

A major monograph on the artist widely regarded as the 16th century's greatest Netherlandish painter, published to mark the 450th anniversary of his death

Bruegel

The Master

Manfred Sellink, Ron Spronk, Sabine Pénot
and Elke Oberthaler

150 illustrations

28.0 x 24.0cm

304pp

ISBN 978 0 500 23984 1

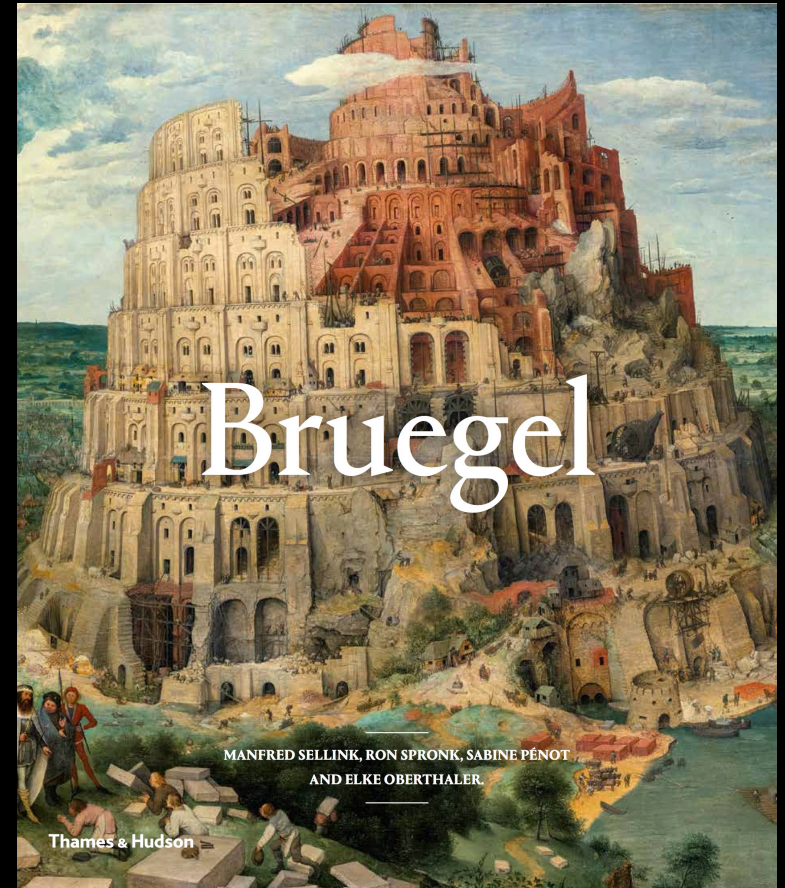
Hardback

£42.00

November 2018

A4

Book



Key Sales Points

- Catalogues the exhibition at the Kunsthistorisches Museum in Vienna, showing from 2 October 2018 to 13 January 2019
- Invites readers to immerse themselves in the world of a Netherlandish master
- Features the latest and most-up-to-date scholarship from the leading experts in the field, including Manfred Sellink, editor of the Bruegel catalogue raisonné



Sanie Pénot, Manfred Sellink

Bruegel's life in Antwerp and Brussels and Bruegel's afterlife and fortuna critica

EINE KAPITELÜBERSCHRIFT

Als Kaiser Karl V. (1500–1558) im Jahr 1539 auf dem Weg nach Gent durch Frankreich zog, wurde er nicht nur in Paris angemessen empfangen, sondern er machte auch einen Abstecher nach Fontainebleau. Der französische König François I^{er} (1494–1547, Abb. 1), der kurzzeitig ein entspanntes politisches Verhältnis zum Kaiser pflegte, hatte großen Wert darauf gelegt, die Innenausstattung seines ca. 70 km vor Paris gelegenen, von einem weitläufigen Jagdgebiet umgebenen Schlosses bis zur Ankunft des Kaisers fertigstellen zu lassen. Beim zentralen Raum des Schlosses handelte es sich um die noch heute populäre, von italienischen Künstlern gestaltete *Grande Galerie*, durch die der König den Kaiser persönlich führte; dabei erläuterte er ihm das komplexe Bildprogramm dieses Raumes. Karl sollte in Folge bei der Schilderung der Begebenheiten in Frankreich den aufwendig inszenierten Empfang im Schloss von Fontainebleau sowie die Ausstattung der *Grande Galerie*, auf die der Franzose so großen Wert gelegt hatte, keines Wortes würdigen.¹ Ein Grund hierfür könnte der Umstand sein, dass die Galerie mehr als nur eine dekorative Architektur war. Sie fungierte vielmehr als politisches Medium mittels dessen der französische König seinen Kunstsinn, aber auch seinen Anspruch auf Macht und Überlegenheit gekonnt in Szene setzte.

