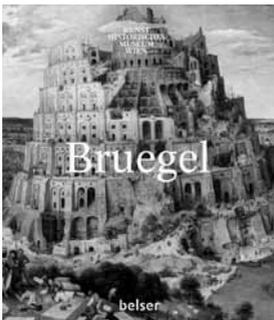


Früchten sowie die hierarchischen Strukturen von Familienbildnissen aufschlüsselt und in die Darstellungstraditionen seit dem 16. Jahrhundert einbettet (141–145).

Zusammengefasst liegt mit dem Ausstellungskatalog ein mit zahlreichen Illustrationen und Schmuckseiten überaus leser\*innenfreundlich angelegter Band vor, der ebenso durch seine visuelle Attraktivität wie durch seine Wissenschaftlichkeit und historische Detailfülle überzeugt. Obwohl aus den Abbildungslegenden leider nicht hervorgeht, welche Bilder und Objekte in Kassel und Leeuwarden zu sehen sind, machen die Essays große Lust auf die Vor- beziehungsweise Nachbereitung des ebenfalls sehr lohnenswerten Ausstellungsbesuchs, können aber auch ganz unabhängig davon mit Bereicherung gelesen werden. Mit der gelungenen Kombination aus qualitativ hochwertigen Abbildungen und fundierten kunst- und kulturhistorischen Analysen richtet sich der Katalog sowohl an ein interessiertes Laienpublikum als auch an die Fachwelt. Die bei aller inhaltlicher Auffächerung konsequente Fokussierung auf den Kontext von Liebe und Ehe, Rembrandt und Saskia entfaltet ein faszinierendes Panorama auf die Hochzeitskonventionen des Goldenen Zeitalters und rückt bekannte Bilder in ein neues Licht sowie in eine erhellende Nachbarschaft zu kunstgewerblichen Objekten.

FRIEDERIKE SCHÜTT  
Frankfurt am Main



**Elke Oberthaler und Sabine Pénot (Hrsg.); Bruegel. Die Hand des Meisters** (Ausst.-Kat. Kunsthistorisches Museum Wien, 2. Oktober 2018 bis 13. Januar 2019); Stuttgart: Belsar 2018; 304 S., 240 farb. Abb.; ISBN 978-3-7630-2807-8; € 49,90

Diese nie dagewesene Ausstellung war einzigartig und wird auf lange Zeit ohne Vergleich oder Wiederholung bleiben. Vom 2. Oktober 2018 bis zum 13. Januar 2019 zeigte das Kunsthistorische Museum in Wien 27 der knapp 40 Gemälde Pieter Bruegels. Darüber hinaus waren in dieser großen Werkschau aus Anlass des 450. Todestages auch Zeichnungen und Druckgraphiken zu sehen. Die „weltweit erste große monografische Ausstellung“ zeigte knapp neunzig Werke und zog Besucher aus aller Welt an. Auf absehbare Zeit werden nie wieder so viele Originale von Pieter Bruegel an einem Ort versammelt sein, sodass die Ausstellung zu Recht mit dem Schlagwort „once in a lifetime“ warb. Bruegels Ruhm ist seit Jahrhunderten ungebrochen und seine starken Bilder sind auch im Internet allgegenwärtig. Das steigert das Interesse an der Begegnung mit den Originalen. Der Reiz dieser Begegnung wurde in der Wiener Ausstellung noch durch das Versprechen erhöht, dem Geheimnis der Werke kunsttechnologisch auf die Spur zu kommen. Es wurden nicht nur die Originale präsentiert, sondern auch die Ergebnisse eines 2012 begonnenen Forschungsprojektes. In dessen Rahmen wurden, gefördert von der Getty Foundation, die

zwölf Tafelgemälde des Wiener Hauses untersucht. Das Hauptaugenmerk lag dabei auf einem tieferen Verständnis der Tafelkonstruktion, der Maltechnik und der Materialgeschichte, doch sollte es auch um die Erforschung der Provenienzen der Bilder gehen. Die kunsttechnologische Untersuchung bediente sich des gesamten Repertoires der gegenwärtig gebräuchlichen zerstörungsfreien Untersuchungsmethoden. Es wurden Röntgenbilder angefertigt, mittels Infrarotreflektografie und Infrarotfotografie die Unterzeichnungen unter den Malschichten sichtbar gemacht und mittels Röntgenfluoreszenzanalyse die Zusammensetzung der Pigmente bestimmt. Um die Gemälde genauestens zu vermessen und räumlich darzustellen, wurden 3D-Kartierungen angefertigt, außerdem wurden die Hölzer der Tafeln und ihre Zusammensetzung genauestens untersucht und dargestellt.

