



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

**Studien zu Pieter Bruegels Gemälde
„Landschaft mit dem Sturz des Ikarus“
Brüssel**

Verfasser

Friedrich Peter Schinzel

angestrebter akademischer Grad

Magister der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, im Jänner 2008

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A 315

Studienrichtung lt. Studienblatt: Kunstgeschichte

Betreuer: Univ.- Doz. Dr. Werner Kitlitschka

Meiner Familie, vor allem meiner lieben und geduldigen Frau, sei diese Arbeit mit herzlichem Dank gewidmet.

Mein besonderer Dank gilt auch Herrn Doz. Dr. Werner Kitlitschka, der meine Forschungen mit fachlichem Rat und interesseweckenden Anregungen unterstützt hat, sowie allen Persönlichkeiten am Institut für Kunstgeschichte, die mich beim Studium dieser Disziplin wohlwollend begleiteten.

V O R W O R T

Das Kunstwerk, das monographisch Gegenstand dieser Arbeit sein wird und das als Abbildung 1 wiedergegeben ist, hat für den Schreiber dieser Zeilen im Laufe seines Lebens eine besondere Bedeutung erlangt. Der Grund hierfür sei im Folgenden skizziert:

Um die Mitte des vorigen Jahrhunderts hingen am Gang im vierten Stock des von mir besuchten Realgymnasiums in Wien-Döbling als einziger Schmuck zwei Bilder. Das erste war eine nüchterne Rekonstruktion der romanischen Westfassade des Wiener Stephansdomes und das zweite eine große Kopie des Winterbildes „Jäger im Schnee“ (Abbildung 31), dessen Original von Pieter Bruegel d.Ä., datiert mit 1565,¹ im Kunsthistorischen Museum als einer der wertvollsten Schätze anzusehen ist.

In den kurzen Pausen stand ich oft vor diesem Winterbild, in dem man den Blick in die weite Landschaft wandern lassen konnte, von den Eisflächen, auf welchen sich viele kleine Figürchen tummelten, zu dem tief verschneiten Dorf aus dem ein Kirchturm herausragte bis zu den vielen Schneeflächen, die nur durch Reihen von winzigen kahlen Bäumen unterbrochen wurden. Das Ganze, vor allem die winterliche Stimmung, erinnerte mich an meine „erste“ Heimat im österreichischen Schlesien, die ich zu Kriegsende als achtjähriges Kind verlassen musste. Da dort die Landschaft gegen Norden offen ist, also keine schützenden Bergzüge aufwies, herrschten lange Winter vor, die aber bei uns Kindern sehr beliebt waren, da man dann viel unternehmen konnte, vom Schifahren bis zum Schneeburgen bauen.

Auf diese Weise und durch gelegentliche Besuche des Wiener Kunsthistorischen Museums auf Bruegel „konditioniert“, stand ich zu Anfang meiner beruflichen Laufbahn bei einer meiner ersten Reisen nach Brüssel in den Musées royaux des Beaux-Arts vor dem „Ikarussturz“ und war fasziniert von diesem Spiegel meines Lebens: Hauptperson ist ein Pflüger, der geduldig

¹ S. Ferino-Pagden/W. Prohaska/K. Schütz, Die Gemäldegalerie des Kunsthistorischen Museums in Wien, Wien 1991, S. 102-103.

Furche für Furche sauber zieht. Daneben ist ein Hirte lesbar, der kontemplativ in die Luft schauend eine kleine Schafherde hütet, weiter unten ein alerter Fischer und dann die Beine des gerade ins Meer stürzenden Ikarus, der wie so mancher zu hoch hinauf wollte, ferner ein prachtvolles historisches Segelschiff und eine geheimnisvolle Insel. Weiter oben kann man auf einer Meeresoberfläche unterbrochen von weiteren Inseln und gerahmt von Uferlandschaften mit den Augen wie auf dem Winterbild „wandern“, wobei die eigenartige Beleuchtung, die allerdings nur im Original voll zur Wirkung kommt, den Zauber des Bildes noch verstärkt.

Bei einer weiteren Brüssel-Reise erwarb ich eine Kopie dieses Bildes auf Holz in einer Dimension, dass sie gerade in meinen Koffer passte. Dieses Bild hängte ich in meinem Bürozimmer auf, wo es die Dezennien meines Arbeitslebens verblieb. In guten wie in kritischen Zeiten meines Berufslebens fungierte es im wahrsten Sinne des Wortes als Lichtblick. Darüber hinaus motivierte es mich zur Arbeit. Der Pflüger mühte sich auf seinem Acker Furche für Furche, so wie ich - allerdings auf Papier - Zeile für Zeile.

1. Die Bildbeschreibung zur „Landschaft mit dem Fall des Ikarus“

Vor Behandlung des Themas als wissenschaftlichem Ansatz sind Überlegungen zur Methode, die angewendet werden soll, anzustellen. Ein diesbezüglicher Hinweis findet sich in den zwischen 1820 und 1829 von Georg Wilhelm Friedrich Hegel² gehaltenen philosophischen „Vorlesungen über die Ästhetik“, der damals folgendermaßen formulierte: „Bei einem Kunstwerke fangen wir bei dem an, was sich uns unmittelbar präsentiert, und fragen dann erst, was daran die Bedeutung oder Inhalt sei.“³ In Vertiefung dieses Ansatzes scheint Erwin Panofskys Modell anwendbar, wie es von Johann Konrad Eberlein in einem Beitrag über die ikonographisch-ikonologische Methode formuliert wurde. Es handelt sich um drei Stufen, die einen einzigen, auf das Kunstwerk bezogenen Prozess bilden. „Von der vorikonographischen Beschreibung über die ikonographische Analyse zur ikonologischen Interpretation.“⁴ Vereinfacht dargestellt geht es in der ersten Stufe um die Feststellung dessen was man sieht. Auf der zweiten Stufe benötigt man die Kenntnis der einschlägigen Quellen. Die dritte Stufe, die ikonologische Interpretation, soll die „eigentliche Bedeutung“ oder den „Gehalt“ des Werkes aufzeigen, wobei es wichtig ist zu erwähnen, dass diese dem Künstler nicht unbedingt bewusst sein müssen. In dieser skizzierten Stufenfolge wird die vorliegende Arbeit *grosso modo* aufgebaut werden und beginnt daher mit der folgenden reinen Bildbeschreibung:

Den Vordergrund bildet eine Anhöhe in einer bergigen Landschaft, die zu einer Meeresfläche geöffnet erscheint. Die Küstenlinie verläuft von rechts unten auf einer etwas niedrigen Diagonale nach links oben. Der Vordergrund der Anhöhe besteht aus Ackerland und weiter unten aus einer beweideten Stufe, dann fällt das Land steil zum Ufer ab. Sträucher und Hecken trennen die Flächen zweier Ackerbereiche links, die Weidefläche und die Küste. Vorne auf dem Acker bearbeitet eine männliche Gestalt, offensichtlich ein Bauer, mit einem von einem Pferd gezogenem Pflug den Acker, wobei

² Brockhaus Enzyklopädie, Leipzig-Mannheim 2006, S. 188.

³ G. Hegel, Vorlesungen über die Ästhetik, Stuttgart 1971, S. 61.

⁴ J. Eberlein, Inhalt und Gehalt: Die ikonographisch-ikonologische Methode, in: Kunstgeschichte, (Hrsg. H. Belting, H. Dilly, W. Kemp, W. Sauerländer, M. Warnke), Berlin 1996, S. 173.

letzterer zur ungefähren Hälfte gepflügt, zur anderen brach erscheint. In Relation zum Bauern ist das Zugtier eher klein in einer stark verkürzten Perspektive dargestellt.

Weiter unten am Abhang, auf der zweiten Stufe lehnt ein Hirte auf seinem Stab, umgeben von einer kleinen Herde von Schafen, wobei auch der Hirtenhund nicht fehlt. Einige Schafe sind in einer Weise platziert, dass ihre hellen Rücken direkt vor dem Blaugrün des weiter unten lesbaren Wassers erscheinen. Vom Acker her werden die Tiere von Grasbüscheln, von einer langen Ranke und einem dünnen Ast überschritten. Weiter unten am Ufer des Gewässers sitzt ein offensichtlich fischender Mensch, da er eine Angelrute in Händen hält.

Der Bauer führt einen einscharigen Holzflug von großer Einfachheit; eine kleine Holzscheibe als Rad und nur ein Sterz erlauben die Führung dieses Gerätes, dem ein graufelliges Ross mit hellen Nacken- und Schwanzhaaren vorgespannt ist. Der Bauer hat den Kopf leicht gesenkt; bekleidet ist er mit einem weitärmeligen Hemd, das in einziger roter Lokalfarbe im ganzen Bild auffällt. Seine Beinkleidung ist eng und die Weste mit langem Schoß fällt in freien Falten herab; sie weist eine gewisse Feinheit auf, sodass ein leiser Zweifel aufkommt, ob die männliche pflügende Figur tatsächlich dem bäuerlichen Stand angehört. Verstärkt wird diese Unsicherheit durch die Tatsache, dass der Tritt des Mannes keinesfalls die berufsbedingte Schwere eines Bauern charakterisiert, sondern eher eine tänzelnde Leichtigkeit suggeriert.

Der Pflug wirkt - wie bereits berichtet - einfach. Die damit aufgeworfenen Furchen werfen schmale Schatten und verstärken die Bewegungsrichtung des pflügenden Gespanns nach links. Etwas weiter vor dem Pferd biegt der Acker nach rechts und endet an der optischen Grenze zur Weidestufe. An dieser Stelle fällt auf, dass hier keine Wendemöglichkeit besteht.⁵ Ein großer Baum und Gebüsch begrenzen das Ende des Feldes. Links vom Baumstamm

⁵ C. Vöhringer, Pieter Bruegel d. Ä. Landschaft mit pflügendem Bauern und Ikarussturz, München 2002, S. 13-14.

nimmt der Betrachter eine kleine weiße Scheibe wahr, die als Schädel zu lesen ist,⁶ also als Kopf eines Verstorbenen.

Der Pflüger im Vordergrund ist auf Grund der Größe als Hauptfigur anzusehen. Etwas anachronistisch könnte man hier eine Art Bedeutungs- perspektive entdecken, jedenfalls hebt Bruegel die Bauernfigur betonend hervor; sie ist das erste Detail, das der unbefangene Betrachter wahrnimmt, wobei das auffällige Rot der Bluse den Aufmerksamkeitseffekt noch verstärkt. Der Blick des Bauern ist auf die Pflugschar gerichtet um seiner Tätigkeit die entsprechende Sorgfalt angedeihen zu lassen, weshalb er dem Betrachter nur ein verlorenes Profil bietet. Das bisherige Ergebnis seiner Arbeit ist auch entsprechend überprüfbar: die tadellos umgeworfenen Ackerfurchen erscheinen wie mit einem Lineal gezogen.

Im Gegensatz zu dem auf seine Arbeit konzentrierten Pflüger blickt der Hirte im Mittelgrund teilnahmslos erhobenen Hauptes in die Luft. Sowohl Arme als auch Beine hat er gekreuzt und benützt seinen Stab zu – wie Vöhringer formuliert – „einer kunstvoll unbeschwerten Standtechnik“.⁷ Die für eine Schafherde erforderliche Überwachungsfunktion dürfte sein Hund übernommen haben, der sich neben ihm niedergelassen hat. Formal wäre anzumerken, dass sich der träumende Schäfer genau auf der senkrechten Mittelachse des Bildes befindet.

Links trennt dunkelgrünes Gehölz und der oben erwähnte Baum den Acker, sowie weiter rechts die Stufen des Geländeabfalls, vom Verlauf der Küste. Der wenig belaubte Baum lässt im Bereich seiner Krone eine Felspartie im Hintergrund erkennen. Diese steilen Abhänge haben eine etwas fernere Entsprechung auf der rechten Seite, wodurch die Wasserfläche als Meerenge zu bezeichnen ist, deren Horizont im mittleren Bildbereich mit einem schwach nebeligen Himmel abschließt. Über der Horizontlinie ragt zu etwas mehr als der Hälfte die Sonnenscheibe hervor, die das ganze Bild in eine mehr als

⁶ B. Wyss, Pieter Bruegel – Landschaft mit dem Ikarussturz, Frankfurt am Main 1990, S. 10.

⁷ Vöhringer, Pieter Bruegels d. Ä. Landschaft (zit. Anm. 5), S. 14.

eigenartige Beleuchtung versetzt, worüber weiter unten noch Genaueres berichtet werden wird.

Mehrere Inseln unterbrechen die Wasserfläche, links neigt sich die Felslandschaft zu einer flachen Bucht, in der eine Hafenstadt lesbar wird. Zur Steigerung der Fernwirkung ist dieser obere Bildbereich in weißlichen Farbtönen ausgeführt. Wolken befinden sich nur über der Hafenstadt, der größere Rest des Himmels erscheint in einer schwach diesigen Helligkeit.

Die verstreut im Meer schwimmenden Segelboote sind eher skizzenhaft in der Ferne dargestellt, dies mit einer Ausnahme: Das dem Betrachter am nächsten gelegene Schiff rechts, das in der Literatur als Brigg bezeichnet wird,⁸ ist hingegen in allen nautischen Details wie Takelage, Armierung und Besatzung, ausgeführt. Die sich stark im Wind blähenden Segel bringen ein dynamisches Element in das Werk und formal betrachtet verstärkt das schräg ins Bild gesetzte Wasserfahrzeug die Diagonale der Grenze zwischen dem Abhang im Vordergrund und der Wasserfläche. Darüber hinaus führt eine gedachte Linie über den Bugspriet nach vorne zu einer felsigen Insel, die durch eine dunklere graue Farbgebung auffällt. An der vom Schiff sichtbaren Felskante befindet sich die Öffnung einer Grotte oder Höhle, womit der Künstler einen geheimnisvollen Aspekt impliziert.

Nach diesen wesentlichen Bildelementen sind noch einige Details zu betrachten: Der Vordergrund links wird von einem felsigen kleinen Hügel eingenommen, an dessen Fuß folgende Utensilien liegen: ein Dolch mit Tasche und ein Gürtel mit einem Säckchen. Ferner wäre noch auf einen Vogel zu verweisen, der im Vordergrund rechts auf einem verdorrten Ast sitzt.

Schließlich muss noch auf die wichtigste Nebensache eingegangen werden, denn sie ist namensgebend für das Werk: der Mensch rechts, der gerade ins

⁸ Beispielweise bei Vöhringer, Pieter Bruegels d. Ä. Landschaft (zit. Anm. 5), S. 15. Allerdings ist dieser nautische Terminus unzutreffend, denn nach der Brockhaus-Enzyklopädie (zit. Anm. 2), Bd. 21, S. 665 wird Brigg als „zweimastiges vollgetakeltes Segelschiff“ definiert. Vier Maste sind jedoch auf Bruegels Bild lesbar.

Meer fällt und der schon so weit eingetaucht erscheint, dass man nur mehr die Beine wahrnimmt. Es handelt sich hier - nahe liegender Weise - um den vom Himmel gestürzten Ikarus, von dem allerdings nur die unteren Extremitäten lesbar sind. Vom zweiten Protagonisten dieser Sage, nämlich von Dädalus, ist gar nichts sichtbar. Aber mit diesen Aussagen wird die reine Bildbeschreibung beendet und es folgen Abschnitte der Analysen und Erläuterungen. Vorher seien aber noch der Künstler und seine Lebensumstände dargestellt.

2. Pieter Bruegel der Ältere

Um ein möglichst plastisches Bild des Pieter Bruegel zu erhalten, ist dieses Kapitel in drei Abschnitte zu teilen: Nach der Behandlung des historischen Umfeldes in dem Bruegel aufwuchs und lebte, soll seine wenig dokumentierte *vita* folgen und schließlich wäre ein Überblick über sein gesamtes *oeuvre* zu geben, um das gegenständliche Werk entsprechend einordnen zu können.

2.1. Das historische Umfeld

Das genaue Geburtsdatum Pieter Bruegels des Älteren ist nicht bekannt und wird zwischen 1525 und 1530 angenommen.⁹ Gestorben ist er am 5. September 1569.¹⁰ Sein Lebensabschnitt soll in der Folge allgemein historisch dargestellt werden, wobei auch einige Aussagen außerhalb dieses Zeitraumes zum Entwicklungsverständnis erforderlich erscheinen. Ort des Geschehens sind die Niederlande, oder genauer Flandern.

Bei der Reichsteilung im Jahre 843 im Rahmen des Vertrages von Verdun¹¹ kam Flandern westlich der Schelde zu Frankreich, an Lotharingen gelangte der übrige Raum um Maas, Schelde und Rhein.¹² Einige Jahrzehnte danach kam Flandern an das ostfränkische Reich, später das Heilige Römische Reich. Im 10. bis 12. Jahrhundert erlebte dieses Gebiet, besonders die Maaslande, eine hohe Blüte. Durchgebildete Territorien entstanden relativ früh: im Süden Flandern, Brabant, Hennegau, Namur, Limburg und das Hochstift Lüttich, im Norden Holland, das sich mit dem Hochstift Utrecht seit dem 11. Jahrhundert als nördliches Kernland entwickelte. In der europäischen Politik spielten Gebiete wie Flandern, in dem die Städte Gent und Brügge führend waren, autonome Rollen.

⁹ P. Roberts-Jones, Landschaft mit dem Sturz des Ikarus, in: Sieben Wunder Belgiens, A. d'Haenens (Hrsg.), S. 161-192, Brüssel 1878, S. 166.

¹⁰ A. Beeskow, Künstler-Portraits, Stuttgart 1996, S. 127.

¹¹ B. Pollmann, Daten der Geschichte, Düsseldorf 1983, S. 108.

¹² Brockhaus Enzyklopädie (zit. Anm. 2), Leipzig-Mannheim 2006, Bd.19, S. 690.

Für die politische und kulturelle Verselbständigung der Niederlande war die Zusammenfassung durch die Herzöge von Burgund im 14. und 15. Jahrhundert entscheidend. Im Jahre 1477 kamen die Niederlande durch die Vermählung des späteren Kaisers Maximilian I mit Maria von Burgund, der Tochter Karls des Kühnen, an das Haus Habsburg.¹³ Maria hatte vorher im Großen Privileg den Städten und Territorien ihre Vorzugsrechte garantiert. Als Statthalterin wirkte Maximilians Tochter Margarethe von Österreich.

Auf dem Reichstag zu Köln des Jahres 1512 wurden im Zuge einer neuen Gebietseinteilung des Reiches die meisten Provinzen zum „Burgundischen Kreis“ zusammengefasst. Kaiser Karl V. fügte 1524 Friesland, sowie 1526 Flandern, Utrecht und Overijssel hinzu.

Damit ist man in die Zeit von Bruegels Geburt gelangt, weshalb die folgenden Ereignisse weitgehend genauer ausgeführt werden:

Nach dem Ableben der Statthalterin Margarethe im Jahre 1531 wurde Karls Schwester, die verwitwete Königin Maria von Ungarn, als ihre Nachfolgerin bestellt.¹⁴ Im Jahre 1538 erwarb der Kaiser Groningen und Geldern, sodass er nun die bekannten 17 Provinzen unter seiner Herrschaft vereinigte, nämlich: Brabant, Limburg, Luxemburg, Geldern, Flandern, Artois, Hennegau, Holland, Seeland, Namur, Zutphen, Ost- und Westfriesland, Mecheln, Utrecht, Overijssel und Groningen.

Kaiser Karl V. wurde in Gent geboren,¹⁵ galt den Flamen als ihr Landsmann und ließ sich auch gerne als solcher bezeichnen. In den Anfangsjahren seiner Regentschaft war die Welt in den Niederlanden noch in Ordnung. Die Bewohner konnten ungehindert Handel betreiben und sogar Güter Indiens in den Häfen der iberischen Halbinsel gegen ihre Erzeugnisse tauschen.

¹³ Der Historiker Adam Wandruszka formulierte in diesem Zusammenhang: „Für das habsburgische Haus selbst brachte die burgundische Heirat von 1477 die Rückkehr in das große politische Spiel der westeuropäischen Dynastien.“ Vgl. A. Wandruszka, Das Haus Habsburg, Freiburg im Breisgau 1968, S. 82.

¹⁴ Meyers Konversations-Lexikon, Leipzig 1877, Bd. 12, S. 32.

¹⁵ K. Brandt, Kaiser Karl V., Berlin-Darmstadt-Wien 1979, S. 35.

Kaufleute aus vielen Ländern Europas siedelten sich in den Niederlanden an, wobei Antwerpen die wichtigste Drehscheibe des Welthandels wurde. Auch die Landwirtschaft und der Fischfang sowie viele weitere Wirtschaftszweige entwickelten sich durch erleichterte Absatzmöglichkeiten zu höchster Blüte. Diese Prosperität bildete die Basis für ein prächtiges Gedeihen von Kunst und Wissenschaft in dieser Welt des Reichtums.

Neben dem Streben nach Freiheit und Ordnung hatte sich nunmehr in den Niederlanden ein gewisses Nationalgefühl gebildet. Mit der Einführung gemeinschaftlicher Einrichtungen wurde diese Tendenz vom Kaiser unterstützt: In Mecheln wurde ein oberstes Tribunal und eine Rechenkammer eingerichtet, ein Generalkapitän befehligte die Heere, ein Admiral, nämlich der Statthalter von Holland, die Flotte der Provinzen. Die Spitze des Landes bildeten die Ständeversammlung, genannt „Generalstaaten“¹⁶ und der den ständig auf Reisen befindlichen Kaiser vertretende Statthalter. Daneben wirkte ein Staatsrat in beratender Funktion, der aus den Großen des Landes bestellt wurde, ferner gab es Verwaltungskollegien, die mit besoldeten Beamten besetzt waren, einen Finanzrat und den Geheimen Rat.

Im Jahre 1548 erhob Kaiser Karl V. im Rahmen des Augsburger Vertrages die 17 Provinzen zu einer staatsrechtlichen Entität, dem nur lose mit dem deutschen Reich verbundenen burgundischen Kreis. In dem genannten Jahr wurde Tizian (um 1477-1576) nach Augsburg berufen, um den Kaiser zu portraituren. Das berühmte Ergebnis wird in der Alten Pinakothek in München aufbewahrt und ist zur Illustration als Abbildung 2 wiedergegeben.¹⁷

Der burgundische Kreis sollte nach der pragmatischen Sanktion von 1549 für immer vereinigt und von einem Fürsten beherrscht werden.¹⁸ Kaiser Karl hatte eine formale Union der Provinzen vorgeschlagen, die jedoch am Partikularismus vor allem der nördlichen Staaten scheiterte. Allerdings

¹⁶ Vgl. Lexikon der Weltgeschichte, Berlin 1977, S. 202.

¹⁷ T. Pignatti, Tizian I, Mailand 1980, S. 92. Eine „schwache Kopie“ laut Gemäldeverzeichnis befindet sich im Wiener Kunsthistorischen Museum (FerinoPagden/Prohaska/Schütz 1991, S: 124).

¹⁸ Meyers Konversations-Lexikon, (zit. Anm. 14), Bd. 12, S. 32.

hatten diese widerstreitenden Sonderinteressen zur Folge, dass dem Kaiser, der jetzt eine härtere Gangart einschlug, die Begründung für die Schaffung einer starken Zentralregierung erleichtert wurde. Pieter Bruegel befand sich nunmehr zu Anfang seines dritten Lebensjahrzehnt, als die allgemeine Situation in den Niederlanden an einer Wende angelangt war. Ab diesem Zeitpunkt verschlechterte sich die Lage im Land kontinuierlich und nahm letzten Endes katastrophale Züge an.

Der hohe Adel wurde von Kaiser Karl mit kostspieligen bis ruinierenden Aufgaben betraut, wie aufwändige Gesandtschaften und andere Staatsämter. Mit Entschiedenheit - um nicht zu sagen diktatorisch - nahm der Herrscher sein Ernennungsrecht von Magistraten in den Städten wahr. Gewaltsam unterdrückte er jeglichen Widerstand, sogar seine Geburtsstadt Gent unterwarf er im Jahre 1540 mit blutiger Wucht.¹⁹ Für seine kriegerischen Aktivitäten benötigte er Geldmittel, die er größtenteils aus den reichen Niederlanden zog, was dort die Spannungen und den Unmut naturgemäß verstärkte. Dazu kam ein weiterer Aspekt, der in zunehmendem Maße verheerend wirkte: die grausame Verfolgung der kirchlichen Reformbewegung, die Unterdrückung der Gewissensfreiheit durch Hinrichtung zahlreicher Protestanten. Im ganzen Lande herrschte Unzufriedenheit bis Furcht, obwohl die von Deutschland kommende Reformbewegung im Wesentlichen nur in den nördlichen Provinzen Anhänger gefunden hatte. Jedenfalls strebte Kaiser Karl neben der staatlichen Vereinheitlichung auch eine religiöse Gleichrichtung mit rigorosen Mitteln an, dies nicht nur in den Niederlanden sondern auch in seinem gesamten riesigen Reich. Es würde zu weit führen, die verschiedenen, auch kriegerischen Maßnahmen Karls zur Erreichung dieses Zieles im Überblick zu skizzieren. Jedenfalls zwangen ihn die Widerstandskräfte im sogenannten Augsburger Religionsfrieden von 1555²⁰ einer Regelung zuzustimmen, wonach der jeweilige Herrscher die Religion seiner Untertanen bestimmt. „Das Konzept einer weltumspannenden katholischen Universalmonarchie, wie es Karl V. vertreten

¹⁹ Meyers Konversations-Lexikon (zit. Anm. 14), Bd. 12, S. 32.

²⁰ W. Kleindel, Österreich – Daten zur Geschichte und Kultur, Wien Heidelberg 1978, S. 124: „Der Religionsfriede beendet die Auseinandersetzungen mit dem Protestantismus.“

hatte, musste aufgegeben werden.“²¹ Der Kaiser war ein alter und verbrauchter Mann; große Schmerzen bereitete ihm die Gicht, sodass er sich kaum noch bewegen konnte.²² Der religiös geprägte Karl sah sein Lebenswerk unerreicht, sogar gescheitert, und dankte im Jänner 1556 im Rahmen einer feierlichen Zeremonie in Brüssel ab.²³ Im Feber 1557 zog er sich ins Kloster San Jeronimo de Yuste in der Provinz Cárceres zurück, wo er im September 1558 starb. Als erster Herrscher wurde er im Escorial bestattet.²⁴

Sein Sohn und Nachfolger Philipp II. empfing die Niederlande in der höchsten Blüte ihres Wohlstandes.“²⁵ Er war in noch stärkerem Maße als sein Vater von der Idee der Vollendung der Staats- und Religionseinheit besessen und wirkte auf seine Untertanen wenig umgänglich. Er war steif und fanatisch, sein arrogantes Auftreten erweckte nur Misstrauen der Niederländer. Im Jahre 1559 verließ er für immer die Niederlande, was auch nicht förderlich war, da sich die Bevölkerung als fremdbeherrscht zu fühlen begann. Grausame Ketzeredikte wurden mit großer Härte angewendet, die Beschlüsse des Trientiner Konzils²⁶ als Staatsgesetze eingeführt und die Inquisition wirkte in allen Bischofsstädten. Die wirtschaftlichen Folgen dieser Maßnahmen blieben nicht aus, die niedrigen Bevölkerungsschichten litten unter wachsender Hungersnot. Den hohen Adel, vor allem Wilhelm von Oranien, verärgerte Philipp durch die Übertragung der Statthalterschaft auf seine Halbschwester Margarethe von Parma, der er einen unbeliebten Ausländer, den spanischen Kardinal Granvella, als Berater beigab, der sich in der Folge als enorm einflussreich etablierte, was zu einer oppositionellen Haltung des Adels führte. 1561 richteten die Großen der Niederlande, namentlich der Herzog von Oranien und die Grafen Egmont und Hoorne, eine Bittschrift an den König gegen Granvella und gründeten ein Jahr später geheim einen Bund zu Verteidigung der Interessen des Adels. Schließlich wurde Granvella 1564 entlassen, was aber nicht zur Beschwichtigung in den

²¹ M. Weithmann, Stichwort Habsburger, München 1993, S. 25.

²² G. Hartmann/K. Schnith, (Hrsg.), Die Kaiser, Wien 1996, S. 501.

²³ Brandi, Kaiser Karl V. (zit. Anm. 15), S. 529.

²⁴ K.-J. Matz, Europa-Chronik, München 1999, S.192.

²⁵ F. Schiller, Geschichte des Abfalls der Niederlande, in: Schillers Werke, (Hrsg. G. Stenzel), Wien 1950, Bd. 2, S. 732.

²⁶ J-M. Laboa, Der große historische Bildatlas des Christentums, Stuttgart 1997, S. 214-215.

Niederlanden, sondern - im Gegenteil - zur Ermutigung für neue Forderungen, insbesondere in Richtung Milderung der religiösbedingten Strafdelikte, führte. Dies stieß aber schroff auf Ablehnung aus Spanien. Die Adeligen wandten sich nunmehr an die Regentin mit einer Bittschrift zur Verbesserung der Lage. Margarethe suchte durch eine gewisse Nachgiebigkeit zu beschwichtigen, aber schon wurde die Oppositionsbewegung von einer irreversiblen Eigendynamik beherrscht. Die Bildung einer „Geusenbund“²⁷ genannten Verteidigungsgemeinschaft bedeutete, dass man nicht gewillt war einzulenken, im Gegenteil: Religionsfreiheit wurde gefordert. Eine scheinbare Nachgiebigkeit Philipps entfesselte eine Volksbewegung, die einen Sturm auf Bildwerke in katholischen Kirchen zur Folge hatte, der im August 1566 kulminierte. Bedeutende Werke der Kunst fielen zerstörerischem Treiben zum Opfer. In diesem turbulenten Jahr entstand ein Bildnis Philipps, das der spanische Maler Alonso Sánchez Coello (um 1531/32 – 1588)²⁸ geschaffen hat und das zur Illustration als Abbildung 3 wiedergegeben ist. Das Original wird im Wiener Kunsthistorischen Museum aufbewahrt. Der finstere Gesichtsausdruck des Abgebildeten, die schwarze Brünne, Schlagstock und Schwert in Händen, dies sagt alles, sodass auf eine genauere Deutung verzichtet werden darf.

Als die erwähnte Volkserhebung mit Mühe und Zugeständnissen beruhigt erschien, sandte der König aus Spanien im Folgejahr den Herzog von Alba mit 60.000 Soldaten in die Niederlande.²⁹ Blutige Rache war angesagt, der Geusenbund löste sich auf und der Herzog von Oranien begab sich nach Deutschland. Ab August 1567, als der Herzog von Alba in Brüssel einlangte, wagte niemand mehr Widerstand zu leisten; lähmende Sorge und Nieder geschlagenheit machten sich unter der Bevölkerung breit. Bereits im Folgemonat wurden die Grafen Egmont und Hoorne verhaftet und im Dezember legte Margarethe ihre Funktion zurück. Nunmehr lag die gesamte öffentliche Gewalt in Händen des Herzogs von Alba, der im Sinne der Befehle

²⁷ Als „Bettler“ verspottete Graf Berlaymont Gesuchsteller und verschaffte ihnen damit den Namen „Geusen“, der allgemein Verwendung fand. Vgl. Wyss, Pieter Bruegel – Landschaft (zit. Anm. 6), S. 59.

²⁸ U. Thieme/F. Becker, Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart (Hrsg. Hans Vollmer), Leipzig 1999, Bd. 29, S. 379.

²⁹ R-M. u. R. Hagen, Pieter Bruegel D. Ä.- Bauern, Narren und Dämonen, Köln 2004, S. 93.

aus Madrid eine Schreckensherrschaft etablierte. Tausende wurden ohne Rücksicht auf Gesetz und Recht ans Schafott überliefert. Zum Opfer fielen auch die Grafen Egmont und Hoorne, obwohl sie an den Unruhen nicht direkt beteiligt waren; sie wurden am 5. Juni 1568 in Brüssel hingerichtet.³⁰ Wilhelm von Oraniens Sohn wurde nach Spanien gebracht, streng katholisch erzogen, was eine völlige Entfremdung von seiner Familie bewirkte.

Im Folgejahr starb Pieter Bruegel, weshalb die weitere historische Entwicklung nur kurz skizziert werden soll: Die Schreckensherrschaft führte dem Herzog von Oranien von allen Seiten Bundesgenossen zu, die sich jedoch im Kampf mit den organisierten Truppen Albas nicht durchsetzen konnten. Der Widerstand zur See durch die sogenannten Meergeusen war erfolgreicher. Im Jahre 1572 wurde Wilhelm von Oranien von drei nördlichen Provinzen als rechtmäßiger Statthalter anerkannt. Weitere Gebiete schlossen sich in der Folge an. Gelegentliche Versuche einer friedlichen Einigung scheiterten im Wesentlichen an Philipps hartnäckiger Verweigerung der Religionsfreiheit.³¹ Der Herzog von Oranien fiel 1584 einem Mordanschlag zum Opfer, nördliche Provinzen erzwangen für die Jahre von 1609 bis 1621 einen Waffenstillstand,³² der erst im Jänner 1648 im Rahmen des Westfälischen Friedens international anerkannt wurde.³³ Im Zuge dieser Pazifizierung bestätigte man den Augsburger Religionsfrieden von 1555 und alle Konfessionen wurden als gleichberechtigt betrachtet.³⁴ In die südlichen Provinzen hatte Philipp II. endlich einen fähigen Mann geschickt, der seiner Aufgabe gewachsen war: Alexander Farnese von Parma, der zuerst die Wallonen, später auch die Flamen und zuletzt Antwerpen wiedergewann. In

³⁰ Als persönliche Anmerkung darf folgendes hinzugefügt werden: Seit der Zeit der Mittelschule war dem Autor der vorliegenden Arbeit bekannt, dass Friedrich Schiller einen historischen Aufsatz mit dem Titel „Geschichte des Abfalls der Vereinigten Niederlande“ verfasst hatte. Eine nunmehrige Durchsicht dieser Arbeit enttäuschte insofern, als Schillers detailintensive Schilderung zwar interessante und geniale Formulierungen kaum aber Jahreszahlen enthält, was die historische Erfassbarkeit seitens des Lesers wesentlich erschwert. Darüber hinaus endet sein Text mit der Hinrichtung der beiden Grafen. Der tatsächliche titelbezogene Abfall der Niederlande wird literarisch nicht behandelt. Vgl. Schiller, Geschichte des Abfalls der Niederlande (zit. Anm. 25), Bd. 2, S. 725-826.

³¹ Meyers Konversations-Lexikon (zit. Anm. 14.), Bd. 12, S. 34.

³² Brockhaus Enzyklopädie (zit. Anm. 2), S. 691.

³³ S. Vajda, Felix Austria, Wien-Heidelberg 1980, S.294.

³⁴ Kleindel, Österreich (zit. Anm. 20), S.147.

der Folge entstanden im Süden die spanisch-habsburgischen, also überwiegend katholischen, vom Geist der Gegenreformation geprägten Gebiete, die heute weitgehend dem modernen Staat Belgien entsprechen, und im Norden die Republik der Vereinigten Niederlande, auf den Ständen der sieben Provinzen freiheitlich aufgebaut, aristokratisch, großbürgerlich, volksverwurzelt durch die calvinistische Religion.³⁵

Es war Pieter Bruegel nicht vergönnt, diese letztlich positive Entwicklung zu erleben. Sein Erdendasein war - dies ist resümierend leider festzuhalten - von einer kontinuierlichen Verschlechterung der politischen Situation und damit auch der wirtschaftlichen Lage überschattet und verdüstert.

2.2. Das Leben Pieter Bruegels d. Ä.

Lebensbeschreibungen Pieter Bruegels beginnen häufig mit der Feststellung, dass von seiner *vita* wenig bekannt ist.³⁶ Tatsächlich hat man keine exakten Informationen über Geburtsjahr und -ort des Künstlers. Darüber hinaus hat man einige Kenntnisse über sein Leben, jedenfalls ähnlich viele wie für vergleichbare Meister aus der selben Zeit. Im Wesentlichen sind diese auf die Vitensammlung des Malers Carel van Mander, „eines aus dem vlaemischen Süden herstammenden, doch in Haarlem ansässigen Malers“³⁷ zurückzuführen, der nach dem Beispiel des Italieners Giorgio Vasari³⁸ ein künstlerbiographisches Werk mit dem Titel „Het Schilder-Boek“ in einer ersten Auflage 1604 in Alkmaar herausgab und das einen Abschnitt über Pieter Bruegels Leben enthält. Die zweite Ausgabe erschien 1616-18 in Amsterdam.³⁹ Bruegels Biographie wurde somit rund dreißig Jahre nach seinem Ableben verfasst. Max J. Friedländer bemerkt, dass van Mander 21 Jahre alt war, als Pieter Bruegel starb. Er könnte noch von der Gattin des

³⁵ J. Bagusch, Illustrierte Weltgeschichte, Berlin 1981, S. 124.

³⁶ Beispielsweise bei G. Argan, Die Renaissance, in: 20.000 Jahre Malerei der Welt, (Hrsg. H. Laffé), Herrsching 1985, S. 214.

³⁷ J. Schlosser, Die Kunstliteratur, Wien 1924, S. 312.

³⁸ G. Vasari, Künstler der Renaissance, Herbert Siebenhüter (Hrsg.), Köln 1997.

³⁹ Lexikon der Kunst, Leipzig 2004, Bd. 4, S. 509.

Meisters oder von deren Söhnen Zuverlässiges erfahren haben.⁴⁰ Neben dieser Lebensbeschreibung aus van Manders Vitensammlung gibt es noch fünf zusätzliche Dokumente aus Bruegels Leben, auf die weiter unten in chronologischer Reihung eingegangen werden wird. Vorerst soll aber Carel van Mander zu Wort kommen:

Sein Abschnitt über den Künstler trägt die Überschrift „Das Leben des hervorragenden Malers Pieter Breughel von Breughel“ und beginnt mit den oft zitierten Worten: „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.“⁴¹

Den Geburtsort leitet van Mander von seinem Namen Breughel ab: „Er wurde unweit Breda in einem Dorfe namens Breughel ... geboren.“⁴² Leider befinden sich zwei bekannte Orte Brueghel, wie dies Tiziana Frati feststellt, nicht in der Nähe von Breda.⁴³ Hingegen führt Angela Beeskow an, dass der Künstler wahrscheinlich doch in dem Dorf Brueghel bei Breda geboren ist.⁴⁴ Möglicherweise hat sie sich nur an van Mander orientiert. Beim Nachschlagen im Grossen JRO Weltatlas auf der Niederland-Karte im Maßstab 1:2.000.000 kann man in der Nähe von Breda keinen Ort namens Brueghel oder ähnlicher Schreibweise ausnehmen.⁴⁵ Es dürfte sich daher um einen sehr kleinen Ort handeln. Man kennt also ungefähr die Gegend, wo Pieter Bruegel geboren wurde, sein genauer Geburtsort bleibt jedoch strittig.

⁴⁰ M. Friedländer, Pieter Bruegel, Berlin 1921, S. 30.

⁴¹ C. v. Mander, Das Leben der niederländischen und deutschen Maler, übersetzt nach der Ausgabe von 1617 von H. Floerke, Worms 1991, S. 152.

⁴² Ebenda, S. 152.

