

## 4 Zu Pieter Bruegel d. Ä. (um 1525/30–1569)

### 4.1 Inge Herold: Die Jäger im Schnee

Bruegel hat in „diesem ersten und zugleich bedeutendsten Winterbild der europäischen Malerei“ das Wesen einer verschneiten Landschaft in ihrer Erstarrung und Kälte beispielhaft eingefangen. Wie bei dem vorangegangenen Bild behandelt Bruegel auch hier das Thema Heimkehr. Drei Männer – es scheint fast, als handle es sich um die drei Gesellen aus der *Heimkehr der Herde*, sie sind lediglich dunkler und winterlicher gekleidet – stapfen von links auf einem mit hohen, kahlen Bäumen bestandenen Vorsprung ins Bild, ausgerüstet mit Spießen, Fangeisen und Beuteln. Sie heben sich als schwarze, im Verhältnis zu den anderen, kleineren Figuren große Silhouetten scheren-schnittartig vom weißen Schnee ab. Offensichtlich kehren sie von der Jagd zurück, doch ist die Beute – ein einziger Fuchs – äußerst dürftig. Begleitet werden sie von einer bunt zusammengewürfelten, hervorragend charakterisierten Hundemeute. Links, vom Bildrand beschnitten, steht ein Wirtshaus, vor dem sich ein Mann und eine Frau an einem Feuer zu schaffen machen. Ein Kind steht dabei, während ein weiterer Mann einen Tisch heranschleppt und eine Frau, deren Gestalt durch Farbschwund fast transparent geworden ist, mit einem Bündel Stroh aus der Tür kommt. Offenbar handelt es sich – wenngleich hier das Tier nur schwer auszumachen ist – um die für Winterszenen übliche Darstellung des Schweinesengens. Das Wirtshausschild, geschmückt mit einer Darstellung der Hubertus- oder Eustachius-Szene – beides Jagdpatrone – und der Aufschrift „Dit is In den Hert“, also „Zum Hirschen“, hängt schief herab und verleiht dem Ambiente einen desolaten Charakter.

Hinter dem Wirtshaus fällt die Landschaft in einem sanften, von Bauernhäusern bestandenen Hügel in die Ebene ab. In der niederländisch flachen Landschaft sehen wir ein Dorf mit Kirche, umgeben von einem Fluss und zugefrorenen Weihern, auf denen sich zahlreiche Menschen bei winterlichen Vergnügungen wie dem Eisstockschießen, Eishockeyspielen, Schlitten- oder Schlittschuhfahren tummeln, auch ein Sturz bleibt nicht aus. Ein kaum wahrnehmbares Schreckensszenario spielt sich in einem Haus links hinter der Kirche ab, dort ist ein Kaminbrand ausgebrochen. Hinter dem Dorf erhebt sich zum rechten Bildrand hin eine schroffe Berglandschaft, an deren Fuß sich ein burgartiger Gebäudekomplex befindet, während links die Topographie in einer ans Meer grenzenden Ebene ausläuft. Am Meeresufer liegt eine größere Stadt. Die rechte untere Bildecke nimmt eine Mühle ein, deren Rad mit großen Eiszapfen behangen ist. Eine Brücke, auf der eine Frau mit Reisigbündel geht, führt zur linken Seite hinüber. Auf dem in die rechte untere Bildecke mündenden zugefrorenen Wasserlauf zieht eine Frau auf einem Schlitten eine Gefährtin bildeinwärts und entspricht auf dieser tiefer gelegenen Bildebene dem von links ins Bild führenden Motiv der Jäger. Links von den beiden sieht man einen Mann bei der Vogeljagd. Er findet üppige Beute vor, denn die Vögel sind hier zahlreicher als auf den anderen Bildern des Zyklus.

Der farbliche Charakter des Bildes, der ganz von der winterlichen Atmosphäre geprägt wird, ist auf die kalte Tonalität von Weiß, Grau und grünlichem Blau abgestellt, hinzu kommen braune und schwarzgraue Werte. Das Weiß des Schnees bindet die gesamte Darstellung zu einer Einheit zusammen, während Menschen und Tiere als dunkle Flecken die Szenerie beleben.

