

# Maltechnik bei Bruegel und Brueghel

Christina Currie/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.**  
 3 Bde. Turnhout, Brepols 2012.  
 1061 S., 1392 Abb.  
 ISBN 978-2-930054-14-8. € 160,00

**P** ieter Bruegel der Ältere ist spätestens seit Gustav Glücks Monografie (*Bruegels Gemälde*, Wien 1936) einer der niederländischen Maler, bei denen eine genaue Betrachtung selbst kleinster Bilddetails zum gängigen Standard der kunsthistorischen Untersuchung geworden ist. In der neueren Forschung spielten Fragen der Maltechnik jedoch nur eine untergeordnete Rolle. Bisweilen wurden Hypothesen über den vermeintlichen Schaffensprozess zur Grundlage für weitreichende Interpretationen. Die Werke seines Sohnes, Pieter Brueghel des Jüngeren, wurden hingegen von der Bruegel-Forschung lange Zeit nur am Rande berücksichtigt. Dies änderte sich erst durch den Katalogband des Bonnefantenmuseums *Brueghel Enterprises* (hg. v. Peter van den Brink, mit Beiträgen von Dominique Allart, Christina Currie, Rebecca Duckwitz u.a., 2002), in dem die Praxis des Kopierens im 17. Jh. im Vordergrund stand. Das wichtigste Ergebnis dieser Untersuchung war jedoch die erst aus dem genauen Studium der Kopien einerseits und der Unterzeichnungen auf den Originalen andererseits gewonnene Einsicht, dass Pieter Bruegel d. Ä. entgegen der bisherigen Forschungsmeinung durchaus Kartons für einige seiner Gemälde angefertigt hat (Bd. 1, 96f.). Allart, Currie und Duckwitz fanden ihre, einen Wendepunkt in der Bruegel-Forschung markierenden Belege unabhängig

voneinander zu einem Zeitpunkt, als gängige Forschungsmeinung war, dass Bruegel sich selbst nie kopiert habe. Dies wiederum führte zur Aussonderung von heute unbestrittenen Werken aus dem Œuvre. In einem Fall wurde die Eigenhändigkeit sogar bestritten, weil dieselbe Realie auf zwei Gemälden zu sehen war (Klaus Ertz, *Pieter Brueghel der Jüngere [1564–1637/38]. Die Gemälde mit kritischem Œvrekatalog*, Lingen 1998–2000, 343, 418; Jürgen Müller in: ders./Uwe M. Schneede [Hgg.], *Pieter Bruegel invenit. Das druckgraphische Werk*, Hamburg 2001, 118). Der Gebrauch von Kartons impliziert jedoch solche vormals angezweifelte Selbstzitate.

## WERKABGRENZUNG

Nun legen Currie und Allart ein dreibändiges Werk vor, in dem sie gänzlich auf Bildinterpretationen und ikonologische Deutungen verzichten. Sie konzentrieren sich stattdessen auf die technisch-stilistische Analyse und Händescheidung, was ihnen nicht nur ermöglicht, eine Kerngruppe innerhalb des Œuvres Pieter Brueghels d. J. zu etablieren, sondern auch, wichtige Beobachtungen zur Antwerpener Malerei insgesamt und zum Gebrauch von Kartons nördlich der Alpen zu machen.

Zusätzlich sind im Internet 2021 Abbildungen abrufbar – zum Teil hervorragende Detailaufnahmen, in manchen Fällen auch vergrößerbar und interaktiv. Diese Präsentation im Netz bietet zudem die Möglichkeit der Korrektur ganz selten auftretender redaktioneller Fehler. Zur Nutzung ist das Buch parat zu halten, weil anstelle eines Passwortes ein bestimmtes Wort von einer der Buchseiten als Berechtigungsnachweis einzugeben ist.