⁴³ T. Frati, Pieter Bruegel – Das Gesamtwerk, Mailand 1979, S. 3. Hier wird vermutet, dass der Hinweis von Ludovico Guicciardini stammen dürfte. In seinem Werk „Descrittione di tutti i Paesi Bassi“, Antwerpen 1567, spricht er von „Pietro Brueghel di Breda“.

⁴⁴ Beeskow, Künstler-Portraits (zit. Anm. 10), S.127.

⁴⁵ Großer Jro Weltatlas, München 1953.

Gelernt hat Pieter Bruegel bei Pieter Koeck van Alst,⁴⁶ bei dem er auch eine vom Humanismus beeinflusste kulturelle Ausbildung erhalten haben dürfte.⁴⁷ Alsts Ehefrau, Mayeken Verhulst, eine Malerin und Miniaturistin aus Mecheln, war spezialisiert auf das Bemalen von „Tüchlein“ mit Wasserfarben.⁴⁸ Pieter Koeck war, wie Wilhelm Hausenstein beschreibt, Schüler des Bernaert van Orley (1495-1542), der bei Raffael (1483-1529) in die Lehre gegangen ist. Koeck hatte Italien bereist und bewunderte die Errungenschaften der Renaissance und der Antike. Er bildet mit seinem Lehrer und seinen Zeitgenossen Floris, Lombard und Heemskerck jene Gruppe von nordischen Künstlern, die in Rom waren und die man daher als Romanisten bezeichnet.⁴⁹ Koeck van Alst war sehr gebildet. „Er übersetzte den Bologneser Architekten Serlio, resümierte den Vitruv, schrieb über Perspektive, lieferte dem Antwerper Rathaus den reichen Renaissancekamin und galt dem Magistrat als Orakel des guten Geschmacks.“⁵⁰

Das erste zweifelsfreie Dokument, das noch existiert, betrifft Pieter Bruegels Aufnahme in die Sankt-Lukas-Malergilde zu Antwerpen. „Die Liggeren (d.h. die Gildenliste) wurde 1872 erstmals von Ph. Rombouts und Th. van Leries veröffentlicht.“⁵¹ Darin heißt es ins Deutsche übersetzt: „Anno 1551. Im Jahre des Herrn 1551 waren Gommaire van Eerenbroeck und Kerstiaen van den Queeckborne Vorsteher und Leiter der Sankt-Lukas-Gilde und haben in dieser Eigenschaft die nachfolgend angeführten Personen in dem erwähnten Jahre als Meister in die Gilde aufgenommen: ... Joorge Mantewaen, Kupferstecher aus Mantua ... Peeter Brueghels, Maler ... Balten Bos, Kupferstecher ... Merten van Cleve, Maler ...“⁵² Somit wird ein Geburtsjahr Pieter Bruegels zwischen 1525 und 1530 wahrscheinlich, da die Aufnahme in die Gilde im Allgemeinen erst ab einem Lebensalter von 21 bis 26 Jahren effektuiert wurde. Außerdem konnte man nur als Maler mit einer gewissen anerkannten Meisterschaft Gildenmitglied werden. Bruegel wurde somit

⁴⁶ van Mander, Das Leben der niederländischen und deutschen Maler (zit. Anm. 41), S. 152.

⁴⁷ Frati, Pieter Bruegel (zit. Anm. 43), S. 4.

⁴⁸ Lexikon der Kunst (zit. Anm. 39), S. 671.

⁴⁹ W. Hausenstein, Der Bauern-Bruegel, München 1920, S. 16.

⁵⁰ Ebenda, S. 16.

⁵¹ B. Claessens/J. Rousseau, Unser Bruegel, Antwerpen 1969, S. 25.

⁵² Ebenda, S. 26.

ungefähr 50 Jahre vor Rubens (1577) und 80 Jahre vor Rembrandt (1606) geboren.

Im Folgejahr nach der Aufnahme in die Antwerpener Malergilde, nämlich 1552, trat Pieter Bruegel eine Reise nach dem Süden an, die ihn über Frankreich bis nach Sizilien führte. In Rom arbeitete er bei dem Miniaturmaler Giulio Clovio.⁵³ Dieser wurde 1498 in Kroatien geboren, kam 1516 nach Italien, wo er von Giulio Romano (1493 – 1546) im Malen mit Leimfarben unterwiesen wurde, spezialisierte sich aber bald auf die Miniaturmalerei. Um 1525 kam er in Ungarn in den Dienst König Ludwigs II., der 1526 in der Schlacht bei Mohacs fiel.⁵⁴ Nach Italien zurückgekehrt geriet Giulio Clovio im Folgejahr beim „sacco di roma“ in spanische Gefangenschaft. Nach seiner Freilassung trat er in Mantua in ein Kloster ein. Aus Krankheitsgründen verließ er das Kloster und arbeitete vermutlich ab 1538 für den Kardinal Alessandro Farnese. Zeitweise hielt er sich in Florenz, Piacenza und Venedig auf, erkrankte in zunehmendem Maße an Händen und Augen und starb 1578 im Palazzo Farnese in Rom. „In seinem Testament wie im Inventar seines Nachlasses ist neben zahlreichen Handzeichnungen ... auch ein teils von ihm selbst, teils von Pieter Bruegel ausgeführtes Miniaturgemälde aufgezählt.“⁵⁵

Pieter Bruegels Rückreise aus Italien erfolgte 1554 über die Schweiz und Österreich nach Antwerpen.⁵⁶ Wie bereits im vorigen Abschnitt berichtet, prosperierte diese Stadt damals und wurde reich dank ihres Hafens, in dem auch große Handelsschiffe aus der Neuen Welt anlegten. Der wirtschaftliche Aufschwung führte naturgemäß auch zur Ausdehnung der Stadt⁵⁷ und der allgemeine Wohlstand war eine ständige Quelle für einen regen kulturellen Austausch. Die vorherrschende Atmosphäre geistiger Toleranz war damals von der spanischen Herrschaft noch nicht beeinflusst.

⁵³ Frati, Pieter Bruehel (zit. Anm. 43), S. 4.

⁵⁴ K. Matz, Europa-Chronik, München 1999, S. 182.

⁵⁵ Thieme/Becker, Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler (zit. Anm. 28), Bd. 7, S. 23.

⁵⁶ Lexikon der Kunst (zit. Anm. 39), Bd. I, S. 671.

⁵⁷ Hagen, Pieter Bruegel d. Ä. (zit. Anm. 29), S. 15: Von 1500 bis 1559 verdoppelte sich die Einwohnerzahl Antwerpens.

Der in seine Heimat zurückgekehrte Pieter Bruegel wird Mitarbeiter der bedeutenden Druckerei des Hieronymus Cock „Aux quatre vents“, den er wahrscheinlich schon vor seiner Italienreise kennen gelernt hatte.⁵⁸ Er widmet sich in dieser Zeit hauptsächlich der graphischen Tätigkeit. Es ist nicht bekannt, ob Bruegel bei Cock noch in die Lehre ging oder als freier Mitarbeiter wirkte. Auch Cock war in Rom gewesen und stand den Romanisten nahe, hatte sich aber frühzeitig dem reproduzierenden Gewerbe zugewandt.⁵⁹ Er schuf und verbreitete Stiche nach Raffael, Bronzino, Sarto, Giulio Romano, Michelangelo, Tizian und anderen Italienern, wobei er eine Reihe von Gehilfen beschäftigte.⁶⁰ Möglicherweise hatte er Pieter Bruegel zur Italienreise geraten, zu einer Tradition der Flamen seit Jan Gossaert (1470 – 1541).

Ab 1559 ändert der Künstler seine Signatur von „Brueghel“ in gotischen Minuskeln in „BRVEGEL“ in römischen Majuskeln, vermutlich um den humanistischen Anspruch seiner Kunst herauszustreichen.⁶¹

In Antwerpen - so schreiben Bob Claasens und Jeanne Rousseau - pflegte Pieter Bruegel Umgang mit Kollegen, Schriftstellern, Gelehrten und Literaten. Bekannt ist seine Freundschaft zum Geographen Abraham Ortelius. Mit dem Philosophen Correnhert stand er ständig in enger Verbindung. Mit ihm vertritt er tolerante theistische Ideen. Auch der Archäologe und Numismatiker Golzius hat regelmäßig Kontakt zu Bruegel. Immer wieder zu sich nach Hause lädt ihn der Humanist und Drucker Christophe Plantin ein bis letzterer 1561 nach Paris ins Exil geht.⁶²

Im Jahre 1563 heiratet Pieter Bruegel Mayken Koeck, die Tochter seines Lehrers, von der Carel van Mander berichtet, dass er sie „als sie noch klein war, während seines Aufenthalts bei Pieter Koeck, oftmals auf den Armen

⁵⁸ Frati, Pieter Bruegel (zit. Anm. 43), S. 5.

⁵⁹ Hausenstein, Der Bauern-Bruegel (zit. Anm.49), S. 20.

⁶⁰ Ebenda, S. 21.

⁶¹ K. Demus, Pieter Bruegel d. Ä. im Kunsthistorischen Museum, in: Pieter Bruegel d. Ä. im Kunsthistorischen Museum, (Hrsg. Wilfried Seipel) Wien 1997, S. 152.

⁶² B. Claessens/J. Rousseau, Unser Bruegel, Antwerpen 1969, S. 164.

getragen habe.“⁶³ Seine Braut war somit wesentlich jünger als er. Zu dieser Hochzeit hat man das zweite existierende Dokument aus seinen Lebzeiten, nämlich den Vermerk im Heiratsregister der Kirche Notre Dame de la Chapelle in Brüssel. „Es trägt folgende Eintragung aus dem Jahre 1563: Peeter Brugell / solmt / Maryken Cocks.“⁶⁴

Nach der Hochzeit übersiedelt das Paar nach Brüssel. Diese Stadt hatte aristokratischen Charakter, wo Regierung und Adel domiziliert waren, dies im Gegensatz zum bürgerlichen Antwerpen.⁶⁵ Den Grund für diesen Ortswechsel erfahren wir wiederum von Carel van Mander: Seine Schwiegermutter habe ausbedungen, „dass er Antwerpen verlassen und nach Brüssel ziehen müsse, damit er von dem andern Mädchen loskomme und es vergesse.“⁶⁶ Sicherlich waren aber auch politische Gründe - in Antwerpen wurden viele Persönlichkeiten des Landes verwiesen oder eingesperrt - maßgebend.⁶⁷

Im folgenden Jahr wird ein Sohn geboren, der nach seinem Vater benannt wurde. Da er später in die beruflichen Fußstapfen seines Vaters trat, ist er in der Kunstgeschichte als „Pieter Brueghel der Jüngere“ bekannt geworden und erhielt auf Grund seiner zahlreichen Spukszenen den Spitznamen „Höllnbrueghel“.⁶⁸ Sein zweites Kind war eine Tochter, von der nur bekannt ist, dass sie am 27. September 1566 auf den Namen Marie getauft wurde.⁶⁹ Sein zweiter Sohn, der 1568 geborene Jan, der ebenfalls Maler wurde, ist unter dem ansprechenden Namen „Sammet- oder Blumenbruegel“ bekannt geworden.⁷⁰

In Brüssel hatte Pieter Bruegel ein Haus gekauft, in dem er mit seiner Familie gewohnt haben soll. Es dürfte sich um jenes Gebäude handeln, das an der Ecke der Rue de la Porte Rouge und der Rue Haute, der früheren

⁶³ van Mander, Das Leben der niederländischen und deutschen Maler (zit. Anm. 41), S. 152.

⁶⁴ Claessens/Rousseau, Unser Bruegel (zit. Anm. 62), 26.

⁶⁵ P. Bianconi, Bruegel, Herrsching 1979, S. 17.

⁶⁶ van Mander, Das Leben der niederländischen und deutschen Maler (zit. Anm. 41), S. 155.

⁶⁷ Bianconi, Bruegel (zit. Anm. 65), S. 19.

⁶⁸ Lexikon der Kunst, (zit. Anm. 39), Bd. 1, S. 672.

⁶⁹ H. Mielke, Pieter Bruegel – Die Zeichnungen, Amsterdam 1966, S. 93.

⁷⁰ Lexikon der Kunst, (zit. Anm. 39), Bd. I, S. 673.

Römerstraße, die von der Porte de Hal zum Stadtkern hinabführte, heute noch steht.⁷¹ Früher gehörte das Haus, soviel steht fest, seinem Urenkel David Terniers. Bob Claessens und Jeanne Rousseau schreiben in ihrer Publikation von 1979, dass der aktuelle Besitzer dieses historische Gebäude völlig restaurieren ließ.⁷²

Das dritte uns überlieferte Dokument ist ein mit 21. Feber 1565 datiertes Protokoll der Antwerpener Stadtverwaltung, also aus einer Zeit in der Pieter Bruegel bereits rund zwei Jahre in Brüssel lebte. Dabei handelt es sich um eine Deklaration des Bankiers Nicolaes Jonghelinck, „seinen alten Gönner“⁷³ mit folgendem Wortlaut in der Übersetzung: „Hiermit erklärt Nicolas Jonjelinck, dass er, da er am 7. September 1563 gegenüber unserer Stadt die Bürgerschaft für Daniel de Bruyne in Höhe von 16.000 Carolus-Gulden für Bezahlung von Aufträgen der Weinakzisen der Stadt übernommen hat, und da er der Stadt bis zu diesem Zeitpunkt keine besonderen Sicherheiten gestellt hat, sich der Stadt zwecks besserer Bürgschaftsleistung abermals als Bürge zur Verfügung stellt und versprochen hat, für den Fall, dass der oben erwähnte Daniel de Bruyne seinen Verpflichtungen gegenüber der Stadt, wie sie aus dem Rechnungssaldo hervorgehen oder wie sie vom Leiter der Zoll- und Steuerverwaltung der oben erwähnten Akzisen als an die Stadt zu zahlende fällige Abgaben festgesetzt werden, nicht nachkommt und nicht zahlt, diese Forderungen als Bürge zu befriedigen und der Stadt Zahlungen in Höhe der oben erwähnten 16.000 Carolus-Gulden zu leisten. Als Sicherheit für diese Bürgschaft übereignet er sämtliche zur Zeit in seinem Besitz befindlichen Gemälde, deren Eigentümer er ist und die sich in seinem Haus in ter Beken befinden, und zwar: Zehn Gemälde der Arbeiten des Herkules, acht Gemälde der L'Art endormi, das Urteil des Paris, einen Triomphe Marin, ein Banquet des Justes, ein Gemälde Spes, Fides et Caritas, sämtlich ausgeführt von Frans Floris; ein Gemälde von Albodura (Albrecht Dürer, Anmerkung von J. Denucé); 16 Gemälde von Bruegel, darunter der babylonische Turmbau, ein Gemälde mit dem Titel Die

⁷¹ Ein Planausschnitt der Stadt Brüssel mit einem Situationsvermerk ist in Abbildung 72 wiedergegeben.

⁷² Claessens/Rousseau, Unser Bruegel (zit. Anm. 62), S. 172.

⁷³ Frati, Pieter Bruegel (zit. Anm. 43), S. 7. Der Name des Bankiers wird in der Literatur unterschiedlich zitiert.

Kreuztragung Christi, die zwölf Monatsbilder sowie sämtliche anderen, welche es auch immer sein mögen, wofür er selbst mit allen seinen Gütern quaecumque et ubicumque Sicherheit leistet. Ebenfalls vor dem Protokollanten erschienen ist Daniel de Bruyne und hat sich unter Eid usw. verpflichtet, innerhalb von sechs Wochen an die Stadt den Betrag von 16.000 Carolus-Gulden zu zwanzig Talern je Gulden zu zahlen und ihr zur Verfügung zu stellen. 21. Feber 1565.“⁷⁴

In der Zwischenzeit hatte Pieter Bruegel auf Grund seines Schaffens einen großen Bekanntheitsgrad erlangt, was zur Folge hatte, dass er mit den oberen Schichten in Kontakt kam: Vor allem über den mächtigen Kardinal Granvella, der Bilder von ihm kaufte, gelangte er in Kontakt mit gebildeten Kreisen und der Gesellschaft, die sich am Hof versammelte. Tiziana Frati bemerkt, man habe gefolgert, dass er wegen seiner Kontakte zu diesem Kardinal ein Kollaborateur gewesen sein könnte.⁷⁵ Allerdings unterbricht er seine Beziehungen zu Antwerpen nicht, er malt beispielsweise für seinen alten Gönner, den Bankier Niclaes Jonghelinck.⁷⁶ Es ist allerdings anzunehmen, dass sein Verhältnis zu Granvella ein rein geschäftliches war. Nicht auszuschließen ist jedoch die Möglichkeit, dass Bruegel sich von ihm am Anfang seines Wirkens in den Niederlanden die Verbesserung der allgemeinen Lage erwartet hatte und in der Folge natürlich schwer enttäuscht wurde, wie dies immer wieder in der Geschichte vorkommt, wenn Menschen mächtig werden und diktatorische Züge annehmen.⁷⁷

Die Dokumente vier und fünf aus der Zeit Pieter Bruegels sind zwei Briefe, die Scipio Fabius, ein Geograph aus Bologna, am 16. Juni 1561 und am 14. April 1565 an seinen Kollegen Abraham Ortelius schrieb. Im ersten hätte der

⁷⁴ Claessens/Rousseau, Unser Bruegel (zit. Anm. 62), S. 31-32.

⁷⁵ Frati, Pieter Bruegel (zit. Anm. 43), S. 8.

⁷⁶ Ebenda, S. 7. Für den Genannten malte er den „Großen Turmbau zu Babel“ und „Die Kreuztragung“, zwei Werke, die weiter unten beschrieben werden..

⁷⁷ Beispielsweise hat Ludwig van Beethoven ursprünglich an Napoleon „geglaubt“. Der Komponist hatte die Absicht, dem Korsen seine dritte Symphonie („Eroica“) zu widmen, zerriss den Widmungstext jedoch als er erfuhr, dass sich Napoleon zum Kaiser gekrönt hatte. Vgl. G.v. Westerman, Knairs Konzertführer, München 1951. S. 121.

italienische Gelehrte gerne Neuigkeiten von „Petrus Bruochl“ gewusst und im zweiten bittet er, dem Künstler „freundschaftliche Grüße“ zu übermitteln.⁷⁸

Herzog Alba herrschte seit zwei Jahren in den Niederlanden, als Pieter Bruegel am 5. September 1569 in Brüssel starb. Seine Kinder waren noch sehr klein, sodass sie die Malkunst nicht von ihrem Vater erlernt hatten. Es war vielmehr ihre Großmutter, Mayken Verhulst, die Witwe des Pieter Koeck, selbst eine Malkünstlerin, bei der sie lernten. Im Übrigen schrieben sie ihren Familiennamen „Brueghel“. Sie nahmen somit den Buchstaben „h“, den ihr Vater ab 1559 weggelassen hatte, wieder auf.⁷⁹

Man weiß nicht warum Pieter Bruegel so früh verstarb. Auch hinsichtlich der Todesursache gibt es nur Vermutungen: Gotthart Jedlicka glaubt, dass er an Gelenksrheumatismus litt, der immer schlimmer wurde und ihn schließlich dahinraffte. Dem entgegen vertrat Dr. Ulens, der sich sein ganzes Leben mit Bruegel beschäftigt hat, die Ansicht, dass der Maler jahrelang an Magenkrebs gelitten habe und daran auch gestorben sei.⁸⁰ Um seinen Tod gibt es auch die folgende Legende: Pieter Bruegel war auf dem Lande; dort sei ihm plötzlich schlecht geworden, als er sich tief hinabbeugte, den Kopf zwischen den Beinen, um eine Landschaft „verkehrt herum“ betrachten zu können, damit er deren allgemeine Struktur unabhängig vom malerischen Aspekt erfassen könne. Dabei habe er einen Schlaganfall erlitten, an dem er gestorben sei.⁸¹ Zu Bruegels Ableben schreibt Carel van Mander, dass er einerseits mitten aus seiner Arbeit herausgerissen wurde und dass er aber andererseits sein Ende heran nahen spürte.⁸² Die Herren von Brüssel hatten ihn kurz vor seinem Tode beauftragt, in einigen Bildern den Bau des Kanals zwischen Antwerpen und Brüssel darzustellen, den sie als Pionierleistung betrachteten und auf den sie besonders stolz waren. Es sollte ein Zyklus werden. In seiner Werkstatt fand man Mappen mit Skizzen und Zeichnungen zu diesen Bildern, die leider nicht mehr ausgeführt werden konnten.

⁷⁸ Claessens/Rousseau, Unser Bruegel (zit. Anm. 62), S. 35.

⁷⁹ The Oxford Dictionary of Art, I. Chilvers – H. Osborne (Hrsg.), Oxford-New York 1997, S. 88.

⁸⁰ Claessens/Rousseau, Unser Bruegel (zit. Anm. 62), S. 172.

⁸¹ Ebenda, S. 174.

⁸² Vgl. G. Jedlicka, Pieter Bruegel – Der Maler in seiner Zeit, Erlenbach–Zürich u. Leipzig 1938, S. 451.

Das Wissen um sein eigenes Ableben geht aus folgender Bemerkung van Manders hervor: „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.“⁸³ Hiezu kommentiert Gotthart Jedlicka, er glaube nicht, dass Bruegel aus Reue auf diese Weise gehandelt hätte, denn was sollte er schon bereuen? Vielmehr verfügte er dies aus Einsicht in die Gefahren der Zeit, die an anderer Stelle dieser Arbeit bereits beschrieben wurden und die beim Ableben Breugels einem extremen Tiefpunkt zustrebten. „Denn man darf dieses eine nicht vergessen: jene Jahre waren in den Niederlanden und eigentlich in ganz Europa so, dass überhaupt nichts mehr ungefährlich war.“⁸⁴

Begraben wurde Pieter Bruegel zu Brüssel in der Kirche Notre Dame de la Chapelle,⁸⁵ dort in der dritten Kapelle des rechten Seitenschiffes. Abraham Ortelius schrieb seinem Malerfreund folgenden Nachruf in lateinischen Versen, den er in seinem *Album Amicorum* veröffentlichte und der in der deutschen Übersetzung folgendermaßen lautet:

„P. Bruegel war der größte Maler seines Jahrhunderts; nur ein eifersüchtiger Rivale oder jemand, der nichts von seiner Malerei versteht, wird das leugnen. In der Blüte seiner Jahre wurde er von uns gerissen. Soll ich dem Tod meine Anklage ins Gesicht schleudern, der vielleicht meinte, er sei schon alt genug, um zu sterben, da er doch ein so reifes und hervorragendes Talent entwickelt hatte? Oder soll ich der Natur die Schuld geben, die vielleicht fürchtete, er werde sie in den Schatten stellen, hatte er sie doch mit derart hervorragender Begabung, mit solcher hohen Kunst, nachgestaltet? Ich weiß es nicht.“⁸⁶

⁸³ van Mander, Das Leben der niederländischen und deutschen Maler (zit. Anm. 41), S. 156.

⁸⁴ Jedlicka, Pieter Bruegel (zit. Anm. 82), S. 452.

⁸⁵ Eine Situationsskizze findet sich in Abbildung 72.

⁸⁶ Claessens/Rousseau, Unser Bruegel (zit. Anm. 62), S. 176.

Anzumerken ist hier, dass der von Bruegels Ableben tief betroffene Ortelius mit dem Tod und der Natur hadert; von Gott oder dem Himmel ist keine Rede. Vermutlich zweifelt er an seinem Glauben, was hinsichtlich der extrem unsicheren Zeit verständlich erscheint. Zwei Jahre davor, nämlich 1567, hatte König Philipp II. Herzog Alba mit 60.000 Soldaten in die Niederlande gesandt, der via seinem „Rat zur Bekämpfung der Unruhen“ 8.000 Menschen hinrichten ließ.⁸⁷

Abraham Ortelius hat ferner seinem verstorbenen Freund folgende Verse gewidmet, aus welchen man einen Eindruck von der Bildung des Geographen und Universalgenies gewinnt; sie lauten in der deutschen Übersetzung folgendermaßen:

„Als jemand den Maler Eupompos fragte, welchen seiner Vorgänger er sich zum Vorbild genommen habe, erwiderte dieser indem er auf die Menschen ringsherum zeigte: ‚Die Natur selbst muss man sich zum Vorbild nehmen, keinen Künstler.‘ Dieser Ausspruch trifft auch auf unseren Bruegel zu, und zwar so weitgehend, dass ich ihn nicht als Maler aller Maler, sondern die Natur der Maler nennen möchte, und damit will ich andeuten, dass er uns allen Vorbild sein sollte. Er hat, wie Plinius es von Apeles sagt, vieles gemalt, was nicht gemalt werden konnte. Alle Werke unseres Bruegel sind stets mehr Gedanke als Malerei. Eunapius hat das in Jamblique auch von Timanthos gesagt. Maler, die graziöse Geschöpfe in der Blüte ihrer Jahre malen und dem Gemalten noch irgend ein Element des Charmes oder der Eleganz aufpropfen wollen, das ihrer freien Phantasie entspringt, verunstalten das ganze dargestellte Geschöpf, werden ihrem Modell untreu und entfernen sich damit im gleichen Maße auch von der wahren Schönheit. Unser Bruegel ist frei von diesem Makel.“⁸⁸

In diesem Schriftsatz sind interessante Gedanken enthalten, die etwas überspitzt wie folgt zusammengefasst werden können: Pieter Bruegel hat keinerlei Vorbilder, dies mit der einzigen Ausnahme: der Natur. Wenn ein

⁸⁷ Hagen, Pieter Bruegel d. Ä. (zit. Anm. 29), S. 93.

⁸⁸ Claessens/Rousseau, Unser Bruegel (zit. Anm. 62), S. 176.

Künstler ein Werk mit Elementen aus seiner Phantasie ergänzt, ist dies als Verunstaltung zu betrachten. Somit fordert Ortelius ein völliges naturorientiertes Schaffen, wobei sich sofort die Frage stellt, wie er Bruegels „Dulle Griet“ (Abbildung 13) oder den „Engelsturz“ (Abbildung 14) beurteilen würde. Als logische Folge seiner Ausführungen müsste man die dort abgebildeten Kreaturen als reine Natur bezeichnen. Vielleicht wirken hier noch Vorstellungen des Mittelalters nach, in dem alle diese Geister als real angesehen wurden. Es könnte sich aber auch um Ausnahmen handeln, die die Regel bestätigen.

Pieter Bruegels Grab hat sich bis heute erhalten. Auf einer Marmortafel ist mit goldenen Lettern folgende Inschrift graviert:

PETRO BREUGELIO
EXACTISSIMAE INDUSTRIAE
ARTIS VENUSTISSIMAE
PICTORI
QUEM IPSA RERUM PARENS NATURA LAUDAT
PERITISSIMI ARTIFICES SUSPICIUNT
AEMULI FRUSTRA IMITANTUR.
ITEMQ̄ MARIAE COUCKE EJUS CONJUGI,
JOANNES BREUGELIUS PARENTIBUS OPTIMIS
PIO AFFECTU POSUIT.
OBIIT ILLE ANNO MDLXIX
HAEC MDLXXVIII
DAVID TENIERS JUN. EX HAEREDIBUS
RENOVAVIT Ao MDCLXXVI.⁸⁹

Ins Deutsche übersetzt heißt dies: „Zum Gedenken an Pieter Bruegel, den Maler, dessen Kunst durch ihre Präzision und die Schönheit des Ausdrucks so vollendet war, dass die Natur selbst, die Mutter aller Dinge, ihn preist, dass die geschicktesten Künstler davon betroffen waren und sind und seine

⁸⁹ Jedlicka, Pieter Bruegel (zit. Anm. 82), S. 452-453.

Schüler ihn vergebens nachzuahmen versuchen. Dieser Epitaph, der auch seiner Frau Maria Coeck gewidmet ist, wurde von Jan Bruegel errichtet, aus Liebe und Verehrung für seine großen Eltern. Er starb 1569, sie 1578. David Terniers, der jüngste ihrer Nachkommen, hat den Epitaph 1676 renoviert.“⁹⁰

Wie aus diesem Text hervorgeht, ruht Pieter Bruegels Ehefrau an seiner Seite. Sie hatte zu seinem Tod ein Alter von etwa 25 Jahren und überlebte ihn um neun Jahre.⁹¹

Pieter Bruegel hat möglicherweise sein 40. Lebensjahr nicht erreicht⁹² und dennoch ein erstaunlich reichhaltiges *oeuvre* hinterlassen, das im folgenden Abschnitt dieser Arbeit einer näheren Betrachtung unterzogen werden soll. Vorher wäre aber noch nachzuforschen, wie Pieter Bruegel ausgesehen hat. In diesem Bezug ist ein Kupferstich auf uns gekommen, den sein Zeitgenosse Lampsonius geschaffen und im Rahmen von „Pictorum aliquot“ im Jahre 1572 veröffentlicht hat.⁹³ Als Abbildung 4 ist dieses Portrait der Arbeit beigelegt. Wir sehen im Profil eine seitliche Halbfigur mit markant kräftigen Gesichtszügen, sowie einen gewellten bis zum Brustansatz reichenden mächtigen Bart. Einige Falten sind an der Stirne lesbar, darunter ausgeprägte Augenwülste, lebendige Augen und eine markante Nase. Seine Kleidung ist als vornehm zu bezeichnen, denn es dürfte sich um teure Seide handeln, die seinen Oberkörper locker bedeckt. Feine bandartige Verbrämungen unterstützen den Eindruck einer gewissen Eleganz, die die Bekleidung vermittelt. Getoppt wird die männliche Erscheinung, die eine humanistische Aura umgibt, von einer tellerartigen Kopfbedeckung, wie sie oft Gelehrte oder arrivierte Künstler tragen.

Ein weiteres Selbstportrait, das zweifellos Züge des eben beschriebenen Gesichts zeigt, soll auf der Kreuztragung von 1564 aufscheinen. Ganz rechts, nahe am Stamm auf dem ein Rad angebracht ist, sieht man seinen

⁹⁰ Claessens/Rousseau, Unser Bruegel (zit. Anm. 62), S. 177.

⁹¹ Jedlicka, Pieter Bruegel (zit. Anm. 82), S. 453.

⁹² Beeskow, Künstler-Portraits (zit. Anm. 10), S. 127.

⁹³ Frati, Pieter Bruegel (zit. Anm. 43), S. 3.

Kopf im Profil mit Hut.⁹⁴ Der relevante Ausschnitt ist in Abbildung 22 wiedergegeben; die Gesamtdarstellung findet man als Abbildung 21.

Zur Frage des künstlerischen Umfeldes Bruegels, nämlich welche Künstler zu seinen Lebzeiten tätig waren, findet sich bei J. A. van Houtte folgende Information: Bruegel war Mitbürger „der Maler Cornelis und Jan Metsys, von Antonio Moro, Wilhelm Key, Frans Pourbus und vor allem von Cornelis und Frans Floris und Hans Vredeman de Vries.“⁹⁵

2.3. Die Werke Pieter Bruegels d. Ä.

Bruegels *oeuvre* kann generell in zwei Gruppen eingeteilt werden: in sein graphisches Werk und seine Gemälde. Themenbezogen wird letztere Gruppe vollständig behandelt, während seine graphischen Arbeiten nicht zuletzt aus Gründen des Umfanges nur ausnahmsweise und bedeutungsgemäß Eingang in diese Arbeit finden werden.

Im Jahre 1551 arbeitete Pieter Bruegel in der Werkstatt von Claude Dorisi in Mecheln an einem Triptychon für die Kathedrale Saint-Rombard. Dieses Kunstwerk ist leider verloren gegangen. Auf der Reise nach Italien ab dem Folgejahr ist er naturgemäß vorwiegend graphisch tätig und sein Interesse gilt der Landschaftsabbildung. Durch zwei Radierungen von Joris Hoefnagel, die mit „Petrus Bruegel Fecit Romae Ao 1553“ gekennzeichnet sind, ist sein Rom-Aufenthalt registriert.⁹⁶ In dieser Stadt entstand auch sein erstes auf uns gekommene, signiertes und mit 1553 datiertes, Ölgemälde auf Holz des Titels „Christus erscheint den Aposteln am See bei Tiberias“, das sich nunmehr im Privatbesitz in New York befindet⁹⁷ und als Abbildung 5 im Bildteil der vorliegenden Arbeit zu finden ist. Hier sieht man einen für den Künstler charakteristischen Bildaufbau, der im Wesentlichen auch beim

⁹⁴ A. Wied, ad vocem: Pieter Bruegel, in: The Dictionary of Art, (Hrsg. Jane Turner), London-New York 1996, Bd. 4, S. 897.

⁹⁵ J. Houtte, Die niederländische Umwelt Pieter Bruegels, in: Pieter Bruegel und seine Welt, (Hrsg. O. v. Simson u. M. Winner), Berlin 1979, S. 34.

⁹⁶ Demus, Pieter Bruegel d. Ä. (zit. Anm. 61), S. 151.

⁹⁷ Ebenda, S. 151.

„Ikarussturz“ Anwendung findet: Christus steht mit der Fahne des Erlösers auf einer Anhöhe im Vordergrund, die schräg zum Mittelgrund abgesetzt ist, auf dem sich seine Zuhörer befinden. Eine breite Meeresfläche in Bildmitte, auf der Segelboote lesbar sind und die an den Seiten von bergigen Hügeln eingefasst ist, führt in die Weite des Horizonts.

In den Jahren 1555/56 entstand eine Graphik Bruegels, die als Abbildung 6 wiedergegeben ist und bei der eine wesentliche Aussage winzig ausgeführt wurde. Wie aus der Bildunterschrift ersichtlich handelt es sich um eine „Magdalena poenitens“ . Diese büßende Magdalena ist im Vordergrund rechts in einer Grotte erkennbar. Das Schema des Bildes ist für Bruegels Bildaufbau charakteristisch: Felsen und Bäume bilden eine Art Diagonale, im Mittelgrund hat ein Fluss in mehreren Windungen eine baumbewachsene Ebene aufgeschüttet und dahinter in der Ferne ist ein von zwei Burgen und mehreren Häusern umgebener Gebirgsstock lesbar. Das Geheimnisvolle an diesem Blatt ist aber nicht leicht augenfällig: In der Ferne auf den höchsten Bergen am Horizont befinden sich ein Kreuz und ein Galgen. Das wäre an sich nichts Besonderes, doch hier kommt es auf ihre Positionierung an, die Werner Busch folgendermaßen beschreibt: „Mitten zwischen ihnen langt der Weg im Gebirge am Höhengrat an, ein Händler hat ihn just erreicht und ist dabei, auf die andere Seite der Berge zu gehen. Auch das wäre noch nichts Besonderes, wenn nicht durch den Wanderer exakt, auf den Millimeter genau, die senkrechte Bildmittelachse, markiert wäre. Ihm sind, ebenso exakt, achsensymmetrisch Galgen und Kreuz zugeordnet. Damit ist, in der ästhetischen Bildordnung zwingend, alle Bildhandlung unter das Signum von Galgen und Kreuz, Tod und Erlösung gestellt. Über eben dies reflektiert Maria Magdalena. ... Auf Seiten des Kreuzes im Gebirge, wiederum winzig klein, sehen wir das Resultat dieser Reflexion: die Erhebung der Maria Magdalena in der Engelsglorie.“⁹⁸

Um 1556 entstehen - soweit sie auf uns gekommen sind - zwei Werke, und zwar zunächst: „Die Anbetung der Könige“, Tempera auf Leinwand, ein

⁹⁸ W. Busch, Landschaftsmalerei, Berlin 1997, S. 22

Werk, das in den Brüsseler *Musées royaux des Beaux-Arts* aufbewahrt wird und das in Abbildung 7 dieser Arbeit illustriert wird. Durch Feuchtigkeit hat dieses Gemälde stark gelitten und befindet sich in einem ärmlichen Zustand. Ärmlich ist auch die Geburtsstätte und die Umgebung des Heilands, während im Gegensatz dazu die Heiligen Drei Könige samt Gefolge Reichtum demonstrieren. Hervorzuheben wäre noch der Figurenreichtum des Gemäldes, wie dies bei Bruegel häufig der Fall ist.⁹⁹

Das zweite Werk aus dem zuletzt genannten Jahr ist „Der Blick auf den Hafen von Neapel“, Öl auf Holz, in der *Galleria Doria Pamphili* in Rom (Abbildung 8). Auf dieser Tafel lesen wir eine Vielzahl von kleineren einmastigen und größeren vollgetakelten seetüchtigen Segelschiffen. Im gesamten *oeuvre* Bruegels zeichnet sich dieses Bild durch eine besondere Wirklichkeitstreue des Uferabschnitts im Mittelgrund aus. Piero Bianconi erkennt dabei die folgenden Landmarken: „Das Castel dell’Ovo, Castel Nuovo, Sant’Elmo“ wären klar erkennbar. Lediglich im runden, nicht eckigen Verlauf der Hafeneinfassung bestünde die einzige Abweichung, dies vermutlich aus kompositorischen Gründen.¹⁰⁰

Da fast alle der folgenden Werke mit „Ölgemälde auf Holz“ spezifiziert werden, darf die Erwähnung dieser Eigenschaft *ex nunc* entfallen. Außerdem sind sie fast alle signiert. Abweichungen hievon finden künftighin selbstverständlich entsprechende Erwähnung. Die chronologische Reihenfolge und die technischen Informationen über Pieter Bruegels Werke in diesem Abschnitt erfolgen nach einer Ausarbeitung von Alexander Wied in der Publikation „Pieter Bruegel d. Ä. im Kunsthistorischen Museum.“¹⁰¹ Auch bei den Datierungen sowie den Benennungen der Werke erfolgt eine primäre Orientierung an dieser Zusammenstellung. Der Grund hierfür liegt in der Annahme, dass man in einer Publikation aus Wien, wo der Großteil der Gemälde Bruegels verwahrt wird, entsprechende Erfahrung hat.

⁹⁹ L. Bruhns, *Das Bruegel Buch*, Wien 1941, Tafel 5.

¹⁰⁰ Bianconi, *Bruegel* (zit. Anm. 65), S. 24-25.

¹⁰¹ A. Wied, *Verzeichnis der Gemälde Pieter Bruegels d. Ä.* in: *Pieter Bruegel d. Ä., im Kunsthistorischen Museum Wien*, (Hrsg. W. Seipel), Wien 1997, S. 155-160.

Aus 1557 ist nur die „Landschaft mit dem Gleichnis vom Sämann“ (Abbildung 9) bekannt, die in der Timken Art Gallery im kalifornischen San Diego domiziliert ist. Das ewige Motiv des säenden Bauern verweist auf eine Frühlingslandschaft. Diese ist allerdings noch nicht sehr deutlich. Eine Spur von Frühling ist zwar in dieser Landschaft lesbar, „wobei diese atmosphärische Stimmung aber nicht mit jener Vollendung gestaltet ist, die sie in seinen späteren Landschaften erreichen wird.“¹⁰² Das Motiv, wonach die Vögel das soeben ausgestreute Saatgut gleich wieder aufpicken, illustriert des Künstlers Vorstellung von der Unvollkommenheit oder sogar Nutzlosigkeit menschlichen Handelns.¹⁰³

Aus dem Jahre 1558 existiert nach der oben zitierten Aufstellung des Alexander Wied¹⁰⁴ kein gesichertes Gemälde Pieter Bruegels, allerdings ist hier - dies sei schon vorweggenommen - der „Ikarussturz“ als wahrscheinlich zu datieren, wie dies im Abschnitt 3 dieser Arbeit noch ausgeführt werden wird.

