

# Pieter Bruegel

## Die Biographie

**Leen Huet**

### An extract

**Original title** Pieter Bruegel  
**Publisher** Polis, 2016

**Translation** Dutch into German  
**Translator** Marlene Müller-Haas

© Leen Huet/Marlene Müller-Haas/Polis/Flanders Literature – this text cannot be copied nor made public by means of (digital) print, copy, internet or in any other way without prior consent from the rights holders.

---

Es geschah an einem Morgen beim Routineappell. Ein paar Tausend Gefangene zitterten im kalten Wind auf dem Appellplatz, während sie eine allgemeine Ermittlung durchführten. Mein grübelnder Blick fiel auf den Hügel neben der Krankenbaracke, wo der Herbst seine eigene Okkupation vollendete. Ohne Vorwarnung lösten sich die großen kahlen Bäume auf und trugen mich mit sich fort. Mit einem Mal verwandelte sich die Hölle von Dora in einen Bruegel, allein für mich. Zweifellos von der geistigen und körperlichen Erschöpfung verursacht, die wir alle spürten, ergriff mich eine innige Verzückung: das Gefühl, wie ein Rauchwölkchen zu entweichen, dem Zugriff meiner stumpfsinnigen Bewacher.

François Le Lionnais, *La peinture à Dora*

---

## Inhalt

Zum Geleit

Kapitel 1

WIE DIE DULLE GRIET NACH BELGIEN KAM

Kapitel 2

BRUEGEL VON BRABANT

Kapitel 3

DAS VERLORENE ALTARBILD

Kapitel 4

ZUR STIEFELSPITZE UND NOCH WEITER

Kapitel 5

ZU DEN VIER WINDEN

Kapitel 6

DAS DOPPELTE FÜLLHORN  
MIT WÖRTERN UND DINGEN

Kapitel 7

360 Nachtrag

361 Beilage: Karel van Mander über Bruegel, 1604

365 Dank

367 Endnoten

403 Bibliographie

423 Personenregister

---

## Zum Geleit

Eines Tages fand ich auf dem Flohmarkt eine Keksdose mit Bruegels *Sprichwörtern* auf dem Deckel. Diese Dose schmückt inzwischen schon seit zwanzig Jahren meinen Schreibtisch. Kann es für einen Künstler mehr Ruhm geben, als zum Motiv für Keksdosen zu werden? Bruegel ist tief im Gedächtnis der Niederländer und Belgier verankert, und dennoch ist diese Ikone der Malerei auch ein Unbekannter. Wer war dieser Mann, der *Die Sprichwörter* malte, *Die Kinderspiele*, den *Bauerntanz*? Er hinterließ so wenige schriftliche Quellen, dass man meinen könnte, er habe seine Spuren verwischen wollen. Bruegel war kein Mann des Wortes. Ein Biograph, der Liebesbriefe, Tagebücher, Einkaufszettel und markige Zitate aus Interviews mit seiner Hauptperson schätzt, wird bei Bruegel nicht besonders fündig. Was umso verwunderlicher ist, da so viele seiner Kollegen zur Feder griffen und als Rederijker Gedichte zu schreiben. Bruegel dagegen hinterließ uns eine Fülle anderer Dokumente – gut sechzig Zeichnungen und noch mehr Kupferstiche nach seinen Vorlagen, sowie etwa vierzig Gemälde. Die meisten Werke wurden im zwanzigsten Jahrhundert wiederentdeckt, sein größtes Gemälde sogar erst im einundzwanzigsten. Nicht allein in dieser Hinsicht ist Bruegels Werk jung und aktuell.

Die Wiederentdeckung des Malers verrät viel über unseren Blick auf die europäische Kunst. Deshalb widmet sich das erste Kapitel dieses Buches Fritz Mayer van den Bergh, einem jungen Sammler aus Antwerpen, der im späten neunzehnten Jahrhundert gezielt nach Bildern dieses unbekanntes, rätselhaften Malers suchte. Mayer van den Berghs Interesse an altniederländischer Kunst galt damals als ungewohnt und exzentrisch, denn schließlich suchten die meisten Sammler seiner Zeit nach antiker Kunst oder Varianten dieser Kunst aus dem sechzehnten bis zum neunzehnten Jahrhundert. 1894 gelang es Fritz Mayer auf einer Auktion in Köln das Gemälde *Dulle Griet* zu ersteigern. Ihm ist es zu verdanken, dass die *Dulle Griet* in die Stadt zurückkehrte, wo Bruegel sie 1561 gemalt hat. Noch bemerkenswerter ist es, dass es dem Sammler gelang, das Thema dieses bizarren Bildes zu identifizieren. Von Mayers Überlegungen zur *Dulle Griet* ausgehend formuliere ich eine neue Interpretation, die das Gemälde im Antwerpen des Jahres 1561 verortet, dem Jahr, in dem die Stadt an der Schelde ihr vielleicht schönsten Fest erlebte, das „Landjuweel“ der Brabanter Rederijkerskammern, den Wettbewerb der den Meistersänger vergleichbaren holländischen und flämischen Dichtergilden. Bruegel war dabei, er sah zu, hörte zu und malte.

In welcher Welt wuchs der Künstler auf? Im zweiten Kapitel skizziere ich den Ort, die Zeit und Bruegels Lehrmeister Pieter Coecke van Aelst, „kaiserlicher Maler“ im Dienste von Karl V. und von Maria von Ungarn, der Statthalterin der Niederlande. Pieter Coecke war ein unerschrockener Mann: 1533 war er nach Konstantinopel gereist, in die Hauptstadt des feindlichen osmanischen Reichs, um mit Sultan Süleyman I. dem Prächtigen über den Ankauf von Wandteppichen zu verhandeln. Eine Verbindung zwischen Pieter Bruegel und Pieter Coecke ist

nicht selbstverständlich, obwohl sie dokumentiert ist. Früher spielten Historiker mitunter die beiden Oeuvres gegeneinander aus. Bei näherer Betrachtung gibt es mehr Berührungspunkte als Unterschiede: Beide besaßen ein enorm großes Wissen über italienische Kunst und beider Werke wurden in den höchsten Kreisen des Landes geschätzt.

Von Pieter Bruegel kennen wir etwa vierzig Gemälde. Einige davon sind verlorengegangen, darunter ein Altarbild, das der junge Künstler für die Mechelner Sint-Rombouts-Kathedrale gemalt hatte. Bei diesem Triptychon arbeitete er mit Peeter Baltens zusammen, einem faszinierenden Maler und Rederijker, dessen Laufbahn fast exemplarisch für das Antwerpener Kunstleben jener Jahre ist. Baltens' Kompositionen inspirierten Bruegel Jahre später zu einem seiner bekanntesten Tafelbilder, dem **Schlaraffenland**. Das dritte Kapitel über das verlorene Altarbild von Mecheln bietet uns einen Einblick in den Kunsthandel der sogenannten „Lage Landen“, dem Gebiet der heutigen Niederlande und Flanderns um 1550: ein harter kapitalistischer Sektor in einer harten kapitalistischen Gesellschaft, deren Härte aber auch viel erfinderischen Unternehmergeist und fruchtbare Erneuerungen mit sich brachte.

Nach der Entdeckung einiger Bruegel-Werke im zwanzigsten Jahrhundert wurde sein Schaffen immer wieder nationalistisch interpretiert. Lange Zeit galt der Künstler als Verteidiger der Tradition des Nordens, der sich als fast Einziger dem dominierenden Stil der italienischen Renaissancemaler (wie er von Pieter Coecke propagiert wurde) verweigert habe, um weiterhin seine drolligen Bauernszenen zu malen. Und dennoch hatte sich Bruegel 1552 auf eine lange, teure und gefährliche Reise nach Italien gemacht. Der Anblick der Alpen verzauberte ihn, in Rom arbeitete er mit dem berühmtesten Miniaturmaler Italiens zusammen, und in einem Hospital in Palermo sah er einen mittelalterlichen **Triumph des Todes**, der ihn nicht mehr losließ. In Italien fühlte sich Bruegel zuhause, er studierte die antiken Ruinen, lernte die Literatur der Antike und der italienischen Renaissance kennen und bewunderte die Meisterwerke der Hofkultur; umgekehrt beeindruckte auch er Künstler und Fürsten Italiens. Davon handelt das vierte Kapitel.

In seinen ersten Antwerpener Jahren beschäftigte sich Pieter Bruegel mit Druckgrafik. Er entwarf Landschaftsradiierungen und moralisierende Stiche für Hieronymus Cock, einen Kunsthändler, der mit seiner Ehefrau Volcxken in Antwerpen den bedeutendsten Grafikverlag etabliert hatte. **Aux Quatre Vents**, deutsch **Zu den vier Winden**, bot Künstlern neue, blühende Einkommensmöglichkeiten. Endlich konnten Liebhaber in großem Stil neben neuen Kunstwerken auch gute Reproduktionen berühmter Gemälde, Skulpturen oder Gebäude erwerben. Bruegels Landschaftszeichnungen erregten Aufsehen, aber seine moralistischen Fantasien kamen bei den Käufern noch besser an; schon bald galt er als Nachfolger des berühmten alten Meisters aus 's Hertogenbosch, Hieronymus Bosch. Anhand der Kupferstiche nach Bruegels Vorlagen können wir heute mitlesen, was Bruegel las, studieren, was Bruegel studierte: Oft suchte er nach weniger bekannten Inspirationsquellen, etwa alten, etwas aus der Mode geratenen Kunstwerken oder Büchern.

Von 1554 an begann Bruegel wieder regelmäßig zu malen. In rascher Folge entstanden berühmte Gemälde wie **Die Sprichwörter**, **Der Streit zwischen Karneval und Fasten** und **Die Kinderspiele**. Darauf folgte die Trilogie **Dulle Griet**, **Der Sturz der rebellierenden Engel** und **Der Triumph des Todes**. Im fünften Kapitel wird der Zusammenhang zwischen diesen Gemälden und ihrer Bedeutung, aber auch ihre Verbindung mit dem Antwerpener und Brüsseler Stadtleben näher erläutert.