Erneut zeigt sich Bruegel als ein Meister der Komposition, wenngleich er auf ein bekanntes Muster zurückgreift: das Schema der diagonalen Überschaullandschaft mit so genanntem „Altan-Motiv“, das heißt mit einem erhöhten Vorsprung in der linken Hälfte, von dem aus man auf eine weite, tiefer liegende Landschaft blickt. Wieder glaubte man, diese Szenerie lokalisieren zu können. Conway wollte darin das Rhonetal gegen den Genfersee sehen, während Fischer an die Gegend um Innsbruck dachte. Novotny dagegen hob zu Recht erneut die niederländischen und phantastischen Züge dieser Mischlandschaft hervor.

Gerahmt wird die Komposition links von dem stark beschnittenen, hoch aufragenden Wirtshaus, während die rechte Bildseite von einem spitzförmigen Gebirge begrenzt wird. Die vertikale Achse ist durch die hintereinander gestaffelten kahlen Bäume betont, die vom oberen Rand beschnitten sind und perspektivisch in das Bild hineinführen. Dies verleiht der Darstellung einen Höhenzug, der im Kontrast zu der flachen Deichlandschaft steht. Gleichzeitig ist dadurch eine deutliche Bewegungsrichtung gegeben, die von den Jägern, ihren Hunden und der Reihe der Bauernhäuser links aufgenommen wird. Auffallend steil fällt der Hügel zu der mittleren Bildebene ab, zu der es keine Verbindung gibt, so dass das zielstrebige Voranschreiten der Jäger irritiert. Sie sind von der Dorflandschaft und den sich dort tummelnden Figuren regelrecht abgeschnitten. Auch am Wirtshaus vorbei führt kein sichtbarer Weg ins Tal, denn die Häuser links dahinter sind von hohen, unwegsamen Schneemassen gesäumt. Bruegel hat mit all diesen

Mitteln die vordere Bildebene besonders deutlich abgegrenzt. Es scheint fast, als ende hier abrupt die Bewegung der Figuren, um den Zyklus zu einem Ende zu bringen. Wie beim *Düsteren Tag* ist die Komposition dieses Bildes deutlich in zwei Hälften geteilt: Die linke, stakkatohaft rhythmisierte gehört der Nahansicht, die rechte offenere der Fernsicht, der Blick scheint hier ziellos schweifen zu können, wird jedoch durch ein regelrechtes Wegenetz geleitet, um schließlich in den Spitzen der Berge zu enden. Die Distanz zwischen nah und fern wird vom Betrachter überdeutlich wahrgenommen: Der Kontrast zwischen dem Brombeergestrüpp am unteren Bildrand und den tiefer gelegenen Bäumen zeigt dies eindrücklich.

Auch diese Darstellung Bruegels lässt sich bis auf die Tradition der Kalenderillustrationen zurückführen. Schneedarstellungen gab es bereits in den Stundenbüchern des 15. Jahrhunderts. Das *Breviarium Grimani* zeigt im Februar eine Schneelandschaft, die jedoch mit Bruegels Darstellung wenig gemeinsam hat: In einem Haus wärmen sich die Bewohner, während draußen die Landschaft in klirrender Kälte erstarrt ist. Lediglich eine vermummte Frau und ein Esel treibender Mann haben sich in die Kälte gewagt. Auch im *Flämischen Kalender* sehen wir, hier allerdings für Januar, ein Bauernhaus, in dem sich Menschen an einem Feuer wärmen, während im Vordergrund Holz gehackt wird. Auf der Textseite erfreuen sich mehrere Gestalten am winterlichen Spaß einer Schneeballschlacht. Der Vergleich mit diesen älteren Beispielen, aber auch mit Bruegels Nachfolgern zeigt, wie neuartig und unerreicht dessen Umsetzung ins große Format ist. Nach Bruegel waren Schneelandschaften in der niederländischen Tafelmalerie ein äußerst beliebtes Motiv. Überdeutlich ist jedoch der Unterschied im Hinblick auf die Landschaftsauffassung, wie der Vergleich mit einem Winter-Bild aus der 1575 entstandenen Jahreszeiten-Serie von Jacob Grimmcr zeigt: Grimms Darstellung wirkt wie eine Detailvergrößerung aus Bruegels Landschaftsszenerie.