Aus 1559 kennen wir zwei Werke: „Die Niederländischen Sprichwörter“ (Abbildung 10) in den Berliner Staatlichen Museen. Das Sammeln von Sprichwörtern gehörte zu den vielen Bestandsaufnahmen des 16. Jahrhunderts. Bruegel bietet mehr als nur einen Katalog, er schildert auch eine verkehrte Welt: In der Mitte des Bildes nimmt der Teufel die Beichte ab.¹⁰⁵ „Die verkehrte Welt“ ist im Übrigen die alte Bezeichnung dieser Eichenholztafel, wobei auf die auf den Kopf gestellte Weltkugel links im Bilde Bezug genommen wird.¹⁰⁶ Die Autoren Rose-Marie und Rainer Hagen stellen in ihrer Publikation 118 „Sprichwörter“ als identifiziert dar.¹⁰⁷ Diese sind in einer ergänzenden Skizze in ihrem Werk mit Nummern bezeichnet, sodass man sie auf der Tafel identifizieren kann. Allerdings sind die wenigsten dieser Ausdrücke als Sprichwort zu bezeichnen, dies im Sinne einer

¹⁰² Jedlicka, Pieter Bruegel (zit. Anm. 82), S. 52.

¹⁰³ Bruhns, Das Bruegel Buch (zit. Anm. 99), Tafel 6.

¹⁰⁴ Wied, Verzeichnis der Gemälde Pieter Bruegel d. Ä. (zit. Anm. 101), S. 115-160.

¹⁰⁵ Hagen, Pieter Bruegel d. Ä. (zit. Anm. 29), S. 31.

¹⁰⁶ R. Grosshans, Pieter Bruegel d. Ä., in: Gemäldegalerie Berlin, München-Berlin-London-New York 2002, S. 67.

¹⁰⁷ Hagen, Pieter Bruegel d. Ä. (zit. Anm. 29), S. 36-37.

Definition als „kurzer volkstümlicher Satz, der eine praktische Lebensweisheit enthält.“¹⁰⁸ Die meisten sind als Idiome zu bezeichnen, als „Sprech- oder Spracheigentümlichkeit.“¹⁰⁹ Ein Beispiel der erstgenannten Art wäre „Wer seinen Brei verschüttet, kann nicht alles wieder aufraffen“. Dieses Sprichwort hat in der zitierten Publikation der Autoren Hagen die Nummer 78 und bedeutet, dass angerichteter Schaden nicht wieder gutzumachen ist.¹¹⁰ Ein Beispiel für die vielen idiomatischen Redewendungen ist die Nummer 6 „Da stehen Holzschuhe“, was „vergebliches Warten“ bedeutet.¹¹¹ Diese Worte enthalten keinerlei Lebensweisheit im Sinne der obigen Definition und können daher nicht als Sprichwort bezeichnet werden.

Das zweite Werk aus dem Jahre 1559 „Der Kampf zwischen Fasching und Fasten“ befindet sich im Wiener Kunsthistorischen Museum und ist als Abbildung 11 wiedergegeben. Es handelt sich um eine hochhorizontige Darstellung, in der einzelne Szenen streumusterartig untergebracht erscheinen. Bei Rose-Marie und Rainer Hagen findet sich eine interessante Kurzcharakteristik dieses Bildes: „Der fette Prinz Karneval auf dem Fass soll die Protestanten darstellen, die trübsinnig-magere Person mit dem Bienenkorb auf dem Kopf die Katholiken. Bruegel karikiert sie beide gleich stark. In der Bildmitte führt ... ein Narr zwei Personen. Er hat seine Fackel angezündet, obgleich noch Tag ist: Zeichen einer verkehrten Welt.“¹¹² Eine nicht völlig detailgetreue Kopie von dem zuletzt genannten Werk wurde von Pieter Brueghel dem Jüngeren (1564-1638) angefertigt, sie befindet sich in den Brüsseler Galerien.

Die „Kinderspiele“ im Kunsthistorischen Museum sind mit 1560 datiert und als Abbildung 12 wiedergegeben. Über 250 Kinder hat der Künstler auf dieser Tafel untergebracht. Bemerkenswert erscheint, womit sie spielen: mit Holzstückchen, Knochen, Reifen und Fässern, extra angefertigtes Spielzeug

¹⁰⁸ Duden-Etymologie. Mannheim 1963, S. 664.

¹⁰⁹ Universal-Lexikon, Köln 1979, Bd. 2, S. 844.

¹¹⁰ Hagen, Pieter Bruegel d. Ä. (zit. Anm. 29), S. 36.

¹¹¹ Ebenda, S. 36.

¹¹² Ebenda, S. 51.

war im 16. Jahrhundert selten.¹¹³ Piero Bianconi hat die Anzahl der Spiele auf dem Bild gezählt und kommt auf die Zahl 84. Viel interessanter scheint allerdings seine Vermutung, dass der rechts in die Tiefe führende lange, perspektivisch gezeichnete Straßenzug eine Erinnerung an die Illustrationen des Sebastiano Serlio, der bei Cock verlegt wurde, sein könnte.¹¹⁴

Im Jahre 1561 folgt ein weniger ansprechendes Bild: Die „Dulle Griet“ im Museum Mayer van den Bergh in Antwerpen (Abbildung 13). Die wahn-sinnige Griet, eine in Flandern bekannte sagenhafte und absurde Gestalt, die auch „Gret Sauermaul“ genannt wurde,¹¹⁵ eilt mit starrem Blick auf das geöffnete Maul einer schrecklichen Gestalt zu. Bruegel stellt sie als Verkörperung kämpferischen Geizes dar. Sie rafft mit dem Schwert in der Hand Pfannen und Teller zusammen. Der Maler kehrt alle Regeln einer wohl-gefälligen Präsentation ins Gegenteil: Auf ihren Lippen sieht man kein Lächeln, der offene Mund ist zahnlos, die Kleider sind schäbig und der Harnisch ist nicht gerade ein passendes weibliches *accessoire*. Rundherum befindet sich eine Vielzahl von grausamen, zum Teil martialischen Phantasiegestalten, deren Interpretationen zahlreich aber auch wider-sprechend sind.¹¹⁶

Wenn man von den Werktiteln auf die seelische Verfassung des Künstlers schließen kann, war das letztgenannte Jahr düster, das Folgejahr, nämlich 1562, ein Tiefpunkt. Zu erwähnen ist zunächst „Der Sturz der auf-rührerischen Engel“ in den Musées royaux des Beaux-Arts in Brüssel (Abbildung 14). Dargestellt ist der Erzengel Michael in goldbrauner Rüstung, der die gefallenen Engel aus dem Himmel vertreibt. Auf seiner Seite kämpfen weißgekleidete Himmelsgeister, während sich die abgefallenen in meist nackte Phantasiegestalten verwandeln.¹¹⁷ Hier wird der Rückgriff auf Hieronymus Bosch deutlich, widerliches Getier bevölkert die Tafel. Auch die

¹¹³ Hagen, Pieter Bruegel d. Ä. (zit. Anm. 29), S. 32.

¹¹⁴ Bianconi, Bruegel (zit. Anm. 65), S. 28.

¹¹⁵ Hagen, Pieter Bruegel d. Ä. (zit. Anm. 29), S. 39.

¹¹⁶ Frati, Pieter Bruegel (zit. Anm. 43), S. 26.

¹¹⁷ Hagen, Pieter Bruegel d. Ä. (zit. Anm. 29), S. 40.

gotisch gewandeten Engel und deren lange Posaunen erinnern an die Tradition des 15. Jahrhunderts.¹¹⁸

Das zweite Bild des genannten Jahres heißt „Der Triumph des Todes“, ist „unbezeichnet“ und befindet sich im Prado in Madrid (Abbildung 15). Hier verbindet sich die Darstellung christlicher Lehren – apokalyptische Reiter sind in der Bildmitte lesbar – mit Gesellschaftskritik: Alle Stände, Könige, Kardinäle, Priester, Kaufleute, Soldaten, Männer und Frauen werden vom Heer des Todes hinweggerafft.¹¹⁹ In der rechten unteren Ecke glauben wir eine Ausnahme von dem mörderischen Treiben zu finden, nämlich ein Liebespaar. Allerdings nähert sich diesem von oben her ein Totengerippe, das auf einem Saiteninstrument den lautenspielenden Liebhaber nachäfft und damit bedroht. Dahinter wird ein verwirrter Haufen von lebenden Menschen in eine Todesfalle getrieben, wobei in der Menge der nackte Körper einer Frau auftaucht. Nach einer Bemerkung Pietro Bianconis ist dies der einzige Frauenakt des Bruegel’schen *oeuvres*.¹²⁰

In dem angeführten Jahr entstanden ferner zwei kleinere Bilder: „Der Selbstmord Sauls“ im Kunsthistorischen Museum (Abbildung 16), gemäß 1 Samuel 1,31, wonach in der Schlacht der Philister gegen die Israeliten Sauls drei Söhne erschlagen wurden und er sich selbst ins Schwert stürzte.¹²¹ Stilistisch erinnert dieses Gemälde in seiner Menschenmassendarstellung an Albrecht Altdorfers Alexanderschlacht aus 1529 in der Münchener Alten Pinakothek.¹²²

Das zweite kleinere Bild „Zwei Affen“ in den Staatlichen Museen in Berlin (Abbildung 17) ist für Bruegel insoferne untypisch, als es keine mehr oder weniger große Menschenanzahl enthält, sondern lediglich zwei angekettete Tiere, die in einem Steinrahmen einsam vor einer verblichenen See- und

¹¹⁸ Bianconi, Bruegel (zit. Anm. 65), S. 30-31.

¹¹⁹ F. Sánchez Cantón, Prado, Paris o. J., S. 176.

¹²⁰ Bianconi, Bruegel (zit. Anm. 65), S. 30.

¹²¹ Ebenda, S. 33.

¹²² M. Schawe, Alte Pinakothek München, München-Berlin-London-New York 2002, S. 38.

Stadtlandschaft sitzen, die als Antwerpen lesbar ist.¹²³ Nach Rose-Marie und Rainer Hagen deuten die Nussschalen vorne rechts auf eine niederländische Redewendung hin: „für eine Haselnuß vor Gericht gehen“. Danach hätten die beiden Tiere ihre Freiheit für etwas Unwichtiges riskiert.¹²⁴ Diese subtile Naturstudie könnte durchaus zeitbezogen die Angst eines Volkes ausdrücken.¹²⁵ Vielleicht ist die immer unsicher werdende politische Lage auch der Grund für die unterschiedlichen Stilformen der Bilder und in der Folge für eine Hinwendung zur Religion.

Im Jahr 1563 sind ausschließlich biblische Themata auf uns gekommen, zunächst „Die Flucht nach Ägypten“ aus der ehemaligen Sammlung A. Graf Seilern, jetzt Courtauld Institute in London (Abbildung 18). Anmerkwürdig ist bei dieser Tafel, dass es sich hier um eine Landschaft weiten kosmischen Ausmaßes handelt, in der die kleinen fliehenden Figuren nur wenig Platz einnehmen.¹²⁶ Sie sind vom Rücken her gesehen und entfernen sich, während ein kleines Götterbild umfällt und zerbricht. Einen besonderen Farbakzent in diesem wunderbaren Landschaftsbild stellt der rote Madonnenmantel dar.

„Der Turmbau zu Babel“ im Kunsthistorischen Museum (Abbildung 19) enthält neben vielen arbeitenden Menschen eine Fülle von Maschinen und Baugeräten wie Winden und Rüstbögen und demonstriert damit die ungewöhnliche Maschinenkenntnis Bruegels.¹²⁷ Mittels dieser Tafel wird der Hochmut der Menschen versinnbildlicht. Als oberster Bauherr besucht König Nimrod - im Vordergrund links dargestellt - die Baustelle. Umgeben von einem kleinen Gefolge nimmt er die kniefällige Begrüßung der Werkleute entgegen. Vinzenz Oberhammer bemerkt hiezu, dass hier zum ersten Mal „das Motiv der isolierten Vordergrundgruppe, dem im Entwicklungsgang Bruegels nun von Bild zu Bild mehr und mehr Bedeutung zukommt“

¹²³ Grosshans, Pieter Bruegel d. Ä. (zit. Anm. 106), S. 67.

¹²⁴ Hagen, Pieter Bruegel d. Ä. (zit. Anm. 29), S. 23.

¹²⁵ Frati, Pieter Bruegel (zit. Anm. 43), S. 6.

¹²⁶ Bianconi, Bruegel (zit. Anm. 65), S. 34.

¹²⁷ Ebenda, S. 36. Hier wird vermutet, dass der Brüsseler Stadtrat auf Grund dieser Sachkenntnisse den Auftrag für Gemälde, die die Bauarbeiten am Kanal zwischen Brüssel und Antwerpen festhalten sollten, gegeben hat, worüber in dieser Arbeit noch weiter unten berichtet werden wird.

eingeführt wird.¹²⁸ Von diesem Gemälde gibt es eine kleinere Replik gleichen Namens im Museum Boymans van Beuningen in Rotterdam, die allerdings unbezeichnet blieb und nur vermutlich in das Jahr 1563 zu datieren ist.

Die biblischen Themata werden 1564 fortgesetzt, zunächst mit der „Kreuztragung Christi“ im Kunsthistorischen Museum (Abbildung 21), bei der Christus zwar in der Bildmitte, aber unauffällig dargestellt erscheint. Die Mehrzahl der Figuren nimmt von dem biblischen Geschehen keine Notiz, sodass die Tafel eher den Eindruck eines Ausflugspanoramas macht. Reiter in roten Röcken geben als Ordnungskräfte die Zugrichtung an. Den rechten Vordergrund bildet eine Art Beweinungsgruppe. Die traditionell unter dem Kreuz klagenden Frauen, die vom Jünger Johannes getröstet werden, sind hier versammelt und fallen mit ihren altmodisch-gotischen Gewändern und ihren Trauergebärden „aus dem Rahmen“.¹²⁹ Eine formale Besonderheit wäre noch zu erwähnen: Diese Tafel hat die Maße 124x170 cm und ist damit das größte Bild Bruegels.¹³⁰ Eine grundsätzliche Feststellung zu diesem Werk, das ein Bibelthema illustriert, sowie anderer gleicher Art trifft Klaus Demus, wenn er ausführt: „Bruegel hat - und das ist das Besondere seines Standpunkts unter den Großen der Renaissance - die beiden Kunstepochen, das Mittelalter und das als die neue Welt Erfahrene, auf die seltene Weise der Kontinuität miteinander verbunden. Er erzählt im Präsens, transportiert die Historie in die Gegenwart der Erfahrung und Wahrnehmung; er sagt nicht ‚Es war einmal‘, sondern lässt Wirklichkeit erleben.“¹³¹

„Die Anbetung der Könige“ in der National Gallery in London (Abbildung 23), ist das einzige erhaltene Gemälde Bruegels im Hochformat, dies in den Maßen 111 x 83,5 cm. Da die biblische Szene nicht anonym in der namenlosen Menge, sondern hervorgehoben, sozusagen in italienischer Manier dargestellt erscheint, nimmt man an, dass es sich hier um eine

¹²⁸ V. Oberhammer, Die Bildergalerie des Kunsthistorischen Museums in Wien, Wien-München 1966, Tafel 30.

¹²⁹ Hagen 2004, S. 26.

¹³⁰ Wied, Verzeichnis der Gemälde Pieter Bruegels d. Ä. (zit. Anm. 101), S. 156. Ein häufig von Bruegel verwendetes Bildmaß, insbesondere bei den Monatsbildern, ist ungefähr 1,10 x 1,60m.

¹³¹ Demus, Pieter Bruegel d. Ä. im Kunsthistorischen Museum (zit. Anm. 61), S. 68.

Auftragsarbeit, wahrscheinlich für eine Kirche handelt.¹³² Das biblische Geschehen ist groß in den Mittelpunkt gestellt, wobei deutlich die Einheitlichkeit der Darstellung auffällt. Die Muttergottes ist sitzend dargestellt; sie hält ihren Sohn, der in eine weiße Windel eingewickelt ist, am Schoß. Der Gesichtsausdruck des linken Königs, der immerhin ein Heiliger ist, wirkt sehr irdisch. Pieter Bruegel arbeitet hier offensichtlich realitätsbezogen. Josef neigt sein Ohr einem Unbekannten zu, der ihm etwas zuflüstert. Man könnte nun der Meinung sein, dass durch das Flüstern der Anbetung Respekt gezeugt wird. Allerdings lenkt es den Betrachter ab „und wäre der religiösen Kunstzensur sicherlich zum Opfer gefallen“¹³³, sodass die oben vermutete Bestimmung des Werkes für eine Kirche fraglich ist. Rose-Marie und Rainer Hagen vertreten die Ansicht, dass Bruegel die Anbetung zeigt, „wie sie in einem Passionsspiel vorgekommen sein könnte. Dass Josef sich etwas zuflüstern lässt, war bei einem Spiel erlaubt, nicht aber - nach Vorgaben der Gegenreformation - auf einem Bild.“¹³⁴

Ein weiteres Bild aus dieser Zeit hat den Titel „Der Tod Mariae“ und wird in Banbury, Upton House, National Trust (Abbildung 24) aufbewahrt. Dieses Werk weist allerdings nur unleserliche Spuren einer Datierung auf, weshalb es als „um 1564“ ungefähr zu datieren ist. Ferner wird es als „Grisaille/Holz“ angegeben. „Eine dramatische Mischung aus Mysterium und Alltag ist in diesem Innenraum dargestellt, dem einzigen, den wir von Bruegels Hand besitzen.“¹³⁵ Nach Rose-Marie und Rainer Hagen träumt der links beim Feuer sitzende Jünger Johannes, dass zum Ableben der Gottesmutter die Apostel und andere Heilige am Sterbebett zusammenkommen. Im Übrigen benützt Bruegel übernatürlich wirkende Lichteffekte, „wie sie später für Rembrandts Werk typisch werden.“¹³⁶

Mit der zuletzt angeführten Datierung und als „unbezeichnet“ ist auch „Der Bethlehemitische Kindermord“ in der Sammlung der Königin Elisabeth II.

¹³² Bianconi, Bruegel (zit. Anm. 65), S. 38.

¹³³ Hagen, Pieter Bruegel d. Ä. (zit. Anm. 29), S. 25.

¹³⁴ Ebenda, S. 25. Hierzu wäre zu bemerken, dass eine „Anbetung der Könige“ in einem Passionsspiel kaum vorgekommen sein dürfte. Die Autoren haben wohl eher ein Krippenspiel gemeint.

¹³⁵ Bianconi, Bruegel (zit. Anm. 29), S. 39. Bruegels „Bauernhochzeit“ (KHM) findet in einer Scheune statt.

¹³⁶ Hagen, Pieter Bruegel d. Ä. (zit. Anm. 29), S. 28.

von England im Hampton Court Palace (Abbildung 25) registriert.¹³⁷ Pieter Bruegel verlegt die biblische Szene in ein flämisches Dorf und auch die Bevölkerung ist niederländisch. Hier stellt sich die Frage, ob der Künstler bei der Konzeption dieses Bildes an die spanische Soldateska in seiner Heimat gedacht hat. Der finstere Befehlshaber der Reitergruppe ist jedoch nicht der oft als grimmig geschilderte Herzog von Alba, wie dies manchmal behauptet wird, da dieser erst 1567 in den Niederlanden sein unheilbringendes Amt antrat.¹³⁸

Aus dem Jahr 1565 liegt noch ein biblisches Thema vor: In der ehemaligen Sammlung A. Graf Seilern, dem jetzigen Courtauld Institute in London, wird „Christus und die Ehebrecherin“, Grisaille auf Holz, bewahrt (Abbildung 26). Als anmutige Frau stellt Bruegel die von den Pharisäern angeklagte Frau dar. Er positioniert sie in der Bildmitte und malt sie nicht als erdverbundene Landbewohnerin, sondern ausnahmsweise nach städtischem Ideal.¹³⁹

Für unseren Künstler dürfte das Jahr 1565 ein sehr glückliches gewesen sein, da er sich *sujets* zuwenden konnte, die seinem Innersten völlig entsprachen. Es geht nunmehr nicht um externe Themen, teilweise in Nachwirkung der „gestorbenen“ Gotik, sondern „um die ernste, einsame und gesegnete Mühe des Menschen auf der Erde, die in vollem Einklang mit der spendenden Natur steht.“¹⁴⁰ Dargestellt wird die Arbeit des Menschen im ewigen Wandel der Jahreszeiten. Die anonyme Menge tritt in den Hintergrund und der Mensch, umgeben von wenigen Mithelfern, wird tätig ins Zentrum der Betrachtung gestellt. Gemeint sind die sogenannten „Monatsbilder“, insgesamt nur fünf, wobei man literaturgemäß nicht weiß, ob Pieter Bruegel nicht fertig wurde, ob sie bimensual oder nach Jahreszeiten geplant und ausgeführt wurden.¹⁴¹ Jedenfalls beginnt die Reihe mit dem dunklen Bild „Der düstere Tag (Vorfrühling)“, aufbewahrt im Kunst-

¹³⁷ Wied, Verzeichnis der Gemälde Pieter Bruegel d. Ä. (zit. Anm. 101), S. 157.

¹³⁸ Bruhns, Das Bruegel Buch (zit. Anm. 99), Tafel 27.

¹³⁹ Hagen, Pieter Bruegel d. Ä. (zit. Anm. 29), S. 27.

¹⁴⁰ Bianconi, Bruegel (zit. Anm.65), S. 40.

¹⁴¹ Die Deklaration des Jonghelinck (auf Seiten 23-24 dieser Arbeit) enthält die Formulierung „zwölf Monatsbilder“.

historischen Museum und als Abbildung 27 wiedergegeben. Hier könnte einer der beiden ersten Monate des Jahres gemeint sein, da die Papierkrone des einen der Knaben auf das Fest der Heiligen drei Könige hindeutet. Außerdem werden um diese Jahreszeit Weidenzweige für Zäune und Mauerbefestigungen geschnitten.¹⁴² Im Mittelgrund sieht man Schiffe auf einem breiten Fluss in Seenot, was aber von keinem der Menschen im Vordergrund registriert wird. Vor allem bei den Häusergruppen links kann man einen durchsichtigen Farbauftrag bemerken, der bei den Monatsbildern immer wieder feststellbar ist.

Das Werk „Die Heuernte“ ist unbezeichnet, wird in Nelahozeves, Tschechien, Slg. Lobkowitz, aufbewahrt und ist in Abbildung 28 wiedergegeben. Die Zeit der Heuernte ist der Monat Juni. In der ganzen Breite des Bildes wird im Mittelgrund Heu gereicht, angehäuft und auf einen Wagen geladen. Links im Vordergrund dengelt ein Schnitter seine Sense. Rechts transportieren Bauern und Bäuerinnen Gemüse und Obst, teils auf einem Wagen, teils auf Körben, die sie auf den Köpfen tragen, in das nahe Dorf. Diese und die drei Bauernmädchen im Vordergrund schreiten munter voran.

Im Gegensatz dazu erscheinen die Arbeiter und Arbeiterinnen im nächsten Bild namens „Die Kornernte“, das im Metropolitan Museum in New York aufbewahrt wird (Abbildung 29), erschöpft, sie „liegen oder sitzen, essen und schlafen.“¹⁴³ Man sieht, wie ein voll beladener Wagen zum Bauernhof in der Ferne fährt. Ein goldgelber Hügel mit Kornfeldern, ferner Wald und in der Tiefe ein breiter Strom führen das Auge des Beschauers - wie so oft bei Bruegel auf wunderbare Weise - zum Horizont. Dieses Bild verkörpert vermutlich den Monat Juli, da der Kornschnitt im Allgemeinen im Hochsommer stattfindet.¹⁴⁴

Ein weiteres Monatsbild ist „Die Heimkehr der Herde (Herbst)“ im Kunsthistorischen Museum (Abbildung 30). Rose-Marie und Rainer Hagen

¹⁴² Hagen, Pieter Bruegel d. Ä. (zit. Anm. 29), S. 67.

¹⁴³ Ebenda, S. 64.

¹⁴⁴ Bruhns, Das Bruegel Buch (zit. Anm. 99), Tafel 23.

meinen, dass es sich hier um den Monat November handelt.¹⁴⁵ Kühe, Bäume und Menschen werden alle in denselben Farbtönen gezeigt. Die helle Kuh im Vordergrund - als Ausnahme hievon - scheint den Betrachter zu bemerken, jedenfalls blickt sie aus dem Bild. Das Besondere an diesem Werk ist die Raschheit, mit der es ausgeführt wurde, eine „schnelle, beinahe stenographische Arbeitsweise, die von der Ausführung früherer Werke ganz und gar verschieden ist.“¹⁴⁶ Gelegentlich wird die Untermalung als Farbeffekt sichtbar gelassen. Die Farbe wurde dünn und mit fast trockenem Pinsel aufgetragen, eine Technik, die - wie Piero Bianconi unter Bezugnahme auf Fritz Grossmann schreibt - Rubens später weiterentwickeln wird.¹⁴⁷

Als nächstes Werk und letztes Bild der Monatsserie erscheint mit „Die Jäger im Schnee (Winter)“ eines der bekanntesten Bilder des Kunsthistorischen Museums und des Bruegel-oeuvre überhaupt (Abbildung 31). In der gesamten Geschichte der Kunst wird man kaum ein Bild finden, auf welchem die kalte Jahreszeit so überzeugend dargestellt ist: die Kälte, der Schnee, der Kontrast zwischen den menschlichen Figuren und der Landschaft. Hier ist der Himmel bleigrau, ebenso die eisigen Wasserflächen, der Schnee erscheint weiß bis gelbbraun getönt und alle Figuren sind dunkel bis schwarz gemalt.¹⁴⁸ Was aber die Einprägsamkeit des Bildes wohl am meisten fördert und es in so hohem Maße zum Kunstwerk macht, ist nach Vinzenz Oberhammer „die große Einheit, in der hier alles aufgeht, jene Einheit, die das bisschen Geschehen im Bild, das sich fast lautlos nebeneinander abspielt, und das Räumliche, das hier eng ist und noch etwas Lebenswärme hat und dort zu kalter trostloser Ferne sich weitet, und das Farbige, das links bei den Häusern, bei den Menschen und Tieren immerhin noch Kraft hat, in der rechten Seite aber in frostigem Grün, Blau, Grau und Weiß erkaltet, zu so großartiger Wirkung zusammenschließt. Nichts geht hier seinen eigenen Weg, jedes hat nur im Ganzen seinen Sinn und seine Berechtigung. Dieses restlose Aufgehen des Ganzen in der Veran-

¹⁴⁵ Hagen, Pieter Bruegel d. Ä. (zit. Anm 29), S. 57.

¹⁴⁶ Bianconi, Bruegel (zit. Anm. 65), S. 44.

¹⁴⁷ Ebenda, S. 45.

¹⁴⁸ P.Colombier, Die niederländische Malerei im 16. Jahrhundert, in: Die Malerei aller Zeiten, München 1961, S. 149.

schaulichung der Landschaft als Träger jahreszeitlicher Stimmung ist die große Leistung Bruegels als Begründer der neuen Landschaftsmalerei.“¹⁴⁹

Ganz ähnlich in der Kolorierung ist das letzte Bild aus diesem fruchtbaren Jahr, nämlich die „Winterlandschaft mit Eisläufern und Vogelfalle“ in der Brüsseler Sammlung Dr. F. Delporte (Abbildung 32). Die Vogelfalle ist dabei ein schräg aufgestelltes Brett, das von einem labilen Stab gehalten wird. Die versteckte und drohende Gefahr der aufgestellten Falle hat Tiziana Frati an eine Allegorie denken lassen: „der weite offene Raum für die Schlittschuhläufer, die von der unmittelbar bevorstehenden Bedrohung nichts wissen.“¹⁵⁰ Mangels Dokumentation ist nicht bekannt, ob Bruegel politisch aktiv war. Man könnte jedoch annehmen, dass er mit diesem Bild auf eine gefährliche Situation aufmerksam machen wollte. Im Übrigen besitzt das Kunsthistorische Museum in Wien die älteste bekannte Kopie - „nicht deutlich lesbar 1601“ - der „Winterlandschaft mit der Vogelfalle“.¹⁵¹

Die Wintertafeln finden auch im Jahr 1566 eine Fortsetzung: Mit der „Volkszählung zu Bethlehem“ in den Musées royaux des Beaux-Arts in Brüssel (Abbildung 33) wird die biblische Szene in die schneebedeckten Niederlande transferiert, wobei die Hauptpersonen - die heilige Familie - zwar im mittleren Vordergrund, aber ziemlich unauffällig dargestellt erscheinen. Maria sitzt auf einem Esel mit einer Kuh zur Seite. Josef geht voran. Regierungsleute haben im links dargestellten Landgasthaus einen Tisch aufgebaut, um die Registrierungen durchzuführen und den Zehnten einzuheben. Die dargestellten Menschen suggerieren eine gewisse Unruhe. Möglicherweise wird sie dadurch begründet, dass in dem Jahr, als diese Tafel gemalt wurde, eine Kulmination des Bildersturms erfolgte.

Die namensgebende Hauptperson im Bild „Die Predigt Johannis des Täufers“ im Museum der Schönen Künste in Budapest (Abbildung 34) ist gleichfalls wenig auffällig, klein in den Hintergrund links positioniert. Leo Bruhns

¹⁴⁹ Oberhammer, Die Bildergalerie des Kunsthistorischen Museums (zit. Anm. 128), Tafel 31.

¹⁵⁰ Frati, Pieter Bruegel (zit. Anm. 43), S. 8.

¹⁵¹ Ferino-Pagden/Prohaska/Schütz., Die Gemäldegalerie des Kunsthistorischen Museums (zit. Anm. 1), S. 37.

vermutet, dass der Künstler „dazu durch die in seiner Zeit zahlreichen, stark besuchten öffentlichen Predigten der reformierten Gemeinden unter freiem Himmel besonders angeregt worden sein mochte.“¹⁵²

Mit der Tafel „Der Hochzeitstanz“, die in Detroit im Institute of Arts domiziliert ist (Abbildung 35), führt uns der Künstler in das farbige, pralle Volksleben seines Landes. Neben dem ausgelassenen Treiben der ländlichen Bevölkerung fällt fast nicht auf, dass im rückwärtigen Bereich ein Tuch zwischen zwei Bäumen aufgehängt erscheint, an dem die Brautkrone befestigt ist. Davor steht ein Tisch mit einer Schüssel, in der Geld gesammelt wird.¹⁵³

Im Jahr 1567 hat Pieter Bruegel das Werk „Die Bekehrung Pauli“ geschaffen, das nunmehr im Kunsthistorischen Museum hängt und als Abbildung 36 wiedergegeben ist. Bezug genommen wird auf eine Perikope aus der Apostelgeschichte¹⁵⁴, wonach der spätere Apostel Paulus auf seinem Weg nach Damaskus durch die Stimme Gottes bekehrt wurde, wobei er gleichzeitig vom Pferd gefallen war. Auch hier erscheint die namensgebende Szene klein, allerdings halbwegs zentral positioniert. Dargestellt aber ist der Alpenübergang eines Heeres, wobei der Künstler an den spanischen Herzog Alba gedacht haben mag, der in der Zeit, als das Bild entstand, „die savoyischen Alpen mit seinen spanischen Truppen durchzog, um dem niederländischen Volk die Knechtschaft zu bringen.“¹⁵⁵

Aus dem genannten Jahr stammt „Die Anbetung der Könige im Schnee“ aus der Sammlung Dr. Oskar Reinhart in Winterthur (Abbildung 37). Die namensgebende Szene befindet sich links im Vordergrund. Nur undeutlich ist diese lesbar, da ein „Vorhang“ von Schnee die Sicht behindert. Man könnte hier von einer Verdopplung oder Intensivierung der manieristischen Konzeption sprechen, denn das wesentliche biblische Geschehen wird nicht

¹⁵² Bruhns, Das Bruegel Buch (zit. Anm. 99), Tafel 28.

¹⁵³ Hagen, Pieter Bruegel d. Ä. (zit. Anm. 29), S. 76.

¹⁵⁴ Die Bibel, Einheitsübersetzung, Freiburg-Basel-Wien 1980, Apg. 9,3-6, S. 1237. In der Apostelgeschichte ist jedoch von einem Pferd, wie es sich in der Kunstgeschichte durchgesetzt hat, nicht die Rede.

¹⁵⁵ Bruhns, Das Bruegel Buch (zit. Anm. 99), Tafel 31.

nur klein an den Rand positioniert, sondern durch den Schneefall noch unwichtiger dargestellt. Jedenfalls bestimmt nicht das religiöse Motiv das Werk, sondern ein Naturereignis und das Leben der Menschen in einem winterlichen Dorf. Rose-Marie und Rainer Hagen vermuten, dass es sich hier um „das erste Gemälde mit Schneefall in der europäischen Kunst“¹⁵⁶ handelt.

Ein ganz anderes *sujet* bietet das „Schlaraffenland“ in der Münchner Alten Pinakothek (Abbildung 38).¹⁵⁷ Liegende Gestalten fügen sich in die geometrisch einfache Komposition wie die Speichen eines Rades ein, dessen Achse der Baum mit dem angerichteten Tisch zu bilden scheint.¹⁵⁸ Nach Martin Schawe ist eine 1546 in Antwerpen erschienene Erzählung nach einem Schwank von Hans Sachs (1494-1576) die Grundlage für dieses Werk, in dem Müßiggang, Völlerei und Faulheit der Menschen geißelt werden.¹⁵⁹

Pessimistische, erschütternde Bilder malt Pieter Bruegel im Jahre 1568: Es sind dies zunächst „Die Krüppel“ im Pariser Louvre (Abbildung 39), die mit verschiedenen Kopfbedeckungen attribuiert dargestellt sind, was bedeuten könnte, dass kein Stand vor einem Krüppelschicksal gefeit ist: der Geistliche trägt eine Mitra, der Bürger eine Pelzmütze, der Bauer eine Kappe, der Krieger einen Helm und ein Aristokrat eine Krone.¹⁶⁰

Das folgende Bild ist von erdrückendem Pessimismus, das vielleicht erschütterndste Bild der ganzen Kunstgeschichte: „Das Gleichnis von den Blinden“ im Neapler Museo Nazionale di Capodimonte (Abbildung 40), ausgeführt in Tempera auf Leinwand. Eine Gruppe von einem halben Duzend blinder Menschen suchen aneinander Halt und wird dem ersten folgen, der bereits in einen Bach gestürzt ist, wobei seine Hand vergebens eine Schwertlilie, ein Symbol der Rettung, zu fassen versucht. Im Matthäus-Evangelium, heißt es: „Und wenn ein Blinder den anderen führt, werden

¹⁵⁶ Hagen, Pieter Bruegel d. Ä. (zit. Anm. 29), S. 29.

¹⁵⁷ Schawe Alte Pinakothek (zit. Anm. 122), S. 65.

¹⁵⁸ Frati, Pieter Bruegel (zit. Anm. 43), S. 62.

¹⁵⁹ Schawe, Alte Pinakothek (zit. Anm. 122), S. 65.

¹⁶⁰ Hagen, Pieter Bruegel d. Ä. (zit. Anm. 29), S. 91.

beide in eine Grube fallen.“¹⁶¹ Rose-Marie und Rainer Hagen kommentieren diese Tafel abschließend: „Brutal wie auf keinem anderen seiner Werke, zeigt Bruegel, wie hilflos und dem Verderben ausgeliefert einer ist, der zwar einen Körper hat, aber seinen Kopf nicht richtig gebrauchen kann.“¹⁶² Mir scheint aber eine zeitbezogene Motivation zumindest teilweise maßgebend für die Entstehung dieses Werkes: Während und insbesondere nach Kriegen und Revolutionen steigt die Zahl der herzzerreißenden Krüppel im zivilen Umfeld traurigerweise stark an.

Ein weiteres Bild aus dem genannten Jahr - ebenfalls in Tempera auf Leinwand - trägt auf der gemalten Umrahmung die Bezeichnung „Der Misanthrop“¹⁶³ und ist im Museo Nazionale di Capodimonte in Neapel zu finden (Abbildung 41). Eine schäbige Figur in einer Weltkugel schneidet einem in dunkler Kutte gekleideten Alten den Geldbeutel ab. Ein Mensch will sich auf Kosten eines anderen bereichern. Die Schrift unter dem kreisrunden Bild lautet übersetzt: „Weil die Welt so untreu ist, darum geh ich in Trauer.“¹⁶⁴

„Der Bauer und der Vogeldieb“ im Kunsthistorischen Museum stellt den Erstgenannten in den Vordergrund, wie dies aus Abbildung 42 ersichtlich ist. Dieser weist, den Betrachter anblickend, auf den Frevler hin ohne offensichtlich zu bemerken, dass sich vor ihm ein Bach befindet, in den er sicher im nächsten Moment hineinfällt. Wie beim „Blindensturz“ verliert jemand sein Gleichgewicht, diesmal allerdings nicht seitlich sondern von vorne dargestellt.¹⁶⁵ Die Besonderheit dieses Bildes ist die Tatsache, dass es sich um das einzige Gemälde Bruegels handelt, bei dem eine menschliche Figur den Betrachter anblickt, dies allerdings nur kurz vor dem Fallen.

Mit der Anmerkung „um 1568, unbezeichnet“ entstand ein Portrait „Kopf einer alten Bäuerin“ (Abbildung 43), das in der Alten Pinakothek in München

¹⁶¹ Bibel, Einheitsübersetzung (zit. Anm. 154), Mt 15,14, S. 1107.

¹⁶² Hagen, Pieter Bruegel d. Ä. (zit. Anm. 29), S. 75.

¹⁶³ Nach dem Duden-Fremdwörterbuch, Mannheim 1960, S. 406, bedeutet dieses Wort „Menschenfeind, -hasser“.

¹⁶⁴ Hagen, Pieter Bruegel d. Ä. (zit. Anm. 29), S. 86.