1563 heiratete Pieter Bruegel die Tochter seines Lehrmeisters Pieter Coecke und zog von der Weltstadt Antwerpen in die Hauptstadt Brüssel. Damals war er an den Ufern der Senne nahezu der einzige Künstler von Rang und Namen. In den letzten sechs Jahren seines Lebens malte er seine vermutlich beliebtesten Werke, die Bauernszenen und die Landschaftsserie der **Monatsbilder**. Ich untersuche, welche Funktion diese Bauernszenen in den Salons von Bruegels Auftraggebern und Käufern hatten, sowie die wichtige Frage, ob sich im Werk des Künstlers Spuren der dramatischen Situation seit 1566 finden lassen, dem Jahr des Bildersturms in den burgundischen Niederlanden. Zahlreiche Wissenschaftler und Autoren wollten in Bruegel gern einen Rebellen sehen, einen

Weggefährten der gegen Spanien aufbegehrenden Geusen. Doch diese Sichtweise des Meisters ist eher einer romantischen Vorstellung als der historischen Wahrheit geschuldet. Dieses Kapitel schließe ich mit einer kurzen Vorstellung von Bruegels Nachkommen ab, denn wie auch andere, erfolgreichere Meister wurde Bruegel zum Stammvater einer wahren Malerdynastie, die über gut hundert Jahre Bestand hatte.

Das Quellenmaterial von Biografien besteht nach Möglichkeit aus Texten, am besten aus Texten des Porträtierten oder von Menschen aus seiner Umgebung. Eigene Schriften sind in Bruegels Fall nicht überliefert und auch Aussagen von Zeitgenossen sind eher rar, aber in seinen Zeichnungen, Stichen und Gemälden lassen sich zahlreiche Hinweise auf seine Freundschaft mit Intellektuellen wie dem Kartographen Abraham Ortelius finden, auf seinen Umgang mit prominenten Sammlern wie Nicolaas Jonghelinck, auf seine Vorliebe für gewisse Texte des Humanismus und des Mittelalters, auf seine originelle Auseinandersetzung mit alter Kunst und mit der Kunst seiner Zeitgenossen. Bruegels Werk ist groß genug, um ihn als Mann kennenzulernen, der seine Zeit ohne Scheuklappen beobachtete und über die Probleme nachdachte, mit denen seine Zeitgenossen zu kämpfen hatten. Auch heute noch kann uns Bruegels stoische Sichtweise des europäischen Menschen in der europäischen Landschaft Mut machen und beflügeln.

Das letzte Kapitel des Buches geht der Frage nach, was den Künstler Bruegel für Schriftsteller so interessant macht. Nach seinem Tod publizierten mehrere seiner Bewunderer einige kurze, kunstkritische Texte über den Maler, die seinen Ruhm bezeugen. Seit dem ausgehenden neunzehnten Jahrhundert inspirierte Bruegel auch viele Schriftsteller, von Baudelaire bis Busken Huet, von Timmermans bis Van Ostaijen, von W.H. Auden bis Marguerite Yourcenar. Aber auch Comiczeichner, Sänger und Regisseure konnten sich seinem Bann nicht entziehen. Diese Übersicht soll zeigen, dass der Ruhm Pieter Bruegels noch immer zunimmt und unsere Region interessant macht. Vielleicht hat der alte Meister einige weitere Überraschungen in petto, sollten eines Tages verlorene Werke wiederauftauchen. Dazu schrieb der Kunsthistoriker Max Friedländer: „Korrekte Zuschreibungen kommen gewöhnlich spontan und auf den ersten Blick zustande. Wir erkennen einen Freund, ohne dass wir je seine wichtigsten Eigenschaften definiert hätten, und das mit einer Sicherheit, die sogar die detaillierteste Beschreibung nicht geben kann.“

Die Bruegel-Literatur ist umfangreich, brillant und in den letzten Jahrzehnten auch hochspezialisiert. Deshalb hoffe ich, dass diese Biografie den Leser in die Lage versetzt, ein paar rote Fäden zu entdecken, sich ein wenig den Stacheldraht zwischen den einzelnen Studiengebieten wegzudenken, ein paar Entdeckungen zu machen, sich mitunter zu wundern und tatsächlich, wie Friedländer es ausdrückte, einen Freund ein wenig besser kennenzulernen.

---

## Zur Stiefelspitze und noch weiter

Freimeister unter St. Lukas

Im Lauf des Jahres 1551 ließ sich Pieter Bruegel bei der Antwerpener St. Lukas-Gilde, der damals vermutlich weltweit wichtigsten Gruppe von Künstlern, Technikern und Handwerkern, als Freimeister einschreiben. Die Gilde vertrat die Interessen von Malern, Bildhauern, Gold- und Silberschmieden, Kupferstechern, Druckern, Tapisseristen, Glasmalern, Spiegelmachern und Cembalobauern. Sie residierten in einem stolzen Haus an der Nordseite des Großen Markts, dem Huis Spaengien, zu Deutsch Haus von Spanien. Am 4. November 1576 wurde das Gebäude bei der Plünderung und Niederbrennung Antwerpens durch spanische Soldaten, der sogenannten „Spanischen Furie“, zerstört und später wiederaufgebaut. Das Huis Spaengien, heute Hausnummer

7 am Großen Markt, blieb bis 1664 Sitz der Gilde. Die Vorsteher der Lukasgilde bewahrten dort in prachtvollen Koffern die sogenannten „Liggeren“ auf, die Mitgliederlisten, Statuten und andere wichtige Dokumente, die seit der Gründung der Gilde 1382 angefallen waren. Im Empfangssaal im ersten Stock, dem sogenannten Malersaal, hingen kostbare Kunstwerke, Geschenke von Mitgliedern oder prominenten Besucher der Gilde. Quinten Metsys, der Stammvater der Antwerpener Malerschule, hatte der Gilde ein Selbstbildnis hinterlassen, ein Werk, das heute nicht mehr existiert. In der St. Lukas-Gilde galt eine eigene administrative Jahresregelung - vom einen Patronatstag des heiligen Ludwig bis zum nächsten, d.h. vom 18. Oktober des aktuellen bis 18. Oktober des Folgejahrs. Am 11. Oktober 1551 lieferte Claude Dorizy den Altar für die Mechelner Handschuhmacher, ein Ereignis, das natürlich festlich begangen wurde. Zu diesem Fest waren auch Peeter Baltens und Pieter Bruegel als vielversprechende junge Handwerker eingeladen. Motivierte dieser Elan Bruegel eine Woche später dazu, sich am Namenstag seines Berufsheiligen in Antwerpen als Freimeister einschreiben zu lassen? Jedenfalls kennen wir die Worte, die er bei dieser Gelegenheit sprechen musste, da im Malersaal noch heute eine Tafel mit dem Eidestext in vergoldeten Lettern hängt, den jeder neue Meister ablegen musste, nachdem er nachgewiesen hatte, Stadtbürger zu sein bzw. es bei der nächsten Sitzung der jeden Freitag tagenden „Vierschaar“ des Gerichtshofs zu werden:

*Ich schwöre, dass ich dazu beitragen werde,  
Alle Rechte, Privilegien, Trachten  
Und Bräuche, die die Herren dieser  
Stadt verliehen haben oder noch verleihen  
Werden, zu beachten und zu Gebot wie Verbot  
Des heutigen und des künftigen Vorstehers  
Zu stehen, und dass ich, sollte ich etwas vernehmen,  
Das den Herren oder der Stadt oder  
Der Gilde von Sankt Lukas schaden würde,  
Es den Vorstehern der Gilde  
Rechtzeitig mitteilen werde,  
So wahr mir Gott und St. Lukas helfe.*

Im Lauf seines Berufslebens dachte ein Antwerpener Künstler unvermeidlich über den heiligen Lukas nach, den Verfasser des dritten Evangeliums und der Apostelgeschichte, der, so wird überliefert, auch einer der Emmausgänger gewesen sein soll. Seit dem sechsten Jahrhundert erzählte man im Osten, Lukas habe in einer Vision die Heilige Jungfrau mit dem Jesuskind auf dem Arm geschaut und dieses Bild in einer Ikone festgehalten. Diese Legende mag ihren Ursprung in den zahlreichen Details zur Geburt und den Kinderjahren Jesu haben, die sich im Lukas-Evangelium finden. In Konstantinopel verehrte man jahrhundertlang eine Lukas zugeschriebene Ikone der Madonna. Für dieses Kunstwerk wurde dort die Kirche der Hodegetria, „die den Weg weist“, errichtet. Weil beunruhigte Byzantiner während der Türkenfeldzüge Richtung Konstantinopel einige Ikonen nach Westen schmuggelten, hängt in der Dreifaltigkeitskapelle der Kathedrale von Cambrai seit 1451 eine solche Ikone mit der Darstellung der Maria als Eleusa, als Barmherzige, als Mitleidende, die **Notre Dame de Grâce**, die vom burgundischen Adel hochverehrt wurde und von der sich Rogier van der Weyden um 1460 zum Malen einer hinreißenden Madonna mit Kind inspirieren ließ (Houston, Museum of The Fine Arts). Van der Weyden hatte bereits vorher eine der ersten Darstellungen des heiligen Lukas gemalt, der die Madonna mit dem Silberstift zeichnet. Diese Tafel war für die Kapelle oder die Kammer von Rogiers Berufsvereinigung, die St. Lukas-Gilde in der Brüsseler St. Gudula-Kathedrale, gedacht. Ende des fünfzehnten Jahrhunderts wurde das Werk mehrfach für andere Lukasgilden kopiert. Vielleicht auch für die Antwerpener Malerkammer? Bruegel wird das Original in Brüssel sicherlich gekannt

haben. Die Themen für seine bekannten Gemälde, die *Anbetung der Königin* und die *Volkszählung in Bethlehem*, fand Bruegel im Evangelium seines Namenspatrons. 1556 schenkte sein Rivale Frans Floris der Gilde ein Bild mit dem heiligen Lukas als Maler. Als Modell hatte er seinen alten Kollegen Rijckaert Aertsz. gewählt, den lahmen Rijck mit der Stelze – Rijck hatte als Kind durch Faulbrand ein Bein verloren. Van Mander hielt diese Geschichte fest: „Er wurde von Frans Floris als St. Lukas, der die Madonna malt, porträtiert, ein Bild, das für die Malerkammer bestimmt war; denn er war sehr beliebt und fröhlich und pflegte zu sagen: ‚Ich bin reich und wohlgestellt‘, auch hatte er ein hübsches malerisches Gesicht. Er starb ungefähr ein halbes Jahr nach der ‚Spanischen Furie‘, um den Mai 1577 herum, 95 Jahre alt.“<sup>i</sup>

Joorge Mantewaen<sup>ii</sup>

1551 war für die Sankt Lukasgilde ein erfreuliches Jahr. Nicht weniger als zweiundzwanzig neue Meister traten der Gilde bei. Heute würde man sagen, dass sie sich als selbständige Unternehmer etablierten und ihre wirtschaftliche Zukunft positiv einschätzten, einerlei, ob sie weiterhin als Einmannbetrieb tätig waren oder mit Schülern und Mitarbeitern eine größere Produktion aufbauten. Zu den neuen Mitgliedern gehörten zwölf Maler, zwei Kartenspielmacher, zwei Glasmaler, ein Musterzeichner, sowie ein Kupferstecher. Außerdem wurden vierzehn Meistersöhne gegen ein geringeres Entgelt als Freimeister aufgenommen.