Eine typische Wintertätigkeit war das Schlachten. Im *Hennesty Stundenbuch* wird – wie bei Bruegel – im Dezember das Sengen eines Schweines dargestellt, während der Talbot-Meister das Motiv des Schlachtens sogar über zwei Monate, November und Dezember, verteilt. Gerard Horenbout verlegt die Szene des Borstestensengens, kombiniert mit der Szene des Brotbackens, im *Breviarium Grimani* auf die Textseite des Dezembers. Die in den Wintermonaten dargestellten Tätigkeiten gelten also überwiegend der Sorge um Wärme und Nahrung in der kalten Jahreszeit. Neben dem Schlachten hatten auch Jagdszenen ihre Vorbilder in der Stundenbuchillustration: Das *Breviarium Grimani* zeigt im Dezember in einer herbstlichen Landschaft das Halali nach der Jagd: Die Hunde machen sich über einen erlegten Eber her. Eine weitere Jagddarstellung findet sich auf der November-Seite: Während im Vordergrund ein Bauer Eicheln von den Bäumen schlägt, über die sich die Schweine hermachen, erblicken wir im Hintergrund Bauern mit Hunden bei der Hasenjagd. Im *Flämischen Kalender* findet die Jagd im November statt. Der heimkehrende Reiter, ein vornehmer Herr, der von Hunden und einem Knappen mit Speiß begleitet wird, hat einen Hirsch erlegt. Auf der Textseite sehen wir dagegen einen Bauern, der, begleitet von zwei Hunden, mit einem erlegten Hasen am geschulterten Speiß von der Jagd zurückkehrt. Auch die Jagdszenen waren, wie die Beispiele zeigen, nicht auf einen bestimmten Monat fixiert: Im *Breviarium Grimani* wird die Jagd gar im Sommer dargestellt: Im August bricht eine höfische Gesellschaft zu Pferd zur Jagd auf, begleitet von einer Hundemeute. Der den Betrachter anblickende Hund in Bruegels Bild scheint direkt von dort inspiriert zu sein.

Die Hetzjagd zu Pferd auf Wildschwein und Hirsch war ein herrschaftliches Jagdvergnügen bzw. -recht. Den Bauern dagegen war nur die Jagd auf Niederwild wie Hasen, Füchse und Vögel erlaubt. Zudem hatten sie bestimmte Pflichten dem Adel gegenüber zu erfüllen: Zu den so genannten Jagdfronen der Bauern gehörte es, Treiberdienste zu leisten, bei den Jagdzügen Personal, Pferde und Hunde zu beherbergen und zu verpflegen sowie die Jagdhunde der Herren aufzuziehen. Demgegenüber mussten sie bei Wilderei mit harter Strafe rechnen. Dies führte immer wieder zu Konflikten zwischen Adel und Bauern, die sich Anfang des 16. Jahrhunderts im Süden Deutschlands sogar in Aufständen entluden.

In der Kunst des 16. Jahrhunderts erfreuten sich Jagdszenen zunehmender Beliebtheit. Berühmt waren die von Bernart van Orley (um 1491/92–1542) um 1525 entworfenen *Jagdteppiche Maximilians*, die in Gestalt von Monatsdarstellungen die Jagdleidenschaft des Kaisers verherrlichten. Bei Bruegel selbst finden sich nur vereinzelt Jagdszenen in seinen Zeichnungen, Graphiken und Bildern: neben der Hasenjagd vor allem die Vogeljagd, meist aber als Randszene. Während das Gros der überlieferten Darstellungen den Adel bei der Jagd zeigt, sind Bruegels *Jäger im Schnee* einfache Bauern, lediglich die große und bunt gemischte Hundemeute scheint dem höfischen Ambiente zu entstammen. Sie ist hier jedoch keineswegs lächerlich und unnützlich, wie behauptet wurde. Füchse fing man zwar zu jener Zeit in Fallen – die vor allem in England beliebte Fuchsjagd zu Pferde etablierte sich erst im 18. Jahrhundert –, doch zum Aufspüren und Umstellen des Baus waren die Hunde notwendig. Die Darstellung eines Fuchses als Beute ist zu Bruegels Zeit eine Ausnahme, inwiefern dies möglicherweise eine inhaltliche Relevanz hat, wurde bislang nicht untersucht. Ob Bruegel damit vielleicht auf die ikonographische Bedeutung dieses Tieres als Symbol