Im ersten Band werden die Künstler in biographischen Skizzen vorgestellt und ihr Verhältnis zueinander diskutiert. Auch die Rahmenbedingungen wie der Kunstmarkt in Antwerpen zur Zeit Pieters II., die Kooperation der Werkstätten und das Preisverhältnis von Kopien und Originalen werden berücksichtigt. Besonders aufschlussreich

ist die Diskussion des zeitgenössischen Originalitätsbegriffs (Bd. 1, 66–71). Für die Zuweisung von Werken an bestimmte Künstler spielt die Signatur nach wie vor eine wichtige Rolle. In dieser Hinsicht ist die Analyse der Signaturen von Vater und Sohn außerordentlich hilfreich (Bd. 1, 74–81).

Die bekannten Werke des Vaters werden in vielen bisher noch nicht publizierten Bildauschnitten mit den entsprechenden Details aus Kopien Pieter Brueghels d. J. konfrontiert, und die Autorinnen unterziehen Unterzeichnungen und Malschichten einer genauen Untersuchung. Die Argumentation ist aufgrund der detailreichen Abbildungen im Buch und im Internet sehr gut nachvollziehbar. Insbesondere die Infrarotreflektographien (IRR) sind von herausragender Qualität. War früher wegen der unterschiedlichen Helligkeitswerte bei den Übergängen des Bildmosaiks die Lesbarkeit der IRR oft erschwert, sind hier vor allem bei den digitalen Bildern mit „Zoom“-Option selbst feinste Körnungen der verwendeten Stifte gut zu erkennen.

### TECHNISCHE WERKANALYSE

Im Einzelnen analysiert werden *Der Zensus in Bethlehem* (Brüssel), *Die Predigt Johannes des Täufers* (Budapest), *Die Winterlandschaft mit Vogelfalle* (Brüssel) und die Winterthurer *Anbetung der Könige im Schnee* Pieters I. Von den Arbeiten des Sohnes wurden neben mehreren Kopien nach den genannten Werken noch „Sprichwörterbilder“ und *Die Elster auf dem Galgen* untersucht sowie die auf verschollene Vorlagen Pieters I. zurückgehenden Kompositionen *Hochzeitstanz im Freien*, die *Kreuzigung*, aber auch der *Bethlehemitische Kindermord* nach Maerten van Cleve und Kopien nach einem anonymen *Bauernadvokaten*. Diese vergleichenden Fallstudien lassen die für Pieter II. typischen Gestaltungselemente besonders deutlich hervortreten, vor allem im Hinblick auf die Farbstratigraphie. So liegt etwa die Unterzeichnung bei beiden Künstlern nicht, wie bisher angenommen, auf der Grundierung, sondern auf der darüber befindlichen, z.T. nicht übermalten Imprimatura (Bd. 1,

116, Bd. 3, 755). Die Handlese-Szene in der *Predigt Johannes des Täufers* fehlt nicht nur in der Unterzeichnung des Originals, sondern auch in einzelnen Kopien des Sohnes, so dass sie wohl nicht auf dem Karton eingezeichnet war (Bd. 1, 177). Fingerabdrücke können der Bildgestaltung gedient haben (Bd.1, 136f., 176, 192–194, 309, 311, 317 Anm. 96).

Die *Winterlandschaft mit Vogelfalle* war wegen der Diskussion um die Restaurierung Joseph von der Vekens (1925), einer mit dem (falschen) Datum 1564 versehenen anonymen Kopie und einer von Klaus Ertz (K. Ertz/Christa Nitze-Ertz, *Jan Brueghel der Ältere [1568-1625]. Kritischer Katalog der Gemälde*, Bd. 4, 1634–41) überzeugend Jan Brueghel d. Ä. zugeschriebenen Zeichnung als Original Pieter Bruegels d. Ä. umstritten (Bd. 1, 185–191, 201–205, 213). Die Vogelfalle selbst fehlt jedoch im Stadium der Unterzeichnung (Bd. 1, 198, Bd. 2, 495, 505, 519). Während Ertz in der Zeichnung die ursprüngliche Skizze zu der seiner Meinung nach von Jan I. stammenden Komposition sehen wollte, können die Autorinnen aufgrund der Pentimenti und Planänderungen zeigen, dass es sich bei dem Brüsseler Bild durchaus um das Original handelt. Das Datum der dendrochronologischen Untersuchung (Fälldatum zwischen 1554 und 1581) spricht ebenfalls eher für die Urheberschaft Pieters I. (Bd. 1, 194).