Das Gemachtsein der Bilder stand im Zentrum der Ausstellung und wurde in staunenswerter Weise anschaulich gemacht, indem zum Beispiel Bruegels größtes erhaltenes Tafelbild, die Wiener *Kreuztragung Christi*, ohne den Rahmen in einer Vitrine präsentiert wurde, die den Blick auf die Kanten und die Rückseite der nur 12 Millimeter starken Holztafel erlaubte. Spannend mit Blick auf die bemalten Oberflächen der Bilder war der geschickt möglich gemachte Vergleich zwischen dem jüngst restaurierten *Triumph des Todes* aus dem Prado und der sogenannten *Dulle Griet* aus dem Museum Mayer Van den Bergh in Antwerpen. Ein weiteres Highlight der an Höhepunkten reichen Schau war die erstmals im breiten Kontext des Œuvres präsentierte *Anbetung der Könige im Schnee* aus der Sammlung Oskar Reinhart in Winterthur oder die *Heuernte* aus der Sammlung Lobkowitz in Prag. Die Präsentation kombinierte dabei eine chronologische und eine thematische Hängung, was an einigen Stellen gut funktionierte. Bemerkenswert auch ein kleiner Tondo aus Privatbesitz, der einen Betrunkenen zeigt, der in den Schweinestall gestoßen wird. Dieses, dem Œuvre neu hinzugefügte Bild war 2016 zum ersten Mal als Werk Bruegels in einer Ausstellung zu sehen und dürfte wohl den meisten Besuchern bislang unbekannt gewesen sein (Nr. 22). Während die großen Museumssäle vor allem als illustrierte Werkmonografie inszeniert waren, wurden in einer didaktisch gut aufbereiteten Form in den kleinen Nebenkabinetten die Einsichten zu Materialien und Techniken vermittelt.

Die Ausstellung wird als großartiges, aber ephemeres Erlebnis in Erinnerung bleiben, die Ergebnisse der kunsttechnologischen Untersuchung werden die Forschung noch auf Jahre hinaus beschäftigen. Ein wesentlicher Teil der Untersuchungsergebnisse, die mit bildgebenden Verfahren realisierten Blicke unter die Oberfläche der Bilder, war nicht nur in der Ausstellung gegenwärtig, sondern ist es noch immer auch im Internet. Unter der Adresse [insidebruegel.net](http://insidebruegel.net) sind, verantwortet von Elke Oberthaler und Ron Spronk, die Makrofotos, die Infrarot-Aufnahmen und Röntgenbilder der zwölf untersuchten Gemälde auf einer interaktiven Website zugänglich. Sie steht Interessierten aus aller Welt kostenlos zur Verfügung. Dieser Ertrag ist nicht genug zu loben, da er der Forschung wertvolles Material für ein tieferes Verständnis der Werkstattpraxis Pieter Bruegels des Älteren liefert. Die Ausstellung der Superlative wird durch das große Publikumsinteresse gerechtfertigt, vertritt aber darüber hinaus auch einen wissenschaftlichen Anspruch, den ein ‚Statement der Kuratoren zur

Ausstellung' unterstreicht: „In die einzigartige Ausstellung fließen Ergebnisse eines langjährigen Forschungsprojektes ein: Technologische Analysen, die Aufarbeitung der kunsthistorischen Forschung sowie das Hinterfragen der tradierten Provenienzen der Tafelbilder waren der Ausgangspunkt unseres Vorhabens.“ (13)