¹⁶⁵ Ebenda, S. 87.

aufbewahrt wird. Bildnisse von prominenten Zeitgenossen oder Auftragnehmern hat Pieter Bruegel nicht gemalt. Offensichtlich lag ihm Persönlichkeitskult nicht. Dennoch zeigt dieses Profil einer Bauersfrau, dass er durchaus imstande war, Gesichter mit individuellen Zügen darzustellen.¹⁶⁶

Die zuletzt angeführte Datierung gilt auch für eines der bekanntesten Bilder im Kunsthistorischen Museum „Die Bauernhochzeit“, die als Abbildung 44 beigefügt ist. Die Gesichter der Dargestellten weisen durchaus individuelle Züge auf. Während jedoch die Braut leicht identifizierbar erscheint, trifft dies für den Bräutigam nicht zu. Für ihn gibt es mehrere Möglichkeiten: vielleicht der junge Mann an der Stirnseite der Tafel, oder jener der traditionsgemäß beim Servieren hilft, möglicherweise jener, der die Tonkrüge mit Wein füllt.¹⁶⁷ Vinzenz Oberhammer lenkt die Aufmerksamkeit auf die Haltung der Gestalt mit roter Kopfbedeckung, die vorne nach einem jener Teller greift, die zwei Männer auf einer zweckentfremdeten Stalltüre mittels zweier Stäbe hereintragen. Dieser Bursche sitzt rittlings auf der Bank, die an der Schmalseite des Tisches steht und verdreht den Oberkörper in Richtung Beschauer „ - eine wahre figura serpentinata !“¹⁶⁸

Ebenfalls im Kunsthistorischen Museum wird das Werk „Der Bauerntanz“ aufbewahrt, das keinen Jahresvermerk trägt, aber auch um 1568 entstanden sein dürfte und als Abbildung 45 dargestellt wird. Man liest einen architektonisch fest gefügten Dorfplatz der links von einer Gruppe sitzender und trinkender Bauern, rechts von im Tanze stampfenden Bauern erfüllt erscheint. Mit den an den Höfen zelebrierten Schreittänzen hat das Laufen und Springen nichts zu tun.¹⁶⁹ Eine besondere Deutung des Geschehens finden wir bei Klaus Demus: Der Titel „Bauerntanz“ wäre unzutreffend, denn das groß im Vordergrund dargestellte Paar tanzt nicht, sondern eilt zum „die Kirchweihbelustigung eröffnenden Schautanz.“¹⁷⁰

¹⁶⁶ Hagen, Pieter Bruegel d. Ä. (zit. Anm. 29), S. 71.

¹⁶⁷ Frati, Pieter Bruegel (zit. Anm. 43), S. 70.

¹⁶⁸ Oberhammer, Die Bildergalerie des Kunsthistorischen Museums (zit. Anm. 128), Tafel 32.

¹⁶⁹ Hagen, Pieter Bruegel d. Ä. (zit. Anm. 29), S. 79.

¹⁷⁰ Demus, Pieter Bruegel im Kunsthistorischen Museum (zit. Anm. 61), S. 138

In dieser Zeit schuf Pieter Bruegel das Werk „Die Elster am Galgen“, das im hessischen Landesmuseum in Darmstadt aufbewahrt wird und als Abbildung 46 wiedergegeben ist. Hierbei handelt es sich um den Blick in eine zauberhafte Landschaft. Diese Suggestion ist zum großen Teil dem Licht anvertraut, das sich auf den Blättern der Bäume im Vordergrund bricht, es sammelt sich in einer von einem Flüsschen durchlaufenen Tallandschaft und verliert sich am Horizont.¹⁷¹ Einige Bauern links beleben als Staffage das Bild, das aber in der Mitte einen Galgen aufweist, auf dem eine Elster, ein diebisches Geschöpf, wartend hockt. Carel van Mander stellte hiezu fest: „Mit der Elster meinte er die Klatschbasen, die er dem Galgen weihte.“¹⁷²

Hier endet das Verzeichnis der Werke Bruegels, das - wie auf Seite 32 dieser Arbeit zitiert - Alexander Wied in der Publikation „Pieter Bruegel d. Ä. im Kunsthistorischen Museum Wien“ zusammengestellt hat. Ergänzend hiezu hat der Autor fünf Werke unter der Rubrik „Nicht einhellig anerkannte Werke“¹⁷³ angefügt, darunter das Werk „Der Sturz des Ikarus“ in zweifacher Ausführung, einmal das gegenständliche Exemplar mit der Erläuterung „Öl, von Holz auf Leinwand übertragen, 73,5 x 112 cm Brüssel, Musées Royaux des Beaux-Arts“ (Abbildung 1) und zweitens „Öl/Holz, 63 x 90 cm New York und Brüssel, Sammlung D. M. van Buuren“ (Abbildung 47). Zu diesem kleineren Werk, das nur leicht abweicht, berichtet Christian Vöhringer folgendes: „In einer zweiten, schwächeren, ebenfalls Bruegel zugeschriebenen Version des Ikarussturzes, die heute der Sammlung van Buuren in Brüssel gehört und früher Teil der Sammlung Herbrand in Paris war, gibt es über dem Hirten den nackten und weißbärtigen Vater des Ikarus am Himmel; er scheint etwas im Mund zu tragen.“¹⁷⁴ Dies wäre der einzige nennenswerte Unterschied, dem wir die intensivere Beleuchtung durch die Sonne noch hinzufügen wollen. Da das kleinere Werk im Übrigen mit dem größeren „Ikarussturz“ ident ist, braucht es nicht weiter behandelt werden.

¹⁷¹ Frati, Pieter Bruegel (zit. Anm. 43), S. 10.

¹⁷² van Mander, Das Leben der niederländischen und deutschen Maler (zit. Anm. 41), S. 156.

¹⁷³ Wied, Verzeichnis der Gemälde Pieter Bruegels d. Ä. (zit. Anm. 101), S. 159-160.

¹⁷⁴ Vöhringer, Pieter Bruegels d. Ä. Landschaft (zit. Anm. 5), S.17.

Es ist somit zunächst davon auszugehen, dass der „Ikarussturz“ als Werk Bruegels nicht einhellig anerkannt wird. Mit der Authentizität und der Datierungsfrage wollen wir uns im nächsten Abschnitt ausführlich beschäftigen.

Vorerst soll jedoch noch auf einen besonderen Fall zum Thema Zuschreibung verwiesen werden, da das relevante eindrucksvolle Werk lange Zeit im Kunsthistorischen Museum als „vielleicht unvollendet“¹⁷⁵ möglicherweise letztes Gemälde Pieter Bruegels galt. Es handelt sich um das Werk namens „Der Seesturm“, das ursprünglich mit 1568 datiert wurde und als Abbildung 48 wiedergegeben wird. Dies ist ein Werk äußerst dramatischen Inhalts: Mehrere Schiffe kämpfen mit Sturm und Wellen, wobei ein Kirchengebäude am Horizont links ein Hoffnungssymbol darstellt. Allerdings ergab eine dendrochronologische Untersuchung, dass dieses Gemälde in die Zeit zwischen 1610-15 einzuordnen ist, also lange nach Bruegels Ableben. Schließlich wurde die Tafel dem Antwerpener Joos de Momper d. J. (1564-1635) zugeschrieben, wie dies im Verzeichnis der Gemälde des Kunsthistorischen Museums aus dem Jahre 1991 festgehalten wird.¹⁷⁶ Diese Zuschreibung ist allerdings noch wenig bekannt geworden, da beispielsweise „Der Seesturm“ in der Monographie von Rose-Marie und Rainer Hagen aus dem Jahr 2004 bildlich und textlich als Werk Pieter Bruegels aufscheint.¹⁷⁷ Diese Publikation entspricht im Übrigen unverändert der Originalausgabe von 1994 der gleichen Autoren, was die Unaktualität allerdings auch nicht erklärt.¹⁷⁸

Im Zuge dieses Abschnittes wurden die Sammlungen jeweils angeführt, in denen sich Bruegels Werke befinden, wobei das Wiener Kunsthistorische Museum am öftesten genannt wurde. Insgesamt hängen vierzehn Werke des Künstlers in dieser Galerie. Der Grund hierfür liegt in der Tatsache, dass der Statthalter der Niederlande, Erzherzog Ernst (1591-1595) leidenschaftlich gesammelt hatte. Beispielsweise erwarb dieser die „Bauernhochzeit“

¹⁷⁵ Frati, Pieter Bruegel (zit. Anm. 43), S. 80.

¹⁷⁶ Ferino-Pagden/Prohaska/Schütz, Die Gemäldegalerie des Kunsthistorischen Museums (zit. Anm. 1), S. 85.

¹⁷⁷ Hagen, Pieter Bruegel d. Ä. (zit. Anm. 29), S. 88.

¹⁷⁸ Ebenda, S. 88.

(Abbildung 44) für 150 Gulden. Nach seinem Tode ging die Sammlung in das Eigentum seines Bruders Rudolf II. über.¹⁷⁹ Auch wenn die meisten Gemälde aus seinem Besitz nach der Plünderung Prags im Jahre 1648 in alle Winde verstreut wurden, sind doch bedeutende Werke aus kaiserlichem Besitz nach Wien gelangt.¹⁸⁰

In diesem Abschnitt wurde das gemalte *oeuvre* Bruegels zur Gänze vorgestellt und jeweils wesentliche Charakteristika kurz beschrieben. Nunmehr soll die Frage behandelt werden, inwieweit der „Ikarussturz“ in Bruegels Schaffen integriert erscheint. In diesem Bezug fällt folgendes auf:

Das wesentliche Geschehen, das auch namensgebend ist, wird im Sinne des Manierismus relativ klein und unbedeutend dargestellt. Vom fallenden Ikarus sieht man - wie berichtet - nur die Beine. Analog ist die Christusgestalt in der „Kreuztragung“ von 1564 (Abbildung 21) wenig auffällig in der Menschenmasse positioniert. Ähnliches gilt beispielsweise auch für die „Volkszählung zu Bethlehem“ von 1566 (Abbildung 33), wo das heilige Paar ziemlich unauffällig in der Menge dargestellt erscheint. Auch muss man bei der „Johannispredigt“ von 1566 (Abbildung 34) den Täufer unter den vielen Zuhörern erst suchen.

Mehrere Gemälde weisen einen schrägen Vordergrundbereich auf, der zum Beschauer nicht abgegrenzt ist, sodass dieser in das Geschehen mit einbezogen erscheint und formal wird durch diese Art der Diagonale Tiefe suggeriert. Im Falle des „Ikarussturzes“ handelt es sich um den Acker im Vordergrundbereich, den der Bauer mit seinem Pflug bearbeitet. Dieser formale Aspekt ist schon beim „Sämann“ von 1557 (Abbildung 9) feststellbar. Ähnliches ist beispielsweise auch beim „Selbstmord Sauls“ von 1562 (Abbildung 16) und beim Winterbild „Jäger im Schnee“ von 1565 (Abbildung 21) ersichtlich.

¹⁷⁹ Bianconi, Bruegel (zit. Anm. 65), S. 16.

¹⁸⁰ W. Prohaska, Geschichte der Gemäldegalerie, in: Die Gemäldegalerie des Kunsthistorischen Museums in Wien, Wien 1991 S. 11.

Schließlich - und das macht Pieter Bruegels Werke so interessant und beliebt - kann man in seinen gemalten Landschaften „mit den Augen weit wandern“. Auf dem „Ikarussturz“ bildet der Hintergrund eine reiche Insellandschaft mit Buchten und fernen Hafenstädten, vor denen Segelboote kreuzen. In ähnlicher Weise kann man die weite Flusslandschaft auf der Tafel vom „Sämann“ aus 1557 (Abbildung 9) betrachten. Gleiches gilt beispielsweise für die „Flucht nach Ägypten“ von 1563 (Abbildung 18), die „Kreuztragung“ von 1564 (Abbildung 21) und eine Reihe weiterer Gemälde, darunter alle „Monatsbilder“.

Resümierend ist festzustellen, dass Pieter Bruegels „Landschaft mit dem Sturz des Ikarus“ auf Grund der in den letzten drei Absätzen angeführten Charakteristika in der Abfolge seines *oeuvre* ein markantes Werk darstellt.

3. Authentizitätsfrage und zeitliche Einordnung des Ikarussturz-Gemäldes

Zunächst ist festzustellen, dass der „Ikarussturz“ weder signiert noch datiert ist. Außerdem - und das macht dieses Werk singulär im *oeuvre* Bruegels - ist es das einzige Gemälde, das ein Thema aus der antiken Welt, genauer aus dem griechischen Sagenkreis, zum Inhalt hat.¹⁸¹ Carel van Mander erwähnt 14 Gemälde Bruegels, nicht aber den „Ikarussturz“.¹⁸² Dieses Werk bleibt noch mehrere Jahrhunderte unerwähnt, da es erstmals im Jahre 1912 in den Brüsseler Sammlungen *Musées royaux des Beaux-Arts* an die Öffentlichkeit gelangt.¹⁸³ Im „*Catalogue inventaire de la peinture ancienne*“ dieser Sammlungen wird das Werk „*La chute d'Icare*“ genannt, mit den Maßen 73,5 x 112 cm spezifiziert und als Bezugsquelle „*Acquis de The Sackville Gallery Londres 1912*“ angegeben.¹⁸⁴ Nur bis zu dieser Londoner Kunsthandlung lässt sich die Eigentümereigenschaft des Bildes zurückverfolgen, Vorbesitzer sind nicht bekannt. Der ehemalige Hauptkonservator der königlichen Museen in Brüssel, Professor Philippe Roberts-Jones bemerkte, dass das Werk möglicherweise im 17. Jahrhundert zum Besitz der Habsburgischen Kunstsammlungen in Wien zählte.¹⁸⁵ Allerdings gibt er keinen Grund an, worauf sich diese Vermutung stützt.

Im Jahre 1920 veröffentlichte Wilhelm Hausenstein die zweite Auflage seiner Publikation „*Der Bauern-Bruegel*“ und schrieb in einer Vorbemerkung, dass sich dieses Werk von der ersten Edition aus dem Jahre 1910 im Wesentlichen nur durch den neu hinzugefügten Passus über den „Sturz des Ikarus“ unterscheidet.¹⁸⁶ Dieser Abschnitt beginnt folgendermaßen: „Im alten Brüsseler Museum hängt ein Bild, in dem Weltlichkeit und Modernität

¹⁸¹ E. Mullins, Pieter Bruegel – Der Sturz des Ikarus, in: Wibke von Bonim (Hrsg.), 100 Meisterwerke aus den großen Museen der Welt, Köln 1985, Bd. 2, S. 239.

¹⁸² van Mander, Das Leben der niederländischen und deutschen Maler (zit. Anm. 41), S. 155-156: Es sind dies: „Der Turm von Babel“ in zweifacher Ausführung, „Die Kreuzschleppung“, „Kindermord“, „Bekehrung Pauli“, „Versuchung Christi“, „Die tolle Gret“, „Bauernhochzeit“, „Kampf zwischen Fasten und Fasching“, „Mittel gegen den Tod“, Kinderspiele“, „Bauernkirmes“, „Bauernhochzeit“ und „Elster auf einem Galgen“.

¹⁸³ Vöhringer, Pieter Bruegels d. Ä. Landschaft (zit. Anm. 5), S. 13.

¹⁸⁴ H. Pauwels, *Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique – Catalogue inventaire de la peinture ancienne*, Bruxelles 1984, S. 39.

¹⁸⁵ Roberts-Jones, Landschaft mit dem Sturz des Ikarus (zit. Anm. 9), S. 178.

¹⁸⁶ Hausenstein, *Der Bauern Bruegel* (zit. Anm. 49), S. 3.

des alten Bruegel ... an die Grenze des Möglichen getrieben sind.“¹⁸⁷ Weiters heißt es dort: „Der erste Eindruck ist Unwahrscheinlichkeit.“¹⁸⁸ Diese markante Formulierung, auf die der Autor der vorliegenden Arbeit im letzten Abschnitt dieser Arbeit noch zurückkommen wird, entspricht auch völlig seiner Erfahrung mit diesem Meisterwerk.

Edouard Michel bestritt 1931 in seinem Buch über Bruegel die Echtheit des „Ikarussturzes“.¹⁸⁹ Er kritisierte insbesondere die Haltung des Hirten, den perspektivisch unrichtig verkürzten Arm des Anglers und eine wenig überzeugende Ausführung des Ackerbauern.¹⁹⁰ Die bereits erwähnte kleinere Variante des „Ikarussturzes“ (Abbildung 47) wurde 1935 bei einer Ausstellung in Paris bekannt; die Holztafel befand sich damals in der Sammlung Herbrand und war in besserem Zustand als das Leinwandbild in Brüssel.¹⁹¹

Im Jahre 1938 lehnte Gotthard Jedlicka beide Gemälde als von Pieter Bruegels Hand stammend ab, sie könnten aber auf einer verlorenen Bildfindung des Meisters basieren.¹⁹² Die Variante mit Dädalus sei eher glaubhaft und die Sonne im Brüsseler Bild dürfte auf einen Restaurator zurückgehen. Allerdings bemerkt der Autor an anderer Stelle: „Der ‚Sturz des Ikarus‘ ... wird von der Bruegel-Forschung im allgemeinen als ein authentisches Werk betrachtet.“¹⁹³

Fritz Grossmann gab 1955 ein Gesamtverzeichnis der Gemälde Bruegels heraus, in dem er die beiden Werke als eigenhändige frühe Arbeiten führte.¹⁹⁴ Im Übrigen stellte er fest, dass der schlechte Zustand der Gemälde dringend einer entsprechenden Konservierung bedürfe.

¹⁸⁷ Hausenstein, Der Bauern Bruegel (zit. Anm. 49), S. 98.

¹⁸⁸ Ebenda, S. 98.

¹⁸⁹ E. Michel, Bruegel, Paris 1931, S. 72.

¹⁹⁰ Vöhringer, Pieter Bruegels d. Ä. Landschaft (zit. Anm. 5), S. 18.

¹⁹¹ Ebenda, S. 18.

¹⁹² Jedlicka, Pieter Bruegel (zit. Anm. 82), S. 545.

¹⁹³ Ebenda, S. 541.

¹⁹⁴ F. Grossmann, Bruegel, London 1973. S. 190.

1969 kam es endlich zur restauratorischen Behandlung, die Philippe Robert-Jones 1974 beschrieb, wobei nunmehr davon auszugehen ist, dass der „Ikarussturz“ von Anfang an auf Leinwand gemalt wurde und nicht als ein von Holz auf Leinwand transferiertes Werk zu betrachten ist.¹⁹⁵

In der Erfassung von Pieter Bruegels Gesamtwerk durch Titiana Frati aus dem Jahre 1979 werden beide Ikarus-Werke mit „um 1558“ angegeben.¹⁹⁶

In der Publikation von Christiane Stukenbrock und Barbara Töpfer von 1999 wird „Die Landschaft mit dem Sturz des Ikarus“ als von Pieter Bruegel bezeichnet und auch mit „um 1558“ datiert, wozu noch bemerkt wird, dass seine ungewöhnlich realistische Naturdarstellung, in die Alltagsszenen eingebunden sind, entscheidend zur Entwicklung der Landschaftsmalerei beigetragen hat.¹⁹⁷

Rose-Marie und Rainer Hagen geben in ihrer Übersicht aus dem Jahre 1994 über sämtliche Gemälde Bruegels, die 2002 nur im Format verändert neu herauskam, die „Landschaft mit dem Sturz des Ikarus“ gleichfalls mit „um 1558“ an.¹⁹⁸

Der Vollständigkeit halber ist noch zu berichten, dass in der durchgesehenen Literatur kein Hinweis auf eine dendrochronologische Untersuchung des „Ikarussturzes“ aufscheint. Christian Vöhringer schreibt in seiner im Jahre 2002 veröffentlichten Schrift, dass technische Untersuchungen, die eine Datierung der Tafel ermöglichten, fehlen.¹⁹⁹

Diesen Abschnitt zusammenfassend kann man daher folgendes feststellen: Seit das Werk bekannt war, gab es in den ersten Dezennien Ablehnung bis Zweifel hinsichtlich der Autorenschaft Bruegels, um die es gegen Ende des vorigen Jahrhunderts recht still wurde. In fast allen einschlägigen aktuellen

¹⁹⁵ P. Robert-Jones, *La chute d'Icare*. (= *Les chefs d'oeuvre absolue der la peinture* 3) Fribourg 1974, S. 57, zitiert nach Vöhringer, *Pieter Bruegels d. Ä. Landschaft* (zit. Anm. 5), S. 19.

¹⁹⁶ Frati, *Pieter Bruegel* (zit. Anm. 43), S. 16.

¹⁹⁷ C. Stukenbrock/B. Töpfer, *Meisterwerke der europäischen Malerei*, Köln 1999, S. 143.

¹⁹⁸ Hagen, *Pieter Bruegel d. Ä.* (zit. Anm. 29), S. 61.

¹⁹⁹ Vöhringer, *Pieter Bruegels d. Ä. Landschaft* (zit. Anm. 5), S. 20.

Publikationen wird Bruegel ohne Vorbehalt als Autor genannt, wobei es allerdings noch Ausnahmen gibt, wie beispielsweise bei Alexander Wied.²⁰⁰ Persönlich ist der Autor der vorliegenden Arbeit überzeugt, dass der „Ikarussturz“ von Bruegel gemalt wurde, wenn auch einige Details, wie beispielsweise das Himmelsgestirn am Horizont Fragen aufwerfen. Auf die Problematik der Authentizität wird weiter unten bei der Behandlung der Bildanalyse in Kapitel 5 noch in einigen Details eingegangen werden.

Die Frage der Datierung scheint einfacher: Wie oben ausgeführt, wurde schon in den ersten Dezennien seit Bekanntwerden des Bildes ein frühes Gemälde vermutet. Als Entstehungszeit hat sich „um 1558“ eingependelt. Wenn man sich das Gesamtwerk Bruegels vor Augen führt und hypothetisch 1558 annimmt, gliedert sich der „Ikarussturz“ gut in sein *oeuvre* ein: Nach der „Landschaft mit dem Gleichnis vom Sämann“ (Abbildung 9), datiert mit 1557 einerseits und vor den beiden vielfigurigen Bildern des Jahres 1559, nämlich „Die niederländischen Sprichwörter“ (Abbildung 10) und „Der Kampf zwischen Fasching und Fasten“ (Abbildung 11), dürfte es zeitbezogen überzeugend hineinpassen. Jedenfalls sind Assoziationen mit den Begriffen Landschaft und Sprichwörter nahe liegend. Darüber hinaus fällt auf, dass die „Landschaft mit dem Gleichnis vom Sämann“ einen dem „Ikarussturz“ gleichen Bildaufbau aufweist: Der Sämann befindet sich auf einem Vordergrund, der diagonal vom Blick auf die weite Landschaft weiter hinten abgegrenzt ist. Da ferner im „Ikarusbild“ auch einige Hinweise auf Sprichwörter enthalten sind, passt dies zur Nähe der „Sprichwörtertafel“. Als Resümee dieser Ausführungen scheint eine Datierung „um 1558“ äußerst plausibel.

²⁰⁰ Wied, Verzeichnis der Gemälde Pieter Bruegels d. Ä. (zit. Anm. 101), S. 160.

4. Literarische Quellen

Vorerst soll der Bedeutung der Namen der beiden Protagonisten nachgegangen werden. Laut Dietmar Urmes „Etymologisches Namenslexikon“ ist „Ikarus“ oder „Ikaros“ wahrscheinlich kein griechischer Name und soll „dem Mond geweiht“ bedeuten, nach anderer Deutung „der Folgsame“.²⁰¹ Zweifelsfreier lässt sich der zweite Name bestimmen, er leitet sich von dem altgriechischen Wort *daidalon* ab, das mit „Kunstwerk, Verzierung“ zu übersetzen ist. Dädalus ist daher mit „der Kunstreiche“ zu transkribieren, womit ein Universalgenie gemeint ist.²⁰²

Mit diesen beiden Namen und vielen anderen aus der altgriechischen Welt wurden Generationen von jungen „Bildungsbürgern“ mittels der „Sagen des klassischen Altertums“ von Gustav Schwab (1792-1850), einem der Hauptvertreter der schwäbischen Romantik, bekannt. Ikarus' Vater Dädalus war als vielseitiges Genie „Baumeister, Künstler und Erfinder aus Athen.“²⁰³ Er war eitel und eifersüchtig; letzteres besonders auf seiner Schwester Sohn namens Talos, weil dieser die Töpferscheibe, die Säge und ein Drechseisen erfunden hatte. Aus Neid brachte er den Knaben um, wurde angeklagt und verurteilt. Es gelang ihm aber nach der Insel Kreta zu fliehen, wo König Minos herrschte. In dessen Diensten entwickelte er einige Erfindungen und baute ein Labyrinth, „um dem Minotaurus, einem Ungeheuer von abscheulicher Abkunft, der ein Doppelwesen war, das vom Kopfe bis an die Schultern die Gestalt eines Stieres hatte, im Übrigen aber einem Menschen gleich, einen Aufenthalt zu schaffen, an dem das Ungetüm den Augen der Menschen ganz entrückt wäre.“²⁰⁴

Mit der Zeit bekam Dädalus jedoch Sehnsucht nach seiner Heimatstadt Athen und da er auf der Insel eingeschlossen war, konstruierte er aus Federn und Wachs Flügel um über die Lüfte zu entfliehen. Einen solchen Apparat baute er auch für seinen Sohn Ikarus, über dessen Vorleben in der

²⁰¹ D. Urmes, Etymologisches Namenslexikon, Wiesbaden 2006, S. 352.

²⁰² Ebenda, S. 177.

²⁰³ G. Fink, Who's who in der antiken Mythologie, München 1996, S. 85.

²⁰⁴ G. Schwab, Sagen des klassischen Altertums, München 2001, S. 63.

griechischen Sagenliteratur nichts bekannt ist, jedenfalls wird seine Mutter nirgends erwähnt. Vor dem Aufsteigen mahnte der Vater den Sohn nicht zu hoch zufliegen, denn in der Nähe der Sonne schmilzt das die Federn zusammenhaltende Wachs, was ein Abstürzen zur Folge hat. Der Sohn wurde jedoch im Fluge übermütig, näherte sich der Sonne, das Wachs schmolz, die Federn verloren die Fassungen und der Knabe stürzte schließlich in die Tiefe, ins Meer. Sein Leichnam wurde an das Ufer einer Insel geschwemmt, wo er von seinem verzweifelten Vater bestattet wurde. Zum Gedächtnis an das jammervolle Ereignis erhielt dieses Eiland den Namen Ikaria.²⁰⁵ Ein moralischer Aspekt dieser Sage besteht nunmehr darin, dass der Mord an dem jungen Talos gesühnt erscheint.

Die wichtigste Quelle antiker Sagen für die Gebildeten vorhergehender Zeiten, also auch die des 16. Jahrhunderts, war der römische Dichter Publius Ovidius Naso (43 v. Chr. – 17 n. Chr.). In seinen „Metamorphosen“ genannten Verwandlungsgedichten, die einen Höhepunkt seines Schaffens bedeuten, hat er rund 250 Sagen von der Erschaffung der Welt bis zur Verwandlung Caesars in ein Gestirn in Verse gefasst.²⁰⁶ Aber auch „Ovid“ – unter dieser Kurzform wurde er Gymnasiasten bekannt – hatte Vorbilder, die allerdings nur in griechischer Sprache vorlagen, beispielsweise die „Heteroioumena“ des Nikandros von Kolophon, der vermutlich im 2. Jahrhundert v. Chr. lebte, oder die Prosasammlung von Metamorphosen des Antonius Liberalis, der um dieselbe Zeit gelebt haben dürfte.²⁰⁷

Nunmehr soll Ovid mit einigen Versen zum Thema „Daedalus und Ikarus“ im Originaltext, wie er durch zweitausend Jahre tradiert wurde, zitiert werden; es handelt sich um die Stelle, wo Dädalus den Entschluss fasst, aus Kreta zu fliehen:

²⁰⁵ Schwab, Sagen des klassischen Altertums (zit. Anm. 204), S. 64.

²⁰⁶ E. Brenner/K. Dostal, Die Literaturen des europäischen Völker, Wunsiedel-Wels-Zürich 1965, S.177.

²⁰⁷ H. Breitenbach, Ovid Metamorphoses Verwandlungen, Zürich 1958, S. 13. An dieser Stelle erwähnt H. Breitenbach noch einen „griechischen Poeten namens Parthenthenios, welcher, eine Generation älter als Ovid, in Italien lebte und dichtete.“ Es sei unwahrscheinlich, dass Ovid dessen „Metamorphoseis“ nicht gelesen hat.

„Daedalus interea Creten logumque perosus
Exilium tactusque loci natalis amore
Clausus erat pelago. ‚Terras licet´ inquit ‚et undas
Obstruat, at caelum certe patet: ibimus illac;
Omnia possideat, non possidet aera Minos.´“²⁰⁸

In der deutschen Vers-Übertragung durch Hermann Breitenbach lauten diese Zeilen folgendermaßen:

„Daedalus war unterdessen vom Meer umschlossen. Er hasste Creta und seine so lange Verbannung: ergriffen von Heimweh, Rief er: ‚Er mag mir die Erde, er mag mir die Wellen versperren, Aber der Himmel ist sicher mir offen: hier wollen wir fliehen! Alles mag Minos besitzen, die Luft besitzt er mitnichten.´“²⁰⁹

Mit diesen Versen beginnt der Abschnitt „Daedalus und Icarus“ der zitierten zweisprachigen Ausgabe Breitenbachs. Auch das vom Autor bewahrte Schulbuch von 1948 fängt mit diesen Zeilen an.²¹⁰ Es fällt aber auf, dass es sich um einen etwas eigenartigen Anfang handelt. Vor allem die Worte „interea“ beziehungsweise „unterdessen“ deuten darauf hin, dass sich vorher etwas abgespielt hat. Unter den Büchern des Schreibers befindet sich auch ein altes Reclam-Heft mit dem Titel „Ovids Verwandlungen. Von Joh. Heinr. Voß.“ Es wurde in Leipzig verlegt; die Jahresangabe fehlt zwar, aber nach Aufmachung und Schrifttypen dürfte es in einer Zeit nicht weit von 1900 gedruckt worden sein.²¹¹ Bei dem genannten Autor handelt es sich um den Dichter Johann Heinrich Voß (1751-1826), dem Herausgeber des „Göttinger Musenalmanachs“ und Übersetzer von Klassikern, wie beispielsweise Homer.²¹² In dieser Ausgabe beginnt der Abschnitt „Dädalus“ 28 Zeilen vor den oben zitierten Anfängen. Dieser „Vorspann“ hat die Errichtung des

²⁰⁸ P. Ovid, (Hrsg. G. Herzog-Hauser) Wien 1958, Buch VIII, Verse 183 bis 187, siehe auch Breitenbach, Ovid Metamorphoses (zit. Anm. 207), S. 92.

²⁰⁹ Breitenbach, Ovid Metamorphoses (zit. Anm. 207), S. 93.

²¹⁰ G. Herzog-Hauser, Publius Ovidius Naso, Wien 1948, S. 63.

²¹¹ J. Voß, Ovids Verwandlungen, Leipzig o.J., S. 131-132.

²¹² Das Neue Universal-Lexikon, Köln 1979, Bd. 3, S. 2009.

Labyrinths für das Zwitterwesen Minotaurus nach Dädalus' Planung und die Ariadne-Episode zum Inhalt.

Es ist daher davon auszugehen, dass die oben zitierten Anfangszeilen „künstlich“ gewählt wurden, denn der Originaltext Ovids ist in Bücher eingeteilt, die jeweils aus mehreren Sagen bestehen, die manchmal ineinander übergehen. Dies erkennt man beispielsweise aus der Ausgabe von Erich Rösch aus dem Jahre 1964²¹³ und der vollständig in lateinischer Sprache von R. Merkel herausgegebenen „Metamorphoses“ aus dem Jahre 1878, in der sogar der Verlagsort als „Lipsiae“ angegeben ist.²¹⁴ Dort sieht man Ovids Werk nicht in einzelne Verwandlungsgedichte eingeteilt, sondern in Bücher, die jeweils mehrere Metamorphosen enthalten. Die Geschichte von Dädalus und Ikarus befindet sich im achten Buch in Gemeinschaft mit den Ausführungen über Scylla, der Tochter des Nisus, dann folgen Daedalus und Icarus mit Perdrix, der calydonische Eber, Althaea, Echinaden und Perimele, Philemon und Baucis, und schließlich Erysichthon und Mestra.²¹⁵

Vor der Beschäftigung mit der Feststellung, auf welche Verse Ovids sich die bildliche Darstellung Bruegels bezieht, sei die Frage gestellt, inwieweit Pieter Bruegel in der Lage war, die lateinischen Verse zu verstehen. Immerhin handelt es sich - wie bereits erwähnt - um sein einziges Werk, das auf einem antiken Text beruht. Bei Carel van Mander findet man diesbezüglich keinen Hinweis.²¹⁶ Tiziana Frati nimmt Bezug auf Bruegels Lehrzeit bei „Pieter Koeck d’Alost alias Pieter van Alst“. Bei ihm hat Bruegel sicher eine vom Humanismus beeinflusste kulturelle Grundausbildung erhalten.“²¹⁷ Befreundet war Bruegel - wie bereits berichtet - mit dem Antwerpener Geographen Ortelius.²¹⁸ Justus Müller Hofstede formuliert sogar, dass dieser Kosmograph als enger Freund unseres Künstlers galt und bemerkt, Abraham Ortelius (1527-1598) war „zweifellos der am umfassendsten gebildete und in seiner Ausstrahlung bedeutendste Vertreter der zweiten

²¹³ E. Rösch, Publius Ovidius Naso – Metamorphosen, München 1964, S. 277.

²¹⁴ R. Merkel, P. Ovidius Naso – Metamorphoses cum emendationis summario, Lipsiae 1878, S. 150.

²¹⁵ Rösch, Publius Ovidius Naso (zit. Anm. 213), S. 670-672.

²¹⁶ van Mander, Das Leben der niederländischen und deutschen Maler (zit. Anm. 41), S. 152-156.

²¹⁷ Frati, Pieter Bruegel (zit. Anm. 43), S. 4.

²¹⁸ Hagen, Pieter Bruegel d. Ä. (zit. Anm. 29), S. 31.

Hälfte des 16. Jahrhunderts ...Sprachkundiger im Lateinischen, Griechischen und Hebräischen, profunder Kenner antiker Schriftsteller und weitgereister Naturbeobachter, schließlich Mitglied der Antwerpener Lukasgilde.“²¹⁹ In der Bruegel-Monographie von Bob Claessens und Jeanne Rousseau wird festgestellt: „Bruegel spricht Latein, zweifellos Griechisch und vielleicht auch Hebräisch.“²²⁰ Hinzuzufügen wäre noch, dass er auch Italienischkenntnisse haben musste, da er rund zwei Jahre die Apenninenhalbinsel in ganzer Länge bereist hatte.

Es ist also anzunehmen, dass Bruegel durch das oben erwähnte Universalgenie als Freund mit den Werken Ovids - wenn nicht direkt, so doch zumindest indirekt - vertraut war. Dies wird auch deutlich, wenn man sich vor Augen führt, mit welcher Texttreue Bruegel malt. Nachdem sich - gemäß Ovid - Daedalus und Ikarus mit ihren Flügeln in die Lüfte erhoben haben und darin schweben, lauten die relevanten Verse 217 bis 220 aus dem achten Buch seiner Metamorphosen nämlich folgendermaßen:

“Hos aliquis tremula dum captat harundine pisces,
Aut pastor baculo stivave innixus arator
Vidit et obstipuit, quique aethera carpere possent,
Credidit esse deos.”²²¹

Hermann Breitenbach übersetzt diese Verse folgendermaßen:

„Irgendein Mensch, der Fische mit schwankender Rute sich angelt,
Oder ein Hirt, gestützt auf den Stab, ein Bauer am Pfluge
Mochte sie sehn und erstaunen und glauben, die Segler der Lüfte
Seien wohl Götter.“²²²

²¹⁹ J. Müller Hofstede, Zur Interpretation von Pieter Bruegels Landschaft – Ästhetischer Landschaftsbegriff und stoische Weltbetrachtung, in: Pieter Bruegel und seine Zeit (Hrsg. O. Simson u. M. Winner), Berlin 1979, S. 74.

²²⁰ Claessens/Rousseau, Unser Bruegel (zit. Anm. 62), S. 182.

²²¹ Breitenbach, Ovid Metamorphosen (zit. Anm. 207), S. 94.

²²² Ebenda, S. 95.

Hier erscheinen nunmehr die Repräsentanten von Ackerbau, Weidewirtschaft und Fischfang, wie wir sie bei Bruegel lesen. Allerdings weicht der Künstler in einem Aspekt von obigem Text ab: Die Protagonisten staunen in keiner Weise über den ungewöhnlichen Vorfall, sondern sind mit sich oder ihrer Arbeit beschäftigt. Keinesfalls wird die Reaktion auf eine coeleste Erscheinung wahrgenommen. Am ehesten könnte man vom Hirten annehmen, dass er zu dem vielleicht außerhalb des Bildes am Himmel fliegenden Dädalus empor blickt; aber vom gerade ins Meer eintauchenden Ikarus nimmt niemand Notiz.

Wenn auch die Staffagefiguren wortgetreu wiedergegeben erscheinen, weicht Bruegel in geographischer Hinsicht jedoch von Ovids Text substantiell ab. Möglicherweise hat ihn diesbezüglich sein enger Freund und Geograph Ortelius nicht oder nicht richtig beraten: Gemäß Ovid fällt Ikarus nicht in unmittelbarer Nähe der drei genannten Figuren ins Meer, sondern fliegt noch mit seinem Vater auf einer erstaunlicherweise explizit und genau wiedergegebenen „Inselroute“ weiter, die in der Übersetzung von Gerhard Fink folgendermaßen lautet: „Schon lag ihnen zur Linken Samos, die heilige Insel der Juno, samt Delos und Paros, und zur Rechten Lebinthos und das honigreiche Kalymne ...“²²³ Erst dann wurde der Sohn übermütig, stieg höher auf und das Unglück passierte. Ein Blick auf ein neuzeitliches Kartenwerk²²⁴, wovon ein Ausschnitt als Abbildung 73 beigelegt ist, verdeutlicht, dass die beiden von Kreta aus nicht gerade Kurs auf Athen nahmen, sondern viel östlicher flogen: Wenn nach der Textstelle Samos links liegt, dann sind sie fast schon im Golf von Kusadasi, also in Reichweite der kleinasiatischen Küste. Rechts liegen Lebinthos²²⁵ und - in aktueller Schreibweise - Kalymnos. Begraben hat Dädalus seinen Sohn auf Ikaría, woraus geschlossen werden kann, dass Ikarus in der Nähe dieser Insel, die seinen Namen trägt, ertrunken ist. Sie müssen also auf der Höhe von Samos rund 50 km weit in östliche Richtung geraten sein, als das Unglück

²²³ G. Fink, Ovid Metamorphosen, Düsseldorf 2005, S. 190.

²²⁴ Großer Hausatlas der Buchgemeinschaft Donauland, Wien 1965, S. 47.

²²⁵ Stowasser, Der kleine Stowasser, bearbeitet von M. Petschenig, Wien 1949, S. 293: „Sporadeninsel nördlich von Kos.“ Im Übrigen wäre es reizvoll nachzuforschen, aus welchen Quellen Ovid seine geographischen Kenntnisse schöpfte; dies dürfte aber doch zu weit vom Thema abweichen.

passierte, das Ovid in den Versen 227 bis 230 in seinem zitierten Buch folgendermaßen beschrieb:

“Tabuerant cerae: nudos quatit ille lacertos
Remigioque carens non ullas percipit auras
Oraque caerulea patrium clamantia nomen
Excipiuntur aqua, quae nomen traxit ab illo.”²²⁶

Hier kann nebenbei eine Vorliebe altrömischer Dichter demonstriert werden, die darin bestand, dass Höhepunkte einer Geschichte lautmalerisch hervorgehoben wurden und daher leichter im Gedächtnis der Lesenden und Lernenden blieben: In „oraeque caerulea ...“ und „aqua, quae ...“ ist das Gurgeln des ertrinkenden Knaben zu vernehmen.²²⁷

Die deutsche Versübersetzung dieser Zeilen nach Breitenbach lautet folgendermaßen:

„Schon ist das Wachs zerflossen: jetzt schwingt er nur noch die Arme,
Aber er fasst keine Luft - es fehlen ihm gleichsam die Ruder -,
Und sein Mund, wie er schreit nach der Hilfe des Vaters, im blauen
Wasser versinkt er. Das Meer hat nach ihm den Namen erhalten.“²²⁸

Nach der Besprechung der titelrelevanten Metamorphose Ovids darf auf zwei weitere Verwandlungssagen des gleich Autors verwiesen werden, da sie einerseits in indirektem, andererseits in direktem Zusammenhang mit unserem Thema zu sehen sind:

Es gibt nämlich noch eine zweite Metamorphose, wo ein unbeherrschter Jüngling durch die Luft kutschiert, zu hoch steigt, sich der unheilbringenden Sonne nähert und abstürzt: Es handelt sich um Phaeton, der den Sonnenwagen seines Vaters Phöbus nach längeren Bitten allein

²²⁶ Breitenbach, Ovid Metamorphoses (zit. Anm. 207), S. 94.

