

Hand oder Kopf?

Pieter Bruegel d. Ä. monographisch

Bruegel. Die Hand des Meisters.

Kunsthistorisches Museum, Wien,
2.10.2018–13.1.2019. Kat. hg. v.

Sabine Haag/Elke Oberthaler/
Sabine Pénot/Manfred Sellink/Ron
Spronk/Alice Hoppe-Harnoncourt.

Stuttgart, Belser Verlag 2018.

304 S., zahlr. Abb. ISBN Print:

978-3-7630-2807-8. € 49,90.

Digitaler Begleitband mit den Essays

(inkl. einer elektronischen Version
des gedruckten Kataloges) nach

Kauf des Katalogs als eBook oder pdf

unter www.khm.at/bruegel_

ebook herunterladbar.

Jürgen Müller/Thomas Schauerte

Bruegel. Das vollständige Werk.

Köln, Taschen Verlag 2018.

492 S., zahlr. Abb.

ISBN 978-3-8365-5688-0. € 150,00

zwischen schierer Tatsächlichkeit und luftigen Träumen: das Paradox einer realen Irrealität“ (Jenseits der Sprache? Anmerkungen zur Logik der Bilder, in: ders., *Wie Bilder Sinn erzeugen. Die Macht des Zeigens*, Berlin 2007, 36f.).

Zwischen der „Rückführung auf ein materielles Substrat“ und dem Beharren auf „Sinn“ bewegen sich zwei prominente Unternehmungen, die unabhängig voneinander Ende 2018 parallel zum Abschluss kamen: die erste monographische Ausstellung zum Werk Pieter Bruegels des Älteren im Wiener Kunsthistorischen Museum anlässlich des 450. Todesjahrs des Künstlers 2018/19 und der gleichzeitig bei Taschen erschienene Bruegel-, Foliant‘ von Jürgen Müller und Thomas Schauerte. Beide Großereignisse ergänzen sich, stellen aber auch methodologische Fragen an die Sichtweisen auf die Kunst Pieter Bruegels. Vor allem aber impliziert die zugangsbeschränkte Präsentation wissenschaftlicher Ergebnisse der Ausstellung im digitalen Raum zahlreiche Fragen zum Sichtbarmachen bzw. Unsichtbarbleiben kunsthistorischer Forschung.

EINZIGARTIGE ZUSAMMENSCHAU

Mit seinem weltweit einmaligen Bestand an Werken Pieter Bruegels d. Ä. (dank der Präsenz der Habsburger in den Niederlanden im 16. Jahrhundert besitzt es 12 der rund 40 heute dem Künstler zugeschriebenen Gemälde) und aufgrund der Tatsache, dass diese nur in Einzelfällen ausgeliehen werden, kam als Austragungsort und alleinige Station der Jubiläumsausstellung einzig das Wiener KHM in Frage. Ausgerichtet wurde ein „Projekt der Superlative“ (Kat., 10), in dem man die Werke Bruegels zum ersten Mal in allen bekannten Medien (Malerei, Zeichnung, Grafik) präsentierte. In Wien versammelten sich so etwa drei Viertel des erhaltenen malerischen Œuvres (zu den hauseigenen 12 Bildern traten 15 Leihgaben hinzu) sowie

Der objekthafte Anteil und die Bedeutungsgenerierung bedingen sich in jedem Kunstwerk wie zwei Seiten einer Medaille. Gottfried Boehm formuliert diesen Sachverhalt bildwissenschaftlich gewendet: „Im Sinne einer elementaren Verständigung wird man [Bilder] auf ein materielles Substrat zurückführen können. Bilder gehen in Materie freilich nicht auf. Auf Oberflächen, im Schmutz der Farbe, in Stein, auf Holz oder Leinwand [...] zeigt sich stets auch etwas Anderes: eine Sicht, ein Anblick, ein Sinn – eben ein Bild. Dessen Status ist ebenso singular wie rätselhaft: es ist ein Ding und Nicht-Ding zugleich, befindet sich in der Mitte



Abb. 1 Rottdamer und Wiener Version von Pieter Bruegel d. Ä., *Der Turmbau zu Babel*, nach 1563 (?). Eichenholz, 59,9 x 74,6 cm. Rotterdam, Museum Boijmans van Beuningen; 1563. Eichenholz, 114,3 x 155,1 cm. Wien, Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie (Ausstellungsansicht; © KHM-Museumsverband)

27 Zeichnungen und 33 Grafiken – knapp die Hälfte von rund 60 respektive 80 bekannten Arbeiten in diesen unterschiedlichen Techniken. Das Ausstellungsvorhaben wurde dabei zum schon länger ausstehenden Anlass genommen, die Wiener Gemälde mit Unterstützung der „Panel Paintings Initiative“ der Getty Foundation mit naturwissenschaftlichen Methoden auf den neuesten Untersuchungsstand zu bringen.