Der zur Ausstellung erschienene Katalog lässt davon in seiner gedruckten Form wenig erkennen. Es ist ein Publikums katalog, der zugunsten einer konsumgerechten Erscheinung auf ein Übermaß an Fußnoten verzichtet. Der Aufsatzteil mit den wissenschaftlichen Beiträgen der für das Projekt Verantwortlichen ist in eine für Käufer der gedruckten Ausgabe frei zugängliche digitale Publikation ausgelagert. Manfred Sellink, der sich mit seinen inzwischen allgemein akzeptierten Neuzuschreibungen von wiederentdeckten Werken einen überragenden Ruf als Bruegel-Kenner erarbeitet hat, schreibt hier über die Kompositionen von Bruegels Werken (295–315). Er nimmt dabei vor allem die nicht in der Ausstellung vertretenen Bilder in den Blick, die auf diese Weise zumindest am Rande vorkommen. Es folgt ein historiographischer Überblick über *Die Wiederentdeckung Pieter Bruegels d. Ä. Die Pioniere der Bruegel-Forschung in Belgien und Wien* vom 19. Jahrhundert bis in die neueste Zeit, den Sabine Pénot beigetragen hat (317–329). Alice Hoppe-Harmoncourt liefert einen Beitrag zur Provenienz-Geschichte und betreibt *Spurensuche zur Wiener Bruegel-Sammlung* in Antwerpen, Brüssel, Prag und Wien. Hinzu kommen noch zwei kunsttechnologische Beiträge, wobei Ron Spronk Bruegels Schaffensprozess allgemeiner analysiert, während die Wiener Restauratorin Elke Oberthaler die Ergebnisse der Untersuchung der bei der Herstellung der Wiener Gemälde verwandten Materialien und Techniken vorstellt. Dieser wissenschaftliche Anhang hätte durchaus Raum geboten, um wenigstens die vollständigen Bibliographien zu den im Rahmen des Forschungsprojektes untersuchten Bildern vorzulegen. Selbstverständlich erwartet niemand von einem Publikums katalog ein Übermaß an Wissenschaftlichkeit. Aber wenn man die wissenschaftlichen Beiträge in eine digitale Veröffentlichung auslagert, hätte ich mir – zumindest zu den im Rahmen des Forschungsprojektes untersuchten Bildern – vollständige Bibliographien gewünscht. Vieles, was die Bruegel-Forschung seit vielen Jahren beschäftigt, kommt in Ausstellung und Katalog leider nicht einmal andeutungsweise vor. Man mag das damit erklären, dass die Fragen von Deutung und Bedeutung der Bilder Bruegels nicht im Fokus der Ausstellung lagen. Doch die Ausstellung und der mit ihr vorgelegte Katalog repräsentieren, wie auch die mediale Wahrnehmung zeigt, den ‚state of the art‘ der Bruegel-Forschung. Daran wird sich bis zum Erscheinen des Catalogue raisonné nichts ändern, der hoffentlich einen weiteren Fokus kennt als der vorliegende Katalog, in dem sich alle Autorinnen und Autoren bezüglich der Interpretation der Bildinhalte extrem zurückhalten. Weite Teile der neueren Forschung kommen deshalb mit ihren Thesen kaum vor.<sup>1</sup> Die Skepsis gegenüber der Inhaltsdeutung hat in

1 Es sei an dieser Stelle auf eine Reihe neuerer Bücher verwiesen, mit deren Hilfe dieses Defizit auszugleichen ist: Tina Luk Meganck und Sabine van Sprang, *Bruegel's Winter Landscapes*, Brüssel 2018; Jürgen Müller und Thomas Schauerte, *Bruegel*, Köln 2018; Elizabeth Honig, *Pieter Bruegel and the Idea of Human Nature*, London 2019; *Pieter Bruegel the Elder and Religion*, hrsg. von Bertram Kaschek, Jürgen Müller und Jessica Buskirk, Leiden 2018; Reindert Falkenburg und Michel Weemans, *Bruegel*, Paris 2018.

