Boot hinzugefügt, vor allem aber am Horizont eine untergehende Sonne und einen Heiligenschein, der nun den mittleren Pilger auszeichnet (Abb. 7). Diese beiden letztgenannten Hinzufügungen stehen im direkten Zusammenhang mit dem Titel des Stiches, *Evntes in Emaus*. Er spielt auf die in der Bibel berichtete Begegnung zweier Männer



7 Joannes und Lucas Doetecum nach Pieter Bruegel,
Euntes in Emaus, um 1555–1556, Radierung und Kupferstich,
32,3 × 42,3 cm

mit dem auferstandenen Christus an. Offensichtlich war diese Modifikation nicht Bruegels Entscheidung, denn eine Darstellung Christi in der Kleidung des 16. Jahrhunderts lag jenseits aller künstlerischen Konventionen.

[...]

Mehr Informationen zu diesem und vielen weiteren Büchern aus dem Verlag C.H.Beck finden Sie unter: www.chbeck.de