In einem resümierenden Kapitel werden die stilistischen Charakteristika von Bruegels Unterzeichnung und Malweise mit weiteren Gemälden ab 1559 zusammengefasst und die Konstruktion der Malgründe untersucht, so dass erstmals Aufschlüsse über die konkrete Werkgenese gewonnen werden können. Lediglich die Identifikation zweier Figuren in der *Predigt Johannes des Täufers* muss korrigiert werden: Bei dem „Orientalen“ und der „Pilgerin“ (vgl. Bd. 1, Abb. 59 u. 60) handelt es sich aufgrund der Tracht und Bewaffnung eindeutig um einen durch die Andreaskreuze klar als deutsch gekennzeichneten Landsknecht und eine Trosserin (vgl. z.B. Gerhard Quaas, *Das Handwerk der Landsknechte. Waffen und Bewaffnung zwischen 1500 und 1600*, Osnabrück 1997, Abb. 31, 34; Birgit von Seggern, *Der Landsknecht im Spiegel der*

*Renaissancegraphik um 1500–1540*, Bonn 2003, [http://hss.ulb.uni-bonn.de/diss\\_online/phil\\_fak/2003/seggern\\_birgit\\_von](http://hss.ulb.uni-bonn.de/diss_online/phil_fak/2003/seggern_birgit_von), 84f., 174–186, Abb. 103 mit weiteren Nachweisen).

### VARIANTEN BEI DEN SÖHNEN

Im zweiten Band schließen die Untersuchungen Forschungslücken zu Pieter Brueghel d. J. Dessen Unterzeichnungen sind wie diejenigen des Vaters durchweg freihändig ausgeführt und zeigen nicht den vom Durchpausen her bekannten versteiften Duktus. Einzelne Punktreihen belegen dennoch den Gebrauch durchlochter Kartons (Bd. 2, 348f.). Anhaltspunkte für diese etwa auch von Bruegels mutmaßlichem Lehrer Coecke angewandte Methode gibt es übrigens auch bei Pieter I. (Bd. 3, 888). Im Gegensatz zum Vater, der offenbar größeren Wert auf die einheitliche Stimmung der Landschaften legte, gibt es beim Sohn Reserven, also Aussparungen, auch für kleine Figuren (Bd. 2, 411, 463, 495). *Der Streit zwischen Karneval und Fasten* wird im Zusammenhang mit mehreren Versionen des Sohnes einem Kopienvergleich unterzogen (Bd. 2, 364–375, 424, Bd. 3, 747f.), der belegt, dass die Abweichungen vom Wiener Gemälde nicht auf dessen Eigeninitiative zurückzuführen sind, sondern auf die Verwendung ererbter Kartons.

Bei der *Predigt Johannes des Täufers* unterscheiden die Autorinnen weitgehend überzeugend die unterschiedliche Qualität der Ausführungen des Sohnes. Da Jan Brueghel d. Ä. das Original sicherlich kannte, könnte Pieter II. auch dessen Gemälde als Vorbild für einige Details und vor allem für die Farbgebung herangezogen haben, doch zeigt auch hier der genaue Kopienvergleich, dass Originalkartons Bruegels eine prägende Rolle gespielt haben (Bd. 2, 467–481). *Der Hochzeitstanz im Freien* basiert auf einer verschollenen Vorlage Pieters I. (585, vgl. 638, 640–642). Die Unterzeichnungen ähneln einander bei den verschiedenen Versionen stark, weshalb die Autorinnen sie alle der gleichen Hand zuschreiben (Bd. 2, 582, 584, 595, Abb. 404). Sie gehen davon aus, dass es sich bei der Vorlage um ein Gemälde Pieters I. gehandelt habe, dessen Farbgebung von Jan I. und Maerten van Cleve übernommen wurde und das

möglicherweise als Modello für den postum edierten Stich van der Heydens gedient habe (Bd. 2, 603, 609, 822).