der kunstwissenschaftlichen Erforschung der Werke Pieter Bruegels eine lange Tradition, auf die sich der Katalog beruft. So kommt Roger Marijnissen zu Wort, der 1984 warnte: „Before inventing scholarly explanations of subjects which today suggest a rebus or code message, we should ask whether the solution is not actually much simpler than we think.“<sup>2</sup> So beschränkt sich Elke Oberthaler in ihrem Eintrag zu der kleinen Tafel mit dem Selbstmord Sauls neben dem knappen Hinweis auf die Quelle der alttestamentarischen Szene vor allem auf die detaillierte technische Beschreibung (150–154).<sup>3</sup> Exemplarisch wird die Ablehnung der Inhaltsdeutung auch in Sabine Pénots Text zu der *Winterlandschaft mit der Vogelfalle* deutlich. Sie schreibt mit Blick auf das Motiv, dass sich „hier Gegensätze zwischen den Ikonologen und deren Widersachern“ auf tun (212). Die lapidare Formulierung und die in diesem Zusammenhang ebenfalls zitierte Äußerung von Klaus Demus, dass „die Falle eher für Ikonologen aufgestellt“ bleibe, lassen die Inhaltsdeutung von Werken der bildenden Kunst als methodisch eingekleidete Erfindung der neueren Kunstwissenschaft erscheinen. Diese Einschätzung verkennt, dass der visuelle und sprachliche Diskurs über Inhalte und Aussagen von Bildern schon in der Zeit Bruegels eine Praxis des Bildumgangs war. Wo immer in zeitgenössischen Texten die Rezeption von Bildern zur Sprache kommt, werden die Regeln der Rhetorik zur Anwendung gebracht. Bilder und Texte sollten demnach gleichermaßen emotional anrühren, unterhalten und belehren.<sup>4</sup> Sich über die in allen Bildern vermeinte Belehrung auszutauschen, war Teil der vormodernen Bildkultur und Alltag für das primäre Publikum der Bilder Bruegels. Den Blick auf die kulturelle Einbindung der Bilder Bruegels und ihrer Gegenstände lässt der Katalog schmerzlich vermissen. Das wird auch deutlich, wenn in der *Winterlandschaft mit der Vogelfalle* gesagt wird, „die Dorfbewohner scheinen eine Auszeit von ihren gewöhnlichen Aktivitäten zu nehmen – was zur Winterszeit am ehesten möglich war.“ (212) Bruegel malte seine Winterbilder zu einer Zeit, die von Klimahistorikern als ‚Kleine Eiszeit‘ bezeichnet wird.<sup>5</sup> Das fröhliche Treiben auf Bruegels *Winterlandschaft* scheint dabei den Schilderungen von der Not der bitterkalten Winter zu widersprechen. Doch gerade in den strengen Wintern waren die Eisflächen so belebt, wie die schriftlichen Quellen ebenfalls bezeugen. Heizen war teuer und der Aufenthalt in den ausgekühlten Häusern ungemütlich; deutlich ist zu sehen, dass aus keinem der Häuser Rauch aufsteigt. Weil

2 Roger H. Marijnissen, *Bruegel*, mit Fotos von Max Seidel, New York 1984, S. 24.

3 Die in der Fußnote angekündigte Neubewertung der Provenienz aus der Rubenssammlung im Beitrag von „Hoppe-Harmoncourt im E-Book, Stichwort ‚Rubens‘“ bleibt leider uneingelöst. Zur Interpretation der Szene vgl. Larry Silver, „Bruegel’s Biblical Kings“, in: Walter Melion, James Clifton und Michel Weemans (Hrsg.), *Imago Exegetica. Visual Images as Exegetical Instruments, 1400–1700*, Leiden 2014, S. 791–831, bes. S. 791–800, mit weiterer Literatur.

4 Zum Bildverständnis in der Frühen Neuzeit vgl. Wolfgang Brassat, *Handbuch Rhetorik der Bildenden Künste*, Berlin 2017; Nils Büttner, *Einführung in die frühneuzeitliche Ikonographie*, Darmstadt 2014; Carsten-Peter Warncke, *Sprechende Bilder – sichtbare Worte: Das Bildverständnis in der frühen Neuzeit*, Wiesbaden 1987, jeweils mit weiterführender Literatur.

5 Adriaan M.J. De Kraker, ‚The Little Ice Age. Harsh Winters between 1550 and 1650‘, in: Pieter Roelofs (Hrsg.): *Hendrick Avercamp, Master of the Ice Scene*, Amsterdam 2009, S. 23–30; Nils Büttner, *Die Erfindung der Landschaft: Kosmographie und Landschaftskunst im Zeitalter Bruegels*, Göttingen 2000, S. 180–181.

