

Naturalia et Artificialia

NR. 15

Pieter Bruegel der Ältere verwebt 1562 in seinem Werk *Der Sturz der rebellierenden Engel* politische, religiöse, gesellschaftliche und nicht zuletzt auch kunsttheoretische Themen zu einer einzigartig komplexen Bildsprache, die auch heute noch fasziniert.

Beim 1525 geborenen Pieter Bruegel dem Älteren handelt es sich gewiss um einen der bekanntesten Künstler des 16. Jahrhunderts. Um eines seiner Hauptwerke soll es hier denn auch gehen, dem *Sturz der rebellierenden Engel*. Doch drehen wir das Rad vorerst noch einige Jahre zurück: Man schrieb

das Jahr 1516, als Hieronymus Bosch starb. Der bildgewaltige Fantast der Renaissance hinterließ ein höchst eigenständiges Œuvre, das bereits zu seinen Lebzeiten eine breite Resonanz fand, sich aber in mancherlei Hinsicht bis heute nicht gänzlich entschlüsseln lässt. Im selben Jahr erschien das Buch *Utopia*, in dem der englische Jurist und Philosoph Thomas More ein fiktives «irdisches Paradies» voller Geschwisterlichkeit und ohne persönliche Besitztümer beschrieb. Sein Text war als Reiseerzählung eines portugiesischen Entdeckers aufgemacht. Der Maler und der Autor hatten somit eine Gemeinsamkeit: Sie beschrieben beide höchst detailgetreu – einer mit bildnerischen, der andere mit sprachlichen Mitteln – nicht real existierende Orte. Während aber Bosch offensichtlich die Inspiration für seine oft surreal wirkenden Kompositionen voller Fabelwesen und eigentümlicher Gegenstände aus sich selbst schöpfte, war der um eine Generation jüngere More bereits von etwas ganz anderem beeinflusst: sein *Utopia* lag in der damals gerade erst entdeckten *Neuen*



Das Werk *Der Sturz der rebellierenden Engel* hängt heute in den «Königlichen Museen der Schönen Künste» in Brüssel. Zum Abschluss des Bruegel-Jahres sind an der Kunstmesse BRAFA in Brüssel vom 26.01.–02.02.2020 ebenfalls verschiedene Werke der niederländischen Renaissance zu sehen. Wer sich vertiefter mit dem hier besprochenen Werk auseinandersetzen möchte, liest mit Gewinn das wunderbar illustrierte Buch «Pieter Bruegel the Elder: Fall of the Rebel Angels» von Tine Meganck.

Welt jenseits der grossen Meere. Was Bosch höchstens noch als leise Vorahnung in sein Werk hatte einfließen lassen können, war für More aufgrund der nach 1500 erscheinenden, detaillierten ersten Reiseberichte bereits Realität: Man war in Übersee auf Kulturen, Flora, Fauna und Gegenstände gestossen, die sich wesentlich von allem damals in Europa Bekannten unterschieden. Auch wenn die beiden Herren Bosch und More nichts weiter miteinander zu tun hatten und sich kaum persönlich begegnet sein dürften, so illustriert dieser kurze Exkurs doch deutlich, in welchem soziokulturellen Kontext die nächste Künstlergeneration heranwuchs.



HIERONYMUS BOSCH
Die Hölle, ca. 1490

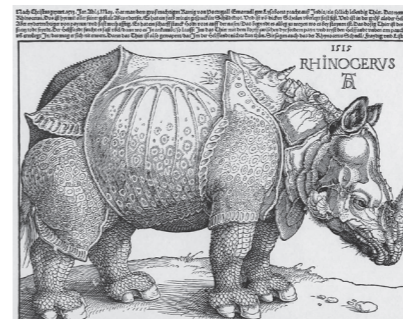
Ein Künstler, der geradezu idealtypisch die Imaginationskraft Boschs mit dem intellektuellen Entdeckergeist Mores zu kombinieren vermochte, war Pieter Bruegel der Ältere. Bosch stellte für Bruegel erklärermassen ein grosses Vorbild dar, dem er ganz bewusst nacheiferte. Gleichzeitig war Antwerpen – wo Bruegel bis 1563 wohnte – zu einer eigentlichen Drehscheibe für Güter, aber auch Wissen aus und über die Neue Welt geworden. Wer als Künstler dermassen am Puls der damaligen Zeit sass, der konnte in seinen Werken so manche *Neue Welt* ganz für sich selbst entdecken.