²²⁷ Vgl. Wyss, Pieter Bruegel – Landschaft (zit. Anm. 6), S. 37.

²²⁸ Breitenbach, Ovid Metamorphoses (zit. Anm. 207), S. 95.

lenken darf, die Zügelung der Himmelsrosse aber nicht beherrscht und scheitert.²²⁹ Ein berühmtes Zitat impliziert diese Metamorphose, ein Ratschlag, den auch Dädalus seinem Sohne mitgegeben haben könnte: „medio tutissimus ibis“.²³⁰ Diese Attitüde geht selbstverständlich auf den griechischen Philosophen Aristoteles (384-322 v. Chr.) zurück, wenn dieser postuliert, dass es immer gilt, „zwischen den Extremen die rechte Mitte zu wählen.“²³¹ Sowohl Phaeton als auch Ikarus wird der Verlust der Mitte zum Verhängnis.

Jene Metamorphose, die direkten Bezug zum Thema hat, schließt in Ovids Sammlung unmittelbar an die Ikarussage an: Es handelt sich um eine Verwandlung in ein Rebhuhn, lateinisch *Perdrix*. Und diesen auf einem Zweig sitzenden Vogel hat Bruegel in unmittelbarer Nähe des in das Wasser eintauchenden Ikarus verewigt. Mit einiger Phantasie könnte man lesen, dass dieses Tier das einzige Lebewesen ist, das den Todessturz ins Meer wahrnimmt.

Kurz zusammengefasst lautet Ovids Geschichte von *Perdrix* folgendermaßen, wobei auf die diesbezüglichen Ausführungen des Gerhard Fink Bezug genommen wird:²³²

Während Dädalus seinen Sohn begrub, beobachtete ihn ein geschwätziges Rebhuhn, das mit gellenden Rufen seiner Freude Ausdruck gab. Es war erst seit kurzem zum Vogel geworden, vorher lebte dieses Wesen als Talos, Dädalus' Schwester Sohn, der - wie oben berichtet - als Erfinder Dädalus' Eifersucht weckte und von ihm von Minervas heiliger Burg zu Tode gestürzt wurde. Die Göttin hat Talos hierauf in ein Rebhuhn verwandelt. Die Geschichte hat aber auch noch einen ornithologischen Aspekt: Da dieses Wesen durch einen Fall zu Tode stürzte, meidet es die Lüfte, fliegt niemals

²²⁹ Fink, *Ovid Metamorphosen*, (zit. Anm. 223), S. 33-43.

²³⁰ Breitenbach, *Ovid Metamorphosen* (zit. Anm. 207), S. 50. Die analoge väterliche Mahnung des Dädalus ist weniger elegant formuliert, sie lautet gemäß der Stelle in den *Metamorphosen VIII*, 203-206: „Medio ut limite curras Icare, ait, moneo ... Inter utrumque vola ...“

²³¹ F. Austeda, *Wörterbuch der Philosophie*, Berlin 1978, S. 22.

²³² Fink, *Ovid Metamorphosen*, (zit. Anm. 223), S. 190-191.

hoch und nistet nicht auf Zweigen, sondern baut sein Nest - für Vögel eher ungewöhnlich - in Bodenmulden.²³³

Diesen Abschnitt abschließend stellt sich noch die Frage über den allgemeinen Bekanntheitsgrad Ovidischer Texte, im besonderen der Metamorphosen. Franco Munari hat 1960 ein Buch mit dem Titel „Ovid im Mittelalter“ vorgelegt, in dem er von „der fast unübersehbaren Anzahl erhaltener Handschriften“ dieses Dichters berichtet.²³⁴ Ovid hatte schon zu Lebzeiten in der Ära des Kaiser Augustus einen großen Bekanntheitsgrad, anfangs allerdings eher durch seine Liebesgedichte. Darüber hinaus bietet Ovid „ein Schatzhaus der Lebens- und Weltweisheit. In allen seinen Werken kann man eine stattliche Reihe *sententiarum flores* finden, Denksprüche, die eine psychologische Erfahrung oder eine positiv zu wertende Lebensregel auf eine knappe, einprägsame Form bringen.“²³⁵ Ovids Merkverse wurden gesammelt und immer wieder bei passenden Gelegenheiten zitiert, wie beispielsweise von Bernhard von Clairvaux und Roger Bacon, um nur zwei aus einer von Munari angeführten Personenreihe zu nennen.²³⁶ Unentbehrlich waren die Metamorphosen als Quelle des antiken mythologischen Wissens; sie gaben Auskunft, wer Gestalten wie beispielsweise Argus, Morpheus, Eurydice, Daphne, Arachne und so weiter waren und welches Schicksal sie hatten. Wer die lateinischen Autoren verstehen wollte, musste sich in den Metamorphosen Ovids auskennen. Alphons X. von Kastilien, Freund der Wissenschaften und Förderer der kastilischen Literatur,²³⁷ nannte sie die „Bibel der Heiden“²³⁸, wir würden sie als „Who´s who? der Antike“ bezeichnen.

Zur Frage, welchen Ovid-Text Bruegel gekannt haben könnte, führt Beat Wyss folgendes aus:²³⁹ Eine erste Übertragung ins Deutsche wurde von

²³³ H. Garms, *Fauna Europas* 1982, S. 82.

²³⁴ F. Munari, *Ovid im Mittelalter*, Zürich - Stuttgart 1960, S. 30.

²³⁵ Ebenda, S. 22.

²³⁶ Ebenda, S. 22.

²³⁷ *Lexikon der Weltgeschichte*, (zit. Anm. 16), S. 24: Alfons X. (1252-1282) mit dem Beinamen „Der Astronom“ entreibt den Mauren Cadix und Cartagena, wird 1257 zum deutschen König gewählt; wegen interner Schwierigkeiten betritt er aber nie deutschen Boden.

²³⁸ Munari, *Ovid im Mittelalter* (zit. Anm. 234), S. 23.

²³⁹ Wyss, *Pieter Bruegel – Landschaft* (zit. Anm. 6), S. 34-36.

Albrecht von Halberstadt um 1200 verfasst. Darauf beruht eine Nachdichtung von Georg Wickram, die im Jahre 1545 in Mainz erschienen war, aus der die themenrelevante Textillustration als Abbildung 49 wiedergegeben ist. Der Ikarussturz wird hier folgendermaßen geschildert:

„Daß es also bloß
Mit starkem fal zur erden schoß
Zerschmettert wol in tausend stück ...
Den Sun sah er auch lygen dort
Zerschmettert gantz an meeres port
Der Vater flog zur erden gar
Und suchet die stuck hin und har
Die laß er zammen in eyn lad
Und begrub sie ans moeres gstadt.“²⁴⁰

Beat Wyss vertritt hierbei die Meinung, dass Pieter Bruegel die Mainzer Metamorphosen-Ausgabe als Lehrling in der Bibliothek seines Meisters gesehen hat. „Zwei Einzelheiten in seinem Gemälde nehmen Bezug auf Wickrams Illustration: die herumfliegenden Federn in der Luft und die Beinstellung des Stürzenden - eines ist gestreckt, das andere angewinkelt. Doch in einem entscheidenden Punkt weicht Bruegel ab: Sein Ikarus fällt ins Meer.“²⁴¹ Auf einen Aspekt der zuletzt erwähnten Abbildung ist noch zu verweisen, eine Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen: Ikarus und sein Vater Dädalus sind je zweimal dargestellt: einmal in der Luft, ersterer fallend und letzterer fliegend, und dann auf dem Boden, Ikarus in Teile zerschmettert, die der Vater in ein rundes Gefäß legt.

In der Kunstgeschichte stellen Ovids Metamorphosen das bedeutendste profane Quellenwerk dar. Franco Munari führt in diesem Zusammenhang bedeutende Meister der Renaissance an, wie Raffael, Coreggio, Tizian, Tintoretto und Caracci. Ferner sind Rubens und Watteau ausgezeichnete Darsteller Ovidscher Texte. Friedrich der Große lässt französische Maler

²⁴⁰ Wyss, Pieter Bruegel – Landschaft (zit. Anm. 6), S. 35.

²⁴¹ Ebenda, S. 36.

nach Berlin kommen, um Sanssouci mit Szenen aus den Metamorphosen zu schmücken. Auch Bronzegießer und Bildhauer wurden von Ovids Mythologien angeregt: Filarete brachte im Jahre 1445 sechzehn Geschichten Ovids an die Bronzetüren der Peterskirche in Rom an. Weitere Beispiele sind Beninis Apollo und Daphne, Thorwaldsens Hercules und Lichas um aus der Fülle nur wenige zu nennen.²⁴²

Mit diesen Ausführungen erscheinen die dem Werk zu Grunde liegenden literarischen Texte im Wesentlichen dargestellt, sodass der Weg frei sein dürfte, sich dem Gemälde im folgenden Abschnitt ausführlicher und analytisch zu nähern. Vorher sei aber noch darauf hingewiesen, dass der Name Ikarus auch heute noch gebräuchlich ist. Getauft werden aber heutzutage nicht Menschen auf diesen Namen, sondern gelegentlich Fluggeräte, meist Segelflugzeuge. Auch bei Schispringern kommt dieser Name zur Anwendung. Im Archiv des Verfassers befindet sich beispielsweise aus dem Vorjahr ein Presseartikel über diesen Sport, der folgende Überschrift trägt: „Flieg Ikarus, aber achte auf die Sonne“.²⁴³ Es überrascht allerdings etwas, dass der Name des gescheiterten Ikarus noch heute verwendet wird, während der vorsichtige und daher lebend gelandete Dädalus nur noch in Büchern zu finden ist.

²⁴² Munari, Ovid im Mittelalter (zit. Anm. 234), S. 35.

²⁴³ „Die Presse“ vom 6.12. 2006, S. 29. Als Autor dieses Artikels wurde Markku Datler angegeben.

5. Bildanalyse zur „Landschaft mit dem Sturz des Ikarus“

Analytische Ausführungen über ein Bild erfordern in der Regel Abgrenzungen in einzelne Bereiche, um eine gewisse Schärfe zu erlangen, die es erlaubt auch in die Tiefe vorzustoßen. Es sei daher im Folgenden die Komposition des Gemäldes behandelt, ferner der Landschaftsaspekt näher betrachtet, die Besonderheiten der Figuren beschrieben und schließlich Bruegels Stil analysiert.

5.1 Bildaufbau

Unter Bildaufbau versteht man im Allgemeinen „das sichtbare Gefüge ... abstrakter gestalterischer Mittel, durch deren Einsatz die Anlage eines Bildes bestimmt und der Grundklang der künstlerischen Aussage angegeben wird. Er betrifft die bedeutungsvolle Bildordnung auf der Fläche und gegebenenfalls in der Tiefe des Bildraums.“²⁴⁴

Bei einem ersten Hinblicken auf das Bild nimmt man sofort zwei Bereiche wahr, die durch eine Diagonale, die von links im oberen Bereich in die rechte untere Ecke führt, getrennt erscheinen. Dadurch entstehen zwei große Dreiecke, die jeweils in den Bildecken rechte Winkel aufweisen. Das linke Dreieck wird vom Ackerbauern mit seinem Gefährt beherrscht, das rechte enthält die übrigen Bildelemente, auf die im Detail weiter unten noch Bezug genommen wird. Mittels dieser zwei Bereiche erreicht Bruegel die Tiefe der Ansicht, sogar eine enorme Tiefe im Hintergrund. Das Motiv des diagonal abgegrenzten Vordergrundes um Tiefe zu suggerieren wendet der Künstler mehrmals im Rahmen seines Schaffensprozesses an: beim „Selbstmord Sauls“ (Abbildung 16), bei der „Heimkehr der Herde“ (Abbildung 30), besonders markant bei den „Jägern im Schnee“ (Abbildung 31), und bei der „Bekehrung Pauli“ (Abbildung 36).

²⁴⁴ Lexikon der Kunst (zit.Anm. 39), S. 540.

Verstärkt wird der Diagonalzug noch durch die parallelen Ackerfurchen und durch den Geländeabsatz auf dem die Schafe weiden. Rein geometrisch betrachtet neigt sich alles von links oben nach rechts unten. Und doch wirkt das Bild ausgewogen, dies durch folgenden „Trick“: Alle großen Bildelemente befinden sich in Bewegungen, die - gegenläufig - von rechts nach links ausgerichtet sind: der Pflüger mit seinem Pferd und das Schiff, das offensichtlich Kurs auf die Insel mit der Höhle nimmt, in dessen Segel der imaginäre Wind von rechts wehend kräftig hinein bläst; besonders stark aufgebläht erscheint das Focksegel, was den optischen Zug noch verstärkt. Im Übrigen ist auch der Schäfer, wenn er auch keinen dynamischen Impuls zum Ausdruck bringt, linksorientiert. Zusammenfassend ist festzustellen, dass es Bruegel gelingt, durch diese Gegenbewegung von geometrischen Diagonalen einerseits und dynamischen Orientierungen andererseits sowohl Spannung als auch Ausgewogenheit im Bild zu vereinen. Man spürt förmlich, dass starke Kräfte in dem Bild wirken, das *prima vista* ruhig, vielleicht sogar langweilig erscheinen mag und erst bei näherer Betrachtung seine Gedankenfülle offenbart.

Das Gemälde impliziert aber nicht nur Diagonalelemente, sondern sekundär auch Rahmenparallele: Waagrecht verläuft der Meereshorizont und senkrecht gleich mehrere Details: Die Stämme der Bäume links, die Schar der Rockschoßfalten und die Schiffsmasten verleihen dem Werk eine gewisse Festigkeit in der Optik. Im Übrigen kommt dieser Effekt besonders überzeugend auch bei der „Jägern im Schnee“ (Abbildung 31) zum Ausdruck: Hier wirkt die Schräglage des Vordergrundes durch die kräftigen senkrechten Stämme gefestigt.

Mit der Konstruktion dieses Werkes beschäftigt sich in interessanter Weise Philippe Roberts-Jones, wie dies in Abbildung 50 wiedergegeben wird:²⁴⁵ Er zieht zwei gerade Diagonalen, von welchen jene von rechts oben nach links unten meiner Ansicht nach keine auf Bildelemente bezogene Bedeutung hat, außer dass sich im Schnittpunkt genau der Schäfer befindet. Man kann

²⁴⁵ Roberts-Jones, Landschaft mit dem Sturz des Ikarus (zit. Anm. 9), S. 188.

daraus folgern, dass sich zwar im optischen Mittelpunkt der Pflüger befindet, im geometrischen aber der Schäfer.

Eine zweite Analyse des genannten Autors, die als Abbildung 51 aufscheint, verdeutlicht die Relationen der Sonne am Horizont mit dem Pflüger einerseits und dem Segelschiff andererseits, wozu Philippe Robert-Jones bemerkt: „Die Schräglinien verbinden das menschliche Tun mit dem leuchtenden Tagesgestirn.“²⁴⁶

Zusammenfassend ist festzustellen, dass Pieter Bruegels Werk in Konstruktion und Dynamik auf raffinierte Weise ausgewogen erscheint.

5.2. Der Landschaftsaspekt

Wenn - wie berichtet - Bruegels „Ikarussturz“ in der Brüsseler Galerie offiziell mit „La Chute d'Icare“ bezeichnet wird, so findet sich dennoch in der Literatur häufig der Name „Landschaft mit dem Sturz des Ikarus“, beispielsweise bei Christiane Stukenbrock und Barbara Töpfer²⁴⁷, Beat Wyss nennt das Bild kürzer „Landschaft mit Ikarussturz“²⁴⁸ und Edwin Mullins behandelt es im Rahmen des Abschnittes „Landschaft“²⁴⁹ in seinem Werk. Der Begriff Landschaft spielt also bei Bruegels Gemälde eine herausragende Rolle, was zunächst durch einen Blick auf das Bild bestätigt wird. Wesentlich hierfür scheint die Tatsache aus seiner *vita* zu sein, dass er in seiner Jugend mehr als zwei Jahre in Italien gewesen ist, bevor er 1554 nach Antwerpen zurückkehrte und ausschließlich Landschaftszeichnungen zurückbrachte, „die ersten erhaltenen Zeugnisse seiner Kunst.“²⁵⁰ Er reiste bis in den Süden der Apenninhalbinsel und brachte keinerlei Zeichnungen nach den Meisterwerken der Antike oder den damals zeitgenössischen Aktualitäten zurück, nicht einmal eine Skizze nach einem lebenden Modell.

²⁴⁶ Roberts-Jones, Landschaft mit dem Sturz des Ikarus (zit. Anm. 9), S. 189.

²⁴⁷ Stukenbrock/Töpfer, Meisterwerke (zit. Anm. 197), S. 143.

²⁴⁸ Wyss, Pieter Bruegel – Landschaft (zit. Anm. 6), S. 1.

²⁴⁹ Mullins, Pieter Bruegel – Der Sturz des Ikarus (zit. Anm. 181), S. 233.

²⁵⁰ N. Büttner, Die Erfindung der Landschaft – Kosmographie und Landschaftskunst im Zeitalter Bruegels, Göttingen 1979, S. 9.

Nach Tiziana Frati dürfte es Hinweise geben, dass Bruegel schon vor seiner Reise in den Süden Kontakt mit dem Druckereibesitzer Hieronymus Cock hatte und dass dieser die Landschaftsbilder gewünscht haben könnte, „um sein Repertoire an Landschaften zu bereichern und zu erneuern.“²⁵¹

Zur Lebenszeit Pieter Bruegels war der Typus der Landschaft noch relativ neu. Als ein oder der wichtigste Begründer der modernen Landschaftsmalerei in der Kunstgeschichte gilt Joachim de Patenier,²⁵² der um 1480 in Bouvignes oder Dinant geboren wurde und 1524 in Antwerpen starb.²⁵³ Bald nach seinem Ableben wurde also Pieter Bruegel geboren. Das häufig zitierte Werk Pateniers, bei dem initialiter die Landschaft auf der Malfläche erfunden wurde, ist seine „Taufe Christi“, die als Abbildung 52 wiedergegeben erscheint. Das Werk ist signiert, wurde um 1515 gemalt und wird im Kunsthistorischen Museum in Wien aufbewahrt.²⁵⁴ Es zeigt im Vordergrund die beiden Hauptpersonen Christus und Johannes den Täufer und im Mittelgrund links - quasi synchron - den predigenden Täufer vor einer kleinen Menschengruppe. Zum Landschaftsaspekt führt Vinzenz Oberhammer folgendes aus: „Wenn Geertgens Landschaften noch Ausblicke, noch Hintergründe waren, die kleinen Nebenszenen aber doch bereits innerhalb dieser Gründe spielten, wenn die Landschaften Gerard Davids schon dem Beschauer näher rückten, ja bereits Selbständigkeitsrang erhielten, so werden bei Patinier die Figuren, die Menschengruppen nun tatsächlich von der Landschaft umfassen, und es kommt bei ihm zu einer sehr eindeutigen Verbindung von biblischer Szene und Landschaft.“²⁵⁵ Kennzeichnend für Pateniers Gemälde ist auch die farbige Abstimmung, die Tiefe suggeriert: Er beginnt unten mit einem bräunlichen Vordergrund, darüber ein grüner Mittelbereich, nach oben gefolgt von einem zartblauen Hintergrund.²⁵⁶ Beat Wyss nennt dies „das niederländische Schema der drei Landschaftsgründe.“²⁵⁷ Nach diesem Prinzip ist auch der „Ikarussturz“

²⁵¹ Frati, Pieter Bruegel (zit. Anm. 43), S. 5.

²⁵² Oberhammer, Die Bildergalerie des Kunsthistorischen Museums (zit. Anm. 128), Tafel 10.

²⁵³ Stukenbrock/Töpfer, Meisterwerke (zit. Anm. 97), S. 683.

²⁵⁴ Ferino-Pagden/Prohaska/Schütz, Die Gemäldegalerie des kunsthistorischen Museums (zit. Anm. 1), S. 94.

²⁵⁵ Oberhammer, Die Bildergalerie des Kunsthistorischen Museums (zit. Anm. 128), Tafel 10.

²⁵⁶ Das große Lexikon der Malerei, Braunschweig 1982, S. 509.

²⁵⁷ Wyss, Pieter Bruegel – Landschaft (zit. Anm. 6), S. 16.

aufgebaut, wobei allerdings Pateniers „Dreigründeschema“ in die Schräglage abgedreht erscheint.

Es stellt sich nunmehr die Frage, ob die Meereslandschaft - wie sie Bruegel im „Ikarussturz“ wiedergibt - realitätsbezogen eruierbar ist. Hierzu stellt Christian Vöhringer zunächst allgemein fest, dass topographische Identifizierungsversuche an Bruegels Landschaften problematisch sind, „sogar jene der topographisch scheinbar exakt bestimmten Ansichten wie die Bucht von Neapel oder die Radierung ‚Seeschlacht in der Meerenge von Messina‘.“²⁵⁸ Dieses Blatt gestochen von Franz Huys 1561 ist als Abbildung 53 wiedergegeben.

Dennoch versucht Beat Wyss die Identifizierung jener Landschaft, die Bruegel im „Ikarussturz“ darstellt und geht dabei von der Tatsache aus, dass Geographie ein prioritäres Thema im 16. Jahrhundert war und bezieht sich auf die „Mode“, nach der Fürsten kleine oder große Säle mit Karten und Stadtveduten ausmalen ließen, wobei er als Beispiele die Galleria de' Mappamondi im Vatikan und den Hof des Palazzo Vecchio in Florenz anführt.²⁵⁹ Darüber hinaus war Bruegel - wie oben erwähnt - mit dem bedeutendsten Geographen seiner Zeit, nämlich Abraham Ortelius eng befreundet. Beat Wyss nimmt Bezug auf Bruegels Werk über die oben erwähnte „Seeschlacht in der Meerenge von Messina“ und kommt zum Schluss, dass die Meerenge zwischen Skylla und Charybdis den Hintergrund für Bruegels „Ikarussturz“ darstellt.²⁶⁰ Der genannte Autor meint, der Bildbetrachter befände sich auf dem Boden Siziliens und sieht über die flache Meeresbucht geradeaus nach Messina. Reggio, die benachbarte Stadt auf dem Festland, nimmt man am verdämmernden Küstenstreifen wahr. Wyss verweist weiters auf den in Abbildung 54 wiedergegebenen Ausschnitt aus Abraham Ortelius' Sizilienkarte im *Theatrum orbis terrarum*, Parergon,

²⁵⁸ Vöhringer, Pieter Bruegel d. Ä. Landschaft (zit. Anm. 5), S. 117.

²⁵⁹ Wyss, Pieter Bruegel – Landschaft (zit. Anm. 6), S. 24.

²⁶⁰ Ebenda, S. 27.

London 1606,²⁶¹ an Hand derer tatsächlich eine frappante Ähnlichkeit mit Bruegels „Ikaruslandschaft“ ersehen werden kann.

Beat Wyss untermauert seine These, dass Bruegel „seinen“ Ikarus in die Meerenge von Messina stürzen lässt, mittels einer mythologischen Begründung und bezieht sich nochmals auf Ortelius' Karte: Im Norden des Hafens von Messina scheint ein „Phaetesinus flux“ auf, der durch die Felder des Sonnengottes floss, wo die heiligen Rinder weideten. Das Hinterland Messinas war damit jene Domäne, wo sich dieser Gott nach der Fahrt im Sonnenwagen allabendlich zurückzog.²⁶² Phaeton ist nicht nur der Name seines Sohnes, sondern auch der Beiname des Sonnengottes. Wyss folgert weiters, dass Bruegel im Ikarusgemälde das Phaetonmotiv in Gestalt der untergehenden Sonne zitiert. Dies wäre der Grund, weshalb Bruegel auf die Abbildung des Dädalus verzichtet, denn der Sonnengott vertritt ihn sozusagen; die beiden sind schicksalsmäßig bezüglich ihrer Söhne verbunden.

Gegen die Theorie, wonach die Abbildung der Meerenge von Messina das Hintergrundmotiv darstellt, spricht sich Christan Vöhringer aus: Wyss' Annahme funktioniere „nur ohne das Land im Vordergrund, das als kompositorisches Mittel weggedacht werden müsste.“²⁶³ Den größten Mangel in Wyss' Argumentation sieht er darin, dass sich Dädalus und Ikarus weit abseits von Messina auf der Flucht von Kreta nach Athen befanden. „Allein Dädalus erreicht am Ende Sizilien, Ikarus aber stürzt fernab in das Meer dem er seinen Namen gibt“²⁶⁴ formuliert Vöhringer. Dieses Zitat darf insoferne ergänzt werden, als nach Ikarus nicht nur ein Meer sondern somit auch eine Insel benannt wurde, nämlich Icaria.

Die Wasserfläche des „Ikarusbildes“ wird von einigen Inseln durchbrochen, die im Hintergrund in der Nähe des Horizonts keine spezifischen Details aufweisen. Jene Insel, die weiter vorne links sichtbar ist, hebt sich durch die

²⁶¹ Wyss, Pieter Bruegel – Landschaft (zit. Anm. 6), S. 26.

²⁶² Ebenda, S. 28.

²⁶³ Vöhringer, Pieter Bruegel d. Ä. Landschaft (zit. Anm. 5), S. 117.

²⁶⁴ Ebenda, S. 117.

besondere graue Färbung sowie einen zyklischen Aufbau ab. Auf der rechten Seite liest man eine dunkle Öffnung, vermutlich einen Höhleneingang, davor trennt ein sandiger Uferstreifen den Fels vom Meer. Philippe Roberts-Jones sieht in der geheimnisvollen Insel „eine Art Festung, die die Insel Kreta symbolisieren könnte.“²⁶⁵ Diese Deutung scheint jedoch wenig plausibel. Abgesehen davon, dass Pieter Bruegel durch seinen Kontakt mit dem Kartographen Abraham Ortelius und dessen Kartenwerke sicher wusste, dass Kreta wesentlich größer ist, gibt es keinerlei Hinweise auf menschliches Leben oder Wirken auf diesem Eiland. Deshalb sei noch die folgende Ansicht dargestellt:

Seit der Schreiber dieser Zeilen den „Ikarussturz“ kennt - und das sind mehrere Jahrzehnte her - galt für ihn diese Insel intuitiv als Toteninsel, wobei Arnold Böcklins Gemälde dieses Namens (Abbildung 55), assoziiert wurde. Natürlich ist die Ansicht hier unterschiedlich, nämlich frontal, aber die riesigen Felsblöcke rechts und links und der dunkle Eingang vom Wasser her fungierten als „tertium comparationis“. Angelika Wesenberg bemerkt zu Böcklins Bild, das aus dem Jahre 1883 stammt und in der Alten Nationalgalerie Berlins bewahrt wird, folgendes: „Die Toteninsel gehört zu den populärsten Bildfindungen Böcklins. Er erreichte diese Wirkung durch das Zusammenfügen weniger Motive zu einer eindrucksvollen Stimmungsformel.“²⁶⁶ Emerich Schaffran charakterisiert Böcklin (1827-1901) als einen der phantasievollsten Künstler aller Zeiten; „in seinem pantheistischen Denken sah er hinter den Erscheinungsformen der Natur das Wirken und die Gestalten der griechischen Mythologie.“²⁶⁷ Damit gelangt man auch zum literarischen Umfeld des Themas dieser Arbeit.

Diesen Abschnitt zusammenfassend ist festzustellen, dass die Landschaftsdarstellung in Bruegels „Ikarussturz“ eine expansive Weite suggeriert, die eine Fülle von Assoziationen in Verbindung mit den

²⁶⁵ Roberts-Jones, Landschaft mit dem Sturz des Ikarus (zit. Anm. 9), S. 182.

²⁶⁶ A. Wesenberg, Alte Nationalgalerie Berlin, ad vocem: Arnold Böcklin, Berlin 1996, S. 82. Die Bedeutung dieser Bildfindung geht auch daraus hervor, dass es fünf Fassungen davon gibt. Im Jahre 1883 wurde das Bild vom Kunsthändler Fritz Gurlitt in Auftrag gegeben, von letzterem stammt auch der einprägsame Titel.

²⁶⁷ E. Schaffran, Taschen-Lexikon der Kunst 1953, S. 87.

dargestellten Lebewesen auslösen kann. Der Terminus „Gesamtkunstwerk“ ist in diesem Bezug vielleicht zu weit gegriffen. Als „Weltlandschaft“ hat Beat Wyss Bruegels „Ikarussturz“ bezeichnet,²⁶⁸ wobei anzumerken ist, dass dieser Begriff mit Bezug auf Patenier von Ludwig Baldass geprägt wurde.²⁶⁹ Erläutert wird dieser Begriff bei Vöhringer folgendermaßen: „Mit ‚Weltlandschaft‘ wird ein kosmologischer Aspekt betont, der sich gegen eine realistische Beurteilung der Landschaft als einer visuell erfassten Gegend richtet, der ein existierender Blickpunkt zugrunde lag.“²⁷⁰ Diese Aussage trifft sicherlich auf Bruegels „Ikarussturz“ zu, worüber insbesondere im Schlussabschnitt noch Näheres ausgeführt werden wird.

5.3. Figuren und figurenbezogene Objekte

Fast alle Gemälde Bruegels enthalten menschliche Figuren, die bäuerlicher Natur sind oder die man von dieser Herkunft ableiten kann. Nicht zuletzt deshalb ist er unter dem *nom de pinceau* „Bauernbruegel“ bekannt geworden. Eine interessante Abgrenzung zum Bereich Folklore findet sich bei Wilhelm Hausenstein: „Der Bauernmaler Bruegel ist im Grunde nicht mehr Folklorist. Der Folklorist hat den suchenden Sammeleifer der Brüder Grimm, das demokratische Pflichtbewusstsein Uhlands, die romantische Sentimentalität der Arnim und Brentano - also jedenfalls ein subjektiver Pathos. Anders der Bauernmaler Bruegel. Er ist mit seinem Gegenstand identisch bis - die saloppe Wendung hat hier einen bedachten Sinn - zur Bewusstlosigkeit.“²⁷¹

Pieter Bruegels Bilder sind zum Teil von einer unübersehbaren Menge kleiner Figuren übersät, wie beispielsweise im Falle der „Kreuztragung“ (Abbildung 21), oder mit größeren Figuren voll ausgefüllt, wie beispielsweise beim „Bauerntanz“ (Abbildung 45). Es finden sich in Bruegels Gemälden

²⁶⁸ Wyss, Pieter Bruegel – Landschaft (zit. Anm. 6), S. 20.

²⁶⁹ L. Baldass, Die niederländische Landschaftsmalerei von Patinier bis Bruegel, in: Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses, Wien 1918, Bd. XXXIV, S. 111.

²⁷⁰ Vöhringer, Pieter Bruegel d. Ä. Landschaft (zit. Anm. 5), S. 123.

²⁷¹ Hausenstein, Der Bauern-Bruegel (zit. Anm. 49), S. 102.

auch Staffagefiguren wie beim „Turmbau zu Babel“ (Abbildung 19) und in das dargestellte Geschehen integrierte Personen wie bei der „Anbetung der Könige (Abbildung 23), die im wesentlichen durch das Matthäusevangelium bestimmt werden.²⁷² Beim „Ikarussturz“ sind die Personen nach dem Ovid-Text vorgegeben, was bereits ausgeführt wurde. Es handelt sich um drei bäuerliche Typen, einen Ackerbauern, einen Schäfer und einen Fischer. Am auffälligsten ist der pflügende Bauer;²⁷³ durch die Nähe zum Betrachter ist er der Größte und fällt außerdem durch die rote Signalfarbe seines Hemdes auf. Angesichts der Ackerfläche hat er auch mehr Raum als der Hirt und der Fischer. Jedenfalls stellt er jene Person dar, die einem Museumsbesucher, der das Gemälde das erste Mal sieht, sofort auffällt. Außerdem gibt es keinerlei optische Barriere zum Betrachter, sodass eine Identifizierung mit ihm leicht möglich erscheint. Ferner arbeitet der Bauer in tadelloser Kleidung, als handle es sich bei seinem Pflügen um eine Sonntagsarbeit. Leichten Fußes, fast tänzelnd, geht er hinter dem Pflug her. In dem intensiven Rotton ist nur sein Hemd gehalten, er scheint nirgends sonst auf dem Bilde auf. Über dem Hemd trägt er eine bräunliche Weste; ein solches Kleidungsstück wird bei Bauern in der Regel nur zu festlichen Anlässen angelegt. An Hals und Schultern ist dieses Kleidungsstück ausgeschnitten und fällt in „Röhrenfalten“ bis zu den Waden. Keine andere Figur im ganzen *oeuvre* Bruegels weist diese textile Besonderheit auf. Schließlich sind auch die Stümpfe in tadellosem Zustand, was nicht immer bei einem arbeitenden Menschen der Fall sein soll.

Zurückkommend auf das rote Hemd wäre zu betonen, dass dieses einen markanten Akzent darstellt. Während das übrige Kolorit des Bildes, nämlich grün, braun, grau, weißlich und blau unauffällig abgestimmt erscheint, tritt die Farbe Rot augenfällig hervor, sodass eine weitere Ausführung hiezu angebracht erscheint. Bei Victoria Finlay findet man diesbezüglich folgende Formulierung: „In vielen Kulturen versinnbildlicht die Farbe Rot sowohl den

²⁷² Die Bibel (zit Anm. 145), Mt 2, 10-11, S.1089.

²⁷³ Der Pflug wurde früher als das typische Arbeitsgerät des Bauern angesehen. In diesem Bezug scheint es erwähnenswert, dass der mit dem Autor verwandte und aus bäuerlicher Herkunft stammende Weihbischof von Olmütz Dr. Josef Schinzel (1869-1944) einen Pflug in seinem Wappen hatte, dies mit dem Sinnspruch: „Das beste Wappen in der Welt das ist der Pflug im Ackerfeld“.

Tod als auch das Leben - ein schönes und zugleich schreckliches Paradox. In unserer modernen Sprache gilt Rot als Metapher für Feuer, für die stürmischen Gefühle des Herzens, für Liebe, für den Kriegsgott und für Macht. Dies sind Chiffren, derer sich die alten Magier der Farben sehr wohl bewusst waren.“²⁷⁴ Sollte man diese blumige Definition als abundant empfinden, so dürfte doch klar sein, dass die roten Ärmel Aktivität ausdrücken. Wahrscheinlich wollte Pieter Bruegel die Wichtigkeit der Hände Arbeit hervorheben.

Die Gestalt des Bauern wird von der Seite gezeigt wobei dem Betrachter leicht der Rücken zugewendet wird. Des Landmannes Blick ist auf den Pflug - also auf sein Arbeitsgerät - gerichtet und das fast verlorene Profil macht einen seltsam „gesichtslosen“ Eindruck. Vielleicht wollte Bruegel damit andeuten, dass der Protagonist der Szene austauschbar ist, ein „Jedermann“ sein könnte. Bei Beschreibung des Ackerbauern meint Christian Vöhringer: „Der fehlende Dädalus tritt als leichtfüßiger gutgekleideter Pflüger auf.“²⁷⁵ Wenn diese überraschende Annahme auch etwas zu weit gegriffen erscheint, so dient sie doch als Unterstützung der Aussage, dass der Pflüger als austauschbar zu verstehen ist.

Zum Thema des „gesichtslosen“ Bauern, der doch die größtmäßig dominierende Figur des Bildes ist, findet man bei Konrad Paul Liessmann eine interessante Bemerkung.²⁷⁶ Der Philosoph bezieht sich dabei auf Georg Simmel, wonach in der Moderne das Gesicht betont wurde, weil dieses „den Menschen in dem Fluss seines inneren Lebens“ zeigt. Hingegen war im Mittelalter die Darstellung des Körpers viel wichtiger.

Weiter oben war festgestellt worden, dass der Bauer leichtfüßig, fast tänzelnd die Erde betritt. Wenn man eine Begründung hierfür sucht, wird einem bewusst, dass das „Betreten des Bodens“ in Abbildungen damals ziemlich neu war. Im alten Ägypten kannte der Mensch im Wesentlichen nur

²⁷⁴ V. Finlay, *Das Geheimnis der Farben*, Berlin 2005, S. 166-167.

²⁷⁵ Vöhringer, *Pieter Bruegel d. Ä. Landschaft* (zit. Anm. 5), S. 172.

²⁷⁶ K. Liessmann, *Philosophie der modernen Kunst*, Wien 1999, S. 84.

die Götter. Tier und Pflanzenformen waren Ausdruck von göttlichem Leben. In Griechenland und im Mittelalter kannte man nur den Menschen, wobei Götter und Heilige auch in Menschengestalt dargestellt wurden. Erst danach wurde die Erde als solche entdeckt - auch im Sinne der Erforschung der Welt und aller ihrer Erscheinungsformen - und der abgebildete Mensch betrat zögernd und vorsichtig den Boden.²⁷⁷ Solche Gedanken scheinen bei der Betrachtung des leichtfüßigen Bauern plausibel.

Man bemerkt fast nicht, dass der Bauer eine Peitsche in der linken Hand hält und aus der auspendelnden Schnur kann geschlossen werden, dass er sie auch benützt. Möglicherweise möchte der Bauer das letzte Stück Feld noch vor dem Einbruch der Dunkelheit umpflügen, meint Edwin Mullins und formuliert in der Folge stimmungsbezogen: „Man kann das ganze Bild wie eine Elegie auf den dahinschwindenden Tag empfinden.“²⁷⁸

Vorausgesetzt wird hierbei, dass Bruegel tatsächlich mit der Sonne am Horizont eine untergehende darstellen wollte. Allerdings kann man in diesem Bezug auch anderer Meinung sein: Bauern beginnen im allgemeinen früh am Tage mit der Arbeit und sind bei Sonnenaufgang in voller Tätigkeit. Tiere wie Schafe sind dann auch schon auf den Beinen und Fische „beißen“ besonders oft am Morgen. Dazu kommt noch, dass nach Ovids Text die Sonne zum Zeitpunkt des ikarischen Falles hoch am Himmel stehen müsste, denn ihre heißen Strahlen schmolzen das federnverbindende Wachs, was zum Todessturz führte. Zur Frage der Sonnenposition stellt Philippe Roberts-Jones kategorisch fest: „Es lässt sich hier nicht entscheiden, ob sie auf- oder untergeht.“²⁷⁹

Dennoch sei dieser nicht unwichtigen Aspekt weiterbehandelt:

Es könnte nämlich auch sein, dass Ikarus sehr hoch geflogen ist, sodass sein Fall - möglicherweise waren noch Flügelteile zur Abbremsung vorhanden - mehrere Stunden dauerte, bis die Sonne am Horizont stand.