man darüber hinaus zahlreiche handwerkliche Tätigkeiten, wie beispielsweise die Malerei, bei Minusgraden gar nicht ausführen konnte, begaben sich die Menschen in die Natur und blieben, um nicht zu frieren, in Bewegung. Spazierengehen und Schlittschuhlaufen waren dann ein so beliebter Zeitvertreib wie das Fangen von überwinterten Singvögeln, die als Delikatesse geschätzt wurden. Diesen realen Bezug verschweigt Pénots Text und weist stattdessen darauf hin, dass „der Bezug zu Sprichwörtern des 16. Jahrhunderts nicht nachgewiesen werden“ (213) kann. Es bedarf aber gar keines ‚Sprichwortes‘, um die rechts gezeigte Vogelfalle allegorisch zu deuten. Die Vogelfalle begegnet nämlich schon in der Bibel an vielen Stellen als Metapher. Es gibt zwar in der Bibel keinen Text, der sich mit dem Fallenstellen oder dem Vogelfang um der Sache selbst willen beschäftigt, dafür aber umso zahlreichere metaphorische Verweise auf die Fallen, die den menschlichen Lebensweg säumen.<sup>6</sup> Ein Katalog kann unmöglich alle Tiefen der Bilder Bruegels ausloten. Zumindest aber in Umrissen auf deren einstige Kontexte einzugehen, wäre in größerem Umfang durchaus möglich gewesen. Zu den früh bezeugten Kunden Bruegels gehörte der Antwerpener Münzmeisters Jean Noirot, in dessen Esszimmer 1572 Bruegels wenige Jahre zuvor erstmals gemalte *Bauernhochzeit* und eine *Bauern-Kirmes* hingen. Es gab aber neben der auf Holz gemalten Bauernhochzeit, dem teuersten Bild der Sammlung, noch eine weitere Bruegel zugeschriebene *Bauernhochzeit*, auch eine zweite *Bauern-Kirmes* und ein nicht näher beschriebenes *Winterstück*. Alice Hoppe-Harmoncourt zieht aus dieser bedeutsamen Beobachtung den Schluss, „dass Bruegel dieselben Bildthemen mehrmals und auf unterschiedlichen Bildträgern ausführte“ (334). Der Katalog belässt es bei dieser Feststellung, die für die Interpretation der neuen technologischen Ergebnisse des Projektes eigentlich von weitreichender Bedeutung ist. Vielleicht weil „die Hand des Künstlers“ titelgebend ist, spielen die Kopien seiner Werke keine Rolle. Sie in die Überlegungen miteinzubeziehen wäre aber auch im Blick auf die Ergebnisse der kunsttechnologischen Untersuchungen unerlässlich gewesen. Bereits 2001/02 hatte sich die Ausstellung *De firma Brueghel* in Maastricht und Brüssel mit jenen Gemälden befasst, die der älteste Sohn Pieter Bruegels, Pieter der Jüngere (1564/65–1637/38) nach den beliebten Kompositionen seines Vaters geschaffen hatte.<sup>7</sup> Die damals publizierten Untersuchungen von Rebecca Duckwitz, Dominique Allart und Christina Currie konstatierten unterschiedliche Formen der Unterzeichnung und legten den Schluss nahe, dass die Werkstatt mit Kartons im Maßstab eins-zu-eins arbeitete. Sie hatte Pieter Bruegel der Jüngere von seinem Vater geerbt, der selbst schon bei der Herstellung der heute als das ‚Original‘ geltenden Erstfassung seines ‚Sprichwörter-Gemäldes‘ einen Eins-zu-eins-Karton verwandte. Die Tatsache, dass die ersten dem Älteren Bruegel zugeschriebenen Wiederholungen seiner Bilderfindungen schon zu einem Zeitpunkt begegnen, als der jüngere Pieter kaum einen Pinsel halten konnte, lässt nur den einen Schluss zu, dass schon Bruegel der Ältere einer Werkstatt vorstand, aus der Wiederholungen beliebter Bilder

6 Vgl. Achim Behrens, URL: <https://www.bibelwissenschaft.de/stichwort/18113/> (10.12.2018).

7 *De firma Brueghel – L'entreprise Brueghel*, Ausst.-Kat. Bonnefantenmuseum Maastricht und Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België Brüssel, hrsg. von Peter van den Brink, Gent 2001.