Seit Ausstellungsbeginn stehen neben dem gesamten technologischen Bildmaterial die makrografischen Digitalisate der hauseigenen Gemälde (seit 2012 verfertigte ein eigens von der TU Wien entwickelter ‚Foto-Roboter‘ ca. 200 Einzelaufnahmen pro Werk) auf der Website „Inside Bruegel“ jedem Interessierten zur Verfügung (www.insidebruegel.net). Zudem fand im Dezember 2018 das Symposium „The Hand of the Master. Materials and Techniques of Pieter Bruegel the Elder“ statt, dessen Ergebnisse im April bei Hannibal Publishing, Veurne erschienen sind. All diese Unterfangen zeigen die Hauptstoßrichtung des internationalen KHM-Projektes an, die im weit gefassten materialbasierten Bereich der technologi-

schen Untersuchungen, in der Sichtung der kunstwissenschaftlichen Forschung sowie der Provenienz der Tafelbilder liegt. Insofern überrascht es wenig, dass diese bestandssichernden Recherchen in „einen zeitgemäßen *Catalogue raisonné* des Œuvres Pieter Bruegels d. Ä. als Gemeinschaftsprojekt des Forschungsteams“ (Kat., 15) münden sollen.

BRUEGEL ALS NATURALIST

In der chronologisch wie thematisch aufgebauten Schau (Der Zeichner und Grafiker Bruegel; Die frühen ‚Wimmelbilder‘; Die Landschaften; Das religiöse Œuvre; Die späten Bauern-Bilder) war das Nebeneinander der Rottdamer und Wiener Version des *Turmbaus zu Babel* (Abb. 1) ebenso einer der Höhepunkte der Ausstellung wie die Ergänzung des Wiener Jahreszeiten-Zyklus um das vierte Bild, die *Heuernte*, aus der Prager Lobkowitz-Sammlung. Auf die Präsentation von Vorbildern zum Vergleich wurde leider konsequent verzichtet, auch wenn das KHM etwa mit Tapisserien unter anderem nach Entwürfen von Pieter Coecke van Aelst, Bruegels mutmaßlichem Lehrer (eBook,

306–309) oder Bildkopien nach Pieter Bruegel d. Ä. (wie die *Anbetung der Könige* von Jan Brueghel d. Ä., 1598, Kupfer, 33 x 38 cm) dazu eigene Möglichkeiten besessen hätte. Daher waren auch keine Überraschungen in Zuschreibungsfragen zu erwarten. Die Ausstellung war ein rein monographisches Unterfangen, das Bruegels Werke auratisch und weitestgehend kontextenthoßen präsentierte – als Resultat der titelgebenden „Hand des Meisters“.

Das Hauptaugenmerk der Vermittlung lag auf der technischen Seite: So konnte man die aus fünf Eichenholzbrettern zusammengesetzte *Kreuztragung Christi* (1564), das einzige Wiener Gemälde Bruegels, das unbeschnitten und ungedünnt, also in der ursprünglichen Brettstärke, und im Originalformat überliefert ist, ohne Rahmen und von beiden Seiten in einer freistehenden Glasvitrine betrachten (Abb. 2). Elke Oberthaler, Leiterin der Restaurierwerkstätte des KHM, und ihr Team entdeckten in den Wiener Bildern neben späteren (zensierenden) Übermalungen auch eigene kompositorische Veränderungen des Künstlers und vor allem Unterzeichnungen, deren mechanische Qualität das Arbeiten mit Kartons bestätigt. Der in den frühen *Kinderspielen* eingezeichnete Fluchtpunkt lässt darauf schließen, dass Bruegel die neue Technik der Zentralperspektivkonstruktion später bewusst verwarf. Vor allem aber wies man für den *Vogeldieb* (1568) gewinnbringend nach, dass die Tafel vermutlich im frühen 18. Jahrhundert am rechten Bildrand um ca. 10 Zentimeter beschnitten wurde; die digitale Rekonstruktion vermittelt dem Gemälde eine ungewohnt neue Gewichtung der Mittelachse (Abb. 3).

