

aufwendigen Parcours in Sperrholz. Dieses ephemere Gebilde wurde in einer unmittelbar folgenden Ausstellung von Claudio Parmigiani zum Teil der Installation seines eigenen Werks gemacht. Das subversive Spiel unterlief den Zwang zur Inszenierung, indem es die Präsentation selbst zum Teil des Kunstwerks werden ließ. Die hier subtil angedeutete Entmachtung des Szenographen durch die zeitgenössische Kunst wurde am Ende des Symposiums von Rémy Zaugg lautstark eingefordert. Der Schweizer Konzeptkünstler sollte über das Problem, einen »espace juste« für eine Ausstellung zu finden, referieren. Das tat er auch, allerdings in unerwartet polemischer Form. Ein Grausen sei ihm die Ausstellung *Le corps en morceaux* gewesen, und *Copier/créer* (Louvre, Paris, 1993) von Jean-Pierre Cuzin und Roberto Ostinelli mit ihren aufwendig gestalteten Wandverbauten hätte er als Kulturminister glatt verhindert. Der Geldhahn gehörte den Szenographen zugekehrt, die Kunsthistoriker müßten sich gegen ihre Diktatur auflehnen. Blankes Unverständnis schlug ihm zunächst entgegen, und man fragte sich entsetzt, was den Gerechten so empörte, daß er seinen Zorn nicht mehr zügeln konnte.

Der hielt mit seiner Kritik nicht lange hinterm Berg. Verjagt doch endlich jene Fetischisten, denen unterschiedslos jedes Objekt Anlaß für eine spektakuläre Lichtshow bietet. Nur von Objekten wäre den ganzen Tag die Rede gewesen, wo es doch ein fundamentaler Unterschied sei, ob man Autos, Kühe oder eben

Kunstwerke ausstellt. Wären erstere im Ausstellungszusammenhang ihrer Funktion beraubt, hätte also der Szenograph vielleicht wirklich eine Aufgabe, so würde das Kunstwerk gerade im Museum jenseits aller Bewunderung erweckenden Inszenierung »funktionieren«. »Was das Badezimmer für die Zahnbürste ist das Museum für das Kunstwerk.« Das Kunstwerk brauche das Museum als Ort der Reflexion. Fatal wäre es, wenn es Künstler und Kunsthistoriker einfach dem Marketingprofi, dem Emotionsfachmann überließen. Unvermittelt tat sich ein Abgrund in der trauten Zweisamkeit von Szenograph und Kurator auf. Während sich ersterer auf die Notwendigkeit seines technischen Könnens, Beleuchtung und Gestaltung der Vitrinen, zurückziehen konnte, blieb letzterer im Regen stehen. Eben noch war die Inszenierung der Szenographen als Teil eines Konzepts emotionaler Fesselung des Publikums gepriesen worden, da holte den Kunsthistoriker die Schattenseite, die sträfliche Vernachlässigung des pädagogischen Vermittlungsauftrags ein. Nie sei von den Menschen die Rede gewesen, die das Museum mit einem Zugewinn an Erkenntnis verlassen sollten, warf Zaugg den oben erwähnten Ausstellungsprojekten vor. Der Szenograph rettete sich ins zuvor verschmähte Handwerk, dem Kunsthistoriker blieben zwei Möglichkeiten. Heftiges Bestreiten des Vorwurfs oder das Einbekenntnis seiner Selbstaufgabe.

Michael und Thomas Rainer

Pieter Bruegel de Oude: Meestertekenaar – Pieter Bruegel the Elder: Drawings and Prints

Rotterdam, Museum Boijmans Van Beuningen, 24. Mai – 5. August 2001; New York, Metropolitan Museum of Art, 25. September – 2. Dezember 2001

Als europäische Kulturhauptstadt des Jahres 2001 bot Rotterdam eine sensationelle Ausstellung, die es in dieser Form kaum je wieder geben wird: Beinahe das gesamte graphische

Werk Pieter Bruegels d. Ä. (um 1525/30–1569) war im Museum Boijmans Van Beuningen zu sehen. Die Schau wurde in enger Zusammenarbeit mit dem Metropolitan

Museum of Art in New York konzipiert, wo sie anschließend gezeigt wurde.