hervorgingen. Doch diesen Schluss vermeidet die „*der Hand des Meisters*“ gewidmete Ausstellung. Auch Elke Oberthaler geht in ihrem Beitrag davon aus, dass erst Pieter Bruegel der Jüngere die von seinem Vater geerbten Kartons benutzte (378). Die Scheidung zwischen dem ‚Original‘ Pieter Bruegels des Älteren und den aus der Werkstatt seines Sohnes hervorgegangenen Kopien unterlegt den kunsttechnologischen Befunden ein Künstlerbild des 19. Jahrhunderts, das mit der vormodernen Werkstattpraxis und der sozialen Realität historischer Künstlerexistenz nichts zu tun hat. Doch der Katalog vermeidet es, die Bedingungen der vormodernen Kunstproduktion in den Blick zu nehmen. Die zahlreichen Forschungen zum Antwerpener Kunstmarkt der Zeit und ihre für die Interpretation der technologischen Befunde notwendig zu berücksichtigenden Erkenntnisse bleiben im Katalog außen vor. Jan van der Stocks bahnbrechendes Buch über den Antwerpener Grafik-Markt *Printing images in Antwerp. The introduction of printmaking in a city. Fifteenth century to 1585* (2000) fand keine Berücksichtigung. Auch Elizabeth Alice Honigs *Painting & the Market in Early Modern Antwerp* (2000) oder die zahlreichen Publikationen von Filip Vermeulen, besonders sein Buch *Painting for the Market. Commercialization of Art in Antwerp's Golden Age* (2003), fehlen in der Bibliographie. Auch die Ergebnisse der Forschungen von Hans J. Van Miegroet, zum Beispiel *Mapping Markets for European Paintings in the Early Modern Period* (2006), fanden keine Berücksichtigung. Es fehlt dem Katalog damit eine wesentliche Perspektive für die in der technischen Analyse sichtbar werdenden Produktionsbedingungen der Werke. Wo ‚das Hinterfragen der tradierten Provenienzen der Tafelbilder‘ ein Ausgangspunkt ist, darf ein Blick auf den vormodernen Kunstmarkt eigentlich nicht fehlen. Doch auch wo es ganz konkret um die Geschichte der im Zentrum des Projektes stehenden Bilder geht, bleiben wichtige Forschungsergebnisse außen vor. So vermisst man im Beitrag von Alice Hoppe-Harnoncourt schmerzlich jeden Verweis auf die Forschungen von Ivo Raband, zum Beispiel auf seinen Aufsatz „Collecting the Painted Netherlands: The Art Collection of Ernest of Austria in Brussels“<sup>8</sup>. Man wirkt als Rezensent kleinlich, wenn man auf Fehlendes oder auf Fehler hinweist, und gefällt sich selbst nicht in der Rolle des Nörglers. Ich habe mir eigentlich schon vor Jahren geschworen, nurmehr über Dinge zu schreiben, die ich loben kann und über Kritikwürdiges lieber zu schweigen, um es dem Vergessen anheim zu geben. Mit dieser Haltung war und bin ich nicht alleine. Kaum mehr, dass einmal jemand kritisch die Stimme erhebt. Doch zu diesem Forschungsprojekt darf man nicht schweigen, denn es ist ‚systemrelevant‘. Das Bruegel-Projekt ist, wie einige Geldhäuser bei der Bankenrettung nach der Krise der internationalen Finanzmärkte, ‚too big to fail‘, zu groß, um scheitern zu dürfen. Und weil die Ausstellung und ihr Katalog als Meilenstein auf dem Weg zum Catalogue raisonné kommuniziert werden, erlaube ich mir diese kritische Stellungnahme. Auf die Gefahr hin, mich bei geschätzten Kollegen unbeliebt zu machen, möchte ich ein höheres Maß an Gründlichkeit anmahnen, wo es um die Berücksichtigung vorhandener Forschungsbemühungen und die Darstellung eigener

---

8 Ivo Raband, „Collecting the Painted Netherlands: The Art Collection of Ernest of Austria in Brussels“, in: *Collecting Nature*, hrsg. von Andrea M. Gálgy und Sylvia Heudecker, Newcastle 2014, S. 109–123.



Abb. 1: Nachfolger des Hieronymus Bosch, *Christus im Limbus*, um 1550–1560, Öl auf Holz, 53,3 × 116,8 cm, New York, Metropolitan Museum of Art, Harris Brisbane Dick Fund, 1926

Ergebnisse geht. Ein letztes Beispiel: Ron Spronk verweist darauf, dass van Manders Bemerkung, Bruegel „hadde veel ghepractiseert / nae de handlinghe van Ieroon van den Bosch“, noch nicht die gebührende Aufmerksamkeit gewidmet worden sei (362). Spronk führt dann aus, dass Bruegel „Boschs Maltechnik“ nachahmte, „indem er entweder Kopien von Werken Boschs anfertigte oder in dessen Stil eigene, neue Werke erschuf“ (362). Er fragt dann, welche Bilder Boschs Pieter Bruegel wohl gekannt haben könnte. Dieser Vergleich ist interessant, steht aber in keiner Weise mit der Äußerung van Manders in Zusammenhang. Ron Spronk verschweigt (wider besseren Wissens!), dass van Mander keines der von Spronk angeführten Bilder, ja überhaupt kein heute noch als Original geltendes Werk kannte. Van Mander wusste, dass man sowohl in der Kathedrale in 's-Hertogenbosch als auch in der Sammlung des spanischen Königs Boschs Werke studieren konnte.<sup>9</sup> Diese Bilder kannte er aber selbst nicht. Dafür hatte er in Haarlem und Amsterdam einige Gemälde gesehen, darunter in Amsterdam ‚op de Wael‘ auch ein Bild, das sich tatsächlich aufgrund der überlieferten Beschreibung identifizieren lässt: „Eine Hölle, aus der die Altväter erlöst werden, wobei Judas, der auch mit hinausziehen will, mit einem Strick gefesselt und gehenkt wird: Es ist gar wunderbar, was dort alles an unglaublichem Spuk zu sehen ist, auch wie trefflich und natürlich er war bei der Darstellung von Flammen, Bränden, Rauch und Nebel.“<sup>10</sup> Die Beschreibung bezieht sich wohl auf eine in mehreren Versionen überlieferte Darstellung der Höllenfahrt Christi,