Damit ließe sich auch erklären warum Dädalus nicht abgebildet ist. Er fliegt

²⁷⁷ Vgl. G. Richter, Ideen zur Kunstgeschichte, Stuttgart 1983, S. 143.

²⁷⁸ Mullins, Pieter Bruegel - Der Sturz des Ikarus (zit. Anm. 181), S. 236.

²⁷⁹ Roberts-Jones, Landschaft mit dem Sturz des Ikarus (zit. Anm. 9), S. 186.

noch so hoch, dass man ihn überhaupt nicht wahrnehmen kann. Wenn man allerdings davon ausgeht, dass die Bauernarbeit frühmorgens beginnt, sodass ein Sonnenaufgang gemeint ist, könnte man argumentieren, dass Ikarus die ganze Nacht hindurch gesunken ist. Aber das dürfte doch etwas zu weit hergeholt sein.

Da das Thema des Gestirns am Horizont in der Literatur nicht restlos geklärt ist, sei eine weitere Lösungsmöglichkeit skizziert: Ausgangspunkt ist der helle Fleck am Wasser, links über dem aufgeblähten Focksegel des Schiffes. Er ist am Wasser konturlos verlaufend dargestellt und ähnelt dem Reflex einer Lichtquelle auf einem sphärischen Gegenstand. Es könnte nun sein, dass dieser helle Fleck von der außerhalb des Bildfeldes hoch am Himmel stehenden Sonne verursacht wird, sodass das dargestellte Geschehen am helllichten Tag, vielleicht um die Mittagszeit abläuft. Der gelbe Halbkreis am Horizont wäre dann der Mond, der von oben, von der Sonne beleuchtet wird. Diese Erklärung, die allerdings in der Literatur nicht zu finden ist, scheint die plausibelste zu sein, da sie keine Fragen offen lässt.

Die der Größe nach zweite Figur ist der Schäfer, der sich im ungefähren Mittelpunkt des Bildes befindet. Er steht gestützt auf einem langen Stab, den er in seinen verschränkten Armen hält. Gekleidet ist er mit einem graublauen Hemd und einer braunen Kniebundhose. Diese Farbe haben auch seine Kniestrümpfe, die unten in klobigen Schuhen stecken. Sein Hut, festgehalten von einer Schnur um den Hals, ist ihm auf den Rücken gerutscht. Darunter befindet sich ein angeschnalltes sackartiges Gebilde, in welchem er vermutlich seinen Speisevorrat mit sich trägt, denn als Hüter von Schafen muss er mobil sein. Sein Gesicht, das einzig ausgeführte auf dem Bild, hat einen verträumten Ausdruck; die Haltung des Hirten wirkt kontemplativ. An einer lockeren Leine hält er einen Hund, der ein Halsband trägt und der zur Bewachung und Beschützung einer Schafherde nicht fehlen darf. Wie sein Herr befindet er sich in einer ruhigen Position; er sitzt artig zur Linken des Schäfers. Auch nach der Hunderasse dürfte er ein „Schäfer“ sein, obgleich seine Nase etwas zu kurz geraten erscheint; er ist dunkel gefärbt, nur am Kopf und den Vorderbeinen hat er helleres Fell.

Vom weiter unten am Abhang sitzenden Fischer sieht man nicht viel. Er kehrt dem Beschauer den Rücken zu. Seine helle Oberkleidung wird durch einen Gürtel geteilt. Der Haaransatz ist ziegelrot, darüber bedeckt seinen Kopf ein Hut mit schmaler Krempe. Den rechten Arm hält er ausgestreckt in die Höhe, wobei er offensichtlich mittels Angelrute eine Schnur zum Fischfang auswirft. An seinem Gürtel hängt ein länglicher Gegenstand, der als Dolch gelesen werden kann und links von ihm steht ein Gefäß in Becherform, das vermutlich zum Trinken dient, denn der bei Fischern übliche Eimer, in dem die gefangenen Fische gehalten werden, müsste wesentlich größer sein und ist auf dem Bild nicht ausnehmbar.

Genau über dem Petrijünger stürzt der unglückliche Ikarus ins Meer. Von letzterem sieht man allerdings nur die Beine in gegrätschter Haltung. Kopf und Rumpf sind für den Betrachter unlesbar, da eingetaucht. Dass es sich tatsächlich um Ikarus handelt, der da kopfüber ins Meer stürzt, kann nur dadurch ersehen werden, dass über ihn ungeordnet einige Federn zur Meeresoberfläche herabflattern. Links von der Eintauchstelle ragt noch eine zur Faust geballte Hand²⁸⁰ aus dem Wasser.²⁸¹

Somit bleibt von den lebendigen Figuren noch die Schiffsbesatzung zu besprechen. Lesbar sind vier Matrosen. Der Auffälligste klettert die Backbordwanten des Großmastes hinauf, einer hängt an der Großmastrah und befestigt oder löst das gereifte Großsegel in einer ungewöhnlichen Haltung. Diese Tätigkeiten werden von den Seeleuten üblicherweise auf einem quergeführten waagrechten Tau stehend ausgeführt. Der auf der Rah Kriechende dürfte daher eher Ordnung in der Tackelage machen. Ein dritter steht auf dem Bugkastell und hebt die Hand, er könnte erforderliche Anweisungen den über Deck in der Tackelage befindlichen Matrosen geben. Wahrscheinlich ist er der Kapitän, obgleich dieser auf historischen

²⁸⁰ Roberts-Jones, Landschaft mit dem Sturz des Ikarus (zit. Anm. 9), S. 186.

²⁸¹ Ergänzend hierzu sei eine persönliche Bemerkung gestattet: Ursprünglich habe ich diesen fleischfarbigen gezackten Fleck für das Gebiss eines maritimen Untiers gehalten, dessen Kopf samt Auge man mit einiger Phantasie lesen kann und das auf den Herabgefallenen zusteuert. Da aber zum Ovidtext diesbezüglich nichts korrespondiert und auch sonst in der relevanten Literatur keine Erwähnung festzustellen ist, bin ich von dieser Auslegung abgekommen.

Segelschiffen in der Regel vom Heck her kommandiert, sodass eine besondere Situation angenommen werden kann, die dadurch charakterisiert ist, dass nach dem Setzen des Fock- und des Besansegels, die durch eine Bö von Achtern prall windgefüllt an den Schoten ziehen, Probleme beim Öffnen des Großsegels entstanden sind. Ein vierter Matrose steht vorne auf dem Hauptdeck und neigt sich in eine Öffnung des Vorwerks.

Nach Roberts-Jones handelt es sich bei dem großen Wasserfahrzeug um einen portugiesischen Viermaster mit einem Laderaum von etwa tausend Tonnen, wie er zwischen 1540 und 1600 die Meere befuhr. Auch die Arbeit der Mannschaft könne identifiziert werden. Es handelt sich um die Vorbereitungen, um mit dem Schiff vor Anker zu gehen.²⁸²

Piero Bianconi bezieht sich auf Bruegels „Leidenschaft für Wasserfahrzeuge und deren technische Kenntnis: Schiffe und Kriegsschiffe erscheinen auf vielen seiner Bilder.“²⁸³ Die detailgetreue Ausführung des Wasserfahrzeuges hat sicherlich in der Tatsache eine Begründung, dass Segelschiffe häufig verlegte Motive aus der Druckerei Cock waren, „viele davon von Bruegel entworfen, noch mehr scheinen ihm zugeschrieben worden zu sein, als sein Name bekannt und verkaufsfördernd geworden war.“²⁸⁴

Genaue Kenntnis des Schiffbaus offenbaren die Stiche mit Segelschiffen nach Bruegels Zeichnung. Ein schönes Beispiel für seine maritimen *sujets* ist das in Abbildung 56 wiedergegebene „Kriegsschiff halb von links gesehen, undatiert, Stich von Hieronymus Cock nach einer Zeichnung von Pieter Bruegel d. Ä.“²⁸⁵ Wie beim Segelschiff im „Ikarusbild“ werden die Segel auch hier von einer Bö extrem gebauscht. Auch die Matrosen sind im Stil gleich ausgeführt und befinden sich in fast identen Positionen.

Auf den Kopf einer wichtigen Figur, die allerdings das Leben bereits ausgehaucht hat und die in der umfassenden Symbolik des Bildes ein

²⁸² Roberts-Jones, Landschaft mit dem Sturz des Ikarus (zit. Anm. 9), S. 174.

²⁸³ Bianconi, Bruegel (zit. Anm. 65), S. 12.

²⁸⁴ Vöhringer, Pieter Bruegel d. Ä. Landschaft (zit. Anm. 5), S. 169.

²⁸⁵ Hagen, Pieter Bruegel d. Ä. (zit. Anm. 29), S. 94.

„memento mori“ darstellt, muss noch die Aufmerksamkeit des Lesers gerichtet werden: Es handelt sich um den hellen runden Fleck am entfernten Rande des Ackers, der genau über dem Kopf des Pferdes lesbar erscheint. In der Literatur wird dieser Schädel als ein Hinweis auf ein Sprichwort gedeutet, nämlich: „Wegen eines Sterbenden hält kein Pflug an.“²⁸⁶ Da Bruegel eine starke Affinität zu Sprichwörtern hat, ja als jener Maler gelten kann, der in der ganzen Kunstgeschichte das dichteste und intensivste diesbezügliche Gemälde schuf, erscheint eine solche Deutung plausibel.

Im Vordergrund links, am Rande des bereits gepflügten Ackerteiles liegen Gerätschaften in dunkler, fast schwarzer Farbe, deren Funktion schwierig zu deuten ist, die aber durch die Stellung im Bilde als ein Attribut des Pflügers zu betrachten sind.²⁸⁷ Nach Beat Wyss handelt es sich um eine „Bauernwehr, einem ledernen Gehänge, bestehend aus einem Kurzsword und einem Beutel für Essbesteck, Wertsachen und Geld.“²⁸⁸ Diese Gegenstände symbolisieren gemäß dem genannten Autor das Eiserne Zeitalter, dessen Beschreibung auch bei Ovid in den nachstehenden Versen 141 bis 145 seines ersten Buches der Metamorphosen zu finden ist. Die Menschen werden durch die Habgier nach Gold und Eisen gegeneinander aufgehetzt:

„Iamque nocens ferrum ferroque nocentius aurum
Prodierat; prodit bellum, quod pugnat utroque,
Sanguineaue manu crepitantia concutit arma.
Vivitur ex rapto: non hospes ab hospite tutus,
Non socer a genero, fratrum quoque gratia rara est.“²⁸⁹

In der deutschen Übersetzung lauten diese ovidischen Verse folgendermaßen:

„Schon ist das schädliche Eisen erschienen und, schlimmer als Eisen,
Gold; nun erscheint auch der Krieg: er kämpft ja mit beiden Metallen,

²⁸⁶ Roberts-Jones, Landschaft mit dem Sturz des Ikarus (zit. Anm. 9), S. 181.

²⁸⁷ C. Stridbeck, Bruegelstudien, Stockholm 1956, S. 238.

²⁸⁸ Wyss, Pieter Bruegel – Landschaft (zit. Anm.6), S. 40.

²⁸⁹ Breitenbach, Ovid Metamorphosen (zit. Anm. 207), S. 30.

Und er schüttelt mit blutiger Hand die klirrenden Waffen.
Also lebt man vom Raub: nicht trauen sich Wirte und Gäste,
Nicht der Schwäher dem Eidam, auch Bruderliebe ist selten.“²⁹⁰

Es ist nahe liegend, dass die immer ungünstiger werdende politische Situation in den Niederlanden bei Pieter Bruegel eine pessimistische Anschauung auslöste, die sich durch Abbildung eines Kriegsgerätes auf diesem sonst friedlichen Bild manifestierte. Denkbar wäre auch eine versteckte Warnung an die Besatzer, also ein Hinweis, dass auch die Bauern in den Niederlanden, die zweifellos eine große Mehrheit der Bevölkerung darstellten, eine Waffe in unmittelbarer Nähe auf ihrem Arbeitsfeld präsent haben.

Eine etwas abweichende Auslegung finden wir bei Carl Gustav Stridbeck: Der Autor unterscheidet zwischen gezogener, blanker Waffe, was Kampfbereitschaft symbolisiert, und dem in der Scheide steckenden Dolch, was im Umkehrschluss eine friedliche Geisteshaltung ausdrückt. Hinzu kommt noch die Tatsache, dass die Waffe nicht an einem umgeschnallten Gürtel dargestellt ist, sondern neben dem Acker liegt. Die Römer benannten tüchtige Krieger mit den Begriffen „cincti“, „accinti“ und „praecinti milites“, was umgürtete Soldaten bedeutet. Hingegen bezeichneten sie die nicht gegürteten Waffenlosen als „discinti“. „Bruegel hat also hier betont die ‚Vita aktiva‘ und zwar in ihrem Charakter als friedliches Dasein, eine Tendenz, die mit seiner pazifistischen Einstellung übereinstimmt.“²⁹¹

Auf einen wesentlichen Aspekt in den Korrelationen von Figuren ist - diesen Abschnitt abschließend - noch einzugehen: Wie bereits festgestellt ist der Ikarussturz das einzige Werk Bruegels, das ein antikes, um nicht zu sagen heidnisches Thema zum Inhalt hat. Aber einem gläubigen Humanisten früherer Jahrhunderte war auch die Antike Bestandteil der göttlichen Offenbarung. So entsprach beispielsweise Ovids Schilderung vom Untergang des goldenen Zeitalters der Vertreibung des ersten Menschenpaars aus dem

²⁹⁰ Breitenbach, Ovid Metamorphoses (zit. Anm. 207), S. 31.

²⁹¹ Stridbeck, Bruegelstudien (zit. Anm. 287), S. 238.

Paradies. Im ersten Buch Mose (Genesis) ist davon die Rede, dass der Mensch nach dem Sündenfall zur Arbeit verurteilt wurde.²⁹² Die Nachkommen von Adam und Eva mussten Berufe ergreifen und der Sohn Kain wurde zum Ackerbauern. Diese Gedankenkette, der wir nach Beat Wyss folgen, ²⁹³ endet mit der Feststellung, dass nunmehr die Strafe vollzogen wird, die Adam und seinen Nachkommen auferlegt ward, die Erde zu bebauen, aus der der erste Mensch geformt wurde. „Im Schweiß deines Angesichts sollst du dein Brot essen, bis du zurückkehrst zum Ackerboden; von ihm bist du ja genommen. Denn Staub bist du, zum Staub musst du zurück.“²⁹⁴ Wyss deutet die Leiche im Gebüsch als den toten Adam, der zur Erde zurückgekehrt ist und der Pflüger verkörpert nach ihm den sesshaften Kain. Und damit bekommt auch der nomadische Hirte seine Deutung: Es ist Abel, der seine Schafe weidet. Diese Figur befindet sich - wie weiter oben bereits festgestellt wurde - in der Mitte des Bildes und ist die einzige, deren Antlitz ausgeführt ist. Darüber hinaus blickt sie zum Himmel und die kontemplative, ruhige Haltung könnte als im Gebet befindlich gelesen werden.

Allerdings betrachtet es Christian Vöhringer als problematisch, den heilsgeschichtlichen Wahrheitsanspruch der Typologie auf Bruegels Ovid-Lektüre zu übertragen. Eine versteckte Selbstaussage des Künstlers aus Mythenkenntnis und Bibelwissen zu deuten ist eher als unwahrscheinlich anzusehen.²⁹⁵

Die Diskrepanz dieser beiden Meinungen wird man nicht überbrücken können. Es wird auch verwehrt bleiben festzustellen, welche der beiden Ansichten zutreffend ist. Möglicherweise besteht des Rätsels Lösung darin, dass der Künstler seine Figuren ohne auf solche Überlegungen einzugehen entworfen und gemalt hat.

²⁹² Die Bibel, (zit. Anm. 154), Gen 3, 17, S. 7. Danach sprach Gott zu Adam: „... So ist verflucht der Ackerboden deinetwegen. Unter Mühsal wirst du von ihm essen alle Tage deines Lebens.“

²⁹³ Wyss, Pieter Bruegel – Landschaft (zit. Anm. 6), S. 42.

²⁹⁴ Die Bibel, (zit. Anm. 154), Gen 3,19, S. 7.

²⁹⁵ Vöhringer, Pieter Bruegel d. Ä. Landschaft (zit. Anm. 5), S. 34.

5.4. Pieter Bruegels Stil

Bei Willy Laureyssens findet man eine Stilcharakteristik zu Bruegels Werken, die folgendermaßen zusammengefasst werden kann: Wenn auch realitätsbezogen, so beschränken sich Bruegels Bilder nicht aufs Malerische. Vor allem wolle der Künstler eine Synthese erreichen, um einen imposanten und kosmischen Charakter in der Darstellung zu erlangen, um die Realität der Natur in eine persönliche und eindrucksvolle Vision zu transformieren.²⁹⁶ Sein Sensorium für Größe zeigt sich vor allem in den abgebildeten Landschaften, wobei es sich um kosmische Ansichten handelt, seien es die Alpen oder die flachen Ländereien Flanderns mit ihren grenzenlosen Horizonten, wie beispielsweise beim Wintergemälde „Die Jäger im Schnee“ aus dem Jahre 1565, (Abbildung 31), oder bei der „Heuernte“ aus dem selben Jahr (Abbildung 28).

In Bruegels *oeuvre* ist die Natur der tatsächliche Protagonist, die er weitgehend gleichmütig und gelassen gegenüber menschlichen Dramen wiedergibt. Letztere reduziert er, sodass sie einfache Geschehnisse zufälligen Charakters werden. In mehreren religiösen Szenen, wie „Die Volkszählung zu Bethlehem“ aus dem Jahre 1566, (Abbildung 33) oder „Die Kreuztragung Christi“ aus 1564 (Abbildung 21), sind die das Geschehen tragenden Personen völlig in die Menschenmengen integriert. Hierbei geht zwar der religiöse Ernst verloren, aber in diesen Gemälden drückt Bruegel die *vanitas* des menschlichen Daseins auf Erden aus, die dadurch an künstlerischem Wert gewinnen.²⁹⁷

Pieter Bruegel ist ständig bemüht, seine *sujets* in allgemeiner Form darzustellen. Sogar bei der Abbildung menschlicher Figuren ist dies für ihn von vorrangiger Bedeutung. Beispielsweise sieht er bei den Bildern „Die Bauernhochzeit“ (Abbildung 44) und „Der Bauerntanz“ (Abbildung 45), beide wahrscheinlich um 1568 entstanden, die Personen nicht als Individualitäten

²⁹⁶ W. Laureyssens, Bruegel Pieter le Vieux ou l' Ancien, in: Michel Laclotte (Hrsg.) Petit Larousse de la Peinture, Paris 1979, S. 235.

²⁹⁷ Ebenda, S. 236.

sondern als generelle Typen, die vor allem mit einer kraftvollen physischen Präsenz erscheinen, sogar bei den erschütternden „Blinden“ aus dem Jahre 1568 (Abbildung 40), die als Personifikation der Erfüllung des menschlichen Schicksals anzusehen sind, das schließlich zu Abgrund und Tod führt.²⁹⁸

Die Sprache seiner Pinselführung ist spontan und direkt. Sie geht vom Alltäglichen aus und ist als intuitiv zu bezeichnen. Dies erklärt, dass in seinen Werken Einflüsse von anderen Malern eher rar sind. Aus dem Einflussbereich Hieronymus Bosch stammend hat er sich sicherlich inspirieren lassen, aber seine Darstellungen sind viel direkter und realistischer.

Es überrascht, dass man bei Bruegel keine besonderen italienische Einflüsse aufzeigen kann, obwohl er sich wie fast alle bedeutenden Künstler des Nordens in jungen Jahren in diesem Land längere Zeit aufgehalten hatte.

Die Komposition seiner Werke ist klar; sie ist einem generellen Rhythmus, untergeordnet, der die Einheitlichkeit des Gesamtbildes auslöst. Der Eindruck der Einheit entsteht durch die harmonische Verwendung der Farbtöne und -werte. Wie bereits im Abschnitt 5.2. dieser Arbeit berichtet, hat sich Bruegel in der landschaftlichen Dreiteilung der Farbgebung in die Tiefe von Joachim Patinier anregen lassen. Dies hat er insofern verfeinert als er die Übergänge fließender und atmosphärischer gemalt hat. Ein Beispiel, bei dem dies besonders auffällt, ist „Die Heimkehr der Herde“ aus dem Jahre 1565 (Abbildung 30). Die Farbkadenz von dunkelbraun, gelb, grün, rotbraun, hellgelb, grünblau, dunkelblau und himmelblau wirkt hier räumlich überzeugend.

Ein Adjektiv, das in Bezug zu Bruegels Stil immer wieder genannt wird, ist manieristisch. Dieses Eigenschaftswort hat manchmal immer noch einen etwas abwertenden Beigeschmack, der aber bei Pieter Bruegel kaum zutreffend erscheint. Erstmals und abwertend wurde der Begriff Manierismus

²⁹⁸ Laureyssens, ad vocem: Pieter Bruegel (zit. Anm. 296), S. 236.

von L. Lanzi im Jahr 1792 gebraucht, im 19. Jahrhundert von Jacob Burckardt auf die italienische Kunst von zirka 1530 bis 1580 begrenzt und von späteren Autoren allgemeiner verwendet.²⁹⁹ Nach Udo Kultermann „kann man die Kunsttheorie des Manierismus auch als einen Protest und eine Gegenbewegung gegen die starren, meist mathematisch bestimmten Regeln der Renaissance erkennen.“³⁰⁰ Generell wurde im Gegensatz zur klassischen Kunst der Manierismus als ein Verfall angesehen. Alles was verzerrt, verfärbt, vergrößert oder verkleinert, kurz unrealistisch dargestellt erscheint, wurde als manieristisch etikettiert. Dies drückt sich am auffälligsten dadurch aus, „dass die Maßstäbe und die thematische Bedeutung der Figuren in keinem logisch formulierbaren Verhältnis stehen. Motive, die für den eigentlichen Gegenstand nebensächlich zu sein scheinen, treten oft dominierend hervor, das scheinbare Hauptmotiv dagegen wird räumlich entwertet und verdrängt.“³⁰¹ Dies trifft auf den „Ikarussturz“ in einer Weise zu, die so offensichtlich ist, dass auf die Beschreibung verzichtet werden darf. Es ist hier klar, wer der Protagonist ist und wer die Statisten sind. „Erst unsere Gegenwart, die zu ihren eigenen Ahnen in einem ebenso problematischen Verhältnis steht, wie der Manierismus zur Klassik gestanden ist, konnte die schöpferische Wesensart dieses Stils begreifen und in der oft kleinlichen Nachahmung der klassischen Muster eine Überkompensierung für den inneren Abstand von ihnen erkennen,“ führt Arnold Hauser treffend aus und fährt fort: „Heute erfassen wir es erst, dass bei allen führenden Künstlern des Manierismus, bei Pontormo und Parmigianino wie bei Bronzino und Beccafumi, bei Tintoretto und Greco wie bei Bruegel und Spranger die stilistische Bestrebung sich vor allem darauf richtet, die allzu simple Regelmäßigkeit der Harmonie der klassischen Kunst aufzulösen und ihre überpersönliche Normativität durch subjektivere und suggestivere Züge zu ersetzen.“³⁰²

²⁹⁹ Lexikon der Kunst (zit. Anm. 39), Bd. 4. S. 516.

³⁰⁰ U. Kultermann, Kleine Geschichte der Kunsttheorie, Darmstadt 1998, S. 69.

³⁰¹ A. Hauser, Sozialgeschichte der Kunst und Literatur, München 1958, S. 383.

³⁰² Ebenda, S. 380. Der Autor präzisiert auf den zwei Folgeseiten: „Das Aktuellwerden des Manierismus für uns, die Revision, der die Kunst Tintorettos, Grecos, Bruegels und des späten Michelangelo neuerdings unterzogen wurde, ist für die geistige Verfassung unserer Tage ebenso bezeichnend, wie es die Umwertung der Renaissance für die Generation Burckhardts und die Ehrenrettung des Barocks für die Generation Riegls und Wölfflins war. Burckhard hielt Parmigianino noch für widerwärtig und affektiert, und auch Wölfflin erblickte noch im

Auf zwei Stilmerkmale Bruegels, ein formales und ein inhaltliches, die man in der Literatur nicht erwähnt findet, wäre noch hinzuweisen: Der Künstler malt keine Schlagschatten, er deutet diese bestenfalls an, wie bei den Füßen des Pflügers beispielsweise. Bemerkenswerter ist die Tatsache, dass Bruegels Figuren miteinander nicht kommunizieren. Jeder beschäftigt sich mit sich selbst und nimmt von den anderen keine oder kaum Notiz. Ein Paradebeispiel ist diesbezüglich natürlich der „Ikarussturz“, wo jede Person mit sich beziehungsweise mit ihrer Arbeit beschäftigt ist. Aber selbst bei einem so kommunikativen Geschehen, wie auf der „Bauernhochzeit“ aus dem Jahre 1568 (Abbildung 44), beschäftigen sich die Teilnehmer nicht miteinander. Sie schauen bestenfalls aneinander vorbei, wie die beiden Diskutanten am rechten Rand. Die Braut in der Mitte lächelt selbstversunken vor sich hin und scheint die Gästeschar nicht wahrzunehmen, in der eine seltsame Kontaktlosigkeit vorherrscht. Diese Gegebenheit ist nicht zuletzt für Bruegels Psychologie und Philosophie bedeutend und wird weiter unten in den entsprechenden Abschnitten weitergeführt werden.

Manierismus so etwas wie eine Störung der natürlichen, gesunden Entwicklung – ein überflüssiges Intermezzo zwischen Renaissance und Barock.“

6. Der „Ikarussturz“ in der Kunstgeschichte

Dieser Abschnitt wird in zwei Teilen behandelt werden: Bruegels Vorbilder und spätere Beispiele zum Ikarusthema. Damit soll Bruegels Werk eingebettet in den Fluss der Geschichte der Kunst dargestellt erscheinen.

6.1. Pieter Bruegels Vorbilder

Viele Vorbilder hatte Pieter Bruegel nicht, woraus zunächst einmal auf eine weitgehende Originalität seiner Werke geschlossen werden kann. Italienische Künstler scheiden als Anregung aus, wie dies bereits weiter oben festgestellt wurde, obgleich Bruegel in jungen Jahren dieses Land bereiste. Wenn es auch nicht südländische Künstler waren, die Bruegel beeinflussen konnten, so waren es doch die Landschaften der Alpen und Italiens, die er in vielen Blättern minutiös festgehalten hat.

Unter Punkt 5.2. zum Thema Landschaften wurde bereits ausgeführt, dass Bruegel das Farbkonstruktionsschema für Tiefe vom Frührenaissancekünstler Joachim Patinier, der um 1475 in Bouvignes oder Dinant geboren wurde und der in Antwerpen 1524 starb,³⁰³ übernommen hatte.

In der Literatur findet man häufig die Feststellung, dass Pieter Bruegel in die Nachfolge von Hieronymus Bosch zu positionieren wäre und von Stundenbuchmalern beeinflusst wurde, worüber folgendes auszuführen ist:

Hieronymus Bosch wurde als Jeronimus Bosch van Akten in 's Hertogenbosch um 1450 geboren und starb 1516 in seinem Geburtsort.³⁰⁴ Er stammte aus einer Malerfamilie und wurde vermutlich von seinem Vater ausgebildet. „Schon zu Lebzeiten ist er ein weithin bekannter Maler und erhält bedeutende Aufträge für Gemälde, Glasfenster und dekorative

³⁰³ Schaffran, Taschen-Lexikon der Kunst (zit. Anm. 267), S. 141.

³⁰⁴ Beeskow, Künstler-Portraits (zit. Anm. 10), S. 83.

Arbeiten.“³⁰⁵ Einzigartig ist sein Werk hinsichtlich der Themenstellung, wenn es auch malerisch in der Tradition der Altniederländer steht.

Einmal hat man sogar eine Graphik Pieter Bruegels zu seinen Lebzeiten mit einer solchen des Hieronymus Bosch – absichtlich oder unabsichtlich – verwechselt. Dies ist ein Zeichen dafür, dass die Werke der beiden Künstler schwer zu unterscheiden sind. Es handelte sich hierbei um die Radierung mit dem Titel „Große Fische fressen die kleinen Fische“, die nach einer eigenhändigen Vorzeichnung Bruegels 1557³⁰⁶ angefertigt worden war. Piero Bianconi meint, dass die Mode des Meisters von Hertogenbosch so um sich gegriffen hatte, dass der Drucker Hieronymus Cock nicht anstand, dessen Namen unter diese Radierung zu setzen.³⁰⁷ Cock wollte offensichtlich den Markt bedienen, Käuferwünsche erfüllen, „und wenn das Blatt von einem Unbekannten stammte, nannte er auch mal fälschlich, zwecks besserer Verkäuflichkeit, einen populären Künstler als Urheber.“³⁰⁸ Dieses Blatt, das in der Wiener Albertina aufbewahrt wird und als Abbildung 57 wiedergegeben ist, zeigt über fast die gesamte Bildbreite einen Riesenfisch, der an Land in Ufernähe liegt. Aus seinem Maul gleiten kleine Fische, die jeweils noch kleinere von sich geben. Eine kleine menschliche Gestalt, deren Gesicht von einer sonderbaren Kopfbedeckung verdeckt ist, schneidet mit einem riesigen Messer, auf dem der Reichsapfel eingraviert ist, den Bauch des großen Fisches auf. Aus dem aufgeschlitzten Bauch quellen auch kleinere, die teils noch kleinere im Maul haben. In einem bildparallel im Vordergrund dargestellten Ruderboot sitzen zwei Männer. Der Linke hat einen großen Fisch auf den Knien, dem er den Bauch soeben aufgeschnitten hat, denn das hierzu verwendete Messer nimmt man zwischen seinen Zähnen aus. Seine rechte Hand holt aus dem aufgeschlitzten Bauch einen kleineren Fisch heraus. Der Mann rechts am Bug des Kahns zeigt vorgeneigt auf den Riesenfisch, als wolle er seinen Kollegen vor Augen führen, dass dieser das Gleiche tut wie die Großen. Hinter dem Riesenfisch erscheint ein kleines Männchen auf einer Leiter und sticht mit einem viel zu kleinen Dreizack in

³⁰⁵ Stukenbrock/Töpfer, Meisterwerke (zit. Anm. 197), S. 96.

³⁰⁶ Hagen, Pieter Bruegel d. Ä. (zit. Anm. 29), S. 22.

³⁰⁷ Bianconi, Bruegel (zit. Anm. 65), S. 22.

³⁰⁸ Hagen, Pieter Bruegel d. Ä. (zit. Anm. 29), S. 21-22. Hier wird das Blatt mit 1557 datiert.

den Rücken des Riesen. Rechts hinten auf der Landzunge hockt ein weiteres Männchen und fischt. An seiner Angelschnur baumelt ein Köderfisch, für den sich ein aus dem Wasser herausschauender Fisch interessiert. Die in der gesamten Landschaft präsenten ichthyologischen Erscheinungen werden noch durch einen fliegenden Fisch am Himmel ergänzt. Max J. Friedländer formuliert die Grundaussage der Radierung folgendermaßen: „So ist der Kreislauf des Weltgeschehens - Fressen und Gefressenwerden; dahinter die satirische und resignierte Einsicht: während Du meinst, Herr und Meister zu sein bist Du schon Opfer und Beute.“³⁰⁹

Es stellt sich nunmehr die Frage, was an diesem Entwurf Bruegels primär an Bosch erinnert. Es ist sicherlich das kleine Männchen mit dem unverhältnismäßig großen Messer. Derartige Disproportionen finden wir bei Bruegel nicht. Er mag zwar in einer Art Bedeutungsperspektive Akzente verschieben, wie er beispielsweise im „Ikarussturz“ den pflügenden Bauern gegenüber den anderen Figuren hervorhebt, aber all dies ist in einem realen Verhältnis. Der Pflug ist gegenüber der menschlichen Gestalt nicht überdimensioniert wie das Messer, mit dem das kleine Männchen den Fischbauch aufschlitzt. Die überdimensionierte Messerklinge ist ein Motiv, das wir nur bei Bosch finden: Wie aus Abbildung 58 ersichtlich ragt eine markante Klinge aus einem Ohrenpaar hervor. Es handelt sich hierbei um einen Ausschnitt aus dem rechten Flügel des Triptychons „Der Garten der Lüste“, Öl auf Holz, das Hieronymus Bosch um 1510 geschaffen hat und das im Madrider Museo del Prado aufbewahrt wird.³¹⁰ Die die Messerklinge umgebenden menschlichen Figuren sind unverhältnismäßig klein.

Zurückkommend auf die oben beschriebene Disproportion in Bruegels Radierung gäbe es mehrere Gründe hierfür: Der Künstler wollte einen anderen bereits bewährten Stil ausprobieren oder sich an diesem „anlehnen“, wenn er erfolgreich sein wollte. Wie bereits oben berichtet hat er einen diesbezüglichen Auftrag von seinem Verleger erhalten, der eine bessere Marktübersicht hatte und wusste was sich gut verkaufen lässt. Jedenfalls

³⁰⁹ Friedländer, Pieter Bruegel (zit. Anm 40), S. 64.

³¹⁰ Stuckenbrock/Töpper, Meisterwerke (zit. Anm. 197), S. 99-101.

war im ersten Druck Hieronymus Bosch als Künstler angegeben; in der zweiten Auflage erschien der Radierungsentwerfer auf Pieter Bruegel abgeändert.³¹¹

Als Beispiel für Hieronymus Boschs Malstil sei nunmehr die Mitteltafel des „Heuwagen-Triptychons“ genannt, die in Abbildung 59 wiedergegeben ist und die um 1490 mit Ölfarben auf Holz gemalt wurde; sie wird im Prado in Madrid aufbewahrt.³¹² Dieses Beispiel wurde gewählt, weil die Tafel beide Figurentypen weitgehend separiert enthält: links in realistischen Formen, rechts die phantastischen Kreaturen. Außerdem kann gezeigt werden, dass auch Bosch eine Affinität zu Sprichwörtern hatte: Hier bringt er das dictum „Die Welt ist ein Heuhaufen; jeder reißt sich ab, soviel er kriegen kann.“ ins Bild. Herbert Gröger vertritt die Meinung, dass dieses Sprichwort auf Vers 15 des 102. Psalms zurückgeht, nämlich: „Des Menschen Tage sind wie Gras.“ Wahrscheinlicher aber wäre ein Bezug auf Isaias, wo die Stelle 40,6 folgendermaßen lautet: „Alles Fleisch ist Gras und jeglicher Mensch wie die Blume des Feldes. Das Gras verdorret, die Blume verwelkt, wenn Gottes Welt sie anbläst.“³¹³ Roger H. Marijnissen erwähnt ein weiteres Bibelzitat, das der Künstler gemeint haben könnte. Es handelt sich um den Vers 13 im Kapitel 2 des Buches Amos, der folgendermaßen lautet: „Seht ich lasse den Boden unter euch schwanken, wie ein Wagen schwankt, der voll ist von Garben.“³¹⁴ Aus dem Heuhaufen des Sprichworts ist somit ein Heuwagen geworden, womit die Grundaussage einen dynamischen Aspekt erhält. Das Gefährt wird rechts von Dämonen gezogen, ihm folgen in prozessionsartiger Anordnung links Kaiser und Papst sowie Würdenträger und Ständevertreter. Persifliert werden hier Triumphzüge, wie sie zu allen Zeiten mehr oder weniger üblich waren. Die irdische Welt wird hier von Bosch als Schauplatz von Habsucht, Betrug und Gewalt geschildert. Die am Himmel erscheinende Gestalt Christi und der als einzige Figur zu ihr aufschauende Engel sind Hinweise auf das Heilsgeschehen, das bisher Thema der Mitteltafeln von

³¹¹ Hagen, Pieter Bruegel d. Ä. (zit. Anm. 29), S. 21-22.

³¹² M. Wundram, Renaissance und Manierismus, in: Belser Stilgeschichte, Christoph Wetzel (Hrsg.), Stuttgart 1993, Bd. 3, S. 31.

³¹³ H. Gröger, Prado, Eltville am Rhein 1979, S. 20.

³¹⁴ R. Marijnissen, Hieronymus Bosch, Köln 2002, S. 54 und 58.

Flügelaltären bildete. Der Vollständigkeit halber seien die Themen der schmalen Seitentafeln beschrieben: Links wird der Engelsturz, die Erschaffung Evas, der Sündenfall und die Vertreibung aus dem Paradies geschildert, während auf dem rechten Flügel Höllenstrafen dargestellt sind (Abbildung 60).

Pieter Bruegels Bezug zu Hieronymus Bosch charakterisiert Willy Laureyssens folgendermaßen treffend: „Issu du milieu artistique de Hieronymus Bosch, il s’est inspiré de certains de ses thèmes, mais sa vision est plus directe et plus réaliste.“³¹⁵ Hinzuzufügen wäre noch, dass der Ausdruck der Gesichter, oft deren Ausdruckslosigkeit, die künstlerische „Verwandtschaft“ Bruegels mit Bosch besonders verdeutlicht.

Max J. Friedländer bemerkt zur Differenzierung der beiden Meister: „Bruegel erweist sich als ein an Einfällen fruchtbarer Fortsetzer Boschs, ... aber er lebt nicht eingeschlossen im Unterirdischen wie der Vorgänger, dessen stachelig spitze Gestaltung den beängstigenden Träumen und Ausgeburten einer grausamen Phantasie weit angemessener ist als seine breite, dem Irdischen entlehene Form.“³¹⁶

Als Hieronymus Bosch im Jahre 1516 starb, dauerte es noch ungefähr ein Jahrzehnt, bis Pieter Bruegel das Licht der Welt erblickte. Es gibt aber noch einen Künstler von dem letzterer Anregungen erhalten haben dürfte, dessen letztes Jahrzehnt gleichzeitig mit Bruegels ersten zehn Lebensjahren anzusetzen ist. Es handelt sich um Simon Bening, der aus einer flämischen Illuminatorenfamilie stammte, der 1483 oder 1484 in Gent geboren wurde und 1561 in Brügge starb. In letztgenannter Stadt hatte er eine gut gehende Werkstatt. „Bening war in erster Linie auf die Ausstattung von Stunden- und Gebetbüchern, also auf die Darstellung religiöser Historien, spezialisiert und konnte dabei auf einen reichen, vielleicht in der Werkstatt seines Vaters entwickelten Motivschatz zurückgreifen.“³¹⁷

³¹⁵ Laureyssens, Bruegel Pieter le Vieux ou l’Ancien (zit. Anm. 296), S. 236.

³¹⁶ Friedländer, Pieter Bruegel (zit. Anm. 40), S. 64.

³¹⁷ M. Krieger, ad vocem: Bening, in: Saur-Allgemeines Künstler-Lexikon, München-Leipzig 1994, Bd. 9, S. 67.