Das Hauptmotiv im *Sturz der rebellierenden Engel* stammt allerdings nicht etwa aus Amerika, sondern aus der Bibel, bzw. teilweise auch aus ihren Apokryphen. Die Figur des abtrünnigen Engels taucht beispielsweise in Lukas 10, Jesaja 14, Ezechiel 28 oder in den apokryphen Texten Buch Henoch und Bartholomäusevangelium auf. Häufig ist der abtrünnige Engel direkt assoziiert mit Luzifer, Satan oder allgemein dem «personifizierten Bösen». Die Kämpfe zwischen dem Guten und dem Bösen finden sich in der Bibel quasi «vom Anfang bis ans Ende der Tage». Sie beginnen mit apokryphen Texten, in denen Vorgänge noch vor der Erschaffung des Menschen beschrieben werden und enden mit Erzengel Michael, der in der Offenbarung des Johannes Satan bezwingt.

Wenn wir nun mit diesem Vorwissen genauer auf das Bild von Bruegel schauen, sehen wir, dass es dem Künstler gelungen ist, die vierte Dimension – Zeit – in einem wahrhaft biblischen Ausmass in sein Werk zu integrieren. Er beschränkt sich nicht etwa darauf, einen einzelnen der vielen in der Bibel beschriebenen «Höllenstürze» malerisch darzustellen. Nein, er malt sie gleich alle ins gleiche Bild. Beispielsweise handelt es sich bei der vor dem Licht hängenden schwarzen Figur am oberen linken Bildrand vermutlich um eine Darstellung von Luzifer und in der rechten oberen Ecke stürzt Beelzebub kopfvoran in die Tiefe: Beides Figuren, die gemäss der biblischen Überlieferung schon am Anfang der Tage aus dem Himmel verstossen wurden. Gleichzeitig erkennen wir in der Bildmitte unschwer den Erzengel Michael, der auf dem zwar gut versteckten, aber doch sehr präsenten siebenköpfigen Ungeheuer steht und dieses am Ende der Tage bezwingt. Was für ein epochales Ereignis: Alle Kämpfe zwischen Gut und Böse des gesamten Weltenlaufes finden im Bild von Bruegel gleichzeitig statt! Und wir als Betrachter stehen mittendrin, die ganzen Dämonen und Engel scheinen direkt auf

uns herabzufallen. Im Unterschied zu seinem grossen Vorbild Bosch, der zum von ihm dargestellten Geschehen immer eine Distanz wahrte, also ein Beobachter blieb, pflegt Bruegel einen ganz anderen Umgang mit der Perspektive: Der Betrachter wird zu einem Teil des Geschehens, wir sind im Bild drin und müssen uns wohl nur noch entscheiden, auf welcher Seite wir in dieser Schlacht stehen.