der Verschlagenheit und des Bösen, aber auch der Schläue anspielt, sei hier als Überlegung vorgebracht. Jedenfalls ist die Beute für drei Jäger alles andere als fett, sie kann lediglich als Trophäe, nicht jedoch als Nahrung gewertet werden. Das herabhängende Wirtshausschild mit einem der Schutzpatrone der Jagd scheint das ausgebliebene bzw. den Bauern ohnehin eingeschränkte Jagdglück ironisch zu kommentieren. Für Bruegels Jäger bedeutet die Jagd weder Vergnügen noch Zeitvertreib, sondern Erschöpfung und Mühsal, besonders unter den gegebenen Wetterbedingungen. So darf man aus dieser Darstellung wohl auf Bruegels Einschätzung der menschlichen Existenz und Gesellschaft schließen, der Schwere des Daseins und der Härte der sozialen Realität.

Der Blick auf die Tradition der Kalenderillustrationen hat die Besonderheit von Bruegels Darstellung gezeigt. Er kombiniert das Jagdmotiv und die Schlachtszene mit einer Winterdarstellung und verdeutlicht damit die Widrigkeit der Lebensumstände. Die Freuden, die der Winter zu bieten hat, treten dagegen in den Hintergrund, dies ganz im Gegensatz zur Darstellung Hans Bols in der Cockschen Stichfolge, wo sie einen breiten Raum einnehmen. Die Schlachtszene zeigt Bol in besagter Stichfolge, wie bereits erwähnt, im Herbst, und auch sie hat einen anderen Charakter: Die ganze Szenerie – im Hintergrund wird die Weinernte eingebracht – visualisiert Wohlstand.

*Hinweis:* Aus redaktionellen Gründen wurden die Fußnoten und Abbildungsverweise weggelassen.

**Quelle:** Inge Herold, Pieter Bruegel der Ältere. Die Jahreszeiten. Prestel Verlag, München 2002, S. 79–88.

## 4.2 Inge Herold: Der Zyklus – Gesamtkomposition und Deutung

Die Kalenderillustrationen aus Stundenbüchern haben sich als Bruegels wichtigste Quelle erwiesen. Durch deren Übertragung ins große Format und die damit einhergehende Isolierung ist die Motivik ihres traditionellen sakralen Kontextes beraubt und hat einen rein profanen Charakter erhalten. Doch sollte man sich nochmals die Worte des Bruegel-Freundes Ortelius ins Gedächtnis rufen: „In all seinen Werken trachtet er stets danach, mehr zu verstehen zu geben, als was er uns zur Betrachtung vorlegt.“