Die Empfindlichkeit von Kunstwerken auf Papier und die daraus resultierenden konservatorischen Bedenken, die hochrangige Ausstellungen graphischer Kunst immer schwieriger werden lassen, steigern den Respekt vor der Leistung der Veranstalter. Beinahe fünf Jahre der Vorbereitung brauchte es, um 55 von 61 Zeichnungen Bruegels zeigen zu können, die der 1996 edierte *Cœvrekatalog* Hans Mielkes erfaßt (Hans Mielke: *Pieter Bruegel: die Zeichnungen*, Turnhout 1996). Hierzu gesellten sich die druckgraphischen Arbeiten, die zumeist in seltenen und frühen Abzügen präsent waren, darunter einige sensationelle Stücke (z. B. Kat. 82 & 85). Acht der gezeigten Werke waren noch nie öffentlich ausgestellt, und vier der sechs Zeichnungen aus privatem Besitz waren bislang selbst der Forschung kaum zugänglich (Kat. 15, 17, 50, 62). Die Bedeutung der Ausstellung wird zudem durch die Tatsache gesteigert, daß abgesehen von vereinzelt Schriftquellen allein Zeichnungen und Drucke von Bruegels künstlerischen Anfängen zeugen. Auch die Fakten, die sich zu seiner Biographie zusammentragen lassen, sind spärlich; im englischsprachigen Ausstellungskatalog faßt dessen Herausgeberin Nadine M. Orenstein einleitend das Bekannte zusammen (S. 3-11). Weiterhin widmet sie sich Bruegels Engagement auf dem Gebiet der Graphikproduktion, wobei sie neben wichtigen Beobachtungen zum Arbeitsprozeß auch neue Hinweise auf die Chronologie einiger undatierter druckgraphischer Werke gibt (S. 41-55). Hinzu kommen eine ikonographische Untersuchung zu Bruegels Graphik von Manfred Sellink (S. 57-65) und ein Aufsatz von Larry Silver über Bruegels Ruhm und Nachruhm (S. 67-84). Sellink sucht die teils rätselhafte Ikonographie Bruegelscher Bildfindungen vor ihrem geistesgeschichtlichen Hintergrund zu erläutern. Silver belegt anschaulich die weitreichende Wirkung Bruegels und illustriert seine immense Bedeutung für die Künstler der folgenden Generation.

Einen zentralen Beitrag zum Katalog leistet Martin Royalton-Kisch, der über das gewandelte Bild von Bruegels zeichnerischem *Cœvre* in der Forschung schreibt (S. 13-39). Ausgangspunkt für diese Betrachtung wie für die Gesamtkonzeption der Ausstellung war der *Cœvrekatalog* Hans Mielkes, dem die Veranstalter ihr Begleitbuch gewidmet haben. Das 1996 aus dem Nachlaß edierte Werkverzeichnis versuchte einer Forschungssituation Rechnung zu tragen, die sich in knapp einem Jahrhundert grundlegend gewandelt hatte. Die intensive Beschäftigung mit Bruegels Zeichnungen hatte 1925 begonnen, als Charles de Tolnay, ausgehend von den Forschungen René van Bastelaers, einen ersten Katalog vorlegte, dessen Überarbeitung 1952 erschien (*Die Zeichnungen Pieter Bruegels*, Zürich 1952). Neun Jahre später folgte eine weitere katalogmäßige Bearbeitung der Zeichnungen, die, um etliche Blätter erweitert, zur Grundlage der weiteren Forschung wurde (Ludwig Münz: *Pieter Bruegel. The Drawings*, London 1961). Etliche dort aufgeführte Werke, von denen einige gar als besonders typische Zeugnisse seines Stils galten, wurden jedoch von der jüngeren Forschung anderen Künstlern zugeschrieben, so daß von den 154 bei Münz aufgeführten Blättern heute nur noch ein kleiner Kern übriggeblieben ist: Mielkes Buch zählt nurmehr 61 authentische Blätter.