„Technologische Kabinette“ illustrierten das Subthema der Schau, die Ergebnisse der gemäldetechnologischen Untersuchungen sowohl im Hinblick auf ihre Materialität wie den maltechnischen Entstehungsprozess. Dieser ließ sich am Beispiel von *Zwei angekettete Affen* (1562, Berlin, Gemädegalerie) Schritt für Schritt nachvollziehen. Als Krönung dieser realienkundlichen Sicht wurden vor dem letzten, dem ‚Bauernbruegel‘ gewidmeten Ausstellungssaal eine Reihe von Objekten aus der Zeit (Tonkrug, Holzlöffel, Schnabelschuhe) in Ein-

zelvitrinen präsentiert, deren Darstellung im an die Wand projizierten Wiener *Kampf zwischen Fälschung und Fasten* von 1559 nachzuvollziehen war (Abb. 4). So wurden Bruegels Gemälde in letzter Konsequenz auf die Wiedergabe und eine gewissenhaft naturalistische Beobachtung der ihn umgebenden Umwelt verkürzt. Aus dem Blick gerieten hingegen die mit der Loslösung von Spanien einhergehenden gravierenden politischen, sozioökonomischen und vor allem konfessionellen Spannungen sowie das blutige Vorgehen der (katholischen) Zentralregierung gegen die Freiheitsbestrebungen („Blutrat“) und heterodoxe Strömungen (Häresie-Edikte, Inquisition, Zensur).

Problematisch erscheint darüber hinaus die Aufspaltung der Forschungsergebnisse in eine analoge und eine ergänzende digitale Publikation. Die gedruckte Fassung enthält den Katalogteil der gezeigten Werke. Über diese 304 Seiten hinaus geht die vollständige, digitale Version des Begleitkatalogs in Form eines eBook, die zusätzlich fünf wissenschaftliche Essays zu Strategien der Werkkomposition (Manfred Sellink), zur Bruegel-Forschung in Belgien und Wien (Sabine Pénot), zur Provenienz des Wiener Bestandes (Alice Hoppe-Harnoncourt) sowie gemäldetechnologische Beobachtungen zur Bildgenese (Ron Spronk) und (besonders ausführlich) zu den Wiener Gemälden (Elke Oberthaler) mit reichhaltigem Bildmaterial beinhaltet. Aktuelle Forschung nachzuvollziehen, wird somit nur noch dem Käufer des Katalogs ermöglicht. (Im Symposiumsband sind diese fünf Aufsätze nun abgedruckt.)

HERMENEUTISCHE STRINGENZ

Als eine Grundlage für den vom Wiener Team geplanten *Catalogue raisonné* zu Pieter Bruegel d. Ä. präsentiert sich der monographische Taschenband. Das Bruegel-Bild, das der ausgewiesene Bruegel-Experte Jürgen Müller darin zeichnet (der fundierte Katalogteil der Zeichnungen stammt vom Dürer-Spezialisten Thomas Schaurte), kann zugleich als Korrektiv zum dezidiert kunsttechnologisch-realienkundlichen Ansatz der



Abb. 2 Pieter Bruegel d. Ä., *Die Kreuztragung Christi*, 1564. Eichenholz, 124,2 x 170,7 cm. Wien, Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie (Ausstellungsansicht; © KHM-Museumsverband)

Wiener Ausstellung gelten. Müller hatte neben zentralen Aufsätzen zu Bruegel den Künstler in seiner 1999 erschienenen Monografie *Das Paradox als Bildform. Studien zur Ikonologie Pieter Bruegels d. Ä.* als humanistischen *Pictor christianus* vorgestellt, dessen Bildfindungen die genaue Kenntnis der kirchenkritischen Schriften des Erasmus von Rotterdam und insbesondere des deutschen Radikalreformers und Spiritualisten Sebastian Franck (1499–1542/43) verraten. Vor dem Hintergrund von Francks *Paradoxa* (1534), einem zentralen Werk des Reformationszeitalters, das sich in Antwortender Intellektuellenkreisen enormer Verbreitung erfreute, hebt Müller auf den (glaubens-)kritischen Gehalt der Bruegel-Werke ab, wobei er Grundgedanken der Theologie Francks für Bruegels gesamte Bildkunst fruchtbar macht.