9 Zu den Karel van Mander bekannten Werken vgl. Karel van Mander, *The Lives of the Illustrious Netherlandish and German Painters, from the first edition of the Schilder-boeck (1603–1604)*, hrsg. und kommentiert von Hessel Miedema, 6 Bde., Doornspijk 1994–1998, hier: Bd. 3, S. 55–58.

10 Karel van Mander, *Schilder-Boek*, Haarlem 1604, fol. 216v: „Een Helle, daer de oude Vaders verlost worden, en Iudas die oock mede meent uyt trecken, wort met een strick opghetrocken en ghehanghen: t' is wonder wat daer al te sien is van oubolligh ghespook: oock hoe aerdigh en natuerlijck hy was, van vlammen, branden, roocken en smoocken.“

von der sich eine Fassung heute im Metropolitan Museum in New York befindet (Abb. 1) und dessen Ausführung „der raschen Malweise Boschs verwandt“ ist.<sup>11</sup> Heute gilt das Gemälde als ein typisches Beispiel für die Bosch-Nachfolge der Mitte des 16. Jahrhunderts. Will man van Manders Aussage zu ihrem Recht verhelfen, der „von der Forschung bisher noch nicht die gebührende Aufmerksamkeit gewidmet worden“ ist (362), muss man diesen Zusammenhang wenigstens in einer Fußnote sichtbar machen.

Die Ausstellung proklamiert einen Anspruch, den sie auch an anderer Stelle nicht erfüllt. Sich der Materialität von Kunstwerken zu verschreiben, aber die Frage nicht zu stellen, ob Bruegel die raue Siebseite eines Papiers für seine Zeichnungen nutzte oder die glatte Filzseite, ist nicht nachvollziehbar. Keine Frage, man kann nicht alles leisten und vieles ist hier noch zu tun, doch wenigstens die seit dem Vorliegen von Hans Mielkes Buch zu Bruegels Zeichnungen (1996) in vielen Fällen über vorhandene Wasserzeichen dokumentierte Herkunft des Papiers hätte im vorliegenden Katalog Erwähnung finden können. Macht es denn keinen Unterschied, ob Bruegel während seiner Reise auf niederländischen, französischen oder italienischen Papieren zeichnet? Es bleibt noch viel zu tun und zu hoffen, dass sich der geplante Catalogue raisonné um mehr Gründlichkeit bemüht. Wer daran mitarbeitet und der Inhaltsdeutung feindlich gegenübersteht, der sollte wenigstens in seinem Blick auf die Werke die Anschlussstellen markieren, an denen diese Forschungen ansetzen. Der Mythos von dem einsam Originale schaffenden Genie-Künstler muss als Ballast des 19. Jahrhunderts erkannt werden und darf nicht mehr den Blick auf aktuelle Forschungen prägen. Vielmehr gilt es nun – systematischer als bislang geschehen – nach den Spuren der Werkstatt Pieter Bruegels des Älteren zu suchen. Ein Maler Bruegel, der den Gesetzen des Kunstmarktes seiner Zeit genügend schon bei Erstellung der Erstfassung die Wiederholung des Bildes im Blick hatte, ist das „Brueg[el] Phenomenon“, das es im Weiteren in den Blick zu nehmen gilt.<sup>12</sup> Deshalb gilt es nun den Blick zu weiten und neben den Erstfassungen – für die man den Begriff ‚Original‘ vermeiden sollte –, auch die Wiederholungen zu berücksichtigen. Das gilt vor allem für jene Gemälde, deren kunsttechnologischen Befunde und Provenienzen nahe legen, dass sie vor der Übernahme der Bruegel-Werkstatt durch Pieter den Jüngeren entstanden. Kopien sind wichtige Zeugnisse der Rezeptionsgeschichte und müssen im geplanten Catalogue raisonné dringend systematisch erfasst werden. Er muss auch den Provenienzen der Bilder und ihren sozialhistorischen Kontexten Rechnung tragen, kurz: dem Stand der Forschung umfassend gerecht werden. Noch ein abschließendes Wort zu dem Katalog, dessen deutsche Ausgabe gegenüber