Die Haltung des Künstlers dazu erscheint jedenfalls durchaus ambivalent: Während die «guten» Engel im Kampf zwar offensichtlich die Oberhand behalten, sind sie vergleichsweise konventionell dargestellt. Es sind Gestalten, die mühelos in den bekannten Engelstypologien der Spätrenaissance verortet werden können, ohne die Sehgewohnheiten gross herauszufordern. Wieviel anders verhält es sich aber mit den «bösen» Engeln oder Dämonen: Diese stellen ein eigentliches Kuriositätenkabinett dar, wie sie in den zur Entstehungszeit des Werkes gerade aufkommenden, ersten privaten Kunstsammlungen sehr «en vogue» waren. Die Entdeckung fremder Kontinente hatte die Sammelfreude ungemein beflügelt und so sammelte man allerhand, was in der persönlichen Einschätzung als sammelwürdiges Artefakt gelten konnte. Dabei war es oft gleichgültig, ob es sich dabei um aus der Natur stammende Funde («Naturalia») oder von Menschenhand geschaffene Objekte («Artificialia») handelte. Hauptsache, die immanente Sehnsucht nach ästhetischen Sensationen wurde befriedigt. Wer es sich nicht leisten konnte, die Sammelobjekte physisch zu besitzen, sammelte zumindest Abbildungen davon.



ALBRECHT DÜRER
Rhinoceros, 1515

So ist es denn vor diesem Kontext nicht verwunderlich, dass manche der von Bruegel dargestellten Dämonen in ihrer Erscheinung stark von neuentdeckten Tierarten oder ethnografischen Funden inspiriert sind. Dass er trotz seiner offensichtlichen Faszination für das Fremde und gleichzeitig wohl auch etwas Unheimliche primär Figuren wählte, die im europäischen Kulturraum eher negative Assoziationen wecken, scheint offensichtlich: Dämonen in der Gestalt von Fröschen, Affen, Kugelfischen und Chimärenwesen – halb Tier, halb Gegenstand – bevölkern kämpfend und dabei in die Tiefe stürzend den Himmel.

Bruegels Werk besitzt aber noch weitere Dimensionen: Die damaligen Niederlande (d.h. im Wesentlichen das Gebiet der heutigen Staaten Holland und Belgien) befanden sich im Machtbereich des spanischen Königshauses, das wiederum den katholischen Glauben zur Staatsreligion erklärt hatte. Kardinal Antoine Perrenot de Granvelle war gleichzeitig ein Minister der spanischen Krone, Berater der niederländischen Statthalterin Margarethe von Parma und ein grosser Förderer von Pieter Bruegel dem Älteren. Unter der niederländischen Bevölkerung jedoch brodelte es: Die Ideale der aufkommenden Reformation fanden grossen Zuspruch, zumal sie nicht nur einen spirituellen Aufbruch versprachen, sondern auch eine politische Ablösung vom ungeliebten spanischen Königshaus. Andere wiederum sahen dadurch den gesellschaftlichen Frieden gefährdet und riefen zu Mässigung und Besonnenheit auf. Zu Letzteren gehörte Bruegel zweifellos, ob aus echter Überzeugung oder weil er seine spanisch-katholischen Förderer nicht verlieren wollte, sei dahingestellt. Auf jeden Fall liegt der Gedanke nahe, dass es sich bei den rebellierenden Engeln auch ganz konkret um reformatorische «Abtrünnige» handeln könnte, die zur Strafe aus dem Himmel vertrieben werden. So denn Bruegel in seinem Werk tatsächlich die Reformation kritisieren wollte: es gelang ihm jedenfalls einmal mehr subtil, raffiniert und künstlerisch hochstehend.

Oder spürte Pieter Bruegel der Ältere – bekanntlich ein aufmerksamer Beobachter der Gesellschaft seiner Zeit – auch einfach nur, dass Jahrzehnte des Krieges und der Unrast unmittelbar bevorstanden? Die Welt, in der er bisher durchaus gut gelebt hatte, drohte zu verschwinden – sein «irdisches Paradies» war im Strudel politischer Verwerfungen dem Verlust anheimgegeben. Auch diese düstere Vision lässt sich im Gemälde der rebellierenden Engel durchaus erkennen. Das passende Buch dazu, nämlich «Paradise Lost» des englischen Dichters John Milton, erschien zwar erst 1667. Bruegel konnte es also unmöglich schon gelesen haben. Sein Lebensgefühl war aber womöglich jenem Miltons gar nicht so unähnlich.