Daß die Fixierung von Bruegels zeichnerischem Werk damit noch nicht abgeschlossen war, hat auch Mielke erkannt, der im Vorwort seines Buches zu Recht die Frage stellt: »Eingedenk der Fülle von Irrtümern, denen so bedeutende Vorgänger-Kollegen zum Opfer gefallen sind, sehen wir skeptisch auf die Zeichnungen, die wir jetzt als das gültige Werk vorlegen. Wie wird die nächste Werkliste aussehen, die nach weiteren dreißig Jahren vorgelegt werden wird« (Mielke 1996, S. 1)? Kaum fünf Jahre nach Erscheinen seines *Catalogue raisonné* bot jetzt die Rotterdamer Ausstellung die Möglichkeit, einige der weiterhin unsicheren Zuschreibungen im direkten Ver-

gleich zu überprüfen und den Forschungsstand vor den Originalen zu resümieren.

So erwies sich in der Zusammenschau, daß die von Mielke (1996, 7) entdeckte pastorale Szene (Kat. 3) mit Bruegels Namenszug und dem Datum 1552 nicht nur der auf das gleiche Jahr datierten Zeichnung in der Ambrosiana nahesteht (Kat. 2), sondern auch der in Braunschweig bewahrten Hügellandschaft (Kat. 4) und der Leidener Dorflandschaft (Kat. 5). Diese unsignierten Blätter, die lange Zeit einem Nachahmer oder Künstler aus dem Umkreis des Meisters zugeschrieben wurden, erhalten damit einen festen Platz in Bruegels Œuvre. Gerade in der Nachbarschaft zu diesen Blättern gewinnt dann auch Mielkes (1996, 5) Zuschreibung einer auf blauem Papier ausgeführten Zeichnung Überzeugungskraft, die durch ihre Lavierung und die maleisch eingesetzte Weißhöhung auffällt. Sowohl die zeichnerische Gesamtanlage als auch Details, wie das Pünktchenmuster zwischen den einzelnen Baumstämmen, lassen die Zuschreibung dieser Zeichnung plausibel erscheinen, die durch eine im Infrarotlicht sichtbar gemachte Unterzeichnung zusätzlich an Überzeugungskraft gewinnt.

Andere Attributionen gilt es vielleicht noch einmal zu überdenken. Dazu zählt eine Zeichnung (Kat. 81), die lange als seitenverkehrte Kopie nach Bruegels einziger Radierung galt (Kat. 82). Mielke (1996, 53) hatte diese Landschaft mit Hasenjägern als eigenhändige Zeichnung des Meisters angesehen, Martin Royalton-Kisch (*Master Drawings* 38, 2000, S. 443-447) daraufhin die Rotterdamer Landschaft mit dem Gang nach Emmaus als diesem Blatt nahestehende, eigenhändige Arbeit bestimmt (Kat. 89). In Rotterdam boten sich beide Zeichnungen im direkten Nebeneinander mit der unbestreitbar eigenhändigen Radierung zum Vergleich. Unzweifelhaft ist Royalton-Kischs Beobachtung zuzustimmen, daß beide Zeichnungen denselben Urheber haben. Dennoch erscheinen nach wie vor Zweifel angebracht, ob dieser wirklich Pieter

Bruegel war. So willkommen jede Neuzuschreibung mit Blick auf das reduzierte Œuvre sein muß, bleiben doch Zweifel. Allzu flach und flüchtig sind weite Partien gerade der Landschaft mit Hasenjägern gezeichnet, als daß man in dem Blatt eine Vorbereitung der in ihrer Anlage genialen Radierung sehen könnte.

So sind vielleicht auch diese beiden zusammengehörigen Blätter dem näheren Umkreis Bruegels zuzuschreiben, der in der Ausstellung durch eine ganze Reihe von Zeichnungen dokumentiert war. Die eigenhändigen Werke wurden nämlich um solche Blätter ergänzt, die von der neueren Forschung als Kopien angesehen werden. Vor allem betrifft dies jene viel diskutierten Zeichnungen, die von den Veranstaltern der Ausstellung einem »Meister der Berglandschaften« zugeschrieben werden (Kat. 120-125). Einige dieser Blätter, die ehemals stilistisch fest in Bruegels Werk verankert schienen, weisen Wasserzeichen auf, die sich bisher nur bei unterschieden später datierten Drucken nachweisