

ende des Originals anzuzeigen. Beim Lesen ist das allerdings etwas störend. Ein umfangreicher Anhang mit Konstruktionszeichnungen und einer Tabelle mit Längenmaßen sowie ein Literaturverzeichnis (damit sind die zweisprachigen Ausgaben der von Colonna zitierten Werke sowie ein lexikographischer Handapparat für die Übersetzung gemeint) und ein Namensregister schließen die Fassung ab.

Der Edition sind Leser zu wünschen. Zu wünschen ist ihr aber vor allem, dass der Aufruf an die deutschsprachige Forschung, sich endlich dem Werk des Francesco Colonna zuzuwenden, nicht im Leeren verhallt. Die bilderreiche allegorische Initiationsgeschichte sollte meines Erachtens nicht nur für die vielen Spielarten der Kunst- und Baugeschichte von Interesse sein. Sie verdient auch mehr Aufmerksamkeit seitens der Kultur- und Literaturwissenschaft, die sich bisher allenfalls mit den Besonderheiten der Rezeptionsgeschichte befasst hat.

FRANZISKA MEIER



**Anabella Weismann; Pieter Bruegel d. Ä.;** Reinbeck b. H.: Rowohlt Taschenbuch Verlag 2015; 161 S., zahlr. Ill.; ISBN 978-3-499-50519-5; € 8,99

### Die Biographie

Man mag es nicht glauben, aber eine fundierte Biographie über Pieter Bruegel d. Ä. ist nach wie vor ein Desiderat. Die Forschung scheint weitgehend auf die Bildinhalte des flämischen Meisters fixiert. Von daher ist es zunächst einmal erfreulich, dass eine neue Biographie Bruegels in der ebenso beliebten wie angesehenen populärwissenschaftlichen Reihe der Rowohlt-Monographien erschienen ist.<sup>1</sup>

Die Verfasserin Anabella Weismann ist emeritierte Professorin für Soziologie; doch gerade die Bruegel-Forschung verdankt viele wertvolle Anregungen Vertretern und Vertreterinnen aus Nachbardisziplinen. Waren es anfangs vor allem Volkskundler, denen wir grundlegende Erkenntnisse über Bruegels Darstellungsinhalte verdanken, beleuchten die Beobachtungen der Archäologie den Realitätsgrad in Bruegels Bildschaffen;<sup>2</sup> ohne die minutiöse Arbeit von Restauratorinnen und Restauratoren wäre das Bruegel-

1 Zum Selbstverständnis der Reihe der Herausgeber Uwe Naumann im Gespräch mit Klaus Pokatzky: Deutschlandradio Kultur, „Bei Wikipedia bin ich extrem vorsichtig“. Programmleiter vom Rowohlt Verlag über die Zukunft gedruckter Bücher. Beitrag vom 19.03.2010, [http://www.deutschlandradiokultur.de/bei-wikipedia-bin-ich-extrem-vorsichtig.954.de.html?dram:article\\_id=145141](http://www.deutschlandradiokultur.de/bei-wikipedia-bin-ich-extrem-vorsichtig.954.de.html?dram:article_id=145141). Esther Luisa Schuster sei für das Korrekturlesen und die mentale Unterstützung gedankt.

2 Vgl. etwa Annemareike Willemsen, *Kinderen Delijt. Middeleeuws speelgoed in de Nederlanden*, Nijmegen 1998, S. 270–287; Jos Koldewij, „Pelgrimstekens van Jan van Eyck (ca. 1390–1441) en Pieter Bruegel (ca. 1528–1569)“, in: *Heilig en Profaan 3. 1300 laatmiddeleeuwse insignes uit openbare en particuliere collecties* (Rotterdam papers, 13), hrsg. von H.J.E. van Beuningen u. a., Cothen 2012, S. 28–32, hier S. 30f.



*Joachim Beuckelaer, Wunderbarer  
Fischzug Petri (Detail Fuhrmann  
mit Dusägge)*

Verständnis heute noch in vielen Bereichen von interpretatorischen Zirkelschlüssen geprägt.

Die Untersuchung gliedert sich–vom einführenden Kapitel abgesehen, in dem auch das soziale und politische Umfeld angesprochen wird – weitgehend chronologisch und entlang der Werkgruppen, die in vier Phasen unterteilt werden, sowie in eine Schlussbetrachtung. Biographische Angaben finden sich vor allem in den ersten beiden Kapiteln. Abgeschlossen wird das Büchlein von dem üblichen Apparat, einer Zeittafel, Zeugnissen und einem Namensregister.

Die biographische Einführung irritiert leider durch zahlreiche Ungenauigkeiten und Unstimmigkeiten in Bezug auf die Zeittafel am Ende des Buches. Beispielsweise stammt laut Weismann unser „fragmentarisches Wissen über Bruegels Leben und die zeitgenössische Rezeption seiner Werke“ von Karel van Mander, dessen Kenntnisse „vermutlich“ von Gillis van Coninxloo und Bartholomäus Spranger herrühren (9). „Es ist selbst fraglich, ob van Mander überhaupt ein Original von Pieter Bruegel d. Ä. gesehen hat, wahrscheinlich stammen die Bilder, die er beschreibt, von der Hand des Sohnes Pieter Brueghel d. J. (1564/65–1637/38), der seit 1588 mit seinen Lehrlingen in Antwerpen eine produktive Werkstatt betrieb“ (9). Der älteste Sohn ist jedoch im Geschäftsjahr 1584/85, wahrscheinlich im September oder Oktober 1585, in die Antwerpener Gilde aufgenommen worden; 1588/89 wurde lediglich sein erster Lehrling eingetragen.<sup>3</sup> Warum etwa der erst nach der Publikation der Viten verstorbene Hans Vreedeman de Vries nicht als Quelle infrage kommen soll, bleibt schleierhaft, da Bruegel auch in dessen Vita erwähnt wird. Auch erwähnt van

3 Vgl. Christina Currie und Dominique Allart, *The Brueg(H)el phenomenon. Paintings by Pieter Bruegel the Elder and Pieter Brueghel the Younger, with a special focus on technique and copying practice*, Turnhout 2012, S. 48 u. 50.



Pieter Bruegel d. Ä., *Bauerntanz*  
 (Detail, Hut mit Löffel; nach Curriel/  
 Allart 2012, Abb. 162)

Mander Gemälde Bruegels, von denen keine Kopien des Sohnes bekannt sind, andere befanden sich seinerzeit in den nördlichen Niederlanden. Zudem beschreibt er die von der des Sohnes unterschiedliche Maltechnik recht genau, so dass ihm zumindest einige Originale bekannt waren.<sup>4</sup>

Auf Seite 9 heißt es weiter: „Wir wissen nicht, wann und wo er geboren wurde“ (9), doch im Überblick wird sein Geburtsort mit „in oder bei Breda in Brabant“ angegeben (146). Auf dem Stich Sadelers nach Spranger – das einzige Portrait des Meisters in der Biographie (6)–steht, dass er aus dem Gebiet der Ambivariten stamme; diese siedelten Caesar (*De bello Gallico* IV.9) zufolge neben Eburonen und Sugambrenn. Damit handelt es sich bei dem Geburtsort, anders als der Rezensent übrigens selbst angenommen hatte, um das Maasländische Bree beziehungsweise das direkt benachbarte Grote Brogel oder das etwas weiter westliche Kleine Brogel, die auf Jan van Deventers Karte Brabants von 1558 als ‚bruegel‘ aufgeführt sind (Rijksmuseum Amsterdam RP-P-BI-2758). Während Weismann betreffs des Todes das Geschäftsjahr zitiert, nennt sie beim Eintritt Bruegels in die Antwerpener St. Lukasgilde nur das Jahr 1551 (10f.), obwohl es auch hier 1551–1552 heißen müsste.

Bei der Auflistung der zeitgenössischen Bruegel-Sammler fehlen Giulio Clovio und Joris Hoefnagel, obwohl es sich bei beiden sogar um seinerzeit berühmte Künstler handelt (13f.),<sup>5</sup> genau wie der kurz vor seinem Tod ergangene, aber nicht mehr ausgeführte Auftrag der Stadt Brüssel, der aber immerhin innerhalb des neu übersetzten Vitenauszugs von van Mander auftaucht (149). Granvelle, einer der Patrone, war katholischer Bischof; Bruegel hatte in einer katholischen Kirche geheiratet und wurde zudem auf einem der gleichen Konfession angehörenden Friedhof bestattet.

<sup>4</sup> Ebd., S. 282; vgl. auch Larry Silver, *Pieter Bruegel*, New York u. London 2011, S. 163.

<sup>5</sup> Vgl. etwa Silver 2011 (s. Anm. 4), S. 38.



Zinnlöffel, Niederlande,  
1. Hälfte 16. Jahrhundert  
(nach Ostkamp 2013, 270)

Dennoch sieht Weismann darin, dass seit seiner Zeit als Meister keine kirchlichen Aufträge bekannt geworden sind, eine Distanz zur katholischen Kirche (14).

Die Italienreise wird einerseits „1552–1554“ (146) datiert, andererseits heißt es: „Spätestens 1555 ist Bruegel wieder zurück in Antwerpen, wo er für den Verleger Hieronymus Cock Vorlagen für Kupferstiche zeichnet: zunächst die Folge der *Großen Landschaften*“ (11). Abgesehen davon, dass sie später unter der Überschrift *Die großen Landschaften* (58) eine ganz andere Serie von Gemälden abhandelt, was zumindest bei denen, die sich anhand des Büchleins einen Überblick über Bruegel verschaffen wollen, für Verwirrung sorgen könnte, erfährt der Leser nichts davon, dass wir aus den ersten vier Schaffensjahren lediglich Sujets und Bilder des Meisters kennen, die unter dem Begriff ‚Landschaft‘ zu subsumieren sind. Zudem ist die Information auch nicht haltbar. Keine der Radierungen dieser *Großen Landschaften* ist datiert. Dies gilt lediglich für eine Vorzeichnung von 1553, die noch in Italien entstanden ist. Als früheste Arbeit–für Cock–gilt dagegen allgemein eine Radierung, deren Vorzeichnung von Bruegel auf 1554 datiert wurde, auf der Rückseite dieses Blattes findet sich obendrein noch die Skizze einer niederländischen Hafenstadt.<sup>6</sup>

<sup>6</sup> Vgl. Manfred Sellink, Bruegel. *The Complete Paintings, Drawings and Prints*, New York 2007, S. 58f., Nr. 15–16. Die Zeichnung ist selbst wiederum auf eine Zeichnung Cocks zurückzuführen, so dass der Verleger hier m. E. zu Recht als Autor signiert hat, doch würde eine Diskussion dieser Problematik den Rahmen dieses Textes sprengen. Das Blatt kann aber mit aller Vorsicht als Indiz dafür gewertet werden, dass Bruegel tatsächlich schon 1554 wieder in Antwerpen war.

Das Gründungsjahr des Verlages Aux Quatre Vents wird auf Seite 16 mit 1548 angegeben und auf Seite 146 mit „um 1550“. 1548 ist das aufgrund der ältesten von Cock als Verleger datierten Werke – nach Zeichnungen von Cornelis Floris – spätestmögliche und wahrscheinlich auch das exakte Datum.<sup>7</sup> Warum der geneigte Leser nichts davon erfährt, dass Bruegel 1560 auch eine eigenhändige Radierung für Cock anfertigte,<sup>8</sup> kann wohl nur die Autorin erklären. Dass die Entwerfer der Drucke oft weniger erhielten als die ausführenden Stecher, hat nichts damit zu tun, dass sie unterbezahlt oder unterschätzt worden wären (11f.), sondern damit, dass die Entlohnung an der Arbeitszeit gemessen wurde.<sup>9</sup>

Weismann meint, dass „keine schriftlichen biographischen Primärquellen Bruegels auf uns gekommen“ seien (10). Tatsächlich sind gerade von Bruegel ungewöhnlich viele signierte und datierte Bilder erhalten, die zum Teil sogar mit weiteren eigenhändigen Inschriften – seien sie für den internen Gebrauch oder für die Betrachter bestimmt<sup>10</sup> – versehen sind. Hierbei handelt es sich um wichtige Primärquellen. Allerdings zitiert Weismann Beschriftungen selbst dann eher selten, wenn sie ganz andere Deutungen vorschlägt. Selbst wenn mancher Text von Cock oder einem Rederijker aus seinem Umfeld stammt, wäre es doch wenigstens erwägenswert, dass Bruegels Auftrag genau darin bestand, diesen bildlich umzusetzen.

Zudem sieht die Autorin in mehr Figuren aus Bruegels Werken Selbstbildnisse als von der gesamten Forschung bislang je vorgeschlagen (z. B. 3f., 12–14, 50f., 92). Der von ihr postulierte hängende Mundwinkel und Buckel (14) sind weder auf Portraits zu erkennen noch anderweitig überliefert.<sup>11</sup>

Auch der in der älteren Forschung besonders häufig als Selbstdarstellung bezeichnete Künstler in *Maler und Kenner* (1565) wird von Weismann erneut ins Spiel gebracht (14), obwohl die Forschung hiervon weitgehend abgerückt ist.<sup>12</sup> Auch sonst werden viele Akteure aus Bruegels Bildern (und auch aus denen Pieter Aertsens) völlig neu als Darstellungen bedeutender Zeitgenossen identifiziert: Der *Alchemist* etwa „hat das typische Habsburger-Profil Karls V. – geöffneter Mund, starker Unterbiss, prominente Nase“ (25).

Im von ihr in das Jahr 1559 datierten Übergang von einer Minuskel- zu einer Majuskelsignatur sieht Weismann ein gewachsenes künstlerisches Selbstbewusstsein

7 Timothy A. Riggs, *Hieronymus Cock. Printmaker and Publisher*, New York u. London 1977, S. 43; vgl. auch Silver 2011 (s. Anm. 4), S. 69.

8 Nadine Orenstein, *The New Hollstein. Dutch & Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts 1450–1700. Pieter Bruegel the Elder*, Amsterdam 2006, S. 4f., Nr. 1.

9 Nils Büttner, *Die Erfindung der Landschaft. Landschaftskunst und Kosmographie im Zeitalter Bruegels* (Rekonstruktion der Künste, 1), Göttingen 2000, S. 30.

10 Vgl. etwa Maximiliaan P.J. Martens, „Het realisatieproces in ‚Dulle Griet‘ en de Twaalf spreuken van Pieter Bruegel de Oude“, in: *Pieter Bruegel ongezien! De verborgen Antwerpse collecties*, hrsg. von Manfred Sellink und Maximiliaan P.J. Martens, Leuven 2012, S. 27, Abb. 1; Sellink 2007 (s. Anm. 5), S. 250, Nr. 164 u. S. 258, Nr. 169; Silver 2011 (s. Anm. 4), S. 38.

11 Vom Portrait im Profil existieren die ursprüngliche Version des Jan Wierix und eine jüngere des Theodor Galle; vgl. Silver 2011 (s. Anm. 4), Abb. 23–24.

12 Tanja Michalsky, *Projektion und Imagination. Die niederländische Landschaft der Frühen Neuzeit im Diskurs von Geographie und Malerei*, München 2011, S.11 (Anm. 2).

im Zusammenhang mit den großformatigen Gemälden (13). Doch findet sich die neue Signatur fragmentarisch erhalten bereits 1557<sup>13</sup> und vollständig bei einem Gemälde von 1558<sup>14</sup>; hier wie bei der Vorzeichnung zum *Alchemisten* (1558)<sup>15</sup> noch in der alten Schreibweise mit ‚H‘, die aber auch 1568 beim *Sommer* wieder vorkommt.<sup>16</sup> Die Signatur mit humanistischer Kapitalis gibt es unter anderem bereits auf der sogenannten *Alpenlandschaft* von 1553<sup>17</sup> und bei einigen Blättern der üblicherweise zwischen 1554 und 1556 datierten *Großen Landschaften*, während andererseits Graphiken noch bis in die 1560er Jahre hinein mit an Bruegels Signatur angelehnten Minuskeln bezeichnet sind. Es gab also einen fließenden Übergang.

Es wäre die Aufgabe einer neuen Biographie gewesen, auch die ‚jüngere‘ Forschung zum Leben Bruegels in die Untersuchung einzubeziehen und diese kritisch zu hinterfragen. Dies betrifft etwa die Rekonstruktion der Reiseroute nach Italien inklusive der Frage, ob die Kooperation mit Clovio in Rom (11) oder Florenz stattfand, die Frage, ob der Meister 1561 mit Kollegen eine weitere Reise nach Frankreich unternahm, was eine Radierung aus Braun Hogenbergs Städtealbum nahelegt und ob er 1568 von der Unterbringung spanischer Söldner freigestellt wurde.<sup>18</sup>

All diese Ergebnisse beruhen auf Indizienketten, doch dass ein Meister des gleichen Namens 1568 von seiner Einquartierungspflicht freigestellt wurde, wäre – trotz nicht vollkommen auszuschließender Namensvetter – erwähnenswert gewesen. Was eine mögliche zweite Reise betrifft, sind wie bei Hogenberg nicht alle Buchstaben von Bruegels Namen zu entziffern,<sup>19</sup> doch in diesem Personenkreis kommt eigentlich kein zweiter in Betracht.

Ebenfalls wenigstens erwähnenswert wäre das Gedicht Lucas de Heeres gewesen, in dem er sich über einen Maler auslässt, der scheinbar nichts in Italien gelernt hat. Selbst wenn man die Möglichkeit einer Identifikation dieses Künstlers anders als

13 Sellink 2007 (s. Anm. 5), S. 112f., Nr. 62.

14 Ebd., S. 123f., Nr. 72 (letztes Bild); zur letzten restauratorischen Untersuchung inkl. klarer Attribuerung an Bruegel: Martens 2012 (s. Anm. 10), S. 45–55; Silver 2011 (s. Anm. 4), S. 226 u. S. 228–230; zu bemalten Holztellern und den zum Teil recht deutlichen Gebrauchsspuren vom bei der Mahlzeit verwendeten Besteck: Sebastiaan Ostkamp, *Aen taefe. Eten en leven in de late middeleeuwen. De collectie Aad Penders*, Hoorn 2013, S. 187–197 (mit weiteren Beispielen von zum Teil deutlich älteren Sprichwortdarstellungen inkl. entsprechender Inschriften); vgl. auch B. Dubbe, *Huusraet. Het stedelijk woonhuis in die Bourgondische tijd*, Hoorn 2012, S. 128f.

15 Sellink 2007 (s. Anm. 5), S. 120, Nr. 70.

16 Vgl. ebd., S. 226, Nr. 149.

17 Nicht 1555, wie bei Sellink 2007 (s. Anm. 5), S. 63, Nr. 21; vgl. R. H. Marijnissen, *Bruegel. Das vollständige Werk*, Köln 2003, S. 63; Hans Mielke, Pieter Bruegel. Die Zeichnungen, Antwerpen 1996, S. 40.

18 Vgl. Nils Büttner, „‘Quid Siculas sequeris per mille periculla terras?’ Ein Beitrag zur Biographie Pieter Bruegels d. Ä. und zur Kulturgeschichte der niederländischen Italienreise“, in: *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, 27, 2000, S. 209–242; Gerald Volker Grimm, *Pieter Bruegel d. Ä. Italien und die Antike*, Göttingen 2009, S. 11–13; oder praktisch zeitgleich erschienen: Katrien Lichtert, „New perspectives on Pieter Bruegel the Elder’s journey to Italy (1552–1554/1555)“, in: *Oud Holland*, 128 2015, S. 39–54; Bob Claessens und Jeanne Rousseau, *Unser Bruegel*, Antwerpen 1969, S. 48.

19 Nach Georg (Joris) Hoefnagel: Georg Braun und Frans Hogenberg, *Civitates Orbis Terrarum*, Kassel/Basel 1965, o. S. nach Bd. IV, 18.

die bisherige Forschung gänzlich verwerfen sollte, wäre es als zeitgenössischer kunsttheoretischer Anknüpfungspunkt an den Diskurs kaum zu vernachlässigen.<sup>20</sup>

Dass er durch die Heirat mit Mayken Coecke zugleich Schwager des Gelehrten und Künstlers Hubert Goltzius wurde, erfährt man nirgends. Das ist umso bedauerlicher, als dass durch die Familientradition der Goltzius auch die eine oder andere Anekdote aus Bruegels Leben ihren Weg zu van Mander gefunden haben könnte. Um beim Umfeld zu bleiben, ist der Autorin offenbar auch entgangen, dass gerade die größte Graphik aus Bruegels Lebzeiten, nämlich die *Seeschlacht in der Meerenge von Messina* ursprünglich nicht von Hieronymus Cock sondern von Cornelis van Dalem, einem wohlhabenden Adeligen und zugleich einem der Wegbereiter der niederländischen Landschaftsmalerei, vertrieben wurde. Cocks Adresse kam samt neuer Beschriftung erst im zweiten Zustand der beiden Druckplatten hinzu.<sup>21</sup>

Die nördlichen Niederlande waren auch nicht–wie auf Seite 7 behauptet–die erste bürgerliche Republik in Europa (nicht einmal die erste nachantike); man denke etwa an die italienischen Republiken wie Florenz. Auf die 2013 erschienene Biografie Vöhringers geht Weismann nicht ein.<sup>22</sup>

### Die Interpretationen

Doch scheinen die eigentlichen Absichten höher gesteckt zu sein. Dem „Buch liegt die These zugrunde, dass es sich bei Bruegels Werk um politische Kunst handelt“ (8). Weismann weist auf Ungereimtheiten und Widersprüche in Bruegels Bildern hin; „Klärung und Lösung“ dieser bislang angeblich ignorierten oder lediglich als Rätsel referierten Darstellungen seien der Ausgangspunkt ihrer Interpretationen (8).

Den hohen, über eine Biographie im gängigen Sinne hinausgehenden Anspruch formuliert Weismann zu Beginn des Kapitels *Schluss*: „Die Bruegel-Forschung krankt an den Ausschließlichkeitsansprüchen ihrer einzelnen Interpretationsfraktionen, was auch mit der Vernachlässigung des sozialhistorischen Zusammenhanges von Kunst, Ökonomie, Politik, Philosophie und Religion zu tun hat. In dieser interdisziplinär angelegten Monographie habe ich daher versucht, Person, Werk und Wirkung von Pieter Bruegel im Schnittpunkt kunst-, kultur-, wirtschafts-, sozial-, politik- und religionsgeschichtlicher Entwicklungen zu betrachten.“ (135)

Nach dem Selbstverständnis der Kunstgeschichte im Allgemeinen und natürlich auch der Bruegel-Forscher im Besonderen ist dieser Ansatz jedoch alles andere als interdisziplinär: „Zu den klassischen Methoden der Kunstgeschichte gehört es, Werke vor dem Hintergrund sowohl der Geistes- als auch der politischen Geschichte zu interpretieren.“<sup>23</sup> Letztlich gilt dieser Ansatz als fachinhärenter Standard.<sup>24</sup>

20 Vgl. Bertram Kaschek, „Der verleumdete Verleumder. Zur Geschichte des Künstlerneides: Pieter Bruegel als Provokateur der Antwerpener Kunstszene“, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, Mittwoch, 7. September 2005, Nr. 208, S. N 3.

21 Vgl. Orenstein 2006 (s. Anm. 8), S. 115–117.

22 Christian Vöhringer, *Pieter Bruegel der Ältere. Malerei, Alltag und Politik im 16. Jahrhundert*, Stuttgart 2013.

23 Michalsky 2011 (s. Anm. 12), S. 21.

24 Hans Belting u. a., *Kunstgeschichte. Eine Einführung*, 5. Aufl., Berlin 1996, besonders S. 149–356 mit weiteren Angaben.

Aber kein Fach ist am Ende seiner Möglichkeiten angekommen und es gibt auch von den Nachbardisziplinen stets argumentative oder gar methodische Erweiterungen. Ist es so, dass uns hier ein methodisch erweiterter, vertiefter oder in der Validität der Ergebnisse überlegener Ansatz vorgestellt wird, der es ermöglicht, die kunsthistorische Betrachtungsweise zu schärfen oder zu erweitern? Es ist hier nicht der Raum, alle Interpretationen Weismanns im Detail zu untersuchen, weshalb ich mich auf einzelne exemplarische Fallbeispiele und Hinweise zu den dargestellten Realien und ihrer sozialen Interpretation beschränken muss:

### Die niederländischen Sprichwörter

Weismann überlegt, ob einige der Bestimmungen der niederländischen Sprichwörter moderne Projektionen seien, da sie in den Sprichwortsammlungen des 16. Jahrhunderts nicht vorkämen (34). Sie plädiert „für eine neue Interpretation des Sprichwörterbildes als Epitaph für Sebastian Franck in Form einer illustrierten Landkarte der Religionsstreitigkeiten Mitteleuropas in perspektivischer Verzerrung (vergleichbar der Mercatorprojektion) von einem imaginären Beobachtungspunkt im Himmel über Rom aus betrachtet.“ (40) Dies versucht sie zu belegen, indem sie Gebäude mit Francks Lied *Von vier zwieträchtigen Kirchen* zu identifizieren sucht: So repräsentiere „das verfallene Gebäude die Kirche der Altgläubigen, der Stall die reformierten Kirchen im weitesten Sinn, die des Augsburger Bekenntnisses im engeren, und die ins Wasser gebaute Schneiderwerkstatt das Täuferreich in Münster“, da dessen „König [...] und sein Statthalter [...] Schneider beziehungsweise Tuchhändler waren“ (40f.). Mit der Schneiderhütte ist das Gebäude gemeint, in dem das Sprichwort ‚Aus anderer Leute Leder ist es gut, (breite) Riemen zu schneiden‘ gesehen wird.<sup>25</sup> Riemenschneider und Schneider gehörten allerdings verschiedenen Berufsgruppen an, die einen dem textil-, die anderen dem lederverarbeitenden Gewerbe. Von irgendwelchen Ähnlichkeiten zu geographischen Darstellungen erwähnt Weismann übrigens nichts und der Leser kann sie auch nicht entdecken.

Das katholische Haus stelle zudem Frankreich dar (41), der Backstubenstall sei Mitteleuropa (41). „Im Vordergrund, geographisch in der Schweiz situiert, begegnet uns ein weiterer weiß Gekleideter, der verbissen ein totes Kalb ausgräbt (die Spatenhaltung deutet aufs Ausgraben, nicht aufs Zuschütten). Ich halte diese Szene für eine Anspielung auf den Glasmaler, Kaufmann und Sektenführer David Joris“ (43), über dessen Exhumierung die Legende kursierte, dass man bei der Exhumierung und posthumen Bestrafung anstatt seiner ein Kalb gefunden habe. Laut Stolterfoht wurde

<sup>25</sup> Marijnissen 2003 (s. Anm. 17), S. 143. Zur bevorzugten Lage vom ursprünglich eng miteinander verwobenen, seit dem 15. Jahrhundert aber auch räumlich stärker differenzierten lederverarbeitenden Gewerbe an Fließgewässern und in Randlagen: Matthias Baumhauer, *Archäologische Studie zu ausgewählten Aspekten der mittelalterlichen Handwerkstopographie im deutschsprachigen Raum. Bestandsaufnahme der Handwerksbefunde vom 6.-14. Jahrhundert und vergleichende Analyse*, Tübingen 2003, bes. S. 226–233. Bruegel stellt die Riemenschneider also betont traditionell dar. Dagegen waren Schneider zumindest in Groningen gleichmäßig über die Kluffen (Kirchspiele) verteilt: Johanna Anna Zimmerman, *Textiel in context. Een analyse van archeologische textielvondsten uit 16e-eeuw Groningen*, Groningen 2007, S. 27f.



der Legende zufolge im Jahr 1558 statt des Mannes ein Kalb, ein Geißbock oder sonst ein Tier entdeckt.<sup>26</sup> Im noch im 16. Jahrhundert zugefügten Text zum Sprichwörtertel-ler Bruegels aus dem Jahr 1558 ist die Ikonologie der Szene so erklärt: Den Brunnen verfüllen, wenn das Kalb hineingefallen ist; dort hat der Mann einen Bottich mit Erde, während er die Schaufel gerade in den Brunnen gestellt hat.<sup>27</sup> In allen Fällen kann man deutlich erkennen, dass sich das Kalb in einem durchsichtigen Medium befindet, das sich zudem dort kräuselt und von dort aus Wellen wirft, wo die Erde hineingeschüttet wird. Es bleibt eigentlich kein anderer Schluss, als dass es im Wasser treibt. Der Mann hält auch keinen Spaten. Unschwer am unterschiedlichen Winkel zwischen Blatt und Stiel zu erkennen, handelt es sich um eine Schaufel. Mit einer solchen kann man jedoch sehr schlecht in die Erde graben, aber dafür sehr gut ab- und zuschippen. Mit anderen Worten: Die Assoziationskette ist nicht nur wegen der chronologischen Nähe zur frühestmöglichen Entstehung der Legende problematisch, sondern sie beruht auch auf ungenauer Beobachtung, falscher typologischer Ansprache und, um nun auf die Gesamtanlage zurückzukommen, auf einer Inkonsistenz, denn es fehlt eine Charakterisierung der vierten Kirche.

Einerseits seien die Figuren im Bild eine „Gesellschaft voneinander isolierter Personen, denen nichts Individuelles anhaftet; es sind Typen, auswechselbare Rollenträger“ (35). Andererseits hält sie „die beiden fingerhakelnden Herrn für Zwingli und Luther, die um den Leib des Herrn in Form einer Brezel streiten“ (41).

Den barfüßigen Gerüsteten versteht sie als Anspielung auf marodierende spanische Söldner oder den verarmten Kriegsadel (35, 39) und nicht als Verbildlichung des Sprichworts ‚Es ist ihm gleich, wessen Haus brennt, solange er sich am Feuer wärmen kann.‘ Der einfache Halbharnisch ist in dieser Zeit wie der Eisenhut bestenfalls noch Teil einer knechtischen Rüstung und auch als solche wie das Schwert mit einfacher Parierstange eher veraltet. Ein zeitgenössischer Stich nach Bruegel oder dessen Umkreis ist mit dem Sprichwort beschriftet.<sup>28</sup>

In der Szene mit Mönch und Christusfigur gehe es nicht um das Sprichwort, Christus einen flächsernen Bart anzuhängen: „Tatsächlich befreit jedoch der Mönch Christus vom Bart im Sinne einer Reinigung der Kirche vom Bilder- und Reliquienkult und wird dafür von ihm gesegnet.“ (38) Es handele sich offenbar „um einen militanten Kleriker, der mit dem römischen Kultus, der Bilderverehrung aufräumt, wie beispielsweise Thomas Müntzer oder Luthers Lehrer und zeitweiliger Weggefährte Karlstadt.“ (43) Das Sprichwort ist seit 1531 im Niederduytschen und die Redewendung im Französischen schon seit dem Spätmittelalter belegt.<sup>29</sup> Karlstadt hatte 1522 die Flugschrift von ‚abtuhung der bylder‘ veröffentlicht, in der es ganz konkret darum geht, warum sie zu beseitigen und nicht etwa zu befreien sind.

26 Jacob Stolterfoht, *Historia von David Georgen / einem heillosen Mann / und Gotteslästerlichen Ertzketzer*, Lübeck 1635, S. 64.

27 Currie / Allart 2012 (s. Anm. 2), S. 797; Gerald Volker Grimm, „Maltechnik bei Bruegel und Brueghel“, in: *Kunstchronik*, 68-1, 2015, S. 15–19, hier S. 18; vgl. Sellink 2007 (s. Anm. 5), S. 123f., Nr. 72.

28 Vgl. Orenstein 2006 (s. Anm. 8), S. 169, Abb. 18.

29 Marijnissen 2003 (s. Anm. 17), S. 140.

„Das ausschweifende Leben der Geistlichkeit wird durch die Schweine symbolisiert, der Reliquien- und Bilderkult durch die Verehrung des Teufels als Antichrist“ (39). Die hier illustrierten Sprichwörter sind längst publiziert und für ‚dem Teufel eine (oder zwei) Kerzen anzustecken‘ ist auch ein zeitgenössischer Teller mit einem die Malerei erläuterndem Sprichwort bekannt.<sup>30</sup>

Ein Phänomen, das das gesamte Buch wie ein roter Faden durchzieht, ist das Nichtbeachten des semiotischen Umfelds durch die Autorin: Jedes Zeichen entfaltet, um einmal das Standardlehrbuch der Kunstgeschichte zu zitieren, seine Bedeutung aus dem gesellschaftlichen Umfeld und ist daher prinzipiell vieldeutig. „Die gemeinte Bedeutung geht daher erst aus dem Bedeutungszusammenhang hervor.“<sup>31</sup> Weismann meint in der Szene von Fuchs und Kranich eine Kritik am unvollständigen Abendmahl der katholischen Kirche zu erkennen, denn „der Fuchs ist ein Ketzersymbol“ (39, s. auch 62f.). Im direkten Darstellungskontext von Kranich und den in Äsops Fabel genannten Essgeräten und im Wissen um die Sprichwörtlichkeit der Geschichte zur Zeit Bruegels,<sup>32</sup> wäre für die Postulierung, dass mit dem Fuchs in einem Sprichwörterbild eben ohne weitere eindeutige Attribute (wie etwa andächtig lauschende beziehungsweise in seinem Korb, Habit oder Gewand gefangene Gänse ...) kein Ketzersymbol gemeint ist.

Um keine Missverständnisse aufkommen zu lassen: Sprichwörter, wie die von Bruegel dargestellten, lassen sich mehr oder minder gut auch auf die von Weismann genannten Ereignisse und Personen anwenden, aber eben auch auf andere. Sie sind dazu da, um auf verschiedene Gegebenheiten angewandt zu werden. Wenn man dagegen postuliert, es wäre mit einem Sprichwort nur ein einziger Sinnzusammenhang dargestellt und gleichzeitig kommentiert worden, bedarf es dazu einer weitaus präziseren Identifikation. Wenn das Fehlen einiger Sprichwörter in den Sammlungen des 16. Jahrhunderts als Basis für die Behauptung dient, die Deutung als Sprichwörterdarstellung beruhe zum großen Teil auf einer modernen Interpretation, wäre es zu klären gewesen, welche Sprichwörter seinerzeit erwiesenermaßen bekannt waren. Außer Sprichwörtersammlungen wären allerdings auch andere literarische Werke heranzuziehen–und vor allem andere Sprichwörterdarstellungen! Dies ist übrigens schon weitgehend geschehen, zum Teil von der volkskundlichen Forschung, deren Vereinnahmung Bruegels für ihr Gebiet Weismann an anderer Stelle kritisiert (137). Einen guten Überblick zu diesem Gemälde und vor allem zu den zugrundeliegenden Quellen findet man bei Michalsky.<sup>33</sup>

30 Ebd., S. 136–138; Ostkamp 2013 (s. Anm. 14), S. 196.

31 Rolf Duroy und Günter Kerner, „Kunst als Zeichen. Die semiotisch-sigmatische Methode“, in: Belling u. a. 1996 (s. Anm. 24), S. 259–280, hier S. 261.

32 Vgl. Marijnissen 2003 (s. Anm. 17), S. 138.

33 Tanja Michalsky, „‘Perlen vor die Säue’. Pieter Bruegels Imagination von Metaphern in den Niederländischen Sprichwörtern (1559)“, in: *Imagination und Repräsentation. Zwei Bildsphären der Frühen Neuzeit*, hrsg. von Horst Bredekamp, Christine Kruse und Pablo Schneider, München 2010, S. 237–258.

### Das Schlaraffenland

Weismann zufolge müsste man wohl auch eines der populärsten Bilder Bruegels umbenennen: „Eine Reihe von Ungereimtheiten weisen darauf hin, dass es sich hier um keine Schlaraffenland-Illustration handelt. Typisch für diese sind Menschen, die zusammen tafeln, trinken oder das Faulenzen genießen, während die Bauern als Arbeiter von den Bäumen, auf denen sie wachsen, direkt in die Stiefel fallen – wie beispielsweise in einem Holzschnitt um 1530 des Erhard Schön.“ (104)

Wie üblich hätte in diesem Fall ein wenig Lektüre geholfen, um das Missverständnis zu klären. Die Bildtradition und ihr Wandel sind längst eingehend untersucht. Eine Radierung mit Stich nach Pieter Balten (um 1560) als engste Parallele und wohl direktes Vorbild, ist allgemein akzeptiert. Damit hat sich auch Weismanns Einwand, dass die Liegenden nicht schmausen (104), erledigt. Alle Beschriftungen der zwei Graphiken und auch die dargestellten Episoden nehmen ausschließlich auf ältere *Schlaraffenland*-Beschreibungen Bezug.<sup>34</sup>

Auf einige Argumentationen lohnt es sich einzugehen: So entpuppe sich die Figur in dem Fladen-gedeckten Verschlag „bei schärferer Betrachtung aufgrund der Gesichtszüge, der dünnen Oberarme und des langen Kettenhemdes als Frau.“ (104) Doch die Oberarme der Gerüsteten etwa im *Bethlehemitischen Kindermord* oder im *Selbstmord Sauls* sind auch nicht dicker. Aufgrund der weitgehend verdeckten Gesichtspartien (Kinn, Augen und Stirn) bei einem fast noch jugendlichen Menschen eine geschlechtsspezifische Zuweisung zu machen ist mutig.

Vom Rock erkennt man, dass er über die Hüfte reicht. Einige Kettenhemden (Panzerhemden, Ringpanzer) dieser Länge sind aus dem Spätmittelalter und der frühen Neuzeit im Original überliefert, noch mehr finden sich auf Darstellungen. Sollen wir uns also Erzherzog Karl II. von Innerösterreich als Crossdresser vorstellen, da er unter seinem Feldküriss (um 1560) ein solch langes und außerdem ebenfalls ärmelloses Kettenhemd trug, und dies womöglich sogar 1566 beim Feldzug gegen die Türken?<sup>35</sup> Gilt das dann etwa auch für Ritter, andere Renaissance-Kommandeure, Türken oder gar den Erzengel Michael, die ebenfalls zum Teil noch längere Kettenhemden trugen?<sup>36</sup>

Aber ist überhaupt ein Kettenhemd dargestellt? Der Adelige unter dem Baum trägt sicher eins. Man erkennt deutlich die Struktur der Glieder und die Lichtreflexe. Die Farbe ist metallisch-grau. Das Waffenhemd der Person unter dem Verschlag ist stattdessen einheitlich braun. Der stählerne Visierhelm (Armet) und die Henzen heben sich davon deutlich ab. Man erkennt neben den Lichtreflexen sogar Spiegelungen. Ob

34 Ross H. Frank, „An Interpretation of Land of Cockaigne (1567) by Pieter Breugel the Elder“, in: *The Sixteenth Century Journal*, 22-2, 1991, S. 299–329; Sellink 2007 (s. Anm. 5), S. 242; vgl. auch Marijnissen 2003 (s. Anm. 17), S. 337. Zum Pieter van der Heyden zugeschriebenen Stich: Orenstein 2006 (s. Anm. 8), S. 114.

35 Vgl. Walter J. Karcheski, Jr., „Europäische Waffen und Harnische“, in: *Imperial Austria. Steirische Kunst- und Waffenschätze aus vier Jahrhunderten*, hrsg. vom Steiermärkischen Landesmuseum Joaneum, Graz 2000, S. 51, Nr. 53.

36 Vgl. George Cameron Stone, *A Glossary of the Construction, Decoration and Use of Armor in all Countries and in all Times*, Mineola 1999, Abb. 34.2, 34.4, 36, 40, 51–52, 56?; *Ritter! Traum und Wirklichkeit*, hrsg. von Sabine Haag, Wien 2013, S. 82, Nr. 1.4 (Thomas Kuster), S. 110f., Nr. 2.6 (Margot Rauch).

es sich um ein ledernes oder textiles Gewand handelt, ist kaum zu entscheiden; in dieser Zeit käme neben einer Brigantine, sonstigen Lentnern<sup>37</sup> und einem einfachen Waffenhemd schon ein früher Koller in Frage.<sup>38</sup> Gegen einen Lentner mögen in dieser Zeit das Fehlen der Niete, an denen die im Inneren befindlichen Platten aufgehängt waren (engl. *brigandine*),<sup>39</sup> beziehungsweise der ihn eindeutig als solchen bestimmenden Steppungen oder Löcher (engl. *jack*)<sup>40</sup> sprechen. Womöglich griff Bruegel hier auf ältere bildliche Darstellungen zurück. Meines Erachtens ist hier nur ein Waffenrock zu diagnostizieren, während über dessen inneren Aufbau keine Aussage möglich ist. Weibliche Brüste zeichnen sich nirgends ab. Weismann zufolge ist die Landvögtin Margarethe von Parma gemeint (105). Derartige Identifikationsversuche sollten selbst bei besserer Ausgangslage nur mit äußerster Zurückhaltung erfolgen.<sup>41</sup>

„Berücksichtigen wir weiterhin das enge Verhältnis der Niederländer als seefahrendes Volk zur Kartographie und Bruegels Freundschaft mit Ortelius, so können wir erneut die Bildlandschaft wie eine perspektivisch stark verkürzte Landkarte Westeuropas von den Niederlanden aus in südöstlicher Richtung betrachten. Genauer: vom 95 m hohen Belfort, dem Symbol bürgerlicher Unabhängigkeit der Stadt Gent, die mehrfach gegen die burgundischen und habsburgischen Landesherren rebellierte hatte. Rechts oben die Savoyischen Alpen, über die der Herzog von Alba in die Niederlande einmarschiert, um die Ketzer auszurotten und ein ‚rationales‘ Steuersystem einzuführen (vgl. Anm. 14), das die niederländische Regierung finanziell unabhängig von Spanien machen sollte. Als strenger Katholik, ‚Papist‘, hat er sich durch ein Gebirge von Brei gefuttert“ (104f.).

Abgesehen von der wirklich originellen Identifikation des Statthalters mit dem gerade aus dem Breiberg Purzelnden, dürfte ein Blick auf die Landkarte jedem Unbefangenen klar machen, dass vom Belfort aus beim besten Willen nicht in südöstlicher Richtung auf der rechten Seite eine westeuropäische Düne zu sehen sein kann. Hat die Redaktion nicht gemerkt, dass hier die Geographie in jeder Hinsicht durcheinander geraten ist?

### Die späten Bauernfeste

In den Bauernfesten, die den Beinamen Bauernbruegel mitgeprägt haben, sieht Weismann politische Allegorien mit Darstellungen der Regierenden. Sie behauptet, dass

37 Ortwin Gamber, „Harnischstudien 5. Stilgeschichte des Plattenharnisches von den Anfängen bis um 1440“, in: *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien*, 50, 1953, S. 53–164.

38 Vgl. Stone 1999 (s. Anm. 36), S. 152, Abb. 194. An dieser Stelle möchte ich eine stoffbespannte Harnischbrust ausschließen, da der Übergang zur Hüfte nicht abgegliedert ist. Vgl. hierzu: Hans Werner Peine, „Ein Blick in die Waffenkammer des Hauses Herbede an der Ruhr“, in: *Das Brigantinen-Symposium auf Schloss Tirol* (Bauforschung auf Schloss Tirol, 3), Tirol 2004, S. 40–77.

39 Vgl. ebd., Abb. 190.

40 Vgl. ebd., Abb. 393.

41 Beispielhaft etwa die hypothetische Zuschreibung einer Brigantine an die Herzogin Margarethe von Tirol (1318–1369), für die sich immerhin eine lokale Überlieferung und ein wehrhaftes Wesen anführen lässt: Konrad Spindler, „Die Brigantine von Schloss Tirol in ihrem archäologischen und historischen Umfeld“, in: *Das Brigantinen-Symposium auf Schloss Tirol* (Bauforschung auf Schloss Tirol, 3), Tirol 2004, S. 7–19.

sich das Bauern-Genre im Antwerpen des mittleren 16. Jahrhunderts um die Zeit der Pragmatischen Sanktion von 1549 entwickelt habe (80). Die erheblich weiter zurückreichende Tradition ist jedoch längst aufgearbeitet.<sup>42</sup> Der fehlende Bräutigam in der Wiener *Bauernhochzeit* irritiert sie (81). Diese allgemein verbreitete Ikonographie geht jedoch auf ein literarisch überliefertes Brauchtum zurück.<sup>43</sup> Der Dudelsackbläser im Inneren ist ebenfalls nicht so ungewöhnlich, wie Weismann (84) meint; das Motiv stammt von Aertsens *Eiertanz* von 1552.<sup>44</sup>

Der dreibeinige Speiseträger (83), der sich problemlos durch eine Planänderung während des Malvorgangs an einem unvollendetem Gemälde Bruegels erklären lässt,<sup>45</sup> führt zu einer geradezu abstrusen Interpretation: „Für eine eschatologische Bildinterpretation sprechen darüber hinaus die zwischen der Hochzeitsgesellschaft und der göttlichen Lichterscheinung situierten zwei Speisenträger und der Breiteller-Verteiler. Der Anführer mit den unterschiedlich beschuhten Füßen entstammt als ‚Dreibeiner‘ der Dämonenwelt. Der eine hat zu viel Bein, der andere zu wenig Arm; nur so lässt sich erklären, dass die als Tablett dienende, auf einer Astgabel liegende Tür vom vorderen Speiseträger mit beiden Händen getragen wird, während der hintere den Stamm nur mit der Hand seines rechten Arms umfasst. Im Volksglauben galt ein zu kurz geratener Arm als Merkmal des Teufels, eine Identifizierung, die durch das auffällige Blau seiner Jacke – ein blauer Mantel galt als Symbol für betrügerische Absichten (vgl. die Sprichwörterlandschaft) – zusätzlich gestützt wird. Zu diesen beiden fügt sich der Breiteller-Verteiler, sodass sich eine dämonische Analogie zur Hl. Dreifaltigkeit ergibt, einen ‚dreifaltigen Antichristen‘, der die Gemeinschaft der (Recht-)Gläubigen noch kurz vor dem Jüngsten Gericht zu ‚Satansdienern‘ verführen, sprich: zum katholischen Abendmahl bekehren will.“ (90) „Das von Bruegel in der *Bauernhochzeit* inszenierte sakrale Mahl ist ein Konvium, wofür der Breiteller auf dem Stuhl am rechten Bildrand sowie das Stillleben mit dem auf das Salzfass gerichteten Messer unterhalb des Armes des Breiverteilenden Indizien sind.“ (91)

Dass ein Festmahl dargestellt ist – nichts anderes bedeutet der nicht weiter erläuterte Begriff Convivium – hat niemand bezweifelt, gilt doch das Hochzeitsmahl seit jeher als solches. Aber dass ein Salzfass oder die übrigen dort dargestellten Speisen per se als Indizien dafür geeignet sind, möchte ich, etwa weil Salz eben stets zum Essen gehört, stark bezweifeln. Die Nahrungsmittel und auch das Gedeck sind eher bescheiden. Salzfässer, einfache Messer und unverzierte Zinnteller findet man neben Brot und Rippchen auf der Darstellung einer Jakob Maler zugeschriebenen *Armenspeisung* (1548),<sup>46</sup> nur wird dort auch gebratenes Geflügel serviert. Sichere Indizien für ein

42 Vgl. Hans-Joachim Raupp, *Bauernsatiren. Entstehung und Entwicklung des bäuerlichen Genres in der deutschen und niederländischen Kunst ca. 1470–1570*, Niederzier 1986, S. 255.

43 Vgl. Marijnissen 2003 (s. Anm. 17), S. 317; Raupp 1986.

44 Vgl. Ethan Matt Kavaler, *Pieter Bruegel. Parables of Order and Enterprise*, Cambridge 1999, S. 156f.

45 Vgl. Grimm 2009 (s. Anm. 18), S. 30.

46 Vgl. Dubbe 2012 (s. Anm. 14), S. 136, Abb. 06–15.

Festmahl in nicht-adeligem Umfeld ergeben sich aus anderen Quellen.<sup>47</sup> Die Häufigkeit von zinnernen Salzfüßchen in Fundinventaren und das Vorkommen mehrerer solcher Gefäße in bürgerlichen Verzeichnissen des 16. Jahrhunderts<sup>48</sup> spricht gerade wegen des Materialwerts des Metalls dafür, dass es sich nicht um etwas Besonderes gehandelt hatte. Sonst wären sie nicht so oft entsorgt worden, statt sie zu recyceln.<sup>49</sup> Gerade soziale Interpretationen sollten eigentlich erst nach möglichst intensiver realienkundlicher Recherche erfolgen.

Auch die Spiritualisten waren durchaus katholisch und hatten mit dem Abendmahl also keine Probleme. Zum blauen Mantel wäre zu ergänzen: Erstens wird er dem Betrogenen umgehängt, kennzeichnet also das Opfer des Betrugs und nicht die Betrügerin. Zudem trägt auch Maria in der *Anbetung der Könige* (1564) ganz traditionell einen solchen; sie wird von Weismann aber nicht als Betrügerin, sondern gar als „Idealportrait“ von Mayken Cock, Bruegels Ehefrau, interpretiert (51). Und drittens könnte man gelegentlich zwischen Jacke und Mantel unterscheiden. Selbst ein überlanger Arm wäre beim hinteren Tellerträger nicht zu sehen, weil er aus der gewählten Blickrichtung vom Körper verdeckt wird. Man sieht jedoch, dass keine Astgabel, sondern zwei Rundhölzer als Tragehilfen verwendet werden. Wäre der linke Arm kürzer als der rechte würde die als Servierbrett dienende Türe kippen.

Aber es gibt noch ein paar, der ersten inhaltlich klar widersprechenden Deutungen: „Somit entpuppt sich das oberflächlich betrachtet unverdächtige Hochzeitsgelage als eine religionspolitisch brisante, camouflierte Darstellung der nichtorthodoxen Abendmahlsinterpretation einer vermutlich spiritualistischen Geheimsekte, die es ihren Anhängern freistellte, formaliter weiterhin im Schoß der ‹äußeren› *Una Sancta Catholica et Apostolica Ecclesia* zu verbleiben.“

Gleichzeitig ist das Gemälde auch lesbar als Allegorie auf den ‹Accoord›, auf die politische Utopie der Glaubensfreiheit, des friedlichen Miteinanders der Konfessionen, wie sie in greifbare Nähe gerückt schien: Die Emigranten kommen in Scharen zurück, unter ihnen auch Antoine Perrenot de Granvelle, der, im Kardinalsrot, mit bettelsackförmiger Reisetasche, jedoch ohne Hut (als einziger Barhäuptiger im Bild), von einer Frau mit Brot und Wein begrüßt wird.“ (91)

Und, als wäre das nicht genug: „Van Mander berichtet uns von einem Bild des Künstlers, auf dem die Wahrheit durchbricht und das nach Bruegels eigenem Sagen sein bestes Werk gewesen sei (vgl. Zeugnisse). Meines Erachtens handelt es sich um die *Bauernhochzeit*, in die das Licht einer außerhalb des Bildrahmens zu imaginierenden Lichtquelle hereinbricht in Anspielung auf die Jesuworte ‹Ich bin das Licht der Welt› und ‹Ich bin der Weg und die Wahrheit› (Joh 8,12; 14,6).“ (92)

47 Vgl. etwa Mathilde Grünwald, „Schmausende Domherren oder wie sich Politik zum Essen verhielt“, in: *Bibliotheca S. Martini Moguntina. Alte Bücher – Neue Funde*, hrsg. von Helmut Hinkel, Mainz u. Würzburg 2012, S. 215–240.

48 Vgl. Dubbe 2012 (s. Anm. 14), S. 137.

49 Vgl. Jens Beutmann, „Sozialtopographie und Fundverteilung. Überlegungen zur quantitativen Analyse“, in: *Mitteilungen der Deutschen Gesellschaft für Archäologie des Mittelalters und der Neuzeit*, 25, 2013, S. 9–22, hier S. 16.

Die Beliebigkeit der scheinbar höchst detaillierten Interpretationen spricht Bände. Muss jetzt noch erläutert werden, dass keine der Konfessionen teuflische Speisen schätzte? Die dem Angekommenen zur Begrüßung gereichte Schnelle ist übrigens ein Bierkrug.

Auch im Wiener *Bauerntanz* meint sie seltsame Dinge zu erkennen: Die ältere der beiden Tanzenden im Vordergrund will sie anhand der Haube und eines Beutelchens als Darstellung einer erwachsenen Frau, genauer Mayken Coeck, identifizieren (113, 118). Dass Jugendliche oder Kinder weiblichen Geschlechts keine Hauben getragen haben, ist grob falsch. Die Mädchen in den Schulszenen von Dirk Jacobsz. Vellert (1526) und Pieter van der Borcht d.J. (1559, nach Monogrammist WL?)<sup>50</sup> tragen soweit erkennbar allesamt Hauben. Aber auch außerhalb von Schulen findet man Mädchen mit Haube.<sup>51</sup> Das Beutelchen nahm man, ob Mann, Frau oder Kind, meist dann mit, wenn man das Haus verließ: Die übrigens an ihren Hauben als solche erkennbaren Mädchen in der *Affenschule* Pieter van Borchts haben es fast alle am Gürtel hängen.<sup>52</sup>

Der Sackpfeifer soll unangemessene Kleidung tragen: „Über einer anliegenden Mütze trägt er eine zweite“ (114). Das taten viele Leute. Wenn Barthel Beham 1527 Leonhart von Eck so darstellte, war es noch ein Zeichen gehobener Ausstattung, aber bei Cornelys Massys und Pieter Bruegel findet sich die Kombination mehrfach bei Bauern und vor allem auf den Blindenstürzen. Sie mag recht haben, dass eine Bauernwehre normalerweise links getragen wurde (114), aber es wurden nicht alle Kurzschwerter auf der linken Seite getragen, wie es etwa in Sebald Behams *Feldspiel* von 1543<sup>53</sup> zu sehen ist oder wie es der rechte ‚dölpert Pfyffer‘ in Behams Mögelsdorfer *Bauernkirchweih* tut.<sup>54</sup> In der *Bauernhochzeit* im Interieur nach Pieter Bruegel d. Ä. trägt der linke Tänzer eine kurze Bauernwehre mit ungewöhnlich großem Beimesser auf der rechten Seite.<sup>55</sup> Wegen der Tasche für ein kleines Beimesser in der Scheide und der charakteristischen Form der Parierstange könnte es sich bei der teilweise verdeckten Waffe des Sackpfeifers auch um einen alten teilrecyclten Katzbalger, der mit einem Messergriff kombiniert wurde, oder wie bei dem Fuhrmann rechts in Joachim Beuckelaers *Wunderbarem Fischzug* um eine Dusägge handeln.<sup>56</sup> In Aertsens *Eiertanz* zum Beispiel liegt eine Dusägge mit s-förmiger Parierstange rechts im Vordergrund.

50 Vgl. Petra Aescht, *uit de modder der onwetendheid. Schule und Unterricht in der niederländischen Kunst des 16. und 17. Jahrhunderts*, Diss. Bonn 2015 (<http://hss.ulb.uni-bonn.de/2015/4037/4037.pdf>), Abb. 9.

51 Vgl. Zimmerman 2007 (s. Anm. 25), Abb. 5.11: Anonym, *Portrait der Hilleke de Roy und vier ihrer Waisenkinder* (1586); Walter S. Gibson, *Pieter Bruegel and the art of laughter*, Berkeley u. a. 2006, S. 101; oder bei einer Kopie Pieter Brueghels d.J. nach dem Hochzeitszug des Vaters: Silver 2011 (s. Anm. 4), S. 353–355, Abb. 295–296.

52 Vgl. Aescht 2015 (s. Anm. 50), Abb. 29.

53 Vgl. Gerhard Quaas, *Das Handwerk der Landsknechte. Waffen und Bewaffnung zwischen 1500 und 1600*, Osnabrück 1997, Abb. 3 und vgl. auch den Verletzten *ibid.* Abb. 40.

54 Vgl. Raupp 1986 (s. Anm. 43), Abb. 120.5; 121.V.

55 Vgl. *ebd.*, Abb. 206.

56 Vgl. etwa Quaas 1997 (s. Anm. 53), 117–120.

Dass der Musiker „die stilisierte Kleidung eines spanischen Militärbefehlshabers, wie sie etwa Philipp II. auf seinem 1557 von Antonius Mor gemalten Portrait trägt“ (114), angelegt hat und der Herrscher deswegen hier dargestellt sei, ist schlichtweg absurd. Der König trägt einen Halb-Harnisch und hält einen Kommandostab. Sein Haupt ist unbedeckt. Von Heerpauken ist beim Musiker genauso wenig erkennbar wie vom Ringpanzer. Egal, welche Art Waffe der Pfeifer trägt, es ist evident, dass sie nicht das Geringste mit dem Rapier des spanischen Königs gemein hat.

Das rechts ins Bild tanzende Paar sei nicht ein Bauer mit Partnerin: „Den Hut des Tänzers schmückt ein großer Silberlöffel, was ihn als Papisten kennzeichnet. [...] Seine Beine sind mit unbäuerlichen weißen Beinlingen bekleidet, falls es sich überhaupt um Beine handelt – das linke ist jedenfalls derart <verzeichnet>, dass es nie im Hüftgelenk enden kann. Offensichtlich hüpfte der Tänzer auf einem Bein, während das zweite kein Bein, sondern ein Schwanz ist, den er zur Tarnung in einen Beinling gesteckt hat, jedoch vergebens, denn der spitze Schuh dieser Bein-Attrappe verrät ihn und demaskiert ihn als Teufel, als Antichrist.“ (115f.)

Der Löffel im Hut ist mit dem einfachen Eicheldekor schlichter gegliedert als zeitgenössische Silberlöffel. Dagegen sind aus dem archäologischen Fundgut im gesamten niederduytschen Raum einige typusgleiche Zinnlöffel bekannt (sn-lep-5 nach dem Deventer-System).<sup>57</sup> Innerhalb dieser Gruppe handelt es sich in deutlichem Gegensatz zu den zeitgenössischen Silberlöffeln um ein sehr kleines Exemplar mit kurzem Stil.<sup>58</sup> Warum weiße Beinlinge dargestellt sein sollen, ist schleierhaft. Bauern tragen in diesem Bild ansonsten Hosen. Hier ist die Aufhängung verdeckt und Beinlinge waren zu dieser Zeit bereits unmodisch.<sup>59</sup> Weiße Hosen an sich waren aber ebenfalls nicht ‚unbäuerlich‘ (vgl. Aertsens *Bauernstube*, 1556, in Antwerpen). Und der seltsame Hopsschritt des Tänzers ist weder verzeichnet noch ein Hinweis darauf, dass hier ein Teufel dargestellt sei. Der Mann hat lediglich das rechte Knie in die linke Kniekehle gedrückt. Nahezu identisch sind auch einige der Schuhe in Bildern Bruegels, etwa des liegenden Bauern in der *Heuernte* oder gleich mehrerer Figuren im *Kampf zwischen Fasching und Fasten*. Die scheinbare Spitze ist der Perspektive geschuldet und die Sohlenform passt gut in die zweite Hälfte des 16. Jahrhunderts.<sup>60</sup>

Genauso gewöhnlich ist seine Begleiterin. Ihr Geldbeutel ist nicht, wie von Weismann behauptet (116), perlenbestickt<sup>61</sup> und die Detailformen des Schlüssels (116,

57 Vgl. Michiel Bartels, *Steden in Scherven. Vondsten uit beerputten in Deventer, Dordrecht, Nijmegen en Tiel (1250–1900)*, Zwolle 1999, S. 1045, Nr. 103.

58 Vgl. Sebastiaan Ostkamp, *Aen taele. Eten en leven in de late middeleeuwen. De collectie Aad Penders*, Hoorn 2013, S. 270 (oben, insbesondere oben links).

59 Vgl. Zimmerman 2007 (s. Anm. 25), S. 211–213, die auch einige archäologische Fundstücke abbildet.

60 Vgl. etwa Karin Beemster, „7 De leervonsten“, in: *Tussen Zwaard en Fortuin. Opgravingen in Alkmaar 2002–2005*, hrsg. von Nancy de Jong-Lambregts, Peter Bitter und Lisette Verspay-Frank, Alkmaar 2007, S. 35–37; O. Goubitz, „De ledervondsten“, in: *Van Bos tot Stad. Opgravingen in ‚s-Hertogenbosch*, hrsg. von Hans. L. Janssen, ‚s-Hertogenbosch 1983, S. 274–283, hier 280f., Nr. 15.

61 Vgl. die Abb. bei Marijnissen 2003 (s. Anm. 17), S. 332. Derselbe Beutel kommt auch bei der auf dem Schoß ihres Partners Sitzenden in der Bauernhochzeit im Interieur nach Pieter Bruegel d. Ä. vor; vgl. Raupp 1986 (s. Anm. 43), Abb. 206.



118) finden sich beim selben Typus wieder.<sup>62</sup> Die Assoziation mit einer vom Herzog von Alba in das Bild geführten und nach der Pfeife Philipps II. tanzenden Statthalterin Margarethe (116–118) ist für den Rezensenten nicht nachvollziehbar und er verweist lieber auf die kundige Bildinterpretation bei Demus et al.<sup>63</sup>

Die von Weismann immer wieder angeführten „Korrekturen“, die Pieter Brueghel d. J. an Bildern durchgeführt habe, um Ungereimtheiten zu entschärfen (82f., 94), spiegeln einen überholten Forschungsstand wider. Inzwischen ist klar, dass der Sohn Kopien häufig nach heute verlorenen Kartons beziehungsweise nach Detailstudien und anderen Zeichnungen anfertigte, die im Fundus der Werkstatt verbleiben waren.<sup>64</sup>

### Weitere Werke

Auf andere Bilder möchte ich aus Platzgründen nur cursorisch eingehen, aber die Qualität der Interpretationen ist vergleichbar. *Justicias* „zweispitzige Haube, die für Prostituiertendarstellungen typisch war“ (27), ist eine Hörnerhaube und da Weismann wie üblich keine Beispiele nennt, ist wegen der üblicherweise sehr modisch gekleideten Prostituierten nicht davon auszugehen, dass die Behauptung substantziell ist.<sup>65</sup> Auch zeigt die Fingerhaltung der Personifikation nicht, „dass sie auch beim Abwägen schummelt“ (28), weil die Feinwaage mit dem deutlich tiefer aufgehängten Balken eben das verhindert.

Zu dem *Sturz der rebellierenden Engel*, dem *Triumph des Todes* und *Dulle Griet* gibt es neuere Forschungen.<sup>66</sup> Die Interpretation der *Dullen Griet* (95–103) scheitert schon an der strategischen Situation, also dem Erkennen der Hölle hinter dem Tor und wer gerade in welche Richtung flieht sowie, was es bedeutet, dass die verwirrten Dämonen eine Zugbrücke hochziehen, die eigentlich einen Ausbruch aus der Hölle verhindern soll. Die Identifikation mit den Zeitgenossen Wilhelm von Oranien (Vertreten durch eine Flagge, die außer dem im Gegensinn abgebildeten Horn nichts mit dem Egmonts zu tun hat) und Philipp II. (Dämon, dessen Geld gerade geplündert wird)<sup>67</sup> auf der einen Seite des Gefechts und der Regentin Margarethe mit den Bilderstürmern zusammen auf der anderen liegt schlicht eine Unkenntnis der Frontlinie zugrunde.

62 *Vivre au Moyen Âge: 30 ans d'archéologie médiévale en Alsace*, hrsg. von Bernadette Schnitzler, Strassbourg 1990, S. 432f., Nr. 3.52.

63 *Flämische Malerei von Jan Van Eyck bis Pieter Bruegel d. Ä.. Katalog der Gemäldegalerie* (Führer durch das Kunsthistorische Museum, 31), hrsg. von Klaus Demus, Friderike Klauner und Karl Schütz, Wien 1981, S. 115–117.

64 Dominique Allart, „Did Pieter Brueghel the Younger see his Fathers Paintings? Some methodical reflections“, in: *Brueghel Enterprises*, hrsg. von Peter van den Brink, Maastricht 2001, S. 47–57; Rebecca Duckwitz, „The Devil is in the Detail. Pieter Bruegel the Elder's Netherlandish Proverbs and copies after it from the workshop of Pieter Brueghel the Younger“, in: ebd., S. 57–79; Christina Currie, „Demistifying the Process. Pieter Brueghel the Younger's The Census at Bethlehem. A technical study“, in: ebd., S. 80–124; Currie/Allart 2012 (s. Anm. 2).

65 Vgl. Andreas Neumerkel, *Zur Geschichte der Prostitution in Stralsund* (Sundische Reihe, 6), Stralsund [1998], S. 4f.; Raupp 1986, S. 203–211.

66 Tine Luk Meganck, *Pieter Bruegel the Elder. Fall of the Rebel Angels. Art, Knowledge and Politics on the Eve of the Dutch Revolt*, Mailand 2014; Anna Pawlak, *Trilogie der Gottessuche. Pieter Bruegels d. Ä. ‚Sturz der gefallenen Engel‘, ‚Triumph des Todes‘ und ‚Dulle Griet‘*, Berlin 2011.

67 Vgl. hierzu Pawlak 2011 (s. Anm. 67), S. 155f.

Die sprichwörtliche Bedeutung als rasende Grete, die einen Raubzug vor die Tore der Hölle ausführt, verwirft die Autorin.

Um das Bild aber mit den historischen Ereignissen des Jahres 1567 in Verbindung zu bringen, schlägt sie eine neue Lesart der auf einer IRR-Aufnahme lesbaren Datierung (1561)<sup>68</sup> vor: „ich meine jedoch ‚MDLXIIV‘ zu lesen, was in ‚unorthodoxer‘ Schreibweise 1567 bedeutet.“ (Anm. 72,144) Der Sporn, der sich bei der von Weismann vorgeschlagenen Lesart ergeben würde, wäre jedoch nach innen abgerundet. Bruegel verwendete jedoch bei Signaturen und Datierungen stets V-Formen mit ausschließlich nach außen zeigenden Sporen. Falls es sich – entgegen der allgemeinen Auffassung – hierbei also tatsächlich um die Ziffer 5 (V) handeln sollte, wäre sie sicherlich nicht eigenhändig und als Datierungshinweis somit unbrauchbar.

Die Feststellung, die *Zwölf Monate* „sind die ersten großen selbständigen Landschaften der abendländischen Malerei“ (60) lässt sich nicht einmal ansatzweise aufrechterhalten. Die Bildtradition wurde zuletzt erneut angesprochen.<sup>69</sup>

„Mit Reindert Falkenburg (Bruegelkonferenz Chemnitz/Dresden 2014) erachte ich die 1564 datierte *Kreuztragung* als die fehlende Tafel der *Zeiten des Jahrs*. Insofern stellt die Serie einen säkularisierten Passionszyklus für die in der Nachfolge Christi leidenden und von der römischen Orthodoxie verfolgten Häretiker dar.“ (60) Die „*Kreuztragung* korrespondiert hingegen mit Luthers Bildauffassung“ (76) und: „Im Sinne Luthers können damit Bruegels *Kreuztragung* und die *Zeiten des Jahrs* interpretiert werden als Trostbilder für die um ihres heterodoxen Glaubens willen Verfolgten und zugleich als Gedenktafeln für die in der Kreuzesnachfolge stehenden Opfer der katholischen wie protestantischen Inquisition“ (76), was die Autorin dann wiederum in der Endnote mit einem Lutherzitat zu protestantischen Märtyrern belegen möchte.

Solange das, was Falkenburg genau meint und wie er es begründet, noch nicht publiziert ist, möchte ich bezüglich der Zugehörigkeit der *Kreuztragung* zum Zyklus lieber auf den von Kaschek ermittelten Sachstand verweisen.<sup>70</sup> Mit dem heterodoxen Häretiker ist es Weismann gelungen, bislang einander widersprechende Begriffe in eins zu werfen und man fragt sich zudem vergeblich, welcher heterodoxe Häretiker denn auch zum Märtyrer geworden sei? Die protestantische Inquisition ist der Verfasserin bedauerlicherweise auch nicht bekannt und zu dieser Neuentdeckung gibt es leider ebenfalls keinen weiterführenden Hinweis.

Sie meint, Bruegel habe die Idee, dass Jesus zusammenbricht, „von Bosch (u. a. ‚Kreuztragung‘, Gent)“ übernommen (69), doch die Genter *Kreuztragung* wird heute mit guten Argumenten der Antwerpener Boschnachfolge zugeschrieben und ausgerechnet bei dieser einen stürzt Jesus nicht,<sup>71</sup> da sich sein Kopf auf derselben Höhe wie die der Schergen befindet. Wahrscheinlicher ist jedoch eine Rezeption unmittelbarer Vorläufer, wie etwa des mit Jan van Amstel identifizierten Braunschweiger Mono-

68 So Silver 2011 (s. Anm. 4), S. 163; Pawlak 2011 (s. Anm. 67), S. 143f. (nach IRR 1561, auf jeden Fall 15611562); Martens 2012 (s. Anm. 10).

69 Bertram Kaschek, *Weltzeit und Endzeit. Die Monatsbilder Pieter Bruegels d. Ä.*, München 2012, S. 156.

70 Ebd., S. 146–149.

71 So aber bei den beiden als Originale anerkannten Werken: Vgl. auch Silver 2011 (s. Anm. 4), S. 21–23.

grammisten, wo auch die Mühle und der Felsen – allerdings noch getrennt – vorkommen, die Weismann interpretatorische Probleme bereitet (75).<sup>72</sup> Sie erkennt auch, dass es sich bei der Gruppe der Trauernden um die kollabierende Maria und Johannes im Vordergrund eben nicht um ein zweites Golgatha mit Galgen statt Kreuz, sondern um ein aus der älteren Bildtradition abgeleitetes Motiv handelt (u. a. bei Lucas van Leyden).<sup>73</sup> Es geht letztlich auf italienische Vorbilder zurück, wie etwa Ercole de' Robertis *Gang nach Golgatha* (1482/86).<sup>74</sup> Kompositionell besonders eng verwandt ist die entsprechende Gruppe der Trauernden diesbezüglich mit der nur zwei Jahre vor derjenigen Bruegels entstandenen *Kreuztragung* Joachim Beuckelaers.<sup>75</sup> Die Söldnerdarstellungen in der Volkszählung zu Bethlehem und in der Taufe Christi will Weismann mit dem Schutz der ab 1566 zugelassenen Heckenpredigten erklären (94) und übersieht ebenfalls die Bildtradition<sup>76</sup>.

Des Weiteren ist ein Windspiel beim *Monatszyklus* kein Bluthund (s. 63) und ein Stab keine Saufeder (s. 64).<sup>77</sup> Die Hirten in der *Heimkehr der Herde* seien „als ›Gelehrte‹ dargestellt [...], da sie neben dem Messer noch Buch und Schreibzeug am Gürtel tragen.“ (65) Was Weismann für ein Buch hält, ist tatsächlich ein Kasten, wie ihn auch Bettler mit sich trugen<sup>78</sup> und Schreibzeug ist beim besten Willen nirgends zu erkennen. Korrelationen zu in Bruegels Umfeld seinerzeit aktuellen literarischen Werken sucht Weismann nicht, obwohl sich gerade hier einige Parallelen auftun.<sup>79</sup>

Anstatt hier näher auf die Interpretation zum *Esel in der Schule* (Zeichnung 1556, Stich 1557 datiert) und die von Weismann vorgeschlagenen Identifikationen (Esel als Philipp II., Lehrer als Herzog von Alba usw., 118–123) einzugehen, verweise ich lieber auf eine umfangreiche, auch und gerade das soziale Umfeld einbeziehende Bildanalyse.<sup>80</sup> Eine in diesem Zusammenhang aufgestellte Behauptung betrifft jedoch die Allgemeinbildung: „Apollo, unter dessen Schutz die sieben Freien Künste standen, war ein Feind alles Barbarischen und trat für Mäßigung ein, wofür der sanfte Lyra-klang steht.“ (122) Nun mag Apoll in der Renaissance tatsächlich oft mit der Lyra dargestellt worden sein, in der Antike wurde er dagegen überwiegend mit der recht lauten Kithara abgebildet<sup>81</sup> und die Marsyasgeschichte zeigt kaum seine Mäßigung.

<sup>72</sup> Vgl. ebd., S. 30, Abb. 19.

<sup>73</sup> Jürgen Müller, *Das Paradox als Bildform. Studien zur Ikonologie Pieter Bruegels d. Ä.*, München 1999, S. 140.

<sup>74</sup> Vgl. *Gemäldegalerie Alter Meister Dresden. Band I. Die ausgestellten Werke*, hrsg. von Harald Marx, Köln 2005, S. 188f.

<sup>75</sup> Silver 2011 (S. Anm. 4), S. 30–32, Abb. 21.

<sup>76</sup> Vgl. ebd., S. 271, Abb. 227–228.

<sup>77</sup> Auch Sauspieß, Schweinsspieß, Knebelspieß, Jagdspieß, Su Yari oder Flügellanze genannt, ist ein Basis-Typus von Lanzen. Vgl. *Hoffjagd. Aus den Sammlungen des Deutschen Historischen Museums*, hrsg. von Gerhard Quaas, Berlin u. Wolfratshausen 2002, S. 20f., 40, 76f., Nr. 31–37.

<sup>78</sup> Vgl. Meister von Alkmaar, *Die sieben Werke der Barmherzigkeit*, 1504; Dubbe 2012 (s. Anm. 14), S. 184, Abb. 09.07.

<sup>79</sup> Vgl. etwa Meganck 2014 (s. Anm. 67), S. 139f.; Gibson 2006 (s. Anm. 51), S. 117.

<sup>80</sup> Aescht 2015 (s. Anm. 50), S. 51–60.

<sup>81</sup> Susanne Rühling sei an dieser Stelle für eine doch sehr eindrucksvolle Demonstration der Unterschiede zwischen den beiden Instrumentengattungen gedankt; vgl. dazu M. L. West, *Ancient Greek Music*, Oxford 1992, S. 51–57, wobei West folgend anzumerken ist, dass das englische lyre ein Sam-

Die Umdatierung der Zeichnung (um 1567/1568, 119) ist weder durch stilistische Befunde, noch die Art und Weise wie die Beschriftungen durchgeführt wurden, noch durch Erkenntnisse zum Wasserzeichen untermauert, sondern beruht lediglich auf der irrigen Annahme, dass ein gewisses Alter des Blattes vor der Verfolgung durch die Inquisition geschützt hätte.

Weismann kommt zu folgendem Fazit: „Meines Erachtens ist Bruegels Œuvre im Wesentlichen die privat-elitäre religiöse Kunst einer häretischen – spiritualistischen oder täuferischen – Sekte unter dem Einfluss von Sebastian Franck und im Umkreis von Henrik Niclaes oder David Joris“ (135). Dass zwischen den katholischen Spiritualisten und den Täufern gewisse Unterschiede bestanden und dass sich beide Strömungen schlecht mit dem für die Kreuzigung in Anspruch genommenen Lutherschen Inhalten vertragen, bedarf keiner weiteren Erklärung.

Zur Einordnung Bruegels meint sie: „Und indem er dieses – wie der späte Michelangelo – mit mittelalterlichen Prinzipien des Bildsynchronismus, der Bedeutungs- und ‹Standpunkt›-Perspektive zur ‹Bildmontage› kombinierte, in der illustrierte Bibelzitate mit zeitgenössischen Alltagsszenen konfrontiert, verwoben und in sie integriert wurden, erreichte die Malerei und Graphik eine politisch-religiöse Aussagekraft, die sie erst wieder in der sozialkritischen Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts erhalten sollte.“ (S. 136f.) Etwaige Genrebilder Michelangelos sind leider nicht nur dem Rezensenten unbekannt<sup>82</sup> und auch das Übrige wäre zumindest erklärungsbedürftig.

Geradezu positiv hervorzuheben ist jedoch, wenn Weismann in Einzelfällen ihre Interpretationen mit einem knappen Forschungsüberblick bereichert (82, 95f.). Doch obwohl die *Seeschlacht in der Meerenge von Messina* nach allgemeiner Überzeugung ein Ereignis von weltpolitischer Bedeutung und zugleich auch einen religiösen Konflikt verbildlicht, findet der Kupferstich nur eine marginale Erwähnung in der Zeittafel (146).

Möglicherweise lag die soziale Funktion von Bruegels für private Repräsentationsräume geschaffenen Werken unter anderem auch darin, Konversationen und geistig anregende Diskurse anzustoßen, wofür sich besonders auf verschiedenen Ebenen deutbare Bilder eignen.<sup>83</sup> Auch politische und religiöse Überzeugungen – vom Meister selbst oder von den Auftraggebern – dürften sich in den Werken widerspiegeln. Problematisch ist hier das Wie der Argumentation. Der Wille zur getreuen Wiedergabe wird beinahe vollkommen negiert, also das, was nicht nur sein Freund Ortelius am meisten an Bruegel schätzte und was gerade durch die archäologische Forschung bestätigt wird. Vielleicht fördert es das Verständnis nicht unbedingt, wenn seine Bilder auf ideo-

---

melbegriff ist, der sowohl die vor allem von Laien gespielte Lyra als auch die eher professionelle Kithara einschließt.

82 Ich danke Georg Satzinger ganz herzlich für seine Einschätzung: „Das, was sie da schreibt, hat eigentlich mit Michelangelo nichts zu tun.“ (Mündliche Mitteilung vom 11.08.2015).

83 So etwa Michalsky 2011 (s. Anm. 12), S. 240; Gibson 2006 (s. Anm. 51), S. 91–103, 117; vgl. Pawlak 2012 (s. Anm. 68), S. 200.

logische Affinitäten zu seinerzeit geläufigen Strömungen reduziert werden. Dies gilt besonders für die nicht auf Breitenwirkung angelegten Gemälde.

### **Ist das Buch als Einführung geeignet?**

Eigentlich ist die Reihe auf Benutzerfreundlichkeit ausgelegt. Die am oberen Seitenrand angegebenen Jahreszahlen erleichtern schon beim Blättern den Überblick und die durchweg farbigen Abbildungen sind hochwertig. Erfreulich ist das ausführliche Personenregister am Ende des Büchleins. Zudem ist bezüglich der Qualitäten als einführende Literatur noch zu erwähnen, dass keine umstrittenen Zuschreibungen vorkommen.

An sich wirklich schön sind auch die farblich im Druck hervorgehobenen Erklärungen allgemeiner Art, die über das Buch verstreut Einblicke in so im Text nicht angesprochene, aber zum Verständnis relevante Zusammenhänge geben sollen. Leider tauchen auch da Fehler auf, wie etwa bei dem Abschnitt über Bruegels Maltechnik (96). Zum einen kann man anhand der in den letzten Jahren genau untersuchten Gemälde durchaus verschiedene Vorgehensweisen erkennen, etwa sowohl skizzenhafte, als auch im Gegenteil hoch differenzierte Vorzeichnungen. Und diese findet man im Gegensatz zu Weismanns Behauptung oft auf statt unter der *Imprimatura*; diese bestand auch bei Bildern, die keine winterliche Szenerie darstellen, oft aus Bleiweiß.<sup>84</sup>

Die Vorliebe für enge Funktionszuweisungen, die bedauerlicherweise nicht erläutert werden, veranschaulicht eine Beschreibung aus dem *Engelsturz*: „Betrachtet man die miteinander verknäult stürzenden, rebellierenden Engel genauer, entdeckt man einige auffällige Attribute: In der linken unteren Ecke einen Krebs mit Drehleierkorpus und ein Schalmei blasendes Wesen, beides sogenannte weltliche, <unedle> Musikinstrumente. Rechts davon kämpft eine menschenähnliche Gestalt in Funeralhelm mit einem Türkensäbel gegen den Erzengel, ihr Körper wird durch zwei dreieckige flache Kästchen schildartig geschützt, vermutlich eine Kombination aus Kompass und Quadrant zur Bestimmung der Tageszeit durch den Sonnenstand. Weiter rechts bläst ein geharnischtes Mensch-Insekt-Mischwesen eine Busine, ein heraldisches Signalinstrument.“ (45f.)

Als was die von Weismann postulierten Attribute ihre Träger identifizieren sollen, verrät sie nicht. Aber sind die Gegenstände überhaupt korrekt bestimmt? Und sind, um damit anzufangen, die Instrumente als in irgendeiner Form weltlich oder gar unedel anzusehen? Bei Engelsdarstellungen mit Drehleier, wie etwa bei der Konsolfigur von Multscher, wurden so himmlische Weisen dargestellt. Auch bei der Schalmei ist das Gegenteil der Fall: Sie fand im Umfeld des Hochadels und bei der Kirchenmusik Verwendung. Und dort findet man auch bestätigt, dass es sich um ein „Holzblasinstrument mit doppeltem Rohrblatt“<sup>85</sup> handelt. Dem metallisch-schim-

84 Vgl. Currie/Allart 2012 (s. Anm. 2), S. 244–313, bes. S. 258 u. 263.

85 Klaus Hubmann, [Art.] Schalmei, [http://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik\\_S/Schalmei.xml](http://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_S/Schalmei.xml);  
Andreas Masel, [Art.] Doppelrohrplattinstrumente. A. Europäische Instrumente, in: *Die Musik in*

mernden Instrument des gefallenen Engels fehlen zudem die Grifflöcher; das Mundstück ist für ein Rohrblatt denkbar ungeeignet. Es handelt sich um eine weitere Busine. Und neben der Funktion als heraldisches Signalinstrument erfüllte die Busine wie in der dargestellten Situation eine andere, nämlich militärische Signalgeberfunktion.<sup>86</sup> Die (eingeschränkte) Funktionsweise der aus einem Kompass und fragmentarischen Elementen einer Sonnenuhr und eines Aspectariums zusammengesetzten als Schutzplatten verwendeten Elemente hat Meganck bereits hinreichend erläutert.<sup>87</sup>

Da der Begriff Funeralhelm weder hinlänglich bekannt ist noch erklärt wird, soll er hier kurz erläutert werden: Es handelt sich um einen Teil einer im Umfeld der Kirchenbestattung aufgestellten Rüstung oder als pars pro toto unter Umständen neben einem Schild ebendort aufbewahrten Helm des Toten,<sup>88</sup> bei besonders hochstehenden Persönlichkeiten kommen auch Sonderanfertigungen für die Bestattung infrage.<sup>89</sup> Da es sich um ein Ehrenzeichen handelt, passt die aus der Kalotte heraus schauende Helmzier nicht recht zu dieser Interpretation. Der vielfach derangierte Zustand könnte bei einem vor dem Bildersturm und Aufstand in den Niederlanden entstandenen Bild eher auf Altstücke aus einer Asservatenkammer oder gar Theaterrequisiten hinweisen. Viel wichtiger als ein Rätselraten über die Herkunft der Vorlage wäre es stattdessen gewesen, auf den Typus dieses und eines weiteren Helmes im Bild einzugehen: Es handelt es sich um Beckenhauben (Grand Bacinet), einem oft mit spitzem Visier zur Hundsgugel kombinierten Typus, beim linken Dämon jedoch mit geschlossenem Gesichtsfeld.<sup>90</sup> Die Form spricht hier für ein spätes Vorbild des frühen 15. Jahrhunderts.<sup>91</sup> Beide Helme waren also zur Zeit Bruegels hoffnungslos veraltet.

Der Säbel, den dieser gefallene Engel schwingt, ist nicht, wie behauptet, türkisch (oder auch nur irgendwie orientalisches oder besonders fremd).<sup>92</sup> Die Gefäßform ist unverkennbar mitteleuropäisch und findet sich samt des geöffneten Griffbügels etwa bei einem deutschen Jagdschwert der Zeit um 1500 in Berlin.<sup>93</sup> ‚Säbel auf deutsch

*Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, hrsg. von Ludwig Finscher, 2. Aufl., Kassel u. a. 1995, S. 1350–1403, hier S. 1358.

86 Wolfgang Ruf, *Riemann Musik Lexikon*. Bd. 1, Mainz 2012, S. 310; vgl. auch Dubbe 2012 (s. Anm. 14), S. 198, Abb. 10-01.

87 Meganck 2014 (s. Anm. 67), S. 94–96, Abb. 46–47.

88 So bei demjenigen des Albert von Prankh; Bruno Thomas und Ortwin Gamber, *Katalog der Leibriestkammer. I. Teil. Der Zeitraum von 500–1530* (Führer durch das Kunsthistorische Museum, 13), Wien 1976, S. 37f., Nr. 5, Abb. 7.

89 Johannes Ramharter, „Anmerkungen zur Darstellung von Waffen und Harnischen in der österreichischen Kunst der Spätgotik“, in: *Gotik. Schätze. Oberösterreich*, hrsg. von Lothar Schultes und Bernhard Prokisch, Linz u. Weitra 2002, S. 156–160, hier S. 156f.

90 Rudolf Wegeli, *1. Inventar der Waffensammlung des Bernischen historischen Museums in Bern. I. Schutzwaffen*, Bern 1920, S. 20f.; *Kaiserburg-Museum des Germanischen Nationalmuseums. Führer durch die Schausammlung*, hrsg. von Johannes Willers u. a., Nürnberg 2001, Abb. 21; Thomas / Gamber 1976 (s. Anm. 89), S. 40, Abb. 8–9; Ewart Oakeshott, *The Archeology of Weapons. Arms and Armour from Prehistory to the Age of Chivalry*, Woodbridge 2008, Taf. 14a.

91 Vgl. Gamber 1953 (s. Anm. 37), Abb. 81 (aus *Speculum humanae salvationis*, um 1425) und Abb. 107.5 (aus: *Les Merveilles du Monde, 1404–1413*, Paris Bibliothèque Nationale, Ms. fr. 2810, fol. 199 v.).

92 Derselbe Fehler unterlief allerdings auch Meganck 2014 (s. Anm. 67), S. 99f., Abb. 50, der einen türkischen Säbel als Vergleichsstück heranzog.

93 Quaas 2002 (s. Anm. 72), S. 67, Nr. 3.2.

gefaßt' oder Dusäggen werden solche Waffen genannt und Bruegel wusste wohl ganz gut, wie damit gefochten wird.<sup>94</sup> Wegen der geringen Variabilität der Gefäßform wäre es jedoch falsch, auch hier ein Altstück als Vorlage geltend zu machen. Gut damit vergleichbar sind die der Bauernwehren des Mopsus auf dem Holzdruckstock respektive im Kupferstich Pieter van der Heydens oder – zum Teil verdeckt – das des Bauern rechts im *Bauerntanz*.<sup>95</sup>

Halten wir fest: Der mit teils nicht erläuterten Fachbegriffen gespickte Abschnitt besteht überwiegend aus Fehldiagnosen, Fehlinterpretationen und zumindest missverständlichen Passagen, aus denen kein weiterführender Schluss gezogen wird. Das entspricht geradezu dem Gegenteil einer sich auch an interessierte Laien wendenden Reihe, die auf verständliche Weise gesicherte Informationen vermitteln will.

Manchmal verwendet Weismann ungewöhnliche Termini, etwa Versionen (23, Anm. 19; 26, 57, 141) für die Zustände einzelner Druckplatten. Bedauerlicherweise sind die Angaben über die Anzahl der bekannten Zustände in diesen Fällen falsch,<sup>96</sup> so dass auch die daran gekoppelten Schätzungen über die gedruckte Gesamtauflage Makulatur sind. Bei aufeinander (komplementär) bezogenen Bildern spricht sie von kontrapostischer Einheit (z. B. 68). Selbst wenn Weismann keine entsprechenden Werke abbildet und selbst die *Auferstehung Christi* nur in der Zeittafel erwähnt, hatte Bruegel offenbar – anders als suggeriert (135f.) – nie Probleme damit, Gott als Christus darzustellen. Und wie er über Aertsen eine visuelle Geheimsprache Boschs hätte lernen können (136), bleibt ebenso schleierhaft.

Eine Besonderheit dieser Monographie stellt auch die Vorliebe für ältere Literatur dar. So gibt es im gesamten Literaturverzeichnis nur vier Titel, die jünger als zehn Jahre sind: Das Werkverzeichnis von Sellink (2007), den von demselben und Martens herausgegebenen Antwerpener Katalog (2012), aus dem nur ein Aufsatz ablehnend zitiert wird, und zwei Aufsätze von Anabella Weismann selbst (2011, 2013). Wie man anhand der nicht auf Vollständigkeit bedachten Hinweise hier ahnen kann, spiegelt dies nicht im Mindesten den Forschungsstand zu Bruegel im letzten Dezennium wider, so dass diese Rowohlt Monographie nicht einmal als Literaturüberblick taugt.

## Fazit

Als Biographie wie auch als Bibliographie veraltet, als wissenschaftliche Untersuchung mit schwerwiegenden methodischen Mängeln behaftet und zudem aufgrund der zahlreichen, den kompletten Text durchziehenden Fehlinformationen als Einführung schlichtweg ungeeignet, entspricht Weismanns neues Bruegel-Buch in keiner Hinsicht den heutigen Erwartungen an eine Künstlermonographie. Bezüglich der Realien hätte man beinahe Lust, der Autorin Wikipedia als Grundlage der Bestimmungen vorzuschlagen.

94 Vgl. Quaas, 1997 (s. Anm. 53), S. 119f.; Peter Krenn, *Schwert und Speiß*, Ried im Innkreis 1997, S. 38–41. Die Gefäße gehören verschiedenen, aber allesamt europäischen Formenkreisen an.

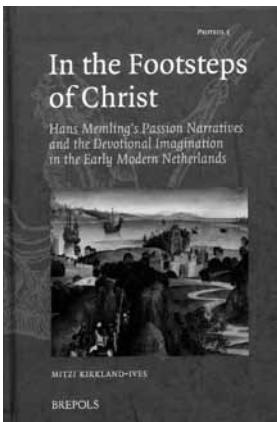
95 Vgl. Sellink 2007 (s. Anm. 5), S. 236f., Nr. 155–156 u. S. 246f., Nr. 162.

96 Vgl. Orenstein 2006 (s. Anm. 8), S. 68, 98 u. 83.

Der Innentitel spricht allerdings davon, dass Pieter Bruegel d. Ä. von der Autorin dargestellt worden sei. Vielleicht wird man dem Büchlein daher eher gerecht, wenn man die Kreativität im Umgang mit Fachbegriffen, die Unbekümmertheit beim Interpretieren und den Mut beim Vergeben von Symbolbedeutungen sowie die Tatsache, dass Weismann manchmal Dinge sieht, die andere nicht sehen, als Leistung schöpferischer Phantasie ansieht? Auch manch kunsthistorischer Text ist eher belletristisch angelegt, doch wenige erreichen eine vergleichbare syntaktische Komplexität.

So könnte man das Buch um des wertvollen Papiers willen in eine andere Reihe übernehmen und den Titel anpassen, etwa in ‚Literarische Variationen über freie Assoziationen zu einigen Bildern Pieter Bruegels d. Ä.‘. Und nur, wer als Herausgeber darauf besteht, dass es sich um ein Sach- beziehungsweise gar ein Fachbuch handelt, möge darüber nachdenken, die Publikation zurückzuziehen.

GERALD VOLKER GRIMM  
Universität Bonn



**Mitzi Kirkland-Ives; In the Footsteps of Christ. Hans Memling's Passion Narratives and the Devotional Imagination in the Early Modern Netherlands; Turnhout: Brepols 2013; 212 S., 25 Ill.; ISBN 978-2-503-53406-0; € 90**

In this book, three of Memling's panoramic paintings – *Scenes from the Passion of Christ*, a panel preserved in the Galleria Sabauda in Turin, *The Seven Joys of Mary* in Munich, and the *Greverade Altarpiece* in Lubeck – have been selected for discussion and analysis. The book seeks to discuss the paintings' pictorial effects and their function for devotional practices by understanding the structure of pilgrimage and spiritual pilgrimage.

The first chapter introduces Memling's three panoramic paintings with detailed analyses of their iconographical programs, and focuses on the pictorial effect of his so-called 'continuous narrative' paintings. The Turin passion altarpiece was executed in 1470 for a Florentine merchant, Tommaso Portinari. Twenty-two episodes from *The Passion of Christ* and *Resurrection of Christ*<sup>1</sup> are arranged on the surface of one single picture plane in a carefully and elaborately created spatial structure. All of the episodes are carefully placed in the walled city of Jerusalem and the surrounding countryside. The picture depicts detailed episodes of before and after the crucifixion from 'Christ's entry into Jerusalem' to 'Men of Emmaus'.

1 Here, Kirkland-Ives gives 22 as a number of the depicted episodes. On the other hand, in his catalogue of Memling's complete works, Dirk de Vos also includes 'Christ Appearing by the Sea of Galilee' as the 23rd episode of the story depicted in the Turin Passion panel. Dirk de Vos, *Hans Memling. The complete works*, Gent 1994, p. 431.