Die zwölf neuen Maler hießen Ambrosius Bosschaerts, Luycas Luickx, Jaekes Fransen, Jan van Mechelen, Nicolaes Andries, **Peeter Brueghels**, Hans der Kinderen, Machiel Kock, Hans de Prinche, Hans van Sevenhoven, Heynderick Spruyt und Dierick van Amelsvoort. Diese Namen sollten in den kommenden Jahren für die großartige malerische Tradition Antwerpens stehen. Allerdings wurde nur einer von ihnen richtig berühmt, Peeter Brueghels. Kennern mag es vielleicht noch gelingen, sich an Ambrosius Bosschaerts als Vater des gleichnamigen, herausragenden Blumenmalers zu erinnern. Doch das Gesagte macht klar, wie es um die Erfolgchancen dieser jungen kreativen Unternehmer tatsächlich stand.

Unweit über Bruegels Namen finden wir in der Liste den Namen eines neuen Kupferstechers; die beiden müssen sich also in etwa zur selben Zeit eingeschrieben haben. Der Name dieses Graveurs klingt exotisch - „Joorge Mantewaen, coperen plaetsnyder“, Georg, der Mantuaner, Kupferplattenschneider. Wer war dieser Mann aus Mantua? Und wie hatte es ihn nach Antwerpen verschlagen? Joorge, alias Giorgio Ghisi, gravierte ursprünglich Luxusharnische – schließlich kamen die schönsten Rüstungen aus Italien –, spezialisierte sich dann aber auf das Gravieren und Drucken von Kupferstichen. Seine raffinierte Technik erlaubte es ihm, bis dahin nie gesehene Schattierungen und Graustufungen in den Blättern zu realisieren, beispielsweise hatten die Gewänder einen naturgetreuen Faltenwurf, weil er die Figuren mithilfe weicher Schatten besser hervortreten ließ, und unter der Haut der Helden zeichneten sich Muskeln in bisher ungekannter Detailliertheit ab. Ghisis Stiche fanden in Italien großen Anerkennung und wurden in Rom von den bekannten Händlern Antonio Salamanca und Antonio Lafreri vertrieben. Bei ihnen sah der Antwerpener Kupferstecher Hieronymus Cock die Arbeiten des Künstlers. Nach seiner Rückkehr etablierte Cock in Antwerpen die berühmte Offizin „Aux Quatre Vents“, Zu den vier Winden. Diesen Grafikverlag werden wir später noch ausführlich aufsuchen, denn dort begann Pieter Bruegels Karriere. Cock hatte ein Gespür für Talente und Marktlücken. 1551 holte er Ghisi nach Antwerpen und ließ ihn für sich arbeiten, ein kommerzieller Coup. Bereits 1550 hatte Cock einen Stich Ghisis verlegt, der große Aufregung auslöste, denn er zeigte nichts weniger als Raffaels berühmte *Schule von Athen*, Szenen mit den Philosophen aus der Stanza della Segnatura im Vatikan. Dort waren die vier Wände des Raums, in dem die päpstlichen Dokumente versiegelt wurden, mit Gemälden ausgeschmückt, die der Philosophie, der Dichtung, der Theologie und dem Recht huldigten. Für viele war Raffael der wichtigste italienische Meister der ersten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts. Seine Werke in den Stanzen galten als Höhepunkt der

Renaissancekunst. Künstlerkollegen reisten eigens nach Rom, um diese Gemälde zu studieren. Dank Ghisi konnte Cock dieses Meisterwerk nun einem größeren Publikum als Kupferstich zugänglich machen. Doch nicht jeder war glücklich über diese Demokratisierung ferner Kunstschatze. Karel van Mander notierte in seiner Biografie des gefeierten Hofmalers Michiel Coxcie: „Sehr reich in seiner Komposition war er nicht und machte auch wohl Anleihen bei den Italienern. Darum war er auch nicht gut auf Hieronymus Cock zu sprechen, als dieser Raffaels ‚Schule von Athen‘ als Stich veröffentlichte, nach der er Studien gemacht, und aus der er viel auf dem Altarbild mit dem Tode der Maria in der St. Gudulakirche zu Brüssel verwandt hatte, was nun jedermann offenbar wurde.“<sup>iiii</sup> Zwei Jahre darauf stach Ghisi für Cock ein großes Blatt nach einem weiteren Meisterwerk Raffaels in der Stanza della Segnatura, den *Disputa del Sacramento*, den *Disput über das Sakrament* (die Theologie). Damit konnte Rom den zahlreichen Bürgern und Kunstfreunden, die weder Zeit noch Geld für eine so weite Reise hatten, dennoch nähergebracht werden. Cocks Druckeditionen waren allerdings keineswegs billig: Die Qualität der Blätter war oft so meisterhaft, dass sie vermutlich genauso viel kosteten wie manche Gemälde.

Obwohl die Malerei der altniederländischen Meister in Italien Furore gemacht hatte, reisten doch nur wenige italienische Künstler über die Alpen, um die technischen Errungenschaften des Nordens vor Ort zu studieren. Bekannt ist die Geschichte des sizilianischen Malers Antonello da Messinas, der bei Jan van Eyck die Geheimnisse des Malens mit Ölfarbe erlernt haben soll. Von Rogier van der Weyden wissen wir, dass er einen Schüler aus Mailand ausbildete, Zanetto Bugatto. Raffaels Schüler Tommaso Vincidor da Bologna wurde von Papst Leo X. nach Brüssel geschickt, um dort das Weben von Wandteppichen nach Raffaels Entwürfen zu überwachen. Der junge Aristokrat Gherardo Cibo begleitete Kardinal Alessandro Farnese auf einer diplomatischen Mission in die Niederlande und erlag dort dem Zauber der Landschaftsmalerei. 1540 zog er sich in die kleine Stadt Rocca Contrada zurück und widmete den Rest seines Lebens botanischen Studien und Landschaftszeichnungen.

Der Mantuaner Giorgio Ghisi brachte neues Wissen über die italienische Kunst nach Antwerpen mit, von Michelangelos *Jüngstem Gericht* bis zum Erbe des großen Meisters Raffael. Raffaels Schüler und Nachfolger Giulio Romano hatte in Mantua für die herzogliche Familie Gonzaga verschiedene Säle des Palazzo del Te mit witzigen, brillanten Wandmalereien ausgeschmückt. Berühmt ist seine Sala dei Giganti bzw. der Saal der Riesen, den Bruegels Meister Coecke bereits früher in einem Kupferstich festgehalten hatte. Der erfinderische Giulio Romano war erst im Jahr 1546 verstorben, fünf Jahre vor Ghisis Ankunft in Antwerpen.

## Zur Wiege der Künste

Warum reisten niederländische Künstler im sechzehnten Jahrhundert nach Italien und ganz speziell nach Rom? Diese Tradition begann mit dem Maler Jan Gossaert van Mabuse, der im Gefolge seines adeligen Schirmherrn Philipp von Burgund in den Süden reiste. Nach ihm machte sich Jan van Scorel von Utrecht aus auf, in der Hoffnung, von dem aus Utrecht stammenden Papst Adrianus VI. gefördert zu werden. Karel van Mander war voll und ganz vom künstlerischen Nutzen einer Romreise überzeugt. Künstler sollten die wiederentdeckten Meisterwerke der antiken Kunst mit eigenen Augen betrachten, um zu lernen, wie man den menschlichen Körper realistisch wiederzugeben hatte. Dafür war das Kennenlernen der Gemälde der italienischen Renaissancekünstler unverzichtbar, weil diese die Lektionen der Antike bereits brillant umgesetzt hatten. Aber warum hatten Italiener diesen Vorsprung? „Als Rom unter der friedlichen Herrschaft der Päpste endlich anfangen sich zu erholen, grub man aus seinem uralten Schoß eine Anzahl der erwähnten schöngeformten Marmor- und Erzbilder, welche, nachdem sie aus dem Dunkel ans Tageslicht gekommen, unsere Malkunst außerordentlich erleuchtet und ihren Vertretern die Augen für die Unterscheidung geöffnet haben, was in bezug auf die Gestalten der Menschen und



Tiere in der Natur häßlich, was schön, und was am allerschönsten sei. Auf diese Weise aufgeklärt, haben die Italiener früher die richtige Art der Auffassung der Figuren gefunden als unsere Niederländer, die auf eine gewisse, von ihnen angewandte Art zu arbeiten, bei unvollkommener Kenntnis beharrlich und fleißig Fortschritte zu machen getrachtet haben, und indem sie sich daran genügen ließen, das gewöhnliche Leben zum Vorbild zu nehmen, gewissermaßen halb im Dunkeln saßen, bis ihnen Jan van Schoorel aus Italien das Wesen der besten Kunstauffassung brachte und sie darüber aufklärte. Und da er wohl der erste war, der Italien besucht und die niederländische Malerei erleuchtet hat, wurde er von Frans Floris und anderen der Lichtbringer und Wegebauer der Malerei in den Niederlanden genannt und als solcher betrachtet.“<sup>iv</sup>

Van Manders Blick auf das Verhältnis der italienischen und der niederländischen Kunst war typisch für das erfolgreiche Marketing italienischer Künstler und für das Prestige Roms und des römischen Reichs als Wiege der europäischen Kultur. Im Großen und Ganzen sollte diese Vorstellung bis zum Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts erhalten bleiben. Für die Italiener das großartige Erbe der antiken Kunst und das Vermögen zur Synthese, dank der mathematischen Gesetze der Perspektive; für die Bewohner heutigen Niederlande und Flanderns das Nachmalen des Alltagslebens, virtuos dank ihrer Erfindung der wunderbar glänzenden Ölfarbe, aber zugleich auch ein bisschen hölzern wie in den Werken der altniederländischen Malerei, oder unübersichtlich, wie in den Gemälden von Hieronymus Bosch. Michelangelo, der berühmteste italienische Künstler, nahm