So eigenständig die einzelnen Bilder in Inhalt und Komposition sind, so evident ist ihr Zusammenhang als Serie, gemalt für einen Raum oder Saal in Jongelincs Haus. Man kann davon ausgehen, dass Bruegel beim Entwurf des Zyklus nicht nur eine Gesamtkomposition vor Augen hatte, sondern vermutlich auch eine bestimmte Verteilung innerhalb dieses Raumes. Jongelinc hatte die Villa außerhalb Antwerpens 1554 von seinem Bruder gekauft, 1585 wurde sie im Zuge der Belagerung der Stadt durch Alessandro Farnese zerstört. Nach van Mander war den beiden Gemäldeserien von Frans Floris, den *Sieben Freien Künsten* und den *Arbeiten des Herkules*, jeweils ein eigener Raum vorbehalten, die Räume waren sogar nach den Bildmotiven benannt. Daraus schließt Buchanan, dass auch Bruegels Zyklus in einem eigenen Raum, möglicherweise dem Speiseraum, präsentiert worden war bzw. werden sollte. Ein weiterer Zyklus in der Sammlung des Kaufmannes war der Darstellung der Planeten gewidmet – eine Serie von Skulpturen, geschaffen von Jongelincs Bruder Jacques. In Italien reicht die Tradition von Monatsdarstellungen als Teil von Villenausstattungen bis ins 14. Jahrhundert zurück, für Antwerpen weiß Buchanan ein Beispiel aus der Zeit kurz vor Bruegels Zyklus anzuführen. Auch für die Kombination von Monats- und Planetendarstellungen lassen sich vor allem in der Renaissance Beispiele finden. Bruegels Zyklus erweist sich somit als Teil eines anspruchsvollen, humanistischen Dekorationsprogrammes, das in seinem Umfang in den Niederlanden über alles Bekannte hinausweist. Da man die räumliche Aufteilung der Villa nicht kennt, lassen sich jedoch keine Vermutungen über die Anordnung der Bilder im Raum anstellen. Ob sie als fortlaufender Fries an einer langen Wand oder an verschiedenen Raumseiten präsentiert werden sollten, muss offen bleiben, denn die Gemälde sind viel zu komplex, als dass sie diesbezüglich eine eindeutige Antwort offerierten. Dennoch gibt es bestimmte Merkmale, die die gesamte Reihe kompositionell verbinden bzw. rhythmisieren. Auffallend ist zunächst „die kompositionelle wie auch thematische Nähe zwischen den Bildern 3 und 4 (Ernte) sowie 5 und 6 (Heimkehr), so dass man auch zwischen dem Bild 1 und dem fehlenden Bild 2 ursprünglich einen Bezug annehmen kann. [...] Ebenso interessant wie der formale ist auch der farbliche Aufbau der Bilderreihe. Das erste und sechste Bild sind das dunkelste bzw. hellste der Reihe mit stark schwarzhaltigen, gebrochenen Farben. Die Farben Rotbraun und Graublau ‚rahmen‘ die dazwischengereihten bunten Bilder, wobei für das zweite, das fehlende Bild, Blautöne angenommen werden dürfen. Das dritte ist in Grün, das vierte in Gelb und das fünfte in Orangerot gehalten. Dunkle Bilder (1, 3 und 5) und helle (2?, 4 und 6) wechseln einander ab.“ Auch Demus betont den verbindenden Charakter der Gesamtkomposition: „Denkt man sich die fünf erhaltenen Bilder [...] nebeneinandergereiht und achtet darauf, dass jedes eine andere Haupt-

und Grundfarbe besitzt, dann ergibt sich eine ‚harmonisch ausgewogene‘ Farbkomposition zwischen den Polen Schwarzbraun (Vorfrühling) und Weiß (Winter) als Anfang und Ende, mit hypothetischem Blau (Frühling), Hellgrün (Frühsummer), Gelb (Sommer) und Goldocker (Herbst). Auch als formale Kompositionen erweisen sich [...] das Vorfrühlings- und das Winterbild als Einsatz und Abschluss.“ Weiter weist Demuss auf die spiegelsymmetrische Anlage von „Vorfrühling“ und „Winter“ mit dem beherrschenden Altan-Motiv hin. „Bruegel hat also die organisch gliedernde Rhythmik des Frieses wohl bedacht und sorgfältig Anfang und Ende als ‚Ecksätze‘ aufeinander bezogen. [...] Dem Finalecharakter entspricht es auch, dass der Betrachter (im Winterbild, d. V.) nicht mehr weitergehen kann, nur mehr schauen kann.“

Die Frage nach der Gesamtkomposition wirft auch das Problem des Anfangs- bzw. Schlussmotivs des Zyklus‘ auf. Die kompositionelle Anlage der *Jäger im Schnee* war für die einen der Beweis dafür, das Bild an den Anfang zu stellen, für die anderen, es als Schlussmotiv zu deuten. Stechow etwa war der Meinung, dass es sich bei den *Jägern im Schnee* wegen der betonten Diagonalbewegung zur rechten Seite hin um das erste Bild der Serie handle, und wollte deshalb darin den Januar sehen. Demus spricht im Gegensatz dazu vom „Schlussmotiv der gesamten Frieskomposition“, vom „Charakter eines ‚letzten Satzes‘ der sechsteilig gegliederten Werk-Einheit“. Seine Interpretation ist überzeugend: „Als Folge einseitig formalkompositioneller Betrachtungsweise wurde das Motiv der in das Bild hineingehenden Jäger als Introitus-Motiv gewertet [...] und das Winterbild daher – sinnwidrig nach der natürlichen Zählung der ‚Zeiten‘, aber durch die leidige Identifizierungsfrage mit Monaten (die jedoch im niederländischen Jahr die letzten waren!) verführt – an den Beginn des Zyklus gestellt [...]. Es ist vielmehr ein bedeutsam sprechendes Exodus-Motiv, ein Verlassen der Szene (in wetherhäuschenhafter rahmender Gegensatzentsprechung zum Herauskommen der Faschingsgruppe im ‚Vorfrühling‘, dem Zyklus-Einsatz!), mit der durch dreifachen Hügelkontur und perspektivische Baumreihe geleiteten ‚endgültigen‘ Abschiedswendung hinab in die sich in Fernen verlierende Tiefe. [...] Thematisch ist der stürmischen, gärenden Anbruchstimmung am Beginn die matte Einkehr in die zuständige Starre am Ende des Jahrs entgegengesetzt.“