Nach einer einleitenden Skizzierung der wenigen bekannten biographischen Angaben, der Auftraggebersituation und der Bedeutung der *Paradoxa* für Bruegels Umfeld folgt die Analyse der frühen ‚Wimmelbilder‘. Ein je eigenes Kapitel ist Gemälden wie den beiden *Turmbauten zu Babel* oder der *Kreuztragung Christi* gewidmet, gefolgt von weiteren zur Hieronymus-Bosch-Rezeption, den (mit Blick auf Italien) kunsttheoretisch gedeuteten Grisailen, den Bauerndarstellungen, der Jahreszeiten-Serie, den Winterbildern und zuletzt dem enigmatischen Spätwerk. Daran schließt in ge-

wohnter Taschen-Manier ein Katalog der Gemälde, Zeichnungen und Kupferstiche an, wobei nur der Gemäldeteil Kurztexte mit Bildbeschreibung, Provenienzanangaben und den wichtigsten Literaturhinweisen enthält. Leider wurde auf eine Begründung der Auswahlkriterien der Werke verzichtet. Auch das Fehlen der sonst in dieser Reihe üblichen „Quellen zu Leben und Werk“ könnte in der kleinformatigen Neuauflage des Bandes avisiert werden.

Gleich einleitend stellt Müller unmissverständlich klar, dass Bruegels „vermeintlicher Realismus [...] christliche Wurzeln“ (20) hat. Dass der Künstler das Heilige in alltäglichen Termini darstellen kann, gründet im Paradox der Menschwerdung Gottes. Sebastian Franck spricht in diesem Zusammenhang vom „Gesetz der Verkehrung“ (36) als Grundlage der Bibel. Insofern, so Müller, bedient sich auch Bruegels religiöse Polemik der Bildrhetorik der Inversion und des Bildmittels der brandmarkenden Bildsatire. Seine „Ästhetik der Subversion“ (242) demaskiert, oft durch die Verkehrung ins Gegenteil, Aberglauben, Scheinheiligkeit und Selbstgerechtigkeit, aber auch religiöse Eiferei und immer wieder konfessionellen Fanatismus. Bruegels Bilder entstanden auf dem Höhepunkt der katholischen Inquisition für aufgeklärte Auftraggeber, deren Zugehörigkeit zur katholischen Konfession wohl nikodemistisch vorgespielt

war: Sie behielten nach außen hin die katholische Identität bei, hingen aber Francks von der Inquisition in Holland als Häresie verfolgt und selbst von den Reformatoren abgelehnten heterodox-religiösen Individualismus an, der die persönliche Glaubensüberzeugung, das ‚innere‘ Sehen, über den amtskirchlichen ‚Buchstabenglauben‘ stellte und eine rein spirituelle, überkonfessionelle ‚Geistkirche‘ anstrebte. In dieser sprach Gott, so Franck, mit den Seinen in einer besonderen Sprache, die die ‚Weltkinder‘ nicht verstanden. Entsprechend empfehlen Bruegels Werke, so Müller, eine doppelte Lesart: hinter der nur vordergründig realistischen Ebene verbirgt sich ein ‚verbotener‘ und nur Eingeweihten zugänglicher, meist antikirchlich-subversiver Gehalt. Müller analysiert dieses hinter scheinbaren Alltagsszenen zu entde-

ckende ‚innere Bild‘ zunächst anhand der frühen ‚Wimmelbilder‘. Die *Kinderspiele*, in denen Kinder die kirchlichen Rituale nachspielend „den Schein für das Sein“ (35) nehmen, stellen die „bloß äußerlich praktizierte [...] Frömmigkeit“ (35) der ‚Weltmenschen‘ bloß, die nur den vordergründigen Wortsinn der Gleichnisreden Christi verstehen und deshalb für deren metaphorische Funktion blind sind. Gemälde wie die *Kreuztragung Christi* oder die beiden Versionen des *Turmbaus zu Babel* liest der Autor im Kontext der *Paradoxa* als „Bilder verfehlter Gottessuche“ (66), wobei das biblische Sinnbild der Sprachverwirrung als Ergebnis der Hybris des Menschen, der Gott von Angesicht zu Angesicht erblicken möchte, zum zeitaktuellen Paradoxon der Konfessionsverwirrung wird. Das Motiv des *Blindensturzes* (Abb. 5) war



Abb. 3 Pieter Bruegel d. Ä., *Der Vogeldieb*, 1568. Eichenholz, 59,5 x 68,3 cm. Wien, Kunsthistorisches Museum, Gemädegalerie, Illustration der Formatveränderung mit virtueller Ergänzung am rechten Rand (© KHM-Museumsverband)