1547 kein Blatt vor den Mund: „Um ehrlich zu sein, in Flandern malt man nämlich, um das äußere Auge durch Dinge zu bestechen, welche gefallen und denen man nichts Übles nachsagen kann, wie Heilige oder Propheten. Ferner malen sie Gewänder, Maßwerk, grüne Felder, schattige Bäume, Flüsse, Brücken und was sie so ‚Landschaften‘ nennen, und dazu viele lebhaft bewegte Figuren, hierhin und dorthin verstreut. Und obgleich alles dies gewissen Augen zusagt, so fehlt daran in Wahrheit doch die rechte Kunst, das rechte Maß und das rechte Verhältnis, sowie die Auswahl und klare Verteilung im Raume und schließlich selbst Nerv und Substanz, wenn ich auch nicht leugnen kann, daß man anderwärts schlechter als in Flandern malt.“<sup>v</sup>

Bruegel wird oft als rein nationaler oder nordeuropäischer Künstler gesehen, der die italienische Kunst seiner Zeit abgelehnt und einen einzigartigen eigenen Stil entwickelt habe. Dennoch reiste er, wie seine meist italophilen Kollegen, nach Italien und lebte und arbeitete dort zwei Jahre lang. Dem Schüler eines kaiserlichen Malers öffneten sich in Italien übrigens ziemlich viele Türen. Wir werden sehen, wie Bruegel bis in die höchsten römischen Kreise Zugang zu exklusiven Kunstwerken und prominenten Künstler bekam.

Bruegels älteste erhaltene Werke sind Blätter, die unterwegs zeichnete. Zwei davon entstanden möglicherweise in Frankreich, wurden jedenfalls auf französisches, in Nantes hergestelltes Papier gezeichnet. Auf dem einen der Blätter ist ein Fluss in einem Tal zu sehen (Paris, Musée du Louvre): eine Zeichnung von atemberaubender Zartheit; Bruegels Bleistift hat darin kaum das Papier berührt und die bergige Landschaft im Hintergrund ist fast pointillistisch wiedergegeben. Der Experte für Bruegel-Zeichnungen Hans Mielke hielt diese Zeichnung für einmalig in der Kunstgeschichte: eine höchst einfühlsame Wiedergabe einer Landschaft, ohne jedes touristische Interesse oder auffällige Charakteristika. Wurde Bruegel vom Anblick des Flusses, dem treibenden kleinen Boot innerlich berührt? Erinnernte ihn diese Szene an die Schelde bei Antwerpen? Sorgfältig schrieb er die Jahreszahl dazu: 1552. Die zweite Zeichnung aus diesem Jahr, *Südliches Kloster im Tal* (Berlin, Staatliche Museen), ist ebenfalls datiert und zum ersten Mal auch signiert: *brueghel*. Wieder zeigt sich der Künstler hier offen für eine simple, fast unauffällige Aussicht: ein gewöhnliches kleines Kloster am Fuß eines Hügels, das mit leichtem Strich in Punkten wiedergegeben ist. (Ausgemalt wurde das Blatt erst später.) Das war nicht die Art von Landschaft, die Bruegels Zeitgenossen und Kollegen beeindruckte, deshalb wird es sich in seinem späteren Werk nicht mehr wiederholen. Diesen beiden Blättern ist es zu verdanken, dass wir den



Künstler in einem einzigartig spontanen Moment seines Umgangs mit der sichtbaren Welt beobachten können.

Die Etappe Paris-Lyon war für Italienreisende eine vertraute Strecke. Die Zeichnung mit dem angeschwellenen Fluss beweist jedenfalls, dass Bruegel im Frühjahr aufgebrochen war, wie es der Logik des Reisens entsprach. Im sechzehnten Jahrhundert war Reisen teuer, beschwerlich und abenteuerlich. Zuallererst brauchte man ein gutes Pferd, solide Reisekleidung, viel Bargeld und Kreditbriefe. Unentbehrlich war dazu ein Dokument, in dem die Administration der Stadt, aus der man stammte, erklärte, dass man ein hohes Ansehen genieße und keine offenen Schulden habe. Daneben benötigte man einen Reisepass oder ein Dokument, das nachwies, dass man bei guter Gesundheit war. Außerdem kam kein Reisender ohne Empfehlungsbriefe für Kontakte im Ausland aus. Vor allem für junge Künstler, die möglichst viele Kunstwerke mit eigenen Augen sehen wollten, waren solche Briefe unverzichtbar. Kunstsammler zeigten sich Interessenten gegenüber meist gastfreundlich und stolz auf das Interesse an ihrer Sammlung. Pieter Coeckes Schwager Hubert Goltzius, beispielsweise, reiste mehrfach durch Europa, um in Sammlungen antike Münzen zu studieren und darüber zu schreiben. In einem seiner Bücher zählt er auf, welche Sammler er dafür aufgesucht hat: 968 Adressen in den Niederlanden, in Deutschland, Österreich, Frankreich, der Schweiz und in Italien. Durch Pieter Coeckes, und vielleicht auch durch Hubert Goltzius' Kontakte wird Bruegel zweifellos wertvolle Empfehlungsschreiben bekommen haben.

Als Einzelperson reiste damals so gut wie niemand, das war zu gefährlich. Straßenräuber waren im Süden an der Tagesordnung und die Reisende kamen ständig an Galgen mit Gehängten vorbei, denn schließlich musste die Gerechtigkeit demonstriert und bemerkt werden. Vermutlich verließ eine kleine Künstlergruppe im Frühjahr 1552 Antwerpen durch die südliche Keizerspoort, das Kaisertor, auf frischen Pferden, die auf dem wöchentlichen Pferdemarkt erworben oder von den Postdiensten gemietet worden waren. Diese Postdienste waren unter der Leitung des Geschlechts der dei Tasso's seit dem Ende des fünfzehnten Jahrhunderts für die Habsburger Kaiser eingerichtet worden. Über das Nervenzentrum Brüssel brachten sie die Niederlande über Frankreich mit Spanien, mit dem Deutschen Reich und mit Italien in Verbindung. Reisende ritten von Poststation zu Poststation, in der sie ein Bett zum Schlafen, Mahlzeiten und wenn nötig frische Pferde bekommen konnten. Oder bestiegen die Freunde am Kai von Antwerpen ein Schiff, das zu einem nordfranzösischen Hafen fuhr, etwa nach Rouen? In Bruegels späterem Werk lassen sich auffallende Spuren einzigartiger Miniaturen aus Rouen nachweisen.

Wer waren Bruegels Reisegefährten? Von dem bei Frans Floris ausgebildeten Maler Maarten de Vos wissen wir, dass er im selben Jahr wie Bruegel nach Italien reiste. Vermutlich war er schon lange gut mit Bruegel bekannt, denn de Vos wuchs in seinem Elternhaus Engelenborch auf der Lombardenvest auf, also nicht weit von Pieter Coeckes Werkstatt entfernt. Wahrscheinlich gehörte auch der Kartograph und Gelehrte Abraham Ortelius zu der Gesellschaft. 1547 war er als „afsetter van caerten“, Karteneinfärber, Freimeister geworden und wurde einer von Bruegels besten Freunden. Womöglich lernten sie sich durch Coeckes Reise nach Konstantinopel kennen, denn Ortelius sammelte sein Leben lang Reiseberichte und wir wissen, dass er ebenso lang von Reiseberichten fasziniert war. Wir wissen auch, dass er lange Zeit das Manuskript Jacob Cnoyens besaß, eines Weltreisenden aus 's Hertogenbosch. Er erwarb auch einen von Pierre Gilles im April 1549 in Aleppo verfassten Brief, in dem der französische Humanist von seinem Aufenthalt in Konstantinopel und vom Feldzug Sultan Süleymans gegen die Perser im Jahre 1548 berichtete.

Womöglich war auch der Bronzegießer Jacob Jonghelinck mit von der Partie, Nachkomme einer einflussreichen Familie und Bruder von Bruegels späterem Förderer Nicolaas Jonghelinck. Jedenfalls blieben diese vier Männer ihr Leben lang durch Aufträge für Kunstwerke und durch gemeinsame Freunde miteinander in Verbindung. Vermutlich waren Bruegel und Ortelius etwa gleich alt und die Ältesten der Reisegesellschaft; Maarten de Vos war an die zwanzig Jahre alt und Jacob Jonghelinck einundzwanzig.

„Kleine Herbergen und schlechte Gesellschaften meidet, lasst bei euch nicht viel Geld sehen und über eure weitere Reise haltet Schweigen (...). Brecht frühzeitig auf und begeben euch früh in die Herberge, und um Unannehmlichkeiten oder eklige Tierchen zu vermeiden, untersucht genau die Betten und die Laken. Aber vor allem enthaltet euch der leichtfertigen Frauenzimmer, denn weit über alle eure Sünden werdet ihr dadurch euer ganzes Leben lang ruiniert werden“,<sup>vi</sup> warnte Karel van Mander 1604 die jungen Künstler. Zweifellos werden Bruegel und seine Begleiter 1552 diesen Rat auch von Freunden und erfahrenen Reisenden mit auf den Weg bekommen haben.