Bruegel benutzt ausschließlich das Schema der Überschaullandschaft, variiert dies aber so geschickt, dass die Eigenständigkeit des einzelnen Gemäldes stets gewahrt bleibt. Eine wesentliche kompositorische Rolle spielen die Bäume: Sie rahmen, teilen oder rhythmisieren. Die Bilder besitzen zwar eine gemeinsame Horizontlinie, doch die typischen Landschaftsformationen setzen sich mit Ausnahme der zwei Erntebilder keineswegs ungebrochen in den einzelnen Werken fort. Immer wieder wird eine einheitliche, friesartige Leserichtung unterbrochen, was zur Steigerung des speziellen Rangs des einzelnen Gemäldes führt, „das sich eben nicht aus der Nachbarschaft zu einem vorhergehenden oder folgenden bestimmt. Das Ensemble war kein fortlaufender Fries. Die landschaftlichen Gegenden wurden nicht zu einem Panorama verknüpft, sondern sind eigenständig.“ Zu unterschiedlich sind die zwischen sanftem Hügelgelände und alpinen Formationen wechselnden Landschaftstypen. Damit stellt Bruegel ein umfassend globales Landschafts- und Weltbild vor, das sicherlich einem Mann wie Ortelius, einem der bedeutendsten Kartographen seiner Zeit, Anregungen verdankte.

Ohne Vorbild und lange Zeit ohne Nachfolge ist die Wirkung der atmosphärischen Stimmung, deren Beobachtung möglicherweise ebenfalls durch wissenschaftliche Erkenntnisse im Ortelius-Kreis angeregt wurde. Meteorologische Erscheinungen wie Gewitter, Sturm, Regenbogen sind ebenso überzeugend wiedergegeben wie die damit einhergehenden spezifischen Lichtverhältnisse und die klimatischen Veränderungen, denen die Vegetation im Lauf des Jahres unterworfen ist.

Schließlich ist auf die Rolle des Betrachters und die Funktion der dargestellten Personen hinzuweisen. Der Betrachter wird auf unterschiedliche Art in das Bildgeschehen einbezogen. Er hat einerseits die Position eines distanzierteren von oben auf das Geschehen Herablickenden, andererseits wird er durch Repoussoirfiguren in die Darstellung „hineingezogen“. In den Ernte-Bildern wenden sich drei der Dargestellten direkt dem Beschauer zu, vom Voyeur werden wir zum Betrachteten. In den letzten beiden Gemälden blicken sogar die Tiere, eine Kuh und ein Hund, den Zuschauer direkt an.

Über die Bedeutung der Figuren innerhalb dieser Landschaftsdarstellungen gibt es die unterschiedlichsten Auffassungen. Die Art ihrer Einbettung in die Landschaft, ihre Dimension im Vergleich zur Natur differieren, vom ersten bis zu den beiden letzten Bildern ist im Hinblick darauf geradezu eine Steigerung zu beobachten. Bruegel hat mit diesem Zyklus die Emanzipation der Landschaft in der Malerei einen großen Schritt vorangebracht. Dennoch geht ein Urteil wie das Hausensteins sicherlich an der wirklichen Intention der Bilder vorbei: „Fast ohne Vorbehalt tat Bruegel kurze Zeit vor seinem Ende den Schritt zur reinen Landschaft. Für das Prinzip, das hier auftritt, bedeuten die Staffagen nichts mehr. Die Wiener Bilder sind absolute Natur.“ Novotny untersucht die Rolle der Figuren und kommt zu einem ähnlichen Schluss: „In den gemalten Monatsbildern ist die Verlagerung vom Menschen auf die