Dass die Innenausstattung des Schlosses von italienischen Künstlern entworfen wurde, ist nicht verwunderlich, war François doch in einem Umfeld groß geworden, in dem Italien und seine Kunstschätze stetig präsent waren. 1499 war die Lombardei von französischen Truppen erobert worden, und François selbst reiste in den Jahren 1515 sowie 1524–1525 nach Italien. Die gewonnenen Eindrücke sollten sich – trotz der Niederlage gegen das deutsch-spanische Heer in der Schlacht von Pavia 1525 und seiner Gefangennahme – als prägend für seinen Kunstsinn erweisen, und die Vorliebe für die Kulturlandschaft Italien begleitete ihn zeitlebens. Neben der von ihm selbst zusammengetragenen Kunstsammlung verfügte er über eine umfassende Sammlung von *objets d'art* aus dem ehemaligen Besitz von Charles VIII. (1470–1498), die dieser seit seinem Italienfeldzug sein Eigen nannte,² sowie über den großen Bestand italienischer Gemälde der Frührenaissance von Louis XII. (1462–1515). Agenten vermittelten François zusätzlich die Werke bedeutender italienischer Künstler wie Michelangelo, Raffael und Tizian. Einige von ihnen folgten dem Ruf des Königs an seinen Hof, so etwa Leonardo da Vinci (1452–1519), der von 1515 bis zu seinem Tod in Frankreich weilte. Wenn auch keine Werke dieses sich bereits im

wahrscheinlich kurz nach seiner Ankunft in Fontainebleau.⁵ An der Ostwand, die den Zugang zu den Räumen des Königs ermöglichte, waren Bacchus, Venus und Cupido in einem Bild vereint (Luxemburg, Musée National d'Histoire et d'Art);⁶ im Westen mit Zugang zur *Chapelle de la Trinité* waren Venus und Cupido ohne die Begleitung des Bacchus zu sehen.⁷

Die einzige identifizierbare Person innerhalb des Dekors ist der französische König, dessen Konterfei jeweils in einen allegorischen Kontext eingebettet ist. Vor allem im hinteren Teil der Galerie steht er verstärkt im Fokus.

Ein Fresko zeigt den *Elefanten mit den königlichen Lilien* (*L'Éléphant fleurdelisé*, Abb. 6). Bereits in der Antike symbolisierte das imposante Tier die Herrscherwürde sowie die Weisheit. Es ist im Kontext von Feldzügen ebenso wie bei herrschaftlichen Triumphzügen etwa des Gaius Iulius Caesar oder des Augustus (Gaius Octavianus) nachweisbar.⁸ Zudem werden ihm diverse Tugenden zugesprochen, die gleichermaßen auf den Herrscher übertragen werden. Im Fresko der Galerie ist die auf dem Rücken des Tieres liegende Schabracke mit der Initiale des Königs, einem -F-, und der französischen Lilie verziert. Auf der Stirn trägt er den französischen Salamander. Der universelle Machtanspruch des Potentaten kommt beredt in der neben dem Elefanten platzierten Figur des thronenden Jupiter zum Ausdruck. Als machtvolle Gebärde ist auch die Darstellung Alexanders des Großen, der den gordischen Knoten in einem kleinen Bildfeld am unteren Rand durchrennt, zu interpretieren.

Einer der Höhepunkte des Dekors in der *Grande Galerie* ist sicher das Fresko mit der Darstellung der *Einheit des Staates* (Abb. 7), das direkt gegenüber vom Elefanten platziert ist. Hier nimmt François, der einen Granatapfel in der Hand hält, in römische Imperatorentracht gekleidet das Bildzentrum ein. In diesem Kontext sollte nicht unerwähnt bleiben, dass Benvenuto Cellini (1500-1571) sich 1537/38 dem französischen Hof mit einer Medaille vorstellte, einem Medium, das in Frankreich als Mittel der Selbstdarstellung zu dieser Zeit noch eher ungeläufig war. Eben diese signierte Medaille bildete den König ebenfalls als antiken Imperator mit Lorbeerkrone und Kuraß ab.⁹

Das komplizierte Programm der *Grande Galerie* in seiner Gesamtheit erfassen zu wollen, scheint nahezu unmöglich und war vom Auftraggeber, dem allein die Deutungshoheit zukommen sollte, möglicherweise auch nicht gewollt.¹⁰ Erst durch die Erklärungen des Königs wurde der Inhalt fassbar.¹¹ Dieser Umstand schmälerete keinesfalls den puren Genuss an der Dekoration; detailreiches Wissen um den ikonographischen und symbolischen Gehalt war gar nicht unbedingt nötig. Auch die Materialität übte, wie anhand des Besuches von Henry Wallop gezeigt werden konnte, einen eigenen Reiz aus.