## Die Alpen

Kleine Gruppen von Künstlern auf dem Weg nach Lyon mussten nicht vereinsamen, ständig begegneten sie Landsleuten aus ihrer Heimatstadt, Kaufleuten auf dem Weg zu dem bekannten Lyoner Ostermarkt. Lyon war eine Drehscheibe für den Handel mit Waren aus Italien und ein Zentrum der Buchdruckerkunst. Dort gab es erstaunlich viele Druckereien, nicht weniger als achthundert, die für den Graphikhändler Ortelius von großer Bedeutung waren. Auch Hieronymus Cock hatte hier Kontakte; in einem Dokument vom 2. Juni 1552 trat er für einen gewissen Benoît Seurier als Zeuge auf, den Sohn des Lyoner Malers Huguet Seurier. Von diesem „französischen Athen“ aus könnte Bruegel Richtung Provence und Marseille gereist sein, wie die Kunsthistorikerin Katrien Lichtert jüngst aufgrund seiner Zeichnung *Südliches Kloster im Tal* vorschlug und auf die Ähnlichkeit des Gebäudes auf dieser Skizze mit den romanischen Kapellen und Klöstern in Les Baux-de-Provence, Arles und Gordes hinwies. In Aix-en-Provence, knapp oberhalb von Marseille, war und ist ein im fünfzehnten Jahrhundert von Barthélémy van Eyck gemaltes Altarbild zu sehen, einem Verwandten Jan van Eycks. Von Barthélémy sind in dieser Stadt auch großartige illuminierte Handschriften für den König von Neapel René van Anjou erhalten. Solche Kunstwerke suchte Bruegel zu sehen. In Marseille gab es zwar die Möglichkeit, sich nach Genua oder Neapel einzuschiffen, doch angesichts der Überfälle türkischer Piraten in diesem Teil des Mittelmeers war der Landweg sehr viel sicherer. Außerdem führte eine wichtige Handelsstraße von Lyon aus über den Alpenpass Col du Mont Cenis, italienisch Colle del Moncenisio, über Turin nach Mailand. Bereits Cäsar und Karl der Große hatten diesen nicht allzu hochgelegenen Alpenpass genutzt, der auch im Mittelalter der beliebteste Zugang nach Italien war; auch die Reliquien der Heiligen Drei Könige, beispielsweise, wurden über diesen Pass nach Köln geschmuggelt. Die Alpen galten als mysteriöses, magisches Terrain. Reisende begaben sich mit einer gewissen Furcht in dieses unwirtliche Gebiet, über das man so gut wie nichts wusste. Dass einige der Alpengipfel erst im neunzehnten Jahrhundert erstmals bestiegen wurden, sagt mehr als genug. Wurde der Pass auf dem Mont Cenis Bruegels erstes Erleben der Alpen? Hier „waren der Tragsessel und der Schlitten die wichtigsten Transportmittel. Professionelle Reiseführer /Träger trugen in Gruppen von acht und in zwei Schichten den Reisenden in einem Tragsessel den Berg hinauf und ließen ihn auf der anderen Seite hinunterrutschen, wie auf einem Schlitten. Stellen wir uns, noch einmal, den Reisenden aus dem Tiefland vor: Hilflos saß er in seinem Schlitten oder kletterte mit Handschuhen und in Nagelstiefeln die Felsen hinauf. Das wichtigste Hindernis für einen erfolgreichen Transport in den Bergen war vermutlich die Unerfahrenheit der Flachländer, ihre Angst, und zweifellos ihre Phantasie. Der Schwarzmarkthandel bei dieser Art von Transport war eine wichtige Einkommensquelle der Bevölkerung in der Grenzregion von Savoyen und Piemont; die Bergträger liefen zwischen ihrem Bauernhof und der anderen Seite hin und her, um die Reisenden abzuholen und ihnen den Berg hinunterzuhelfen. Anscheinend hatten die Flachländer eine Todesangst vor wilden Tieren wie Bären und Wölfen.“<sup>vii</sup> Trotzdem bezeichnete Michel de Montaigne, der 1581 die Überquerung wagte, dieses Abenteuer als „einen harmlosen alpinen Zeitvertreib ohne jegliches Risiko“.<sup>viii</sup>

## Mailand

1552 fiel der Ostersonntag auf den 17. April. Mag sein, dass unsere Reisenden das Fest bereits auf italienischem Boden feierten. In vielen Städten gab es Prozessionen, Märkte, Turniere, Feuerwerk und Stierkämpfe. Nach der Überquerung des Mont Cenis hatte die Straße die Reisenden wie von selbst nach Turin geführt, in die Stadt, wo Bruegel die Möglichkeit bekam, Blätter aus dem berühmten Turin-Mailänder-Stundenbuch zu studieren, das lange Jan van Eyck und seinem Verwandten Barthélémy zugeschrieben wurde und vermutlich in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts in Brügge entstanden war. Zweifelsfrei ist, dass Bruegel Miniaturen aus diesem Meisterwerk gesehen und Skizzen danach gemacht hat, die er später in eine eigene Zeichnung umsetzte. Von Turin aus führte die Straße nach Mailand. Am 23. Mai 1552 hielt sich Jacob Jonghelinck einer notariellen Urkunde zufolge in Mailand auf, im Haus des kaiserlichen Bildhauers Leone Leoni, eines exzellenten Bronzegießers, der jedoch wegen im Jähzorn begangener Messerstechereien und wegen eines Vergiftungsversuchs zu einer Galeerenstrafe verurteilt worden war. In Brüssel hatte er eine lebensgroße Bronzefigur Kaiser Karls V., der den Furor, den Zorn, zertritt, entworfen, mit einem virtuoson Detail: Der Harnisch der Figur ließ sich abnehmen, und damit besiegte der Fürst als nackter Held der Antike, als ein neuer Herkules das Böse. Daneben schuf Leoni auch Büsten von Karls Schwester Maria von Ungarn und von Philipp, dem Sohn des Kaisers. Diese Spitzenwerke befanden sich im Schloss Marias in Binche. Daneben gestaltete Leoni auch einige Werke für Antoine Perrenot de Granvelle, den Minister, der auch für Bruegel eine wichtige Rolle spielen sollte.

In Mailand bewohnte Leone Leoni mit seiner Frau Diamante und seinen Söhnen ein prächtiges Haus mit einem großen Atelier. Noch heute gehört das Gebäude zu den touristischen Attraktionen der Stadt: Auf der Fassade sind acht gigantische Skulpturen von Sklaven zu sehen, die dem Haus seinen Namen gaben, *la Casa degli Omenoni*, das Haus der Riesenkerle. Ein rabiates Relief über dem Eingang zeigt, wie zwei Löwen einen Satyr in Stücke reißen – und gibt damit einen Hinweis auf den Familiennamen der Bewohner (Leoni bedeutet im Italienischen Löwen), zugleich ist es eine Warnung an die Besucher. „Durch das zentrale Tor kommt man durch einen Gang auf einen Innenhof, in dessen Mitte, auf vier Säulen, das Pferd mit dem Standbild Mark Aurels steht, ein Gipsabguss nach dem Original auf dem Campidoglio in Rom.“ Falls Pieter Bruegel, Maarten de Vos und Abraham Ortelius Jongelinck nach Mailand begleiteten – und warum sollten sie es nicht? –, wird sie der Anblick des Hauses, vollendet oder unvollendet, gewiss verblüfft haben: Es war ein Prachtwerk manieristischer Architektur, dazu gedacht, den Betrachter zu überraschen, einzuschüchtern oder zu belustigen. Hier hütete Leoni übrigens eine eindrucksvolle Kunstsammlung mit Gemälden Tizians und Michelangelos, sowie Zeichnungen Leonardo da Vincis.

Wer Mailand besuchte, wollte auch Leonardos 1498 vollendetes Wandgemälde *Das letzte Abendmahl* im Refektorium des Dominikanerklosters Santa Maria delle Grazie sehen. Wegen seiner experimentellen Technik begann es noch zu Leonardos Lebzeiten abzublättern. Auf seiner Reise nach Venedig hatte Pieter Coecke van Aelst das vermutlich damals bereits in Auflösung befindliche Werk gesehen und war, trotz der Schäden, so sehr beeindruckt, dass er es zum Ausgangspunkt für verschiedene, auf Tafeln gemalte Darstellungen des Themas *Das letzte Abendmahl* nahm. Gut zwanzig Jahre später sahen auch Pieter Bruegel und seine Reisegefährten das vom Zerfall gezeichnete Gemälde, vermutlich im selben dramatisch schlechten Zustand, wie es die heutigen Besucher erleben. Ein weiteres halbes Jahrhundert später stand Peter Paul Rubens vor dem Kunstwerk. Er blendete die Spuren der Vergänglichkeit aus und notierte: „Durch die Wirkung seiner tief sinnigen Überlegungen hat [da Vinci] einen solchen Grad der Vollendung erreicht, dass es mir unmöglich dünkt, darüber in angemessener Weise zu sprechen, geschweige denn, ihn nachzuahmen.“ In der Tat hat da Vinci um die ruhige Christusfigur herum einen emotionalen

Sturm entfesselt. Die Apostel haben gerade den Satz „Einer von euch wird mich verraten“ gehört und sind bestürzt, jeder auf seine Weise. Das Ganze ist ein Wunder treffsicherer Komposition und psychologischer Erkenntnis. Der Graben zwischen den Werken da Vincis und den Werken Pieter Bruegels scheint tief zu sein, doch die Art, wie da Vinci hier jede Figur durch eine besondere Haltung charakterisierte, muss den jungen Mann aus dem Norden sehr beeindruckt haben, denn schließlich ist es eines der bemerkenswertesten Merkmale seiner Bilder, dass Bruegel jede Figur, wie unbedeutend sie auch sein mag, stets in einer überaus natürlich wirkenden Haltung treffsicher wiedergibt.

Bis ins achtzehnte Jahrhundert hinein konnten Besucher der Santa Maria delle Grazie auf der Kirchenfassade noch eine von Leonardo gemalte Madonna mit Kind bewundern, neben den Bildnissen der Stifter, des Herzogs von Mailand und seiner Ehefrau. Bruegel und Rubens konnten dieses Werk da Vincis damals noch sehen; inzwischen ist es unwiderruflich verloren gegangen. Eine italienische Zeichnung Pieter Bruegels aus dem Jahr 1552, *Bewaldete Landschaft mit Mühle* (Mailand, Biblioteca Ambrosiana), zeigt im Vordergrund einen imposanten, in sich verdrehten Baumstamm, ein Motiv, das in seinem Werk immer wieder zu finden ist. Mailands damaliger Stolz war ein Werk Leonardos, das nichts weiter zeigte als Baumstämme und ein Blätterdach. In der Burg der Herzöge malte Leonardo 1498 einen Raum nur mit Maulbeerbäumen aus. An den vier Wänden scheinen sich die Baumwurzeln zwischen den Steinen einer Mauer durchzuzwängen, über ihnen ragen die achtzehn dazugehörenden Baumstämme empor; an der Decke fügte er vor einem blauen, sonnigen Himmels Äste und Zweige zu einem Laubdach mit roten Früchten zusammen. Auch heute noch ist es ein beeindruckendes Erlebnis, diese Sala delle Asse zu betrachten. Auch reiche Brabanter Auftraggeber liebten Räume, die mit ländlichen Motiven in Form von Gemälden oder Wandmalereien ausgeschmückt waren. Davon sollte Bruegel noch profitieren.