Zwischen den meisten Versionen Pieters II. und den übrigen Werken mit diesem Sujet gibt es jedoch einen wichtigen Unterschied: Die Figuren agieren linkshändig (vgl. 610, Abb. 406, 407, 409, 411, 412, 415), lediglich eine reduzierte Variante in der Tradition Jans I. ist rechtshändig (Bd. 2, Abb. 410). Dieser Befund und die über das in der Kerngruppe Übliche hinausgehende enge Übereinstimmung in den Unterzeichnungen (selbst zwischen Jan I. und Pieter II.) sprechen dagegen eher für eine bereits auf leichte Reproduzierbarkeit angelegte, seitenverkehrte Graphik-Vorzeichnung als Quelle. Diese hatte, wie die unterschiedliche Gestaltung der Randpartien zeigt, wohl in etwa das gleiche Format wie der Stich van der Heydens. Die Kopien Pieter Brueghels d. J. sind im typischen, mehr oder minder standardisierten Kleinformat ihrer Zeit gehalten (vgl. Bd. 2, 575, Bd. 3, 729), was an den Seiten Platz für unterschiedliche Gestaltung der Randpartien ließ, aus der bestenfalls chronologische Rückschlüsse innerhalb seines Œuvres möglich sind. Ob die Veränderungen gegenüber den Gemäldefassungen (vgl. Bd. 2, 609) dabei wirklich auf den Stecher zurückgehen, wie häufig behauptet, mag dahingestellt bleiben. Der Versuch, solche Hypothesen bei den von Cock verlegten Stichen durch Stilanalysen zu untermauern, wurde bislang nicht unternommen. Die kleinere, bisweilen Jan Brueghel I. zugeschriebene Gouache in Florenz (Bd. 2, Abb. 412) verdient hier m. E. eine stärkere Beachtung. Einzelne Gesichter stehen denjenigen Pieters I. im Detail näher als alle übrigen Kopien, und der Bildausschnitt korreliert (im kleineren Maßstab) mit dem mutmaßlichen Format des Originals. (Die Seitenränder sind auf der Abbildung deutlich erkennbar; das Bild ist relativ schmaler als dasjenige Jans und gar als diejenigen Pieters d. J.)

Currie und Allart nutzen Veränderungen in der Farbgebung zur Datierung innerhalb der Kopienabfolge beim *Hochzeitstanz im Freien* Pieters II. (Bd. 2, 597f.). Parallele Beobachtungen lassen sich anhand der unterschiedlichen Typen von rah-

menden Bäumen und der Ausrichtung der Brautkrone treffen. Unter dem *Bethlemitischen Kindermord* nach Maerten van Cleve in Brüssel kam bei Röntgenuntersuchungen eine spätmanieristische Marktszene zum Vorschein, den Autorinnen zufolge wohl ein Fischmarkt (Bd. 2, 664–667); man könnte das Hiebmesser und die Gegenstände im Vordergrund jedoch auch als Fleischermesser und Schweine- oder Kalbsfüße interpretieren, was auf einen Fleischer verweisen würde. Bei keiner der Kopien des in verschiedenen Größen ausgeführten *Bauernadvokaten* konnte der Gebrauch eines Pantographen nachgewiesen werden, stattdessen an anderer Stelle metrische Anhaltspunkte für Quadrierungen (Bd. 2, 699, Bd. 3, 822, 950; C. Currie/Bob Ghys in: Appendix III. Practical Reconstructions, Bd. 3, 956–979, hier 970–973). Ob alle nicht der Werkstatt Pieters II. entstammenden Versionen dieses Sujets von dessen Werken kopiert wurden (Bd. 2, 708), müsste im Fall des Gemäldes in Antwerpen (Bd. 2, Abb. 503) noch einmal überprüft werden.