Nichtsdestoweniger war im Rahmen einer Begehung des Raumes in Begleitung des Königs die politische Intention deutlich spürbar. Der Potentat, der den Schlüssel für die *Grande Galerie* persönlich verwahrte,¹² trat als kunstsinniger und intellektueller Kenner hervor, der von keinem seiner Besucher an Wissen übertroffen werden konnte. Das Publikum, dem der Raum zugänglich gemacht wurde, war von hohem Rang. Nur elitären Personen der höfischen Gesellschaft oder Diplomaten wurde der Einlass gewährt. Das vielschichtige Programm des Dekors bot ausreichend Stoff für intellektuelle Konversation und philosophischen Gedankenaustausch. Der Umstand, dass nur wenige Besichtigungen der Galerie aus der Zeit François' dokumentiert sind, gibt beredt Zeugnis von der Exklusivität dieses Raumes.¹³ Neben ihrer politischen Aussagekraft muss die Galerie zudem auf die Zeitgenossen wie eine fiktive Sammlung italienischer Gemälde gewirkt haben. Zum einen waren die Fresken von vergoldeten Zierleisten aus Stuckatur umrandet, die offensichtlich Holzrahmen imitierten. Zum anderen wiesen die Fresken deutliche stilistische Unterschiede auf. Anlehnungen an die Arbeiten verschiedener italienischer Künstler wie Michelangelo Buonarroti, Donatello (Donato di Niccolò di Betto Bardij), Raffaello



Abb. 5: Pieter Bruegel d. J. (?) nach Pieter Bruegel d. Ä. (?), Kopf eines gähnenden Bauern. Holz, 12,6 x 9,2 cm. Brüssel, Musée royal des Beaux-Arts de Belgique, Inv.-Nr. 6500.



Abb. 6: Pieter Bruegel d. J. (?) nach Pieter Bruegel d. Ä. (?), Kopf eines gähnenden Bauern. Holz, 12,6 x 9,2 cm. Brüssel, Musée royal des Beaux-Arts de Belgique, Inv.-Nr. 6500.





Abb. 1: Signatur und Datierung in goldenen Lettern.



Abb. 2a-c: Detail Vogeldieb in Röntgen, IRR und Vis.

den Zuschauer anlockt. Im Gegensatz zur Wilderei im Vordergrund zeichnen sich die miniaturhaft dargestellten Handlungen des Hintergrundes durch bäuerliche Sorgsamkeit aus: Vorsichtig balanciert eine Frau einen Tonkrug auf dem Kopf, ein Mann unterhalb des Baumes hütet Hühner, während der Reiter den Kopf einzieht, um sich nicht am niedrigen Türsturz zu stoßen. Zwei konträre Modelle werden dem Betrachter vorgeführt, wobei das Gemälde an sich wie eine Augenfalltür funktioniert. Vom Reiz der Landschaft mit einer Fülle an kleinsten Details angezogen, tritt der Betrachter derart nahe an das Bild heran, dass er in den gleichen Tümpel zu fallen droht wie der Wilderer selbst.³ Hier zeigt sich

Abb. 3: David Vinckboons (1576 Mecheln – 1632 Amsterdam), *Der Nesträuber*. Öl auf Holz, 38 x 55 cm. Köln, Lempertz, Auction 1076, Old Masters, 19.11.2016, Lot 1025.

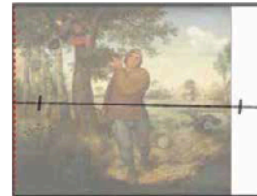


Abb. 4a-c: Illustration der Formatveränderung: virtuelle Ergänzung, Rückseite und Kartierung mit ersichtlichen Dübeln.

beispielhaft Bruegels Sinn für paradoxe Bildformen und sein geradezu filmisches Gespür für die Inszenierung von Momentaufnahmen.⁴ Bruegels Komposition zeichnet sich durch eine Dynamik der großformatigen Figuren aus, die mit der Ruhe der meisterhaften, impressionistisch anmutenden bukolischen Landschaft kontrastiert. Die Distorsion der Hauptfigur im Vordergrund, die immer wieder mit italienischen Vorbildern, insbesondere mit Figuren von Michelangelo, in Zusammenhang gebracht wurde,⁵ scheint einer Fliedkraft unterzogen. Der bogenförmig schraffierende Duktus des Farbauftrages im Bereich der Beine verleiht der Hauptfigur Volumen und beinahe kreiselhaften Charakter. Das Unbehagen, das den Betrachter des Tafelbildes erfasst, geht von der Komposition aus: Die Hauptfigur droht aus dem Bildraum in die Sphäre des Betrachters zu fallen. Einen vergleichbaren kompositorischen Kunstgriff verwendet Bruegel in der Figur des Bauern, die in der im gleichen Jahr entstandenen Zeichnung des *Sommers* aus dem gezeichneten Rahmen ausbricht.