11 Nachfolger des Hieronymus Bosch: *Christus im Limbus*, um 1550–1560, Öl auf Holz, 53,3 × 116,8 cm. New York, Metropolitan Museum of Art, Harris Brisbane Dick Fund, 1926. Vgl. Nils Büttner, ‚Fälschung, Plagiat und Kopie nach – Hieronymus Bosch?‘, in: Birgit Ulrike Münch, Andreas Tacke, Markwart Herzog, Sylvia Heudecker (Hrsg.), *Fälschung – Plagiat – Kopie: Künstlerische Praktiken in der Vormoderne*, Petersberg 2014, S. 27–40; URL: <http://www.metmuseum.org/collections/search-the-collections/435725> (10.12.2018).

12 Es sei hier nachdrücklich zur begleitenden Lektüre empfohlen das wichtige und Maßstäbe setzende dreibändige Werk von Christina Currie und Dominique Allart, *The Brueg(h)el Phenomenon: Paintings by Pieter Bruegel the Elder and Pieter Brueghel the Younger; with a Special Focus on Technique and Copying Practice*, I–III, Brüssel 2012.

der englischen Version Mängel aufweist. Die Übersetzung ist nämlich nicht in allen Teilen gut gelungen.<sup>13</sup> Dennoch lässt sich zum Schluss auch noch etwas Versöhnliches anfügen: Das Buch ist ausgesprochen schön gestaltet und gut gedruckt, was das Durchblättern und Anschauen letztlich doch zu einem Genuss macht.

NILS BÜTTNER  
Stuttgart

<sup>13</sup> Es sei hier pars pro toto nur auf die befremdliche Übersetzung des englischen Begriffs „engraving“ verwiesen: Pieter van der Heyden hat Bruegels Jüngstes Gericht gestochen und nicht „graviert“ (90).



**Tine Luk Meganck und Sabine van Sprang (Hrsg.); Bruegels Winterlandschaften. Historiker und Kunsthistoriker im Dialog;** Berlin: Hatje Cantz 2018; 352 S., 200 Abb.; ISBN 978-3-7757-4514-7; € 58

### *Das Projekt*

Dieses Buch ist der Abschluss des interdisziplinären Forschungsförderungsprogramms Interuniversitaire Attractiepolen (IUAP, 1987–2017) und zugleich dessen erste kunsthistorisch dominierte Untersuchung. Nach einem Vorwort von Michel Draguet und einem die Stellung des Forschungsprojekts hervorhebenden Geleitwort von Marc Boone geht Manfred Sellink auf die bisherige Bruegel-Forschung ein. Diese ist mehr auf die inhaltliche Interpretation fixiert als auf historische Fakten.<sup>1</sup> Insofern stellt die intensive Kooperation von Kunsthistorikern und Historikern, die zu der hier besprochenen Publikation geführt hat, ein Novum dar.

Die Studie ist der Untersuchung von Bruegels beiden um 1565 entstandenen Winterbildern in den Königlichen Museen für Schöne Künste von Belgien gewidmet: Der *Winterlandschaft mit Schlittschuhläufern und Vogelfalle* sowie der *Volkszählung zu Bethlehem* und ihren gesellschaftlich-historischen, kunstgeschichtlichen und klimatologischen Rahmenbedingungen. Der Band ist in drei Abteilungen gegliedert.

### *Bruegel und die Geschichte*

Das erste Hauptstück wird von den Herausgeberinnen Sabine van Sprang und Tine Luk Meganck mit *Eine Winterreise mit Pieter Bruegel dem Älteren. Eine Einführung in den Dialog* (16–23) eröffnet. Sie stellen die gerade durch das jüngste Buch Philipp Bloms *Die Welt aus den Angeln* (2017) aktualisierte These vor, dass die sogenannte Kleine Eiszeit und der

<sup>1</sup> Eine wissenschaftlich-quellenkritische Edition zu Bruegels Biographie ist nach wie vor ein Desiderat. Zusammenfassung der historischen Erkenntnisse über Bruegel: Nils Büttner, *Pieter Bruegel d. Ä.*, München 2018.