### GEBRAUCH VON VORLAGEN

Im dritten Band führen die Autorinnen ihre bisherigen Beobachtungen unter Einbeziehung weiterer Werke zur Synthese. Der an Morelli angelehnte genaue Vergleich von Detailformen (Bd. 3, 785), aber auch die unterschiedlich skizzenhafte Ausführung bilden eine hervorragende Grundlage zur Klärung offener Zuschreibungsfragen. Bei einigen Gemälden wurden Unterzeichnung und Malschichten getrennt untersucht. Die Kerngruppe der Unterzeichnungen Pieters II. besteht aus signierten und unsignierten Werken, dagegen sind die nicht zu dieser Gruppe gehörenden Bilder (von einer Ausnahme abgesehen) unsigniert (Bd. 3, 796f.). Hiermit korrelieren die entsprechenden Kern- und Randgruppen der Malschichten, wobei sich authentische Signaturen dort nur auf qualitativ hochwertigen Werken finden, was wiederum die Validität der Signaturen unterstreicht (Bd. 3, 812). Werkstattspezifika und selbst Versuche, die konkrete Maltechnik bei im Original bekannten Vorlagen des Vaters zu adaptieren, sind kennzeichnend für Pieter II., der dagegen bei eigenen

Bilderfindungen auf die Unterzeichnung selbst von Hauptfiguren verzichtete (Bd. 3, 773, 777f.).

Die Verwendung von Vorlagen kann weiter belegt und differenziert werden. So spielten neben Kartons und Studien des Vaters auch Arbeitskartons mit Teilen der Komposition und Ersatzkartons, vielleicht sogar Ricordi, eine Rolle (Bd. 3, 750–755, 818–825, 885). In einem Punkt unterscheidet sich allerdings der Gebrauch der Kartons: Pieter II. dienten sie wie anderen flämischen Künstlern auch als Grundlage einer geradezu seriellen Produktion, während der Vater sie für individuelle Schöpfungen anfertigte. In diesem Punkt vermuten die Autorinnen einen Einfluss der italienischen Renaissance (Bd. 3, 902), da sich die Raffael-Werkstatt ähnlicher zeichnerischer Verfahren bediente, unabhängig davon, ob auf diese Zeichnungen als Vorbereitung von Druckgraphik oder Gemälden je zurückgegriffen werden sollte oder nicht.

Aufgrund der Parallelen zu den gesicherten Unterzeichnungen schreiben sie Pieter II. die Skizze *Den Brunnen verfüllen, wenn das Kalb hingefallen ist* als gesichertes Werk zu, während Georges Marlier (*Pierre Brueghel le Jeune*, Bruxelles 1969, 153f.) und Klaus Ertz (*Pieter Brueghel der Jüngere [1564–1637/38]. Die Gemälde mit kritischem Œuvre-katalog*, Lingen 1998–2000, 123–125) wie auch Ludwig Münz (*Bruegel. Zeichnungen – Gesamtausgabe*, Köln 1962, A.37, 236, Abb. 189) diesbezüglich un schlüssig waren (vgl. Bd. 3, 797, 799). Diese Zuschreibung kann auch über einen kopienkritischen Vergleich gestützt werden: Die durch festeren Duktus als endgültig markierte Stellung des rechten Beines und die linke Hand entsprechen den Kopien des Sohnes, während die verworfene Körperhaltung dem Original des Vaters folgt. Die Zeichnung dokumentiert also gerade den Umgestaltungsprozess Pieter Brueghels d. J. gegenüber seinem Vorbild; sie stellt sozusagen den *missing link* zwischen beiden Gemälden her.