## Mantua und Venedig

Es fällt schwer, Bruegels Reiseroute durch Italien voll und ganz zu rekonstruieren, aber die eben erwähnte Zeichnung mit dem sich windenden Baumstamm weist Richtung Venedig. Sie ist nämlich von einem Tizian zugeschriebenen Chiaroscuro-Holzschnitt inspiriert, der dem großen Meister der Lagunenstadt zugeschrieben wird. Für Chiaroscuro-Holzschnitte verwendete man in der Regel zwei Druckstöcke, einen für die Unterzeichnung und einen für die Dunkelabstufungen. Auf diesem Stich ist ein dramatisch verdrehter, beschatteter Baumstamm zu sehen. Zwei Ziegen knabbern an den Blättern, im Geäst sitzen zwei Vögel. Tizian zeigte übrigens bereits in seiner Jugend Interesse für die Landschaft – von ihm sind eine Reihe beeindruckender Zeichnungen mit Alpenlandschaften und Bergdörfern mit Hirtenstaffage überliefert. In späteren Jahren sollte Carel van Mander Tizians Landschaftsstiche in einem Atemzug mit denen Pieter Bruegels nennen.

Im sechzehnten Jahrhundert gehörte Venedig fast ebenso unverzichtbar zum italienischen Reiseprogramm wie heute. Und wer von Mailand anreiste, passierte als erstes das kleine, von der Familie Gonzaga regierte Herzogtum Mantua; die Gonzagas waren ziemlich zuverlässige politische Freunde Karls V.. Einen Teil seines Ruhms verdankte Mantua dem Hofkünstler Andrea Mantegna und dessen Nachfolger Giulio Romano. Einst war Bruegel zugleich mit dem Mantuaner Giorgio Ghisi Freimeister der St. Lukas-Gilde geworden, und beide waren für den Verleger und Kupferstichhändler Hieronymus Cock tätig. Daher liegt es nahe, dass sich Bruegel vor seiner Abreise bei Ghisi über Mantua informierte. Ghisis Bruder Teodoro, ebenfalls ein Maler, lebte noch immer in der Heimatstadt, ebenso wie Ghisis guter Freund Giovanni Battista Bertani. Giorgio Ghisi und Bertani hatten zusammen eine Romreise unternommen, und danach war Bertani ein einflussreicher Amtsträger am Mantuaner Hof geworden. Giorgio Ghisi wird Bruegel bestimmt ausführlich berichtet haben, welch großen künstlerischen Einfluss Giulio Romano zwanzig Jahre lang als Hofkünstler in Mantua ausgeübt hatte. Romano und sein Schirmherr Federigo Gonzaga

verfolgten das ausdrückliche Ziel, aus Mantua ein „Rometta“ zu machen, ein kleines Rom. „Außerdem fertigte er in verschiedenen Zeiten für Mantua eine Menge Zeichnungen zu Kapellen, Häusern, Gärten und Mauern und fand die größte Freude daran, die Stadt auszuschmücken und zu verschönern; wo sie daher früher schmutzig, die Straßen zeitweise von übelriechendem Wasser überdeckt und fast unbewohnbar war, ist sie heutigentags durch seine sinnreiche Anordnung trocken, gesund und angenehm.“<sup>ix</sup>. Das schreibt Giorgio Vasari über Mantua, der Maler und Biograph aus Arezzo, der das gesamte Panorama der italienischen Malerei in einer vortrefflichen Reihe von Künstlerbiographien festhielt, die 1550 zum ersten Mal veröffentlicht und 1568 in einer erweiterten Fassung neu aufgelegt wurden.

Auf einer kleinen Insel unmittelbar vor den Stadtmauern baute Romano eine alte Villa mit Stallungen zum Sommersitz Palazzo del Te um, einem manieristischen, apart ausgestalteten Meisterwerk. 1530, nach der Krönung zum Kaiser in Bologna, besuchte Karl V. die Stadt Mantua. Für diesen Besuch entwarf Giulio Romano sämtliche Stadtdekorationen, Bühnenbilder und Kostüme für die Turniere. 1532 besuchte der Kaiser erneut die Stadt und wohnte in einer eigens für ihn erbauten neuen Zimmerflucht im Palazzo del Te. Der beeindruckendste Raum dieser Suite war die Sala dei Giganti, wo noch in Karls Beisein die Gerüste abgebaut und die Gemälde enthüllt wurden. Hier sah der Kaiser, wie der blitzeschleudernde Jupiter die aufständischen Giganten besiegt und sie mit Geröll und Felsbrocken zermalmt. Der Mythologie zufolge waren die Giganten am Ende unter Vulkanen verschüttet. Die gesamte illusionistische Inszenierung des Saals zeigt bemerkenswert viel Gewalt: Die Wände des Raums und die Türleibungen brechen fast unter der Last der gemalten Felsbrocken zusammen; der einfältige Gesichtsausdruck der meisten Giganten bringt den Betrachter zum Schmunzeln. Es wird dem Kaiser nicht entgangen sein, dass sich in diesem Raum ein ihm und dem Göttervater Jupiter gemeinsames Symbol befand – der unter einem Baldachin thronende (Habsburger) Adler im Zentrum der Kuppel – und dass der ganze Raum spielerisch und schmeichlerisch auf seine Siege über barbarische Gegner verweist. Andere Besucher waren von dem offenen Kamin beeindruckt, der nahtlos Teil der Illusion wurde: Er öffnete sich wie ein Höllenschlund, um die Giganten zu verschlingen. „Wenn man dort ein Feuer entzündet, zeigt er, dass die Giganten brennen, weil man darin Pluto sieht, der in der Mitte auf seinem von ausgemergelten Pferden gezogenen Wagen und in Begleitung höllischer Furien begleitet davoneilt.“

Bruegel hatte bereits bei seinem Meister Pieter Coecke Skizzen von Giulios Einfällen gesehen. Nun konnte er mit eigenen Augen Giulios plumpe Riesen und teuflische Phantasie bewundern. Giulio Romano hatte in Mantua einen ins Auge springenden Palast für sich erbauen lassen, dessen Fassade der des Palazzo del Te ähnlich sah. Hier war seine Antiken- und Münzsammlung untergebracht und auch sein graphisches Archiv. Vasari hielt Romano für den besten Zeichner, den er kannte; Giulio Romano besaß auch ein prachtvolles Selbstbildnis von Albrecht Dürer, ein Aquarell auf Leinwand, einst ein persönliches Geschenk Dürers an Raffael. Dieses heute verlorengegangene Bildnis stellte zweifellos für Reisende aus dem Norden, wo man Dürer so sehr bewunderte, eine besondere Attraktion dar.

Giulio Romanos Vorgänger als Hofmaler in Mantua war ein anderer großartiger Künstler, Andrea Mantegna. Auch Mantegna erbaute ein stattliches, fast quadratisches Haus in der Stadt, mit einem kreisrunden Innenhof als Zentrum. Es war fast unvermeidlich, dass Bruegel begann, sich für Mantegnas Werke zu interessieren. Erstens war Mantegna einer der ersten italienischen Künstler, der sich für die Technik des Kupferstichs interessierte und bereits früh Stiche nach seinen besten Gemälden hatte schneiden lassen. Seine Gemälde mit ihrem unverkennbar trockenen Stil hingen in den bedeutendsten Kirchen der Stadt, aber auch im Studiolo der Markgräfin Isabella d' Este, Herzog Federigo Gonzagas Mutter, das sich in einem Bereich des alten Castel San Giorgio befand. Um 1500 hatte Mantegna für das Studiolo zwei große Gemälde geliefert, zum einen **Der Parnass**, zum anderen **Minerva vertreibt die Laster aus dem Garten der Tugend**. Bewaffnet mit Speer und Schild

stürmt Minerva gleichermaßen couragiert wie elegant in den Garten der Tugend und verjagt eine Bande scheußlicher Gestalten, darunter ein affenartiges Wesen. Die Ungeheuer standen unter anderem für Müßiggang, Unwissenheit, Undankbarkeit und Neid. Die humorvolle, originelle Verkörperung der Laster hinterließ bei Bruegel einen tiefen Eindruck, und er sollte sich noch beim Malen der **Dulle Griet** an Mantegnas kämpferische Minerva erinnern.

Mantegnas Grabmal befand sich, seinem Wohnhaus gegenüber, in der Basilika Sant' Andrea, die im ausgehenden 15. Jahrhundert von dem Florentiner Architekten Leon Battista Alberti entworfen worden war. Das Gotteshaus beherbergte eine kostbare Reliquie mit dem Blut Christi. Dieser Alberti, ein wahrer **uomo universale**, sollte mit seinem Traktat aus dem Jahr 1435 **Della pittura – Über die Malkunst** eine wichtige Rolle in Bruegels Leben spielen. Dabei handelte es sich um die erste wissenschaftliche Abhandlung der Neuzeit über Malerei, mit weiterführenden Informationen zu Geometrie und Optik. Davor standen den Malern höchstens Rezepturenbücher oder praxisorientierte Leitfäden zur Verfügung. Ein volles Jahrhundert lang zirkulierten in Italien Abschriften von Albertis lateinischem Traktat, bis 1547 auch eine italienische Übersetzung zur Verfügung stand.