Die originale Komposition des *Vogeldiebs* wurde vermutlich im frühen 18. Jahrhundert (zwischen dem Inventar von Leopold Wilhelm 1659 und Mechels Katalog von 1783) um ca. 10 Zentimeter am rechten Bildrand beschnitten, wodurch die Hauptfigur erst nachträglich in den Bildmittelpunkt rückte (Abb. 4b#c RS). Kopien des Tafelbildes durch Pieter Brueghel d. J. legen nahe, dass die Landschaft um diese 10 Zentimeter breiter angelegt war und somit in der ursprünglichen Komposition eine wesentlich bedeutendere Rolle spielte. Das Gebäude am rechten Bildrand war vollständiger zu sehen, wodurch auch das Haus mit dem hohen strohbedeckten Dach links (gleichsam als Resonanz) stärker hervortrat. Die Situation des Wilderers abseits des Weges, aber in greifbarer Nähe von drei Bauerngehöften, wirkte umso verunsichernder. Vor dieser Formatänderung muss die manieristische Komposition noch stärker gewirkt haben als heute: eine aus der Mitte gerückte Figur in der Landschaft (siehe Rekonstruktion Abb. 4a##).

Die Bildkomposition wird mit verschiedenen Sprichwörtern und der Lyrik des 16. Jahrhunderts in Verbindung gebracht, doch vermag keiner der vorliegenden Ansätze bislang zur Gänze zu überzeugen. Titelgebungen und Beschreibungen, die oft auf das frühe 20. Jahrhundert zurückgehen, leiten die Wahrnehmung der Werke Bruegels bis heute. So wird etwa der Junge auf dem Baum in der Zeichnung *Die Bienenzüchter* (siehe Kat.-Nr. 87##) in Analogie zu dieser Bildkomposition traditionell auch als *Vogeldieb* bezeichnet. Die Inschrift unterhalb der Berliner Zeichnung etabliert einen Kausalzusammenhang, der allerdings noch ungelöst bleibt: „dije den nest Weet dije[n?] Weeten / dijen Roft dij heeten“. Doch die Parallele zur Zeichnung der sogenannten *Bienenzüchter* mit dem darauf befindlichen Sprichwort ist problematisch, nicht zuletzt, da hier kein Nest geraubt wird, sondern alleine die Vögel Ziel der Gier des Jungen sind. Allgemein gilt es, die Bezüge und Rückschlüsse mit Vorsicht anzuwenden, da wir über Bruegels Gesinnung zu wenig wissen und die tatsächliche Bedeutung und der Gebrauch der Sprichwörter des 16. Jahrhunderts für den heutigen Betrachter noch zu wenig erforscht sind. Die durchaus zeitlose Botschaft des Gemäldes, man solle sich nicht voreilig in eine Handlung verwickeln und in die Irre führen lassen, zeugt von tiefer Menschenkenntnis sowie leisem Humor. In diesem Spätwerk treibt Bruegel seine subtile Erzählkunst, die den Zuschauer unweigerlich mit in ihren Bann zieht, auf die Spitze. Die verschiedenen Facetten der Handlung bleiben jedoch alleine dem aufmerksamen Betrachter vorbehalten. // SP

Provenienz: Leopold Wilhelm Inv. 1659, NL Nr. 54: „Ein Landschaft auf Ölfarb auf Holz, warin ein Baur mit einem Prügel in der linckhen Handt einem Jungen throtet, welcher auf einem Baum Vögl ausznimbt. In einer schwartzen Ramen, die Höhe 3 Span 4 Finger vnd die Braidte 4 Span 3 Finger. Original vom jungen Bruegel“; Stallburg Inv. 1772, Galleriezimmer Nr. 12; Mechel 1783, 179, Nr. 31; Engerth II 1884, Nr. 745
Literatur: Kat. Wien 1981 (mit älterer Lit.), 107–110; Noll 1999, 65–106; Sellink (2007) 2011, 248 f.; Nr. 163; Malke 2015, 62–72; Sullivan 2015; AK Rotterdam 2015, 209 f.



KAT-NR. 86

Kopf einer Bäuerin
Pieter Bruegel d. Ä.
1568, Signiert und datiert unten links (in Goldfarbe):
„BRUEGEL M.D.LXVIII“ (Abb. 99*)
Eichenholz, 59,5 x 68,5 cm (bzw. 68,1 cm oben)
Wien, Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie,
Inv.-Nr. 1020



A major monograph on the artist widely regarded as the 16th century's greatest Netherlandish painter, published to mark the 450th anniversary of his death

Bruegel

The Master

Manfred Sellink, Ron Spronk, Sabine Pénot
and Elke Oberthaler

150 illustrations

28.0 x 24.0cm

304pp

ISBN 978 0 500 23984 1

Hardback

£42.00

November 2018

A4

Book