Abb. 4 „Realien-Kabinett“: Historische Objekte vor einer Projektion von Pieter Bruegel d. Ä., *Kampf zwischen Fasching und Fasten*, 1559. Eichenholz, 118 x 164,2 cm. Wien, Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie (Ausstellungsansicht; © KHM-Museumsverband)

schon vor Bruegel genutzt worden, um andere Konfessionen satirisch zu diffamieren, allerdings stets in antithetischer Gegenüberstellung von Recht- und Falschgläubigkeit (vgl. etwa den Holzschnitt Hans Holbeins d. J., *Christus als das wahre Licht*, 1520–25). Vor dem Hintergrund der *Paradoxa*, noch stärker aber von Francks *Ketzerchronik* von 1531, in der dieser Christus als den ersten Ketzer und die Ketzer als wahre Christen beschreibt, deutet Müller die Blinden, die das Kreuz ostenta-

tiv mit sich tragen, als Angehörige der ritualisierten katholischen Papstkirche. Doch ihr nur äußerlicher Glaube bewahrt sie nicht vor dem Sturz. Allein der zuletzt Gehende scheint nicht zu Fall zu kommen und erscheint in dieser Deutung als Gottessucher. Im Kontext von Francks spiritualistischer Theologie wird das Gemälde zur Allegorie jeder exkludierenden Konfessionskirche, die die Gläubigen mit ihren Dogmen und Riten in falscher Sicherheit wiegt und in die Irre führt. In ähnlicher



Abb. 5 Pieter Bruegel d. Ä., *Der Blindensturz* (auch: *Das Gleichnis von den Blinden*), 1568. Tempera/Lw., 85,5 x 154 cm. Neapel, Museo di Capodimonte (https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/c/c1/Притча_о_слепых.jpeg)

Weise deutet Müller die *Zwei angeketteten Affen* als Sinnbild des Weltmenschen, der sich, von seinen Sinnen gefesselt, selbst um den Zugang zur Transzendenz bringt.

Natürlich kann Müllers Argumentation nicht für jedes Gemälde in gleichem Maße überzeugen. Bisweilen reizt der Autor selbst den Anspielungsreichtum der Werke bis ins Letzte aus, etwa wenn er bereits den ‚Wimmelbildern‘ (*Kampf zwischen Fasching und Fasten, Die niederländischen Sprichwörter, Die Kinderspiele*) „konfessionskritische [...] Inhalte“ (33) zuschreibt oder die späten Bauernbilder als düstere Visionen der nahenden Apokalypse darstellt. Dennoch nimmt Müller zu Recht eine ideengeschichtlich-konfessionelle und politische Kontextualisierung Bruegels vor, der das Wiener Ausstellungs-Team eher ablehnend gegenüberstand (Kat., 230). Die Stärke seines Zugangs liegt in der hermeneutischen Stringenz, die seine Einzelanalysen auszeichnet.

WÜNSCHENSWERTE DOPPELSTRATEGIE

Auf hermeneutischem Terrain behilft sich der Wiener Ausstellungskatalog damit, die Werke Pieter Bruegels d. Ä. „als Ort eines erweiterten *convivium*“ (Kat., 15; vgl. eBook 325–327) zu verstehen. Soweit rekonstruierbar, entspricht ein solcher Blick auf die Werke als Initiatoren eines offenen,

vieldeutigen Gesprächs Bruegels eigenem intellektuellen Anspruch wie auch dem seiner Auftraggeber und der Besitzer seiner Werke. Dies darf jedoch keinesfalls als vorschnelle Umschiffung oder gar Kapitulation vor einer inhaltlichen Erschließung stehen, wie sie Müller und Schauerte vorführen. Zur Hand des „Meisters“ gehört untrennbar dessen Kopf. Allein die große Bandbreite an chiasischen Strukturen in Bruegels Bildsprache und die durchgängige Thematisierung von Sehen und Nichtsehen als Erkenntnissuche belegen, dass sein Œuvre grundsätzlich um die Zusammenführung von Unvereinbarkeiten und die Infragestellung vermeintlicher Gewissheiten kreist. Insofern situiert es sich als „Paradox einer realen Irrealität in der Mitte zwischen schierer Tatsächlichkeit und luftigen Träumen“, um noch einmal mit Gottfried Boehm zu sprechen. Es ist zu hoffen, dass sich das Wiener Forscherteam in seiner weiteren Arbeit diesem zweifachen Zugang verpflichtet wird.

PD DR. THIERRY GREUB
Internationales Kolleg Morphomata,
Universität zu Köln,
Albertus-Magnus-Platz, 50923 Köln,
tgreib@uni-koeln.de