Ingo F. Walther betont, dass Simon Bening unter seinen Zeitgenossen nicht nur als einer der produktivsten galt, „er war in ihren Augen auch der beste Buchmaler, den es damals in Europa gab.“³¹⁸

Es stellt sich nunmehr die Frage, in welcher Weise Benings Werke Bruegel beeinflussten. Christian Vöhringer hat aufgezeigt, dass Kompositionen Benings ein erstaunliches Charakteristikum vieler Landschaften Bruegels auf ganz sinnfällige Weise vorbereiten: „Sie senken auf der rechten Seite den Blick auf das Bas-de-page und verzichten dort oft auf eine Anhöhe im Vordergrund.“³¹⁹ Der Autor nennt als Illustrationsbeispiele den „Düsteren Tag“ (Abbildung 27), wo man links auf die dörfliche Szenerie vor einem Wirtshaus herabblickt oder im „Ikarussturz“ auf den Angler am Strand, das Rebhuhn und den ins Meer eintauchenden Ikarus. In gleicher Weise seien die Fischer in Benings „Februar-Miniatur“ aus dem „Flämischen Kalender“, die als Abbildung 61 wiedergegeben ist, unvermittelt und von oben zu sehen. Nach Ingo F. Walther hat der Flämische Kalender eine Entstehungszeit von 1520 bis 1525, ist wahrscheinlich in Brügge geschaffen worden und wird jetzt in der Bayerischen Staatsbibliothek in München unter der Signatur Clm 23638 aufbewahrt.³²⁰

Bening seinerseits übernahm in einzelnen Monatsbildern die spezielle Ikonographie der „Très riches heures“, ohne jedoch die eigenen Muster abzulegen, meint Christian Vöhringer. Als Abbildung 62 ist das Märzbild aus diesem bezaubernden Stundenbuch wiedergegeben, das aus der Zeit zwischen 1410 und 1416 stammt,³²¹ nicht zuletzt weil hier ein Pflüger samt Gespann abgebildet erscheint, dies jedoch bildparallel, was einfacher ist. Allerdings entsteht dadurch kein Tiefeneindruck. Diesen erreicht der Künstler durch die schräg begrenzten, beziehungsweise rautenförmigen

³¹⁸ I. Walther, *Codices illustres*, Köln 2001, S. 419.

³¹⁹ Vöhringer, *Pieter Bruegels d. Ä. Landschaft* (zit. Anm. 5), S. 55.

³²⁰ Walther, *Codices illustres* (zit. Anm. 318), S. 418.

³²¹ Ebenda, S.281. Dieses Stundenbuch wurde von Herzog Jean du Berry in Auftrag gegeben und von den Brüdern Limburg ausgeführt. Es wird im Musée Condé in Chantilly unter der Signatur Ms. 65 aufbewahrt.

Felder. Jedenfalls ist das März-Bild „eine der schönsten Proben für die naturgetreuen Landschaftsdarstellungen dieses Stundenbuches.“³²²

Es ist sicherlich richtig wenn man feststellt, dass Pieter Bruegel mit dem Pinsel umgehen konnte wie ein Illuminator von kleinen Stundenbüchern. Als Beispiel kann hier das große Segelschiff des „Ikarusbildes“ dienen, vor allem die Struktur der Bordwand erscheint mit feinem Strich gemalt. Natürlich gibt es noch bessere Demonstrationsobjekte hiefür in Bruegels *oeuvre*. Ein markantes Beispiel ist das Dächermeer auf der linken Seite der Tafel „Der Turmbau zu Babel“, die als Abbildung 19 wiedergegeben ist. Die Häuseragglomeration ist dort besonders fein ausgeführt.

Zusammenfassend sei festgestellt, dass Bruegel zwar in die niederländische Maltradition eingebunden ist, weniger jedoch stilbezogen, aber stark vom bäuerlichen Leben her.

6.2. Das Ikarusmotiv nach Bruegel

Es ist nicht bekannt, das Pieter Bruegel Schüler oder gar eine größere Werkstatt hatte. „Wir wissen nichts über seine Gehilfen, nichts über die Werkstatt des Meisters, über ihre Organisation, nicht einmal, ob sie überhaupt bestanden hat, was keineswegs gewiss ist.“³²³ Er hatte zwar einige Nachahmer, doch endete mit ihm die Geschichte der Niederländischen Malerei des 16. Jahrhunderts. Pierre du Colombier meint, dass ein Maler seines Ranges - wenn auch völlig verschieden im Geist - erst wieder Peter Paul Rubens (1577-1640) war.³²⁴ Allerdings gab es zu dessen Zeit genau genommen keine einheitliche niederländische Malerei mehr, sondern eine Kunst der katholischen, südlichen Niederlande und eine ganz anders geartete protestantische im Norden.

³²² F. Winzer, Die Stundenbücher des Duc de Berry, Dortmund 1985, S. 66.

³²³ Bianconi, Bruegel (zit. Anm. 65), S. 14.

³²⁴ Colombier, Die niederländische Malerei (zit. Anm. 148), S. 149.

Dem großen Lexikon der Malerei ist zu entnehmen, dass Bruegel mit den Bauernbildern Vorläufer jener Maler des 17. Jahrhunderts wurde, die das Genre dieser Bilder beliebt machten, wie beispielsweise für Brouwer und Ternier, im 19. Jahrhundert sogar noch für Millet. „Mit seiner hintergründigen Art der Gestaltung gab Bruegel ... auch den Künstlern des 20. Jahrhundert noch Anregungen, besonders den Expressionisten.“³²⁵

Auf der Suche nach Darstellungen des Ikarusthemas nach der Zeit von Bruegel ist festzustellen, dass diese eher selten anzutreffen sind. Ein Grund könnte darin liegen, dass in der erfolgsorientierten Folgezeit das Scheitern eines Vorhabens oder gar eine Person, die vom Himmel stürzt, als Motiv wenig gefragt war. Auch kann man Bruegels „Ikarussturz“ kaum mit Werken gleichen Themas vergleichen, da in seiner Darstellung des namensgebenden Protagonisten nur einige Giedmaßen lesbar sind und Daedalus überhaupt nicht vorhanden ist. Dennoch ist es spannend, einige Beispiele aufzuzeigen, wie andere nachfolgende Künstler sich dem Thema nähern:

Im Nationalmuseum von Stockholm hängt ein Gemälde mit dem Titel „Icaros fall“ von Joos de Momper d. J., das als Abbildung 63 wiedergegeben ist. Dieser Künstler wurde 1564 in Antwerpen geboren, ist für dekorative Landschaften bekannt geworden und starb in seiner Geburtsstadt im Jahre 1635.³²⁶ Antwerpen dürfte er kaum verlassen haben, jedenfalls war er nicht in Italien.³²⁷

Auf den ersten Blick merkt man, dass Momper wie Bruegel formal eine Bilddiagonale, diesmal allerdings von links unten beginnend, zur optischen Raumschaffung impliziert und inhaltlich die drei Figuren Pflüger, Schäfer und Fischer darstellt. Anders als bei Bruegel scheinen sie das Geschehen am Himmel zu beobachten, wenn auch ohne besonderen Enthusiasmus. Daedalus schwebt mit ausgebreiteten Flügeln stabil in der Luft, während sich weiter oben über ihm das Drama abspielt: Ikarus stürzt kopfüber mit

³²⁵ Das große Lexikon der Malerei, (zit. Anm. 256), S. 98.

³²⁶ Schaffran, Taschen-Lexikon der Kunst (zit. Anm. 267), S. 136.

³²⁷ Thieme/Becker, Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler (zit. Anm. 28), Bd. 25, S.52.

gegrätschen Beinen unkontrolliert aus der Höhe herab. Anders als bei Bruegel ist keine der Figuren besonders hervorgehoben oder nebensächlich dargestellt. Den Mittelgrund beherrscht eine Agglomeration von Häusern und eine Wasserfläche, in der auf- und abgetakelte Segelboote lesbar sind. Das Meer verliert sich in der Ferne im Hintergrund in der linken Bildhälfte, während rechts ein Bergfelsen im Mittelgrund und eine Laubbaumgruppe im Vordergrund die Sicht begrenzen.

Angesichts der drei dargestellten Landbewohner stellt sich nunmehr die Frage, ob Joos de Momper Bruegels Ikarusbild gekannt hatte. Dies ist sehr wahrscheinlich, obgleich er noch ein kleines Kind war, als Bruegel starb. Er hat aber die Familie gekannt und beispielsweise mit Jan Brueghel d. Ä. zusammengearbeitet. Zwei Werke dieser Arbeitsgemeinschaft hängen im Wiener Kunsthistorischen Museum: es handelt sich um Mompers „Gebirgslandschaft mit Burg“ und eine „Gebirgslandschaft mit Flusstal“ die beide um 1600/10 gemalt wurden und die im Gemäldeverzeichnis mit dem Vermerk „Staffage von Jan Brueghel d. Ä.“ versehen sind.³²⁸

Eine völlig andere Darstellung des Ikarus-Themas findet man in der Neapler Galerie Capodimonte. Dort wird ein Ikarus-Zyklus aufbewahrt, der vom venezianischen Maler Carlo Saraceni geschaffen wurde. Nach Ulrich Thieme und Felix Becker wurde dieser Künstler nach seiner Heimatstadt auch Carlo Veneziano genannt, erblickte 1585 das Licht der Welt und war Schüler von Camillo Mariani. In Rom lernt er die „maniera del Caravaggio“ kennen, wird nach Aufenthalt in verschiedenen italienischen Städten nach Venedig gerufen, um Historienbilder in der „sala di maggior consiglio“ zu malen. Er stirbt schon 1620 an Flecktyphus in seiner Geburtsstadt.³²⁹

Als Abbildungen 64 bis 66 ist der dreiteilige Ikarus-Zyklus dieses Künstlers dargestellt. Themen sind: „Flug des Ikarus“, „Sturz des Ikarus“ und

³²⁸ Ferino-Pagden/Prohaska/Schütz, Die Gemäldegalerie des kunsthistorischen Museums (zit. Anm. 1), S. 84-85.

³²⁹ Thieme/Becker, Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler (zit. Anm. 28), Bd. 29, S. 459.

„Begräbnis des Ikarus“. Die genauen Entstehungsdaten sind nicht bekannt. Anna Ottani Cavina datiert die Werke „in eine Zeit vor 1608“.³³⁰

Das erste Bild zeigt Dädalus und seinen Sohn auf einem Hügel links in einer heroischen Landschaft; sie sind gerade im Begriff aufzusteigen. Beide erscheinen mit großen Flügeln ausgestattet, die mit Bändern an den Armen befestigt sind. Ikarus hat bereits ein Bein in der Luft vorgestreckt. Sein Vater hält ihn führend umschlungen. Hoch am Himmel, am oberen Bildrand scheint die Sonne, deren Wirkung unheilbringend am nächsten Werk zu sehen ist. Hier sind Dädalus und Ikarus groß im Bild in den Lüften schwebend. Der Vater fliegt mit ausgebreiteten Schwingen ausbalanciert in der Luft, der Knabe fällt ungeordnet auf dem Rücken von oben herab. Er war offensichtlich der sengenden Sonne zu nahe gekommen, da sich seine Flügel im Auflösungsprozess befinden, was man an mehreren einzelnen herum- und herabfliegenden Federn bemerken kann. Die Sonne liest man wiederum am oberen Rand, diesmal aber weit links. Das Geschehen spielt sich in einer weitläufigen hügeligen und bewaldeten Landschaft ab, durch die in der Mitte ein breites Gewässer zieht. Links vorne erblickt man eine angelnde Figur, daneben einen Reiter.

Die dritte Szene stellt eine Landschaft mit üppiger Vegetation dar, die raumdiagonal nach rechts ansteigt, links liest man wieder ein Gewässer, das sich bis zum Horizont nach hinten zieht. Rechts im Vordergrund schleppt der Vater seinen toten Sohn zur letzten Ruhestätte, die aus einem großen quaderförmigen Sarkophag besteht, hinter dem ein Deckel schräg angelehnt erscheint. Die Leblosigkeit des Sohnes wird archetypisch durch einen schlaff herabhängenden Arm und einen nach hinten gewandten Kopf dargestellt. Der bärtige Daedalus wendet sein Antlitz nach oben als ob er den Göttern zürnt. Er könnte aber auch zu dem großen Vogel aufschauen, der über einigen Wolken im Mittelgrund segelt, vielleicht ein Todesbote.

³³⁰ A. Ottani Cavina, Carlo Saraceni, Milano 1968, S. 27.

Wenn die Werke Saracenis auch völlig anders als Breugels „Ikarussturz“ stilistisch, formal und inhaltlich erscheinen, gibt es doch eine deutliche Koinzidenz: Alle Bilder sind farblich wenig auffällig, haben aber jeweils einen markanten farblichen Akzent: ein rotes Textil. Bei Bruegels „Ikarusbild“ ist dies - wie bereits berichtet - das Hemd, bei Saracenis erstem und zweitem Bild ist dies jeweils ein durch Wind flatterndes rotes Tuch. Im dritten Bild liegt es separiert am Boden.

Ein weiteres Werk mit dem Titel „Daedalus und Ikarus“ ist in Abbildung 67 wiedergegeben. Es wurde von Anthonis van Dyck (1599-1641) geschaffen und befindet sich in der Art Gallery of Ontario in Toronto. Es wurde mit Öl auf Leinwand angefertigt und weist die Dimensionen von 115,3 x 86,4 cm auf. Datiert wird es „um 1620“.³³¹ Dargestellt sind zwei nahe Halbfiguren. Die größte Fläche nimmt der helle, nackte Oberkörper des Jünglings ein, der den Betrachter mit offensichtlich gemischten Gefühlen direkt ansieht. Sein gelockter Kopf und die Lippenpartie könnten darauf hindeuten, dass für diesen Ikarus ein Mädchen Modell stand. Allgemein betrachtet steht er locker da; nur seine rechte Hand verrät Spannung, als ob er sich noch nicht klar ist, das Risiko des Fliegens auf sich zu nehmen. Anders ist Daedalus dargestellt, von dem man links hinter der rechten Schulter des Knaben den Kopf sieht, ein bärtiger Mann mit gefurchter Stirne. Er scheint auf den Knaben einzureden, wahrscheinlich ist jene Szene dargestellt in der er warnt, der Sonne nicht zu nahe zu kommen. Sein an dem Kopf angelegter Zeigefinger dürfte die Drohung ausdrücken, dass er ja nicht vom Kurs abkommen soll. Mit der linken Hand legt er dem Knaben den rechten Flügel an, der linke ist schon in Position, wobei zu fragen ist, wie er am Körper befestigt wurde; der dünne Gürtel rund um die Hüfte dürfte diesbezüglich nicht in Frage kommen. Gut getroffen ist die Spannung zwischen den beiden Figuren, man spürt förmlich die Aufregung vor dem Abenteuer. Gustav Glück nennt in seiner Van-Dyck-Monographie das Werk eine „prächtige Halbfigurenkomposition von Daedalus und Ikarus.“³³²

³³¹ R. Wattenmaker, Handbook – Catalogue illustré, Art Gallery of Ontario, o. O. 1974, S. 39.

³³² G. Glück, Van Dyck, Stuttgart 1931, S. XL.

Wenn auch das Ikarus-Motiv von den Bruegel nachfolgenden Künstlern selten aufgegriffen wurde, so ist es doch bemerkenswert, dass eine eindrucksvolle Plastik zu diesem Thema existiert, und zwar von keinem geringeren als dem Hauptmeister der italienischen Bildhauer des Klassizismus, nämlich Antonio Canova (1757-1822).³³³ Dieses Werk, das in Abbildung 68 wiedergegeben ist, wurde in Marmor gefertigt, hat die Dimensionen von 182 x 95 x 76 cm und wird im Museo Correr in Venedig aufbewahrt.³³⁴

Bei Udo Kultermann findet sich eine interessante themenbezogene Bemerkung: „In der griechischen Legende wird die Erfindung der Skulptur und der Architektur dem Dädalus zugeschrieben, über den Aristophanes in einem Theaterspiel unter dem Titel ‚Dädalus‘ bereits historisierend geschrieben hat.“³³⁵

Mittels dieser Plastik sind die beiden Protagonisten vor dem verhängnisvollen Flug dargestellt. Der Vater legt seinem Sohn den ersten Flügel an, der Sohn scheint sich dabei nicht sehr wohl zu fühlen, denn er wendet seinen Kopf ab, obgleich ein schwaches Lächeln merkbar ist. Beide halten sich mit je einem Arm umschlungen, was auf ein gutes Vater-Sohn-Verhältnis schließen lässt. Während Ikarus ruhig in Kontrapost dargestellt ist, macht Daedalus einen Schritt nach vorne, wodurch ein Bewegungsmoment angedeutet erscheint, das noch deutlicher wird, wenn man sein Gesicht betrachtet, soweit dies mittels Abbildung 69 möglich ist. Sein Gesichtsausdruck, vor allem die zusammengepressten Lippen, die Stirnfalten und der gerade, offene Blick, drücken Entschlusskraft aus, die sicherlich keinen Widerstand duldet.

Sonderbar scheint die Unterlage, auf der beide stehen (Abbildung 70). Es handelt sich nämlich um die noch nicht angelegten Flügel, die aus einzelnen Federn bestehen, welche mit Wachs verbunden sind. Dies sind doch Erzeugnisse, die üblicherweise sorgfältiger Behandlung bedürfen. Vielleicht

³³³ Schaffran, Taschen-Lexikon der Kunst (zit. Anm. 267), S. 94.

³³⁴ G. Pavanello, Dedalo e Icaro, in: Ausstellungskatalog Antonio Canova, Museo Correr, Venedig 1992, S. 226.

³³⁵ Kultermann, Kleine Geschichte der Kunsttheorie (zit. Anm. 300), S. 18.

aber will der Künstler damit die Festigkeit dieser Flugapparate demonstrieren, dass sie sich nämlich nicht auflösen, wenn man darauf steht. Im Übrigen sind auch Steinmetzwerkzeuge auf der Basis sichtbar, vielleicht Attribute des Erfinders Daedalus oder der Steinmetzgilde allgemein.

Hinsichtlich der Qualität des Werkes stellt Giuseppe Pavanello begeistert fest: „Unanimamente considerato il capolavoro della giovinezza veneziana dell'artista.“³³⁶

Nach diesem kunsthistorischen Streifzug durch Ikarus-Darstellungen verschiedener Künstler im Laufe der Zeit wird im nächsten Abschnitt dieser Arbeit wieder auf Pieter Bruegel zurückgekommen und versucht, seinen psychischen habitus darzustellen.

³³⁶ Pavanello, Dedalo e Icaro (zit. Anm. 334), S. 226.

7. Pieter Bruegels Weltsicht

Um Pieter Bruegels Position gegenüber seiner Umwelt darzustellen, sind zwei Fragenkomplexe einer näheren Untersuchung zu unterziehen: Mit welcher psychologischen Grundstruktur war der Künstler ausgestattet und welche Philosophie resultierte aus seiner Begegnung mit der Umwelt?

Um zur Beantwortung der ersten Frage zu gelangen, sei zunächst bei Carel van Mander nachgelesen. Der Autor charakterisiert bereits im ersten Satz seines Beitrages über Bruegel diesen als geistreich und humorvoll; die Natur hätte es wunderbar getroffen, dass sie einen Bauern aus einem unbekanntem Brabanter Dorf zum Maler machte.³³⁷ Er wurde von vielen „Pieter der Drollige“ genannt, weil er oft nach Hieronymus Bosch gearbeitet und viele Spukbilder und humoristische Szenen gemalt hatte.³³⁸ Die Natur, vor allem schöne bergige Landschaften, scheinen ihn fasziniert zu haben. Der diese Tatsache aussagende Satz Carel van Manders, der in der Literatur häufig zitiert wurde, lautet folgendermaßen: „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.“³³⁹

Er war unter anderem mit einem Kaufmann namens Hans Franckert befreundet. Zusammen mit ihm betrieb er gelegentlich ein Spiel, das als humorvoll, aber auch als frech bezeichnet werden kann. Wenn in einer ländlichen Gegend eine Hochzeit stattfand, nahmen die beiden in Bauerntracht verkleidet daran teil und gaben vor, sie gehörten zur Verwandtschaft der Braut oder des Bräutigams. Allerdings brachten sie auch Geschenke für die Neuvermählten mit, was die Unverfrorenheit etwas mildert. Jedenfalls „machte es Bruegel großes Vergnügen, die Art der Bauern im Essen, Trinken, Springen, Freien und anderen spaßhaften Dingen zu

³³⁷ van Mander, Das Leben der niederländischen und deutschen Maler (zit. Anm. 41), S. 152.

³³⁸ Ebenda, S. 152.

³³⁹ Ebenda, S. 154.

beobachten, lauter Momente, die er sehr hübsch und komisch mit der Farbe wiederzugeben verstand.“³⁴⁰

Nach den Ausführungen obigen Absatzes ist einmal mehr zu folgern, dass Pieter Bruegel in seiner psychischen Grundstruktur ein humorvoller Geselle mit der Neigung zu einem gewissen Stil, nämlich dem bäuerlichen, war. Ein Bauer war er sicherlich nicht, denn er wird beruflich immer wieder als Maler bezeichnet und angesichts seines großen *oeuvres* und der relativ kurzen Lebenszeit hätte er für bäuerliche Tätigkeiten sicherlich keine Zeit gehabt. Er dürfte nicht einmal in bäuerlicher Umgebung groß geworden sein. Dies kann aus einem Detail des „Ikarusbildes“ abgeleitet werden, denn der dort abgebildete Pflug entspricht nicht agrartechnischen Erfordernissen: Auf dem gepflügten Feld erscheinen die Scharen nach links gewendet. Aber der Pflüger „besitzt keinen Wendepflug, mit dem er am Rand des Ackers - wenn auch auf engstem Raum - umdrehen, und dennoch die Scharen weiterhin in dieselbe Richtung umwerfen könnte.“³⁴¹ Wenn er selbst zumindest in der Jugend einen Pflug geführt hätte, wäre ihm diese Realitätsabweichung nicht passiert, denn im Allgemeinen zeichnet seine Bilder eine Detailgenauigkeit aus, was beispielsweise aus der exzellenten malerischen Behandlung des Segelschiffes hervorgeht. Daraus kann man nicht schließen, dass Bruegel aus einer Seemannsfamilie stammt, aber vielleicht waren seine Vorfahren Kaufleute, die transmaritim handelten, wofür es allerdings keinen konkreten Hinweis gibt. Jedenfalls schlüpfte er von Zeit zu Zeit in eine bäuerliche Tracht und begab sich in rustikale Gesellschaft, so wie manche Städter in unserem Land aber auch aus Nachbarländern in mehr oder weniger phantasievollen Trachtenkleidungen ins Salzkammergut fahren.

Pieter Bruegel legte großen Wert auf Wahrheit im Umgang mit seinen Mitmenschen, vielleicht war er sogar ein Wahrheitsfanatiker, jedenfalls konnte er das Lügen nicht leiden. Es gab eine Dienstmagd, die er in seinem Haus hatte, als er noch in Antwerpen wohnte. Sie scheint ihm sehr nahe gestanden zu sein, denn Carel van Mander berichtet, dass er sie „wohl auch

³⁴⁰ van Mander 1991, S. 154.

³⁴¹ Vöhringer, Pieter Bruegel d. Ä. Landschaft (zit. Anm. 5), S. 177.

geheiratet hätte, wenn es ihm nicht missfallen hätte, dass sie jederzeit lügen musste.“³⁴² Er hat sie jedoch nicht gleich gekündigt, sondern versuchte sie zur Wahrheit zu erziehen, wobei er sich folgender Methode bediente: Er nahm einen Stock, der ziemlich lange war, und vereinbarte mit ihr, dass für jede ihrer Lügen eine Kerbe eingeschnitten werde. Wenn der Stock innerhalb einer gewissen Zeit voll Kerben erscheint, wäre es aus mit der Beziehung, was auch bald der Fall war.

Carel van Mander berichtet aber auch von einer sonderbaren Diskrepanz im Verhalten Pieter Bruegels: Er war in Gesellschaft sehr spaßhaft und liebte es, die Leute durch allerlei Lärm und Spuk zu erschrecken. Sonst aber war er „ein sehr stiller und verständiger Mann, der nicht viel Worte machte.“³⁴³

Zusammenfassend kann festgestellt werden, dass Pieter Bruegel allem Anschein nach ein eher introvertierter Mensch war, der aber durchaus auch leutselig sein konnte, wenn er sich in Gesellschaft befand, wobei er besonders Kontakt mit der bäuerlichen Bevölkerung suchte. Darüber hinaus hatte er eine Eigenschaft, die bisher noch nicht erwähnt wurde: Er war ein Philosoph, wenn auch nicht in herkömmlicher Art. Carel van Mander erwähnt diesbezüglich zwar nichts, aber in der Literatur über Bruegel ist immer wieder davon die Rede, wobei er aber nicht einhellig einer philosophischen Richtung zugeordnet wird.

Der ehemalige Hauptkonservator der königlichen Museen der Schönen Künste in Brüssel, Philippe Robert-Jones, formuliert am Schluss eines kurzen Beitrags aus dem Jahre 1978 über das themenbezogene Bild: „Bruegel malt, wie ein Philosoph schreibt. Er gibt eine umfassende Vision, zugewandt den Lebewesen und den Dingen, dem Leben und dem Universum. Werk eines Denkers, so gut wie eines Künstlers, stellt seine ‚Landschaft mit dem Fall des Ikarus‘ eine kosmische Vision der Wirklichkeit dar, die noch heute Fragen an uns stellt.“³⁴⁴

³⁴² van Mander, Das Leben der niederländischen und deutschen Maler (zit.Anm. 41), S. 154.

³⁴³ Ebenda, S. 154.

³⁴⁴ Roberts-Jones, Landschaft mit dem Sturz des Ikarus (zit. Anm. 9), S. 191.

Werner Busch meinte 1997, dass Bruegels Landschaften Anlass gegeben haben, „sie der Konzeption einer neoplatonischen Kosmologie zuzuschlagen.“³⁴⁵ Was ist damit gemeint? Nach dem „dtv-Atlas Philosophie“ gilt der Neuplatonismus als letztes großes System der Antike. In ihm greifen Philosophen vor allem in kosmologischer Perspektive auf Platon zurück und verbinden seine mit aristotelischen und stoischen Thesen.³⁴⁶ Der Begründer und der wichtigste Vertreter dieser Richtung ist Plotin (um 204-270), bei dem der Geist (nous) eine inziale Rolle spielt. Die Reife des Geistes enthält die Frucht der Seele und die Seele verbindet die Sphären des Geistigen und des Stofflichen. „Die *Weltseele* durchdringt, formt und beseelt den Kosmos und verleiht der Welt ihre *Harmonie*.“³⁴⁷ Dieser Satz ist nach dem Empfinden des Schreibers der vorliegenden Arbeit auf den „Ikarussturz“ völlig zutreffend. Das einzige die Harmonie störende Element ist der fallende Ikarus und von dem sieht man nur die Beine.

Das implizit Transzendente bei Bruegel hat Otto Pächt folgendermaßen analysiert und formuliert: „Man hat Bruegel - wie ich glaube nicht mit Unrecht - einen Malerphilosophen genannt. Aber auch die Größe eines Maler-Philosophen ist, wie sich gezeigt hat, nicht in einem sublimen Gedanken zu suchen, der hinter der Fassade der Malerei verborgen läge und aus seinem Versteck durch unsere Spitzfindigkeit hervorgezogen werden müsste, sondern in einer ganz besonderen Art malerischer Offenbarung, in der Fleisch gewordene Gedanken mit der Eindringlichkeit alltäglichen Lebens schaubar und erfahrbar werden.“³⁴⁸

Jürgen Müller nennt Bruegel in seiner Publikation von 1999 einen „gebildeten Humanisten“.³⁴⁹ Für den Begriff Humanismus gibt Franz Austeda eine Reihe von Bestimmungsmerkmalen an, von welchen folgende wesentlich sind: weltzugewandtes, vor allem auf die Bewältigung der

³⁴⁵ Busch, Landschaftsmalerei (zit. Anm. 98), S. 18.

³⁴⁶ P. Kunzmann/F. Burkard/F. Wiedmann, dtv-Atlas zur Philosophie, München 1999, S. 63.

³⁴⁷ Ebenda S. 63.

³⁴⁸ O. Pächt, Methodisches zur kunsthistorischen Praxis, (Hrsg. J. Oberhaidacher, A. Rosenauer, G. Schikola), München 1995, S. 186.

³⁴⁹ J. Müller, Das Paradox als Bildform – Studien zur Ikonologie Pieter Bruegel d. Ä., München 1999, S. 19.

menschlichen Lebensaufgaben gerichtetes Kulturstreben, Wiederbelebung des antiken Geistes, Kampf gegen Bevormundung, Erschließung der antiken Quellen und Pflege der antiken Sprachen.³⁵⁰ Alle diese Eigenschaften treffen auf Pieter Bruegel zu, soweit sie aus Berichten und Werken ableitbar sind. Lediglich beim „Kampf gegen Bevormundung“ scheint ein schlüssiger Beweis zu fehlen; jedenfalls hat der Künstler niemals höhergestellte Persönlichkeiten porträtiert.

Wenn man nunmehr den „Ikarussturz“ philosophisch analysierend betrachtet, ist deutlich eine stoische Tendenz festzustellen, denn auf dem Bild kümmert sich weder der Landmann noch der Fischer um den Ertrinkenden und auch der Schäfer schaut weg. Es sind Stoiker, „sie gehorchen den Gesetzen des Kosmos, der Natur, und überlassen den Gesetzesbrecher seinem vermeintlich gerechten Schicksal.“³⁵¹

Diesen Abschnitt abschließend sei nochmals Otto Pächt zitiert, wonach Pieter Bruegel „gemeinhin geradezu als der Inbegriff unerschöpflichen Erfindungsreichtums gilt, als die ideale Vereinigung eines großen Malers und eines originellen Denkers in einer Person.“³⁵²

³⁵⁰ Austeda, Wörterbuch der Philosophie (zit. Anm. 231), S. 109.

³⁵¹ Hagen, Pieter Bruegel d. Ä. (zit. Anm. 29), S. 61.

³⁵² Pächt, Methodisches zur kunsthistorischen Praxis (zit. Anm. 346), S. 174. Allerdings stellt Otto Pächt auf den folgenden Seiten 175 bis 178 fest, dass es in Bruegels *oeuvre* Werke gibt, die auf Vorbilder zurückgehen, wie beispielsweise „Die niederländischen Sprichwörter“ in Berlin (Abbildung 10) und solche, die Elemente originärer Erfindung enthalten, wie „Der Misanthrop“ in Neapel (Abbildung 41).

SCHLUSSBETRACHTUNG

Im Verlauf meines Arbeitslebens hatte ich immer wieder von Zeit zu Zeit in Brüssel zu tun, meistens bei einem Berufsverband, der in der Nähe der Musées royaux des Beaux-Arts domiziliert war. Immer wenn Sitzungen früher als geplant beendet wurden und keine gesellschaftlichen Verpflichtungen bestanden, hielt ich mich in diesem Museum auf. Dabei konnte man miterleben, wie der „Ikarussturz“ im Verlauf der Jahrzehnte dort in zunehmendem Maße an Bekanntheit gewann. Ein Blick in den dortigen „Museum-shop“ verdeutlicht die Beliebtheit dieses Motivs, das in vielfältiger Form „vermarktet“ wird. Wenn man auch der Meinung sein kann, dass hier ein Kunstwerk „verkitscht“ wird, so sollte man doch nicht vergessen, dass auch die Kunst seitens des Publikums eine gewisse Akzeptanz braucht, die eine bestimmte Mindestintensität aufweisen sollte. Im Übrigen sind heutzutage in allen größeren und vielen kleineren Museen derartige Verkaufseinrichtungen geschaffen worden, die sicherlich auch Anregungen bewirkten, sich mit Kunstwerken und Künstlern zu beschäftigen. Nicht zu vernachlässigen ist die Tatsache, dass in diesen Geschäften auch Literatur in umfangreichem Maße angeboten wird. Einmal hat dort ein Buch mit dem Titel „Sieben Wunder Belgiens“ mein Interesse geweckt, sodass ich es käuflich erworben habe, weil ich wissen wollte, welche Kunstwerke dort besonders geschätzt werden und wodurch dies begründet wird. Diese Publikation wurde nicht von einem einzigen Autor erstellt, sondern von einer Expertengruppe unter der Leitung von Albert d'Haenens, Professor an der katholischen Universität Löwen.³⁵³

Nach der genannten Publikation sind die „sieben Wunder Belgiens“ folgende Werke:

- Das Taufbecken des Renier de Huy in der Sankt-Bartholomäus-Kirche in Lüttich.

³⁵³ A. d'Haenens, Sieben Wunder Belgiens, Brüssel 1978, S. 5. Die Expertengruppe bestand aus folgenden Persönlichkeiten: M. De Somer, P. Orban, G. Lemaire, G. Zélis, C. Pinson, M. Stessel, J. P. Nandrin, Th. Symons, M. R. Lampière, R. Didier, Ch. Malaise, E. Dhanens, D. Hollanders, R. Ph. Roberts-Jones, J. Van Ackere.

- Der Marienschrein des Nikolau von Verdun in der Kathedrale von Tournai.
- Der Kirchenschatz des Hugo d' Oignies aus dem Kloster der Schwestern Unserer Lieben Frau, ausgestellt im Archäologischen Museum in Namur.
- Der Genter Altar der Brüder Hubert und Jan van Eyck in der Sankt-Bavo-Kathedrale in Gent.
- Der Ursulaschrein des Hans Memling im St.-Jans-Hospital in Brügge.
- Die Landschaft mit dem Sturz des Ikarus des Pieter Bruegel in den Königlichen Museen in Brüssel.
- Die Kreuzabnahme des Peter Paul Rubens in der Kathedrale von Antwerpen.³⁵⁴

In dieser Aufstellung sind neben Bruegels Ikarussturz drei weitere Gemälde enthalten, woraus zu schließen ist, dass dieses Werk als eines der vier bedeutendsten Bilder in einer an Kunstwerken so bedeutenden Region angesehen werden kann.

Ein weiterer Hinweis auf die Wertschätzung des „Ikarussturzes“ kann aus folgender Tatsache ersehen werden: Das zweibändige von Wibke von Bonin in den Jahren 1983 und 1985 herausgegebene Werk mit dem Titel „Hundert Meisterwerke aus den großen Museen der Welt“³⁵⁵ bringt als Abbildung auf der Vorderseite des Schutzumschlages des zweiten Bandes Bruegels „Ikarussturz“. Der Vollständigkeit halber sei angeführt, dass als Pendant auf dem ersten Band dieses Werkes „Die Malkunst“ abgebildet ist, ein Gemälde, das Johannes Vermeer van Delft um 1665 bis 1666 geschaffen hat, das im Kunsthistorischen Museum aufbewahrt wird³⁵⁶ und das in Abbildung 71 wiedergegeben wird.

Bemerkenswert ist ferner, dass im Rahmen der genannten Publikation „Hundert Meisterwerke“ von jedem Künstler jeweils ein Bild behandelt wird,

³⁵⁴ d'Haenens 1978, S. 229.

³⁵⁵ W. von Bonin (Hrsg.), 100 Meisterwerke aus den großen Museen der Welt, 2 Bde., Köln 1983 u. 1985.

³⁵⁶ Ferino-Pagden/Prohaska/Schütz, Die Gemäldegalerie des kunsthistorischen Museums (zit. Anm. 1), S. 130.

dies mit einer einzigen Ausnahme: von Pieter Bruegel werden zwei Werke gezeigt und beschrieben, neben dem bereits erwähnten „Ikarussturz“ das Winterbild „Jäger im Schnee“ aus 1565, das im Kunsthistorischen Museum hängt (Abbildung 31). Nun ist klar, dass solche Gegebenheiten rein zufällig entstanden sein könnten und dass fast jede Quantifizierung in der Kunst als problematisch anzusehen ist, aber dennoch dürfen sie als Indikator für Qualität und Exklusivität herangezogen werden, denn einen objektiven Parameter gibt es zumindest in der oberen Klasse der meisterlichen Werke sicherlich nicht.

Abschließend darf als weitere persönliche Bemerkung festgestellt werden, dass ich durch die Befassung mit meinem Lieblingsbild im Besonderen und mit Pieter Bruegel im Allgemeinen reichlich gelernt habe. Viele Details sind mir im Rahmen der Beschäftigung mit der vorliegenden Arbeit bekannt und mehrere Zusammenhänge bewusst geworden, sodass ich völlig vergessen hatte, wie das war, als ich zum ersten Mal in Brüssel vor Bruegels „Ikarussturz“ stand. Im Rahmen der von mir durchgesehenen Literatur fand ich diesbezüglich keine Bemerkungen mit einer Ausnahme: In der zweiten Auflage der Publikation „Der Bauern-Bruegel“ von Wilhelm Hausenstein aus dem Jahre 1920 – zur ersten Auflage von 1910 war der „Ikarussturz“ der Öffentlichkeit wie oben berichtet noch gar nicht bekannt – fand ich die Formulierungen, die mich an den ersten prägenden Eindruck erinnerten, den dieses Werk im Original auf mich machte.³⁵⁷ Der genannte Autor formuliert folgendermaßen: „Der erste Eindruck ist Unwahrscheinlichkeit. Nicht bloß Unwahrscheinlichkeit im Gesicht des sechzehnten Jahrhunderts oder des Meisters, der auf einem Schildchen als Maler des Bildes benannt ist, sondern Unwahrscheinlichkeit überhaupt. Man begreift nicht, dass dieses Bild vorhanden ist. So einzig wirkt das Staunenswerte, dass eine ganze Galerie ringsum und Erinnerungen an Hunderte von Bildern keinen Weg zu dieser Tafel weisen. ... Als hätte man aus Grünspann eine feine Farbe mit vielen Stufungen gezogen, die in der Geschichte der Kunst nur einmal oder bloß bei einem, dem Boerenbruegel, vorkommt, sind Meer und

³⁵⁷ Vielleicht sollte noch ergänzt werden, dass das Ikarussturz-Gemälde wie ein Guckkasten in eine fremde, unzugängliche Welt wirkte, in der blau und grün - ähnlich einer Unterwasserwelt - vorherrschte.

Himmel gemalt. In der Mitte unten hält ein Mann mit hochroter Ärmelweste, grauem Koller, braunen Hosen die Gebärde eines Pflügenden inne. Die braune Erde legt sich in breiten und fetten Fladen um. Über dem Menschen, den Gott aus Erde schuf, damit er in Form und Arbeit die Erde verkörpere, steht als Mitte des Himmels eine Sonnenscheibe gelb, fern und ungeheuer. Von Gelb und Rosa zu Patinagrün und Blaugrün kühlt sich um sie allmählich der Dunstkreis ihrer Wärme. Im oxydgrünen Meer schwimmt ihr Spiegelbild. Ringsum führt da und dort das Rosarot, das um die Sonne in höchster Abgezogenheit kaum fühlbar glüht, wirkliches Leben. ... Ist dieses Bild Weltweisheit? Die große Sage vom stürzenden Ikarus vollzieht sich abseits in erbarmungswürdiger und gleichsam intrigierender Nebensächlichkeit. Daedalus ist nirgends. In der Bildmitte senkt sich unwissend und dinglich, bar des Anteils an der Sonne und dem kühnen Flieger, der ihr entgegenstieß, der Kopf eines brabantischen Landmanns. Hinter ihm erhebt, dumpf erregt, ein Hirt mit knotiger Nase den schweren Schädel, abgewendet von dem Ereignis, verwirrt suchend oder ahnungslos. Der Fischer unten sieht nicht, was vor seinen eigenen Augen geschieht. ... Dies Bild ist hart wie Politik. Unerbittlich spricht sie: Dies ist die Welt. ... Helden stürzen. Die anderen pflügen.“³⁵⁸

Da das Kunsthistorische Museum in Wien bekanntlich die weltweit größte Sammlung von Bruegelgemälden besitzt, die musischen Menschen in der Regel seit vielen Jahren bestens bekannt sind, könnte es sein, dass weitere im Ausland befindliche aussagekräftige und eindrucksvolle Werke des Künstlers wenig bekannt sind. Sollte es mittels der vorliegenden Arbeit gelungen sein, das Interesse und die Wertschätzung für Bruegels „Ikarussturz“ zu intensivieren, sieht der Autor seine Aufgabe als erfüllt an.