Bruegel und seine Begleiter verließen die alte Stadt Vergils und machten sich auf den Weg ins Zentrum der italienischen Buchdruckerkunst, die Republik Venedig. Unterwegs werden sie mit einer gewissen Verwunderung die Landschaft der Lagune wiedererkannt haben – sie ist nämlich genauso flach und feucht wie die Scheldedolder. „Mit seinen dunstigen Seenebeln, mit den Wasserstraßen und Gondeln, seinen Schiffen und Händlern passte Venedig besser als Rom zu den Söhnen der Scheldestadt“, schreibt der Antwerpener Stadtarchivar F.J. Van den Branden in seiner **Geschiedenis der Antwerpsche schilderschool** (Geschichte der Antwerpener Malerschule). Die Stadt war eine einzige Schatzkammer der atmosphärischen Bilder der berühmten Meister Giorgione, Tizian, der Brüder Bellini und Tintoretto – Letzterer machte als unermüdlicher Geschichtenerzähler großen Eindruck auf Maarten de Vos. Einige Autoren sind davon überzeugt, dass sich de Vos bei Tintoretto verdingt und sogar die Landschaften in dessen Gemälden gemalt habe. Sollte das der Fall gewesen sein, hatte er alle Hände voll zu tun, wie eine Anekdote Vasaris über Tintoretts unendlichen Maleifer erzählt. Die Regenten der Scuola di San Rocco hatte vier berühmte Meister, darunter Tintoretto, aufgefordert, einen Entwurf für ein Gemälde einzureichen; der Maler des besten Entwurfs sollte den Auftrag erhalten. Nun machten sich drei Meister eifrig ans Zeichnen ihrer Entwürfe; Tintoretto nahm die Maße des Ortes auf, wo das Gemälde hängen sollte, er suchte auch eine entsprechend große Leinwand, malte das Bild ohne vorherige Skizze auf die Leinwand und hängte es an den vorgesehenen Platz. Die Regenten waren erbost und sagten, sie hätten „Zeichnungen verlangt, keineswegs aber die Arbeit ihm übertragen; er entgegnete jedoch: dies wäre seine Weise zu zeichnen, anders könne er es nicht, Entwürfe und Modelle müsse man so machen, damit niemand betrogen werde, und fügte endlich hinzu, wenn sie seine Mühen nicht belohnen wollten, so lasse er ihnen sein Bild als Geschenk, und bewirkte durch solche Worte, dass es sich ungeachtet vieler Widerrede noch jetzt am selben Ort befindet.“<sup>x</sup> Tintoretto stellte übrigens häufiger Mitarbeiter aus dem Norden ein: Wir wissen mit Sicherheit, dass der aus Kortrijk stammende Pieter Vlerick eine Weile bei ihm arbeitete und das Angebot bekam, Tintoretts Tochter zu heiraten (ein Angebot, das er jedoch ausschlug). Vlerick war zwar später kein besonders berühmter Maler, ist aber als erster Lehrmeister Karel van Manders bekannt.

Neben dem ungestümen Tintoretto fanden sich in Venedig auch bedeutende Gemälde von Hieronymus Bosch. Sie stammten aus dem Besitz Kardinal Domenico Grimanis, blieben jedoch nach dessen Tod 1523 aufgrund von Erbschaftsstreitigkeiten lange Zeit im Dogenpalast in Kisten verpackt liegen. Reisende, die diese Werke dennoch besichtigen durften, müssen einen guten Fürsprecher gehabt haben. Es ist nicht unmöglich, dass es Bruegel gelungen ist, einen Blick darauf zu werfen: Sein Meister Pieter Coecke hatte schließlich Kontakte in Venedig, zum einen wegen seiner Reise nach Konstantinopel, zum anderen, weil er Serlios Schriften verlegt hatte.<sup>xi</sup> Die Bosch-Gemälde hatte Kardinal Grimani einst durch die Vermittlung Daniël van Bomberghens



erworben, der damals noch immer einen Antwerpener Bevollmächtigten in Venedig hatte, Jean Renialme. Boschs berühmtestes Gemälde in Venedig zeigt eine Szene, in der die Seelen der Verstorbenen von Engeln in einen leuchtenden Tunnel geleitet werden, ein Bild, das überraschende Übereinstimmungen mit den Berichten von Menschen mit Nahtod-Erfahrung zeigt. Überdies war die Familie Grimani noch immer Eigentümer eines wunderbaren, von Simon Bening aus Brügge illuminierten Manuskripts. Das in Brügge und Gent entstandene Breviarum Grimani ist für seine prachtvollen Kalenderblätter mit Landschaften und bäuerlichen Arbeiten berühmt und gilt vielen als Inspirationsquelle von Pieter Bruegels späterem Zyklus der **Monatsbilder**.

Reisende wie Pieter Bruegel und der Bronzegießer Jacob Jonghelinck hatten vermutlich einen direkten Draht zu den einflussreichsten kulturellen Repräsentanten Venedigs – zu dem Maler Tizian und seinem guten Freund, dem Autor und „Erpresser“, dem Kupferstecher Pietro Aretino. Tizian war der Lieblingsmaler Karls V.; auch Bruegels Meister Coecke hatte für den Kaiser gearbeitet und Jonghelinck pflegte ebenfalls gute Verbindungen zum Hof. Solche Visitenkarten öffnen die schönsten Türen. Aretino hatte sich in den zwanziger Jahren des sechzehnten Jahrhunderts in Rom mit pornografischen Gedichten zu Kupferstichen nach ausgesprochen erotischen Zeichnungen Giulio Romanos einen Namen gemacht, was bei den päpstlichen Behörden keineswegs besonders positiven Anklang fand. Die Zeichnungen an sich waren nicht das Problem, aber dass sie mithilfe der Druckerpresse einem größeren Publikum zugänglich wurden, konnte man nicht durchgehen lassen. Denn im Norden wettete Luther ständig über die Verrohung der Sitten und die Unzucht in Rom. Marcantonio Raimondi, der die Blätter gestochen hatte, landete im Gefängnis. Klugerweise ließ sich Aretino daraufhin in der mächtigen Republik Venedig nieder, möglichst weit weg vom päpstlichen Missfallen und dennoch auf italienischem Boden. Dort publizierte er seit 1538 regelmäßig Bücher mit an die Großen der Erde gerichteten Briefen, voll schamloser Schmeicheleien, versteckten Drohungen, böartigen Unterstellungen und nachdrücklichen Bitten um finanziellen Beistand oder um Geschenke, oft aber auch mit deftigen Details aus dem Alltagsleben. Diese mondänen Briefbücher bildeten ein neues literarisches Genre und entwickelten sich zu regelrechten Goldgruben. Aretino war mit dem bereits erwähnten Leone Leoni verwandt. 1552 antwortete Aretino auf ein Schreiben von Minister Antoine Perrenot de Granvelles aus Brüssel. Er warf Granvelle, einem Vertrauten Karls V., vor, lange nicht auf die Briefe geantwortet zu haben, die er, Aretino, an den Kaiser gerichtet hatte und das, obwohl der Kaiser Granvelle genau dies aufgetragen habe, wie es Granvelle wiederum Tizian berichtet habe. Aus Aretinos Brief lässt sich außerdem noch ableiten, dass der Kaiser Aretino mit beißendem Spott eine Apanagae in Aussicht gestellt hatte, falls er sich zum Priester weihen ließe. Ein Vorschlag, den Aretino zwar entrüstet zurückwies, aber dennoch weiter auf finanzielle Unterstützung drängte. In einem Brief an seinen Cousin Leoni, den „kaiserlichen Bildhauer“, erwähnt er übrigens Granvelles Schreiben und auch die Skulpturen, die Leoni in Brüssel geschaffen hatte. Er war also über die künstlerische Karriere seines Verwandten informiert, umso mehr Grund, Granvelles Schützling Jacob Jonghelinck bei der erstmöglichen Gelegenheit freundlich zu empfangen. Aretino bewohnte seit einem Jahr einen Palast an der Riva del Carbon in Venedig, den er dank seiner höchst erfolgreichen Betteltechnik mit den Gemälden und Zeichnungen der berühmtesten Künstler seiner Zeit gefüllt hatte. Aretino war auch ein großer Verehrer weiblicher Schönheit, weshalb seine Dienstbotinnen und Gefährtinnen allesamt gutaussehende Frauen waren, die in Venedig als Le Aretine, die Aretinerinnen, bekannt waren. Ein Brief vom März 1552 zeichnet ein gutes Bild von der Atmosphäre in seinem Haus, das für durchreisende Ausländer ein fast obligatorischer Halt war. Darin bedankte sich Aretino bei einem Bekannten, der ihm einen exotischen Truthahn hatte überbringen lassen: „Für diesen schönen, prachtvollen Truthahn, den Du mir aus Padua im freundlichen Wohlwollen Deiner königlichen Freigebigkeit geschickt hast, schicke ich Dir ebenso viele Dankesbekundungen zurück, wie der Vogel Federn in Schwanz und Flügeln hatte. Ja, ich danke Dir sogar noch mehr, nachdem er inzwischen zu einem herrlichen Gericht zubereitet wurde,

das ich bei einem Diner für die schönste, liebste und liebenswerteste Dame des ganzen Hofes von Cupido servieren ließ. Angela della Spadara trug den Vogel auf, der, wenn er den Pfau auch nicht übertraf, doch nur so wenig dahinter zurückblieb, dass er als gleichwertig betrachtet werden darf. Der Botschafter von Mantua, Monsignor Torquato Bembo, Sansovino und Tizian unterhielten die anbetungswürdige junge Dame, und sie kosteten von dem mit drei Sorten Gehacktem gefüllten Geflügel, und mit jedem Bissen, den sie nahmen, segneten sie den Spender dieses weißen, delikaten Fleisches. Ja, wenn es in dieser Welt ein Rebhuhn, einen Fasan, eine Taube, eine Wachtel oder einen Rohrsänger gäbe mit ebenso viel Verstand wie Geschmack, dann hätte er sich vor Missgunst verzehrt. Jeder Anwesende wünschte, dass Du in unserer Gesellschaft wärst, denn hättest Du Dich, als edles Beispiel dafür, was ein Hofmann zu sein hat, unserer angenehmen Gesellschaft angeschlossen, dann hätte sich die Tafel keinen schöneren Schmuck wünschen können. Ich werde Dich bestimmt zu meinem nächsten Festmahl einladen, und mit diesem Versprechen grüße ich Dich von Herzen.“<sup>xii</sup>