Ein zweiseitiges Skizzenblatt können Currie und Allart dem Œuvre Pieters II. glaubwürdig hinzufügen (Bd. 3, 799). Lediglich die Einzeichnungen im Gesicht des auf dem Ei Turnenden, der kleine Mann in Tracht des frühen 17. Jh.s., die Beschriftung und einige Kleckse in anderer Tinte

oder Tusche stammen m. E. von einer späteren Hand. Dagegen können die Autorinnen aufgrund der präzisen Untersuchung der beiden erhaltenen Versionen den *Ikarussturz* weder dem Werk Pieters I. noch dem Pieters II. zuordnen (Bd. 3, 844–872). Selbst der als vermeintliches Pentiment Pieters I. in der Unterzeichnung erkennbare Defäkierende findet sich in beiden Werken.

**D**er Versuch, den Vater über den Sohn zu verstehen, hat wertvolle Hinweise zur Werkstattpraxis beider Künstler erbracht. Die unter Einbeziehung weiterer Autoren (Bob Ghys, Steven Saverwyns, Pascal Fraiture) erstellten Anhänge geben auch über die konkreten Fragestellungen hinaus wichtige Anhaltspunkte zur Beurteilung der Mal- und Zeichentechnik im 16. und 17. Jh. sowie

zur Dendrochronologie. Als Abbildungsreservoir für weiterführende Untersuchungen ist das Werk aufgrund seiner neuartigen Fokussierung hervorragend geeignet. Das Literaturverzeichnis wäre unter stärkerer Berücksichtigung der jüngeren deutschsprachigen Forschung von noch größerem Wert. Insgesamt liegt hiermit jedoch das Ergebnis intensiver Grundlagenforschung vor, die ein ebenso breites wie tiefes Fundament für alle weiteren Zuschreibungsfragen wie für künftige Interpretationen der Brueg(H)els bietet.

---

**DR. GERALD VOLKER GRIMM**  
Oxfordstr. 9, 53111 Bonn,  
gerald.volker.grimm@gmx.de

## Aus der Natur in die Kunst: Neue Einsichten in die Praxis der Farbgewinnung in der Frühen Neuzeit

Renate Woudhuysen-Keller (Hg.)  
**Das Farbbüchlein Codex 431 aus dem Kloster Engelberg.**  
Ein Rezeptbuch über Farben zum Färben, Schreiben und Malen aus dem späten 16. Jahrhundert.  
Riggisberg, Abegg-Stiftung 2012.  
2 Bde., 318 + 260 S., 43 Abb., 7 Taf.  
ISBN 978-3-905014-52-5.  
CHF 120,00. € 118,00

Die Erschließung, Auswertung und Edition dieser Quellen gehört zur kunsttechnologischen Grundlagenforschung, der die ICOM-CC Arbeitsgruppe ATSR (Art Technological Source Research) ihr sechstes Symposium unter dem Motto „Sources on Art Technology: Back to Basics“ widmete (16.–17.6.2014, Rijksmuseum Amsterdam), bei dem u. a. Lara Broecke (Hamilton Kerr Institute, Cambridge) die neue englischsprachige Edition von Cennino Cenninis *Libro dell'Arte* vorstellte. Die kunsttechnologische Quellenforschung erfreut sich einer seit Jahren wachsenden Beachtung. In den zahlreichen Forschungsprojekten und Publikationen ist die Thematik des Farbmaterials besonders wichtig (vgl. Manfred Koller, Neue Quellenstudien zur historischen Kunsttechnologie, in: *Kunstchronik* 65, 2012/2, 62–69). Mit der Ausstellung „Making Colour“ (18.6.–7.9.2014, National Gallery London) geriet die wissenschaftliche Er-

---

**W**oher kommen Farben? Wie werden sie gemacht und verarbeitet? Farbrezepturen in handschriftlichen Manuskripten und gedruckten Quellen halten zur Beantwortung dieser Fragen eine außerordentliche Fülle an Material bereit.