³⁵⁸ Hausenstein, Der Bauern-Bruegel (zit. Anm. 49), S. 98-100.

SYNOPSIS

Seit vielen Jahren kennt und bewundert der Autor der vorliegenden Arbeit das Gemälde „Die Landschaft mit dem Sturz des Ikarus“ von Pieter Bruegel, das in den Musées royaux des Beaux-Arts in Brüssel verwahrt wird.

Methodisch ausgehend von Georg Wilhelm Friedrich Hegel und Erwin Panofsky erfolgt eine detaillierte Bildbeschreibung: Die Malfläche wird durch eine Art Diagonale von links fast oben nach rechts unten zweigeteilt. Auf dem dadurch entstandenen linken Dreieck befindet sich ein Feld, auf dem ein Bauer mittels eines Pfluges den Acker bearbeitet. Über dem Feld wird ein Abhang mit einer Stufe lesbar, der schließlich weiter unten zu einem Uferstreifen führt. Auf der erwähnten Stufe befindet sich ein Schäfer, der eine kleine Schafherde mit Hilfe seines Hundes hütet. Ganz unten am Ufer hockt ein Fischer. Knapp über ihm sitzt auf einem Zweig ein Rebhuhn. Es scheint das einzige Lebewesen zu sein, das den Fall eines Menschen ins Wasser bemerkt, von dem man nur noch die Beine wahrnimmt. Es handelt sich hierbei um Ikarus, eine altgriechische Sagengestalt, der mit seinem Vater Dädalus von Kreta fliehend mittels Flügeln die Freiheit durch die Lüfte suchte. Er flog entgegen der Weisung seines Vaters zu hoch, wodurch das Wachs - mit dem die Flügel Federn zusammengehalten wurden - durch die Nähe der Sonne schmolz, weshalb sein Abstürzen unvermeidlich war.

Hinter dem beschriebenen Abhang sieht man auf eine weitläufige Meereslandschaft mit Inseln, Häfen und Uferzonen. Mehrere Segelboote sind auf der Meeresoberfläche lesbar, darunter ein groß ausgeführtes viermastiges Schiff mit vollen Segeln, das auf eine dunkle geheimnisvolle Insel zusteuert.

Im nächsten Abschnitt wird das geschichtliche Umfeld, in dem dieses Werk entstand und in dem sein Schöpfer Bruegel lebte, ausführlich behandelt, wobei zunächst ein wirtschaftlicher Aufschwung unter Kaiser Karl V. zu registrieren ist, der zur Jahrhundertmitte von einer Trendumkehr abgelöst wurde, die dadurch entstand, dass der Kaiser seine Reichseinigungspläne und die Ausrichtung auf den katholischen Glauben gegen den Widerstand größerer Teile der Bevölkerung durchzusetzen trachtete. Noch strengere Maßnahmen, die zu Erhebungen und blutigen Unterdrückungen in den

Niederlanden führten, wurden von seinem Sohn Philipp II ergriffen, sodass die zweite Lebenshälfte Bruegels von zunehmender, drückender Existenzangst geprägt war.

Im folgenden Abschnitt der Arbeit wird das Leben Pieter Bruegels behandelt: sein Geburtsjahr ist unbekannt, es dürfte zwischen 1525 und 1530 liegen. Hinsichtlich seines Geburtsortes gibt es ebenso keine Klarheit. Erläutert wird seine Lehrzeit bei Pieter Kock van Alst in Antwerpen, sein zweijähriger Aufenthalt in Italien, seine Mitarbeit in der Druckerei des Hieronymus Cock, seine Übersiedlung nach Brüssel, seine Heirat und die Geburt seiner drei Kinder, wobei der Bericht des Carel van Mander und fünf auf uns gekommene Dokumente ausführlich behandelt werden. Gestorben ist der Meister im Jahre 1569; er wurde in Brüssel begraben.

Ein folgender Abschnitt behandelt das *oeuvre* Bruegels, wobei seine Gemälde vollständig besprochen werden, sein graphisches Werk exemplarisch.

Nach diesen einleitenden Kapiteln wird die Frage der Authentizität und die zeitliche Einordnung des „Ikarussturzes“ behandelt. Bekannt wurde dieses Gemälde erst im Jahr 1912. Aus der vorliegenden Arbeit geht deutlich hervor, dass anfängliche Zweifel an der Autorenschaft Bruegels im Laufe der Jahre bis heute deutlich schwanden, aber nicht ganz verstummt. Als wahrscheinliche Entstehungszeit wird von den Experten „um 1558“ am häufigsten genannt.

Als literarische Quelle dient eine Verwandlungsgeschichte des römischen Dichters Ovid. In der relevanten Metamorphose beobachten ein Pflüger, ein Schäfer und ein Fischer den Flug des Ikarus und seines Vaters; sie wurden von Bruegel im themenbezogenen Gemälde dargestellt.

Der Beschreibung des Bildaufbaues als Diagonalkonstruktion, um Raum zu suggerieren, folgt eine Behandlung des Bildes als Landschaft, wobei auf Joachim de Patinier Bezug genommen wird. Neben der Behandlung aller Details, aus welchen die Landschaft aufgebaut ist, wird der enigmatische Himmelskörper am Horizont genauer analysiert.

In der Folge werden Aussagen zu den einzelnen dargestellten Figuren getroffen und die Bedeutung verschiedener Gegenstände beschrieben.

Pieter Bruegels Stil ist spontan und direkt, wobei aber die Ausführung seiner Werke sehr genau erfolgt. Der Buchmaler Simon Bening und Hieronymus

Bosch können als seine Vorbilder gelten. Im Übrigen gilt er als Manierist. Ein wesentliches Stilmerkmal Bruegels ist aber die Beziehungslosigkeit seiner dargestellten Menschen.

Im nächsten Abschnitt werden Beispiele angeführt, aus welchen ersichtlich ist, wie andere Künstler nach Bruegel das gegenständliche Thema ausführen. Werke von Joos de Momper, Carlo Saraceni, Anthonis van Dyck und Antonio Canova werden besprochen.

Aus Bruegels Bildern und den Ausführungen Carel van Manders geht hervor, dass der Künstler ein grundsätzlich ernster Mensch war, der aber auch humorvoll sein konnte und die Gesellschaft von Bauern liebte.

Bäuerlicher Herkunft dürfte er aber nicht gewesen sein.

In der Schlussbetrachtung wird aufgezeigt, dass der „Ikarussturz“ im Laufe der letzten Jahrzehnte vor allem in Belgien zu einer Art Ikone wurde und als ein Hauptwerk der Brüsseler Galerie angesehen wird.

BIBLIOGRAPHIE

Argan 1967

G. C. Argan, Die Renaissance, in: 20.000 Jahre Malerei der Welt, (Hrsg. Hans J. Laffé), S. 155-216, Herrsching 1985.

Arpino 1967

Giovanni Arpino, L'opera completa di Bruegel, Milano 1967.

Austeda 1978

Franz Austeda, Wörterbuch der Philosophie, Berlin 1978.

Bagusch 1981

Johannes Bagusch, Illustrierte Weltgeschichte, Berlin 1981.

Baldass 1918

Ludwig von Baldass, Die niederländische Landschaftsmalerei von Patinier bis Bruegel, in: Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses, Bd. XXXIV, S. 111-157, Wien 1918.

Bastelaer 1907

René van Bastelaer, Pieter Bruegel l'ancien son oeuvre et son temps, d'un catalogue raisonné de son oeuvre peint par Georges H. de Loo, Bruxelles 1907.

Beeskow 1996

Angela Beeskow, Künstler-Portraits, Stuttgart 1996.

Belting/Dilly/Kemp/Sauerländer/Warnke 1996

Hans Belting/Heinrich Dilly/Wolfgang Kemp/Willibald Sauerländer/Martin Warnke, Kunstgeschichte, Berlin 1996.

Bianconi 1979

Piero Bianconi, Bruegel, Herrsching 1979,

Bibel 1980

Die Bibel, Einheitsübersetzung, Freiburg-Basel-Wien 1980.

Binder 1981

Gerhart Binder, Von Adonis bis Zeus, Wiesbaden 1981.

Bonin 1983 und 1985

100 Meisterwerke aus den großen Museen der Welt (Hrsg. Wibke von Bonin), 2 Bände, Köln 1983 und 1985.

Brandi 1979

Karl Brandi, Kaiser Karl V., Berlin-Darmstadt-Wien 1979.

Brenner/Dostal 1965

Emil Brenner/Karl Dostal, Die Literaturen der europäischen Völker,
Wunsiedel-Wels-Zürich 1965.

Breitenbach 1958

Hermann Breitenbach, Ovid Metamorphoses Verwandlungen, Zürich 1958.

Brockhaus Enzyklopädie 2006

Brockhaus Enzyklopädie, Leipzig-Mannheim 2006.

Bruhns 1941

Leo Bruhns, Das Bruegel Buch, Wien 1941.

Burckhard 2004

Jacob Burckhard, Die Kultur der Renaissance in Italien, Hamburg 2004.

Busch 1997

Werner Busch, Landschaftsmalerei, Berlin 1997.

Büttner 2000

Nils Büttner, Die Erfindung der Landschaft – Kosmographie und
Landschaftskunst im Zeitalter Bruegels, Göttingen 2000.

Classens/Rousseau 1969

Bob Classens/Jeanne Rousseau, Unser Bruegel, Antwerpen 1969.

Columbier 1961

Pierre du Colombier, Die niederländische Malerei im 16. Jahrhundert,
in: Die Malerei aller Zeiten, S. 132-141, München 1961.

Combe 1948

Jacque Combe, Jerome Bosch dans l'Art de Pierre Bruegel, Brüssel 1948.

Das große Lexikon der Malerei 1982

Das große Lexikon der Malerei, Braunschweig 1982.

Das Neue Universal-Lexikon 1979

Das Neue Universal-Lexikon - Nachschlagewerk in drei Bänden, Köln 1979.

Demus 1997

Klaus Demus, Pieter Bruegel d. Ä. im Kunsthistorischen Museum, in:
Pieter Bruegel d. Ä. im Kunsthistorischen Museum Wien, (Hrsg. Wilfried
Seipel) S. 17-149, Wien 1997.

Duden-Etymologie 1963

Duden-Etymologie, Mannheim 1963.

Duden-Fremdwörterbuch 1960

Duden-Fremdwörterbuch, Mannheim 1960.

Eberlein 1996

Johann Konrad Eberlein, Inhalt und Gehalt: Die ikonographisch-ikonologische Methode, in: Kunstgeschichte, (Hrsg. Hans Belting, Heinrich Dilly, Wolfgang Kemp, Willibald Sauerländer, Martin Warnke), Berlin 1996.

Ferino-Pagden/Prohaska/Schütz 1991

Sylvia Ferino-Pagden/Wolfgang Prohaska/Karl Schütz, Die Gemäldegalerie des Kunsthistorischen Museums in Wien, Wien 1991.

Fink 1996

Gerhard Fink, Who`s who in der antiken Mythologie, München 1996.

Fink 2005

Gerhard Fink, Ovid Metamorphosen, Düsseldorf 2005.

Finlay 2005

Victoria Finlay, Das Geheimnis der Farben, Berlin 2005.

Fraenger 1923

Wilhelm Fraenger, Der Bauern-Bruegel und das deutsche Sprichwort, Erlenbach-Zürich-München-Leipzig 1923.

Frati 1979

Tiziana Frati, Pieter Bruegel - Das Gesamtwerk, Mailand 1979.

Frenzel 1967

Ivo Frenzel, Ästhetik, in: Philosophie, (Hrsg. Alwin Diemer und Ivo Frenzel), S. 15-24, Frankfurt am Main 1967.

Friedländer 1921

Max J. Friedländer, Pieter Bruegel, Berlin 1921.

Garms 1982

Harry Garms, Fauna Europas, München 1982.

Glück 1931

Gustav Glück, Van Dyck, Stuttgart-Berlin 1931.

Gröger 1979

Herbert Gröger, Prado, Eltville am Rhein 1979.

Großer Hausatlas 1965

Großer Hausatlas der Buchgemeinschaft Donauland, Wien 1965.

Großer Jro Weltatlas 1973

Großer Jro Weltatlas, München 1973.

Grosshans 2002

Rainald Grosshans, Pieter Bruegel d. Ä., in: Gemäldegalerie Berlin, München-Berlin-London-New York 2002

Grossmann 1966

Fritz Grossmann, Bruegel – Die Gemälde, Köln 1966.

Grossmann 1973

Fritz Grossmann, Bruegel, London 1973.

Hagen 1994

Rose-Marie und Rainer Hagen, Pieter Bruegel d.Ä. – Bauern, Narren und Dämonen, Köln 1994.

Haenens 1978

Albert d'Haenens, Sieben Wunder Belgiens, Brüssel 1978.

Hartmann/Schnith

Gerhard Hartmann/Karl Rudolf Schnith, (Hrsg), Die Kaiser, Wien 1996.

Hausenstein 1920

Wilhelm Hausenstein, Der Bauern-Bruegel, München 1920.

Hauser 1958

Arnold Hauser, Sozialgeschichte der Kunst und Literatur, München 1958.

Hegel 1971

Georg Wilhelm Friedrich Hegel, Vorlesungen über die Ästhetik, Stuttgart 1971.

Hendy 1960

Philip Hendy, The National Gallery London, London 1969.

Herzog-Hauser 1948

Gertrud Herzog-Hauser, Publius Ovidius Naso, Wien 1948.

Houtte 1979

J. A. Houtte, Die niederländische Umwelt Pieter Bruegels, in: Pieter Bruegel und seine Welt (Hrsg. Otto von Simson und Matthias Winner), S. 29-35. Berlin 1979.

Jedlicka 1938

Gotthard Jedlicka, Pieter Bruegel - Der Maler in seiner Zeit, Erlenbach-Zürich und Leipzig 1938.

Kat. Berlin 1996

Alte Nationalgalerie Berlin, München-New York 1996.

Kat. Brüssel 1984

Catalogue inventaire de la peinture ancienne, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruxelles 1984.

Kat. Stockholm 1958

Stockholm-Nationalmuseum, Äldre Utländska Målingar och Skulpturer, Stockholm 1958.

Kat. Venedig 1992

Austellungskatalog Antonio Canova, Museo Correr, Venedig 1992.

Kavaler 1999

Ethan Matt Kavaler, Pieter Bruegel – Parables of Order and Enterprise, Cambridge 1999.

Kleindel 1978

Walter Kleindel, Österreich – Daten zur Geschichte und Kultur, Wien Heidelberg 1978.

Koldeweyj/Vandenbroeck/Vermet 2001

Jos Koldeweyj/Paul Vandenbroeck/Bernard Vermet, Hieronymus Bosch Stuttgart 2001.

Krieger 1994

Michaela Krieger, ad vocem: Bening, in: Saur-Allgemeines Künstler-Lexikon, Bd. 9, S. 66-69, München-Leipzig 1994.

Kultermann 1998

Udo Kultermann, Kleine Geschichte der Kunsttheorie, Darmstadt 1998.

Kunzmann/Burkard/Wiedmann 1999

Peter Kunzmann/Franz-Peter Burkard/Franz Wiedmann, dtv-Atlas zur Philosophie, München 1999.

Laboa 1997

Juan-Maria Laboa, Der große historische Bildatlas des Christentums, Stuttgart 1997.

Laureyssens 1979

Willy Laureyssens, Pieter Bruegel le Vieux ou le Ancien, in: Petit Larousse de la Peinture, Michel Laclotte (Hrsg.), S.235-236, Paris 1979.

Lexikon der Kunst 2004

Lexikon der Kunst in 7 Bänden, Leipzig 2004.

Lexikon der Weltgeschichte 1977

Lexikon der Weltgeschichte, Bensheim 1977.

Liessmann 1999

Konrad Paul Liessmann, Philosophie der modernen Kunst, Wien 1999.

Linfert 1970

Carl Linfert, Hieronymus Bosch, Köln 1970.

van Mander 1991

Carel van Mander, Das Leben der niederländischen und deutschen Maler, Übersetzt nach der Ausgabe von 1617 von Hans Floerke, Worms 1991.

Marijnissen 2002

Roger H. Marijnissen, Hieronymus Bosch, Köln 2002.

Matz 1999

Klaus-Jürgen Matz, Europa-Chronik, München 1999.

Merkel 1878

R. Merkel, P. Ovidius Naso - Metamorphoses cum emendationis summario, Lipsiae 1878.

Meyers Konversations-Lexikon 1877

Meyers Konversations-Lexikon, ad vocem: Niederlande, Geschichte, Bd. 12 S. 31-45, Leipzig 1877.

Michel 1931

Edouard Michel, Bruegel, Paris 1931.

Mielke 1996

Hans Mielke, Pieter Bruegel – Die Zeichnungen, Amsterdam 1996.

Müller 1999

Jürgen Müller, Das Paradox als Bildform – Studien zur Ikonologie Pieter Bruegels d.Ä., München 1999.

Müller Hofstede 1979

Justus Müller Hofstede, Zur Interpretation von Pieter Bruegels Landschaft – Ästhetischer Landschaftsbegriff und Stoische Weltbetrachtung, in: Pieter Bruegel und seine Zeit (Hrsg. Otto von Simson und Matthias Winner), S. 73-143, Berlin 1979.

Mullins 1985

Edwin Mullins, Pieter Bruegel – Der Sturz des Ikarus, in: Wibke von Bonin (Hrsg.) 100 Meisterwerke aus den großen Museen der Welt, Bd. 2, S. 235-239, Köln 1985.

Munari 1960

Franco Munari, Ovid im Mittelalter, Zürich – Stuttgart 1960.

Oberhammer 1966

Vinzenz Oberhammer, Die Bildergalerie des Kunsthistorischen Museums in Wien, Wien-München 1966.

Ottani Cavina 1968

Anna Ottani Cavina, Carlo Saraceni, Milano 1968.

Ovid 1948

Publius Ovidius Naso, (Hrsg. Gertrud Herzog-Hauser), Wien 1948.

Pächt 1995

Otto Pächt, Methodisches zur kunsthistorischen Praxis, (Hrsg. Jörg Oberhaidacher, Artur Rosenauer, Gertrud Schikola), München 1995.

Panofsky 2001

Erwin Panofsky, Die altniederländische Malerei – Ihr Ursprung und Wesen, übersetzt und herausgegeben von Jochen Sander und Stephan Kemperdik, Köln 2001.

Pauwels 1984

Henri Pauwels, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique – Catalogue inventaire de la peinture ancienne, Bruxelles 1984.

Pavanello 1992

Giuseppe Pavanello, Dedalo e Icaro, in: Ausstellungskatalog Antonio Canova, Museo Correr, S. 226, Venedig 1992.

Pignatti 1980

Terisio Pignatti, Tizian 1, Mailand 1980.

Pollmann 1983

Bernhard Pollmann, Daten der Geschichte, Düsseldorf 1983.

Prohaska 1991

Wolfgang Prohaska, Geschichte der Gemäldegalerie, in: Die Gemäldegalerie des Kunsthistorischen Museums in Wien, S. 11-13, Wien 1991.

Richter 1983

Gottfried Richter, Ideen zur Kunstgeschichte, Stuttgart 1983.

Roberts-Jones 1978

Philippe Roberts-Jones, Landschaft mit dem Sturz des Ikarus, in: Sieben Wunder Belgiens, Albert d'Haenens (Hrsg.), S.161-192, Brüssel 1978.

Rösch 1964

Erich Rösch, Publius Ovidius Naso – Metamorphosen, München 1964.

Rosenauer 2003

Artur Rosenauer, Geschichte der bildenden Kunst in Österreich, Bd. 3, Spätmittelalter und Renaissance (Hrsg. Artur Rosenauer), München 2003.

Sánchez Cantón o. J.

F. J. Sánchez Cantón, Prado, Paris o. J.

Schaffran 1953

Emerich Schaffran, Taschen-Lexikon der Kunst 1953.

Schawe 2002

Martin Schawe, Alte Pinakothek München, München-Berlin-London-New York 2002.

Schiller 1950

Friedrich Schiller, Geschichte des Abfalls der Niederlage, in: Schillers Werke (Hrsg. Gerhard Stenzel), Bd. 2, S. 725-826, Wien 1950.

Schlosser 1924

Julius Schlosser, Die Kunstliteratur, Wien 1924.

Schwab 2001

Gustav Schwab, Sagen des klassischen Altertums, München 2001.

Sedlmayer 1895

Heinrich Stephan Sedlmayer, Ausgewählte Gedichte des P. Ovidius Naso, Wien-Prag 1895.

Stadtplan Brüssel o.J.

Nouveau plan-guide des Bruxelles et environs, o.J.

Stowasser 1949

Der kleine Stowasser, bearbeitet von Michael Petschenig, Wien 1949.

Stridbeck 1956

Carl Gustav Stridbeck, Bruegelstudien, Stockholm 1956.

Stukenbrock/Töpfer 1999

Christiane Stukenbrock/Barbara Töpfer, Meisterwerke der europäischen Malerei, Köln 1999.

Tervarent 1958

Guy de Tervarent, Attributs et symboles dans l'art profane, Genf 1958.

The Dictionary of Art 1996

The Dictionary of Art (Hrsg. Jane Turner), London-New York 1996.

The Oxford Dictionary 1997

The Oxford Dictionary of Art, Ian Chilvers – Harold Osborne (Hrsg.), ad vocem: Bruegel Pieter, S. 87-88, Oxford-New York 1997.

Thieme/Becker 1999

Ulrich Thieme/Felix Becker, Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart (Hrsg. Hans Vollmer), 37 Bde., Leipzig 1999.

Tolnay 1925

Karl Tolnay, Die Zeichnungen Pieter Bruegels, München 1925.

Tüngel 1964

Richard Tüngel, 400 Jahre Kunst, Kultur und Geschichte im Prado, Zürich 1964.

Universal-Lexikon 1997

Universal-Lexikon, Köln 1997.

Urmes 2006

Dietmar Urmes, Etymologisches Namenslexikon, Wiesbaden 2006.

Vajda 1980

Stephan Vajda, Felix Austria, Wien-Heidelberg 1980.

Vasari 1997

Giorgio Vasari, Künstler der Renaissance, Herbert Siebenhüter (Hrsg.), Köln 1997

Vöhringer 2002

Christian Vöhringer, Pieter Bruegels d.Ä. Landschaft mit pflügendem Bauern und Ikarussturz, München 2002.

Voß o.J.

Joh. Heinr. Voß, Ovids Verwandlungen, Leipzig o.J.

Walther 2001

Ingo F. Walther, Codices illustres, Köln 2001.

Wandruszka 1968

Adam Wandruszka, Das Haus Habsburg, Freiburg im Breisgau 1968.

Wattenmaker 1974

Richard J. Wattenmaker, Handbook – Catalogue illustré, Art Gallery of Ontario, o.O. 1974.

Weithmann 1993

Michael Weithmann, Stichwort Habsburger, München 1993.

Wesenberg 1996

Angelika Wesenberg, Alte Nationalgalerie Berlin, ad vocem: Arnold Böcklin, S. 82, Berlin 1996.

von Westerman 1951

Gerhart von Westerman, Knauers Konzertführer, München 1951.

Wied 1996

Alexander Wied, ad vocem: Pieter Bruegel, in: The Dictionary of Art (Hrsg. Jane Turner), Bd. 4, S. 894-910, London-New York 1996.

Wied 1997

Alexander Wied, Verzeichnis der Gemälde Pieter Bruegels d. Ä., in: Pieter Bruegel d. Ä. im Kunsthistorischen Museum Wien, (Hrsg. Wilfried Seipel), S. 155-160, Wien 1997.

Wilkens/Naredi-Rainer 2000

Leonie von Wilkens/Dagmar und Paul von Naredi-Rainer, Grundriß der abendländischen Kunstgeschichte, Stuttgart 2000.

Wilson 1978

Michael Wilson, Die National Gallery London, London-Edinburgh-München-New York 1978.

Winzer 1985

Fritz Winzer, Die Stundenbücher des Duc de Berry, Dortmund 1985.

Wundram 1993

Manfred Wundram, Renaissance und Manierismus, in: Belser Stilgeschichte, Christoph Wetzel (Hrsg.), Bd. 3, S. 11-218, Stuttgart 1993.

Wyss 1990

Beat Wyss, Pieter Bruegel - Landschaft mit Ikarussturz, Frankfurt am Main 1990.

Zürcher 1980

Richard Zürcher, Kunsthistorisches Museum Wien, Eltville am Rhein 1980.

LEBENS LAUF DES AUTORS

Geboren 1937 in Freudenthal im ehemaligen österreichischen Schlesien
1947-1955 Realgymnasium in Wien 19
1955-1962 Studium an der Hochschule für Welthandel in Wien
Abschluss mit dem akademischen Titel Diplomkaufmann
1963 Eintritt in den Fachverband der Textilindustrie in der
Wirtschaftskammer
1964-2000 Geschäftsführer des Verbandes der Bastfaserindustrie
1969-2000 Geschäftsführer des Vereines der Leinenweber
1971-1994 Geschäftsführer der Interessengemeinschaft Textilwirtschaft
1975 Promotion zum Doktor der Handelswissenschaften
1985-1994 Referent für Handelpolitik und Außenhandel
1987-2000 Geschäftsführer des Verbandes der Textilveredlungsindustrie
1987-2000 Geschäftsführer des Verbandes der Stoffdruckindustrie
1988-1994 Stellvertretender Geschäftsführer des Fachverbandes der
Textilindustrie
1994-2000 Geschäftsführer des Fachverbandes der Textilindustrie
2000 Beginn des Studiums der Kunstgeschichte
2005 Erste Diplomprüfung mit Auszeichnung bestanden
Verheiratet seit 1964, zwei Töchter (Juristin, Kosmetikerin), eine
Enkeltochter

VERZEICHNIS DER ABBILDUNGEN

Abbildung 1: Pieter Bruegel d. Ä., Landschaft mit dem Sturz des Ikarus, um 1558, Brüssel, Musées royaux des Beaux-Arts.

Abbildung 2: Tizian, Kaiser Karl V., 1548, München, Alte Pinakothek.

Abbildung 3: Alonso Sánchez de Coello, König Philipp II. von Spanien, 1566, Wien, Kunsthistorisches Museum.

Abbildung 4: Das Bildnis Pieter Bruegels, Kupferstich aus Dominicus Lampsonius, *Pictorum aliquot celebrium Germaniae inferioris effigies*, 1572 Antwerpen.

Abbildung 5: Pieter Bruegel d. Ä., Christus erscheint den Aposteln am Meer bei Tiberias, 1553, Privatbesitz.

Abbildung 6: Pieter Bruegel d. Ä., Magdalena poenitens, 1553-1558.

Abbildung 7: Pieter Bruegel d. Ä., Anbetung der Könige, um 1556, Brüssel, Musées royaux des Beaux-Arts.

Abbildung 8: Pieter Bruegel d. Ä., Blick auf den Hafen von Neapel, um 1556, Rom Galleria Doria Pamphili.

Abbildung 9: Pieter Bruegel d. Ä., Landschaft mit dem Gleichnis vom Sämann, 1557, San Diego California, Timken Art Gallery.

Abbildung 10: Pieter Bruegel d. Ä., Die niederländischen Sprichwörter, 1559, Berlin-Dahlem, Staatliche Museen.

Abbildung 11: Pieter Bruegel d. Ä., Der Kampf zwischen Fasten und Fasching, 1559, Wien, Kunsthistorisches Museum.

Abbildung 12: Pieter Bruegel d. Ä., Kinderspiele, 1560, Wien, Kunsthistorisches Museum.

Abbildung 13: Pieter Bruegel d. Ä., Dulle Griet, 1561, Antwerpen, Museum Mayer van den Bergh.

Abbildung 14: Pieter Bruegel d. Ä., Der Sturz der aufrührerischen Engel, 1562, Brüssel Musées royaux des Beaux-Arts.

Abbildung 15: Pieter Bruegel d. Ä., der Triumph des Todes, um 1562, Madrid, Prado.

Abbildung 16: Pieter Bruegel d. Ä., Der Selbstmord Sauls, 1562, Wien, Kunsthistorisches Museum.

Abbildung 17: Pieter Bruegel d. Ä., Zwei Affen, 1562, Berlin-Dahlem, Staatliche Museen.

Abbildung 18: Pieter Bruegel d. Ä., Die Flucht nach Ägypten, 1563, London, Courtauld Institute.

Abbildung 19: Pieter Bruegel d. Ä., Der Turmbau zu Babel, 1563, Wien, Kunsthistorisches Museum.

Abbildung 20: Pieter Bruegel d. Ä., Der Turmbau zu Babel, 1563, Ausschnitt, Wien, Kunsthistorisches Museum.

Abbildung 21: Pieter Bruegel d. Ä., Die Kreuztragung Christi, 1564, Wien, Kunsthistorisches Museum.

Abbildung 22: Pieter Bruegel d. Ä., Die Kreuztragung Christi, 1564, Ausschnitt, Wien, Kunsthistorisches Museum.

Abbildung 23: Pieter Bruegel d. Ä., Die Anbetung der Könige, 1564, London, National Gallery.

Abbildung 24: Pieter Bruegel d. Ä., Der Tod Mariae, um 1564, Banbury Upton House, National Trust.

Abbildung 25: Pieter Bruegel d. Ä., Der Bethlemitische Kindermord, um 1564, Hampton Court Palace.

Abbildung 26: Pieter Bruegel d. Ä., Christus und die Ehebrecherin, 1565, London, Courtauld Institute.

Abbildung 27: Pieter Bruegel d. Ä., Der düstere Tag (Vorfrühling), 1565, Wien, Kunsthistorisches Museum.

Abbildung 28: Pieter Bruegel d. Ä., Die Heuernte, 1565, Nelahozeves, Tschechien, Slg. Lobkowitz.

Abbildung 29: Pieter Bruegel d. Ä., Die Kornernte, 1565, New York, The Metropolitan Museum of Art.

Abbildung 30: Pieter Bruegel d. Ä., Die Heimkehr der Herde (Herbst), 1565, Wien, Kunsthistorisches Museum.

Abbildung 31: Pieter Bruegel d. Ä., Die Jäger im Schnee (Winter), 1565, Wien, Kunsthistorisches Museum.

Abbildung 32: Pieter Bruegel d. Ä., Winterlandschaft mit Eisläufern und Vogelfalle, 1565, Brüssel, Sammlung Dr. F. Delporte.

Abbildung 33: Pieter Bruegel d. Ä., Die Volkszählung zu Bethlehem, 1566, Brüssel, Musées royaux des Beaux-Arts.

Abbildung 34: Pieter Bruegel d. Ä., Die Predigt Johannis des Täufers, 1566, Budapest, Museum der Schönen Künste.

Abbildung 35: Pieter Bruegel d. Ä., Der Hochzeitstanz, 1566, Detroit, Institute of Arts.

Abbildung 36: Pieter Bruegel d. Ä., Die Bekehrung Pauli, 1567, Wien, Kunsthistorisches Museum.

Abbildung 37: Pieter Bruegel d. Ä., Die Anbetung der Könige im Schnee, 1567, Winterthur, Sammlung Dr. Oskar Reinhart.

Abbildung 38: Pieter Bruegel d. Ä., Schlaraffenland, 1567, München, Alte Pinakothek.

Abbildung 39: Pieter Bruegel d. Ä., Die Krüppel, 1568, Paris, Louvre.

Abbildung 40: Pieter Bruegel d. Ä., Das Gleichnis von den Blinden, 1568, Neapel, Museo Nazionale di Capodimonte.

Abbildung 41: Pieter Bruegel d. Ä., Der Misanthrop, 1568, Neapel, Museo Nazionale di Capodimonte.

Abbildung 42: Pieter Bruegel d. Ä., Der Bauer und der Vogeldieb, 1586, Wien, Kunsthistorisches Museum.

Abbildung 43: Pieter Bruegel d. Ä., Kopf einer alten Bäuerin, um 1568, München, Alte Pinakothek.

Abbildung 44: Pieter Bruegel d. Ä., Die Bauernhochzeit, um 1568, Wien, Kunsthistorisches Museum.

Abbildung 45: Pieter Bruegel d. Ä., Der Bauerntanz, um 1568, Wien, Kunsthistorisches Museum.

Abbildung 46: Pieter Bruegel d. Ä., Die Elster am Galgen, 1568, Darmstadt, Hessisches Landesmuseum.

Abbildung 47: Pieter Bruegel d. Ä., Der Sturz des Ikarus, um 1558, New York und Brüssel, Sammlung D. M. van Buuren.

Abbildung 48: Joos de Momper, Der Seesturm, um 1610 - 15, Wien, Kunsthistorisches Museum, früher Pieter Bruegel d. Ä. zugeschrieben.

Abbildung 49: Georg Wickram, Textillustration zum Ikarussturz, Ovids Metamorphosen, Mainz 1545.

Abbildung 50: Philippe Roberts-Jones, Konstruktionsskizze I zum Ikarussturz, 1978, Brüssel.

Abbildung 51: Philippe Roberts-Jones, Konstruktionsskizze II zum Ikarussturz, 1978, Brüssel.

Abbildung 52: Joachim Patinier, Taufe Christi, um 1515, Wien, Kunsthistorisches Museum.

Abbildung 53: Pieter Bruegel d. Ä., Seeschlacht in der Meerenge von Messina, 1561, gestochen von Franz Huys.

Abbildung 54: Abraham Ortelius, Ausschnitt aus der Sizilienkarte im Theatrum orbis terrarum, Parergeon, London 1606.

Abbildung 55: Arnold Böcklin, Die Toteninsel, 1868, Leipzig, Museum der bildenden Künste.

Abbildung 56: Kriegsschiff halb von links gesehen, undatiert, Stich von Hieronymus Cock nach einer Zeichnung von Pieter Bruegel d. Ä.

Abbildung 57: Pieter Bruegel d. Ä., Die großen Fische fressen die kleinen, Feder und Tusche, 1557, Wien, Graphische Sammlung Albertina.

Abbildung 58: Hieronymus Bosch, Der Garten der Lüste, Ausschnitt aus der rechten Seitentafel, 1503-04, Madrid, Prado.

Abbildung 59: Hieronymus Bosch, Der Heuwagen, Triptychon-Mitteltafel, 1500-02, Madrid, Prado.

Abbildung 60: Hieronymus Bosch, Der Heuwagen, Tryptichon, 1500-02, Madrid Prado.

Abbildung 61: Simon Bening, Februar, fol.3v, Flämischer Kalender, clm 23683, München, Bayerische Staatsbibliothek.

Abbildung 62: Brüder Limburg, März, Les Très Riches Heures du Duc de Berry, 1413-16, Chantilly, Musée Condé.

Abbildung 63: Joos de Momper, Ikarussturz, 1621, Stockholm, Nationalmuseum.

Abbildung 64: Carlo Saraceni, Flug des Ikarus, vor 1608, Neapel, Galerie di Capodimonte.

Abbildung 65: Carlo Saraceni, Sturz des Ikarus, vor 1608, Neapel, Galerie di Capodimonte.

Abbildung 66: Carlo Saraceni, Begräbnis des Ikarus, vor 1608, Neapel, Galerie di Capodimonte.

Abbildung 67: Anthonis van Dyck, Daedalus und Icarus, um 1620, Toronto, Art Gallery of Ontario.

Abbildung 68: Antonio Canova, Dedalo e Icaro, 1778-79, Venedig, Museo Correr.

Abbildung 69: Antonio Canova, Dedalo e Icaro, 1778-79, Ausschnitt, Venedig, Museo Correr.

Abbildung 70: Antonio Canova, Dedalo e Icaro, 1778-79, Ausschnitt der Basis, Venedig, Museo Correr.

Abbildung 71: Johannes Vermeer van Delft, Die Malkunst, um 1565-66, Wien, Kunsthistorisches Museum.

Abbildung 72: Brüssel, Situationsplan des Hauses der Familie Bruegel (1) und der Kirche, wo das Ehepaar Bruegel heiratete und begraben liegt (2).

Abbildung 73: Ägäisches Meer, Kartenausschnitt mit der Flugroute des Dädalus und Ikarus nach Ovids Angaben (Metamorphosen VIII, 220-222).

QUELENNACHWEIS DER ABBILDUNGEN

Bastelaer 1908: Abbildungen 6, 56.

Claessens/Rousseau 1969: Abbildungen 1,8,9,10,28,29,47.

Glück 1931: Abbildung 67.

Gröger 1979: Abbildung 59.

Großer Hausatlas 1965: Abbildung 73.

Grossmann 1966: Abbildungen 4,5.

Hagen 2004: Abbildungen 7,13,15,17,18,20,22,23,24,26,32,33,34, 35, 37,38,39,40,41,43,46,48,57.

Kat. Venedig 1992: Abbildungen 68,69,70.

Koldewey/Vanderbroeck/Vermet 2001: Abbildung 60.

Linfert 1970: Abbildung 58.

Ottani Cavina 1968: Abbildungen 64,65,66.

Roberts-Jones 1878: Abbildungen 50,51.

Stadtplan Brüssel o.J.: Abbildung 72.

Vöhringer 2002: Abbildung 61.

Winzer 1982: Abbildung 62.

Wyss 1990: Abbildungen 49,53,54.

Archiv des Autors: Abbildungen 2,3,11,12,14,16,19,21,25,27,30,31,36,42, 44,45,52,55,63,71.

INHALTSVERZEICHNIS

Vorwort	Seite 3
1. Die Bildbeschreibung zur „Landschaft mit dem Fall des Ikarus“	5
2. Pieter Bruegel d. Ä.	10
2.1. Das historische Umfeld	10
2.2. Das Leben Pieter Bruegels d. Ä.	17
2.3. Die Werke Pieter Bruegels d. Ä.	30
3. Authentizitätsfrage und zeitliche Einordnung des Ikarus-Gemäldes	52
4. Literarische Quellen	56
5. Bildanalyse des Ikarussturzgemäldes	67
5.1. Der Bildaufbau	67
5.2. Der Landschaftsaspekt	69
5.3. Figuren und figurenbezogene Objekte	74
5.4. Pieter Bruegels Stil	84
6. Der „Ikarussturz“ in der Kunstgeschichte	88
6.1. Vorbilder Bruegels	88
6.2. Das Ikarusmotiv nach Bruegel	94
7. Pieter Bruegels Weltsicht	101
Schlussbetrachtung	106
Synopsis	110
Bibliographie	113
Lebenslauf des Autors	123
Verzeichnis der Abbildungen	124
Quellennachweis der Abbildungen	129
Bildteil	131