1552 war Tizian etwa zweiundsechzig Jahre alt und der Lieblingsporträtist Kaiser Karls V. „Er fertigte, wie ich schon sagte, mehrere Male das Bild von Kaiser Karl V., wurde deshalb endlich an dessen Hof berufen und malte ihn, wie er damals in seinen fast letzten Lebensjahren aussah, und so sehr gefiel diesem höchst siegreichen Kaiser die Weise Tizians, daß er von der Zeit an, da er ihn kennenlernte, von keinem Maler außer ihm dargestellt werden wollte. So oft er dessen Bild ausführte, erhielt er tausend Goldscudi zum Geschenk und Se. Majestät ernannte ihn zum Ritter mit einem Gehalt von 200 Scudi, der auf die Kammer von Neapel angewiesen war“<sup>xiii</sup> So Giorgio Vasari. Tizian hatte eine ausgezeichnete Gesundheit, wusste sein Talent gewinnbringend zu nutzen und es gelang ihm wie keinem anderen, Stimmung und Leben in seine Gemälde bringen. Vasari zufolge lernte er von seinem Meister Giorgione, dass „das richtige und beste Verfahren und wahre Zeichnung [*disegno*] sei, wenn man nur mit Farben arbeite, ohne weitere Zeichenstudien auf dem Papier vorzunehmen“.<sup>xiv</sup> Viele venezianische Kirchen besaßen Altarbilder von ihm: In der Dominikanerkirche San Giovanni e Paolo, nach der San Marco die bedeutendste Kirche der Stadt, konnten junge Künstler ein *Martyrium des Heiligen Petrus Martyr* studieren; hier hatte Tizian die Szene in einen dunklen Wald verlegt. In der Franziskanerkirche Basilica di Santa Maria Gloriosa dei Frari hingen die berühmte *Himmelfahrt Mariens* und die Pesaro Madonna, *Pala Pesaro*. In der Kirche San Rocco befand sich eine *Kreuztragung* seiner Hand. Sie wird, laut Vasari, „heutigentags in Venedig sehr heilig gehalten und hat mehr Scudi als Opfergabe empfangen, als Tizian und Giorgione während ihres ganzen Lebens verdienen konnten“.<sup>xv</sup> Die Aufträge Karls V. bedeuteten für Tizian die Krönung seiner Karriere, doch daneben pflegte er noch zahlreiche weitere Verbindungen mit dem Norden. Von Jugend an war er mit Johannes van Haanen (Giovanni d'Anna) befreundet, einem Kaufmann niederländischer Herkunft, der einen wunderbaren Palazzo am Canal Grande bewohnte. Der Meister arbeitete viele Jahre mit dem aus Amsterdam stammenden Maler Lambert Sustris zusammen, und er bot Jan van Calcar eine Bleibe, dem Mann, der in Tizians Werkstatt möglicherweise die Illustrationen für Vesalius' anatomischen Atlas zeichnete und schnitt, der 1543 publiziert wurde. Auch diese Verbindung ist keineswegs zufällig: Vesalius war der beste Freund von Granvelle, Tizians Kontaktperson am kaiserlichen Hof. Wegen der hohen Qualität wurden van Calcars Vorlagen lange Zeit Tizian selbst zugeschrieben, und auch heute noch vermutet man, dass der Meister mit van Calcar zusammenarbeitete, um eines der wichtigsten wissenschaftlichen Bücher des sechzehnten Jahrhunderts mit faszinierenden Holzschnitten von Gerippen und *écorchés*, „Gehäuteten“, zu illuminieren, die das menschliche Muskelsystem in Bewegung zeigen. (Van Mander notierte das romantische Detail, dass van Calcar in Venedig mit einem Mädchen aus Dordrecht zusammenlebte, das von Zuhause weggelaufen sei, weil ihr Vater ein Gasthaus führte, in dem er Gäste ermordete und ausraubte.) Tizian wohnte unweit der Kirche San Giovanni e Paolo im Cannareggio-Viertel, in einem Haus mit einer prachtvollen Aussicht auf die Lagune, auf die Insel San Michele und auf die Alpen. Das Haus steht heute noch, aber die Aussicht gibt es nicht mehr, sie wird von der Anlage des Fondamente Nuove

verdeckt. „In seinem Haus in Venedig sah man alle Fürsten, Gelehrte und vorzügliche Personen, die zu seiner Zeit in jene Stadt kamen, oder dort lebten; denn nicht nur war er trefflich in der Kunst, sondern auch sehr liebenswürdig, war vorzüglich durch Sitten und zeichnete sich durch ein gefälliges Wesen und Betragen aus.“<sup>xvi</sup> So Vasari, der Tizian dort 1566 besuchte und den sechsundsiebzigjährigen Meister mit Pinseln in der Hand antraf.

Auf den ersten Blick wirkt es ein wenig merkwürdig, dass Bruegel in diesem Elysium der Malerei vor allem von einem Holzschnitt beeinflusst wurde. Tizians größte Altarbilder, die lebensgroßen Bildnisse, die sinnlichen Szenen mit antiken Göttern und Göttinnen – Bruegel mag sie vielleicht bewundert haben, doch ein Blatt mit einer Darstellung in Schwarz, Weiß und Grau reizte ihn mehr. Dafür gibt es durchaus Gründe: Bruegel hatte in der Werkstatt eines Meisters gearbeitet, der sich sehr stark mit der Technik des Kupferstichs und auch mit dem Buchdruck auseinandersetzte. Venedig war das wichtigste Zentrum des europäischen Buchdrucks und Tizian war nicht nur ein berühmter Maler, sondern auch der bedeutendste graphische Künstler Venedigs. 1508 hatte er sich als junger Mann mit einem grandiosen, fast drei Meter langen Holzschnitt einen Namen gemacht, dem **Triumphzug Christi**. Ein solches Werk konnte natürlich nur mit mehreren Druckstöcken gedruckt werden: mit zehn, in der ersten Auflage. Jeder Block wurde mit der Hand herausgeschnitten, für uns ein kaum vorstellbar arbeitsintensiver Prozess. Tizian erreichte damit fast das Format des allerersten Höhepunkts der venezianischen Holzschnittkunst – Jacopo de' Barbaris wunderbare Karte von Venedig aus dem Jahr 1500, gut anderthalb Meter hoch und drei Meter breit. Ein Meilenstein der Kartographie, wie Abraham Ortelius zweifellos wusste (umso mehr, da Jacopo de' Barbari seine letzten Lebensjahre in Mecheln am Hof der Statthalterin Margaretha von Österreich verbracht hatte). Keine schlechten Ergebnisse für eine Technik, die hauptsächlich dazu diente, preiswerte Heiligenbildchen und Spielkarten zu drucken. Tizian fand Gefallen an den schrofferen, kräftigen Linien des Holzschnitts, und es gelang ihm, die schönsten Effekte herauszuholen. In seiner zeichnerischen Kraft erinnert sein **Triumphzug Christi** an gewisse Comics unserer Zeit, erinnert sogar an die gekonnten Kontraste in dem Werk, das Venedigs bekanntester Comiczeichner des zwanzigsten Jahrhunderts schuf, Hugo Pratt, der Schöpfer des Seefahrers Corto Maltese. Bruegel kann durchaus schon in Antwerpen Kopien des **Triumphzugs** gesehen haben, schließlich verdiente Cornelis Bos von der Lombardenvest, der ein Bewunderer Eloy Pruystincks und Pieter Coeckes Geschäftspartner war, dank kopierter Druckstöcke gutes Geld damit. War der Holzschnitt für Tizian anfangs ein Medium, seine Zeichnungen einem breiteren Publikum bekannt zu machen (und damit weniger von Gemäldeaufträgen abhängig zu sein), setzte er die Methode später vor allem dazu ein, Reproduktionen seiner Gemälde herzustellen. Seit den fünfziger Jahren des sechzehnten Jahrhunderts verlegte er sich übrigens mehr auf die feinere, weniger dynamische Technik des Gravierens auf Metall, um, so war es in erster Linie gedacht, Kollegen und Liebhabern die Kompositionen seiner Gemälde zu zeigen. Dafür arbeitete er 1565 bis 1566 mit dem Kupferstecher Cornelis Cort zusammen, einem Kollegen Pieter Bruegels, der aus Antwerpen nach Venedig gezogen war.

---

<sup>iii</sup> Carel van Mander, Das Leben der niederländischen und deutschen Maler. Übers. von Hanns Floerke, S. 206. <https://www.arthistoricum.net/themen/portale/gkg/quellen/mander/>

<sup>ii</sup> [http://othes.univie.ac.at/25568/1/2013-02-03\\_0349134.pdf](http://othes.univie.ac.at/25568/1/2013-02-03_0349134.pdf); Hieronymus Cocks Serie der römischen Ruinen. Verfasser Florian Köhler.

<sup>iii</sup> Floerke 1991, S. 246.

<sup>iv</sup> Mander, Carel van: Das Leben der niederländischen und deutschen Maler (von 1400 bis ca. 615). Übersetzung nach der Ausgabe von 1617 und Anmerkungen von Hanns Floerke. Neuausgabe nach der ersten Auflage München und Leipzig 1906. Wernersche Verlagsgesellschaft Worms, 1991, S.157f.

<sup>v</sup> Francisco de Hollanda, Vier Gespräche über die Malerei, geführt in Rom 1538, Hrsg. von Joaquim de Vasconcellos (Hansebooks. Nachdruck der Originalausgabe aus dem Jahr 1899), S. 29.

<sup>vi</sup>R. Höcker, Das Lehrgedicht des Karel van Mander. Text, Übersetzung, Kommentar. Springer 1916. S. 47. Paragraph 69 und 70.

- 
- <sup>vii</sup> Antoni Maczak, Eine Kutsche ist wie eine Straßendirne... Reisekultur im Alten Europa. Aus dem Polnischen von R. Fischer und P.O. Loeb. F. Schöningh 2017, S. 21-22.
- <sup>viii</sup> “...“Sie veranstalten auch Schlittenpartien zum Vergnügen: nur ein Teston bezahlt, wer mit ihnen einmal den Hang hinunterfahren will; so recht etwas für Leute, die einen harmlosen alpinen Zeitvertreib ohne jegliches Risiko suchen.“ In: Montaigne, Michael de, Tagebuch einer Reise nach Italien über die Schweiz und Deutschland. Hrsg. und mit einem Vorwort versehen von Peter Godman. Aus dem Französischen von Ulrich Bossier. Matrixverlag Wiesbaden 2005, S. 326.
- <sup>ix</sup> Leben der ausgezeichnetsten Maler, Bildhauer und Baumeister: Dritter Band. Zeno.org: Giorgio Vasari: Leben der ausgezeichnetsten Maler, Bildhauer und Baumeister, von Cimabue bis zum Jahre 1567, S. 3488.
- <sup>x</sup> Leben der ausgezeichnetsten Maler, a.a.O. S. 4356.
- <sup>xi</sup> Übersetzung seiner Schriften ins Niederländische und Französische und der Herausgabe des dritten Bandes von Sebastianao Serlios Büchern zur Architektur.
- <sup>xii</sup> Brief von Aretino an Gianiacopo da Roma über das Festmahl mit dem Truthahn, März 1552: Aretino, 1609, fol. 71.
- <sup>xiii</sup> Leben der ausgezeichnetsten Maler, Sechster Band, a.a.O., , S. 5027f.
- <sup>xiv</sup> Leben der ausgezeichnetsten Maler, Sechster Band, a.a.O., S. 5005.
- <sup>xv</sup> Leben der ausgezeichnetsten Maler, Sechster Band, a.a.O., S. 5015.
- <sup>xvi</sup> Leben der ausgezeichnetsten Maler, Sechster Band, a.a.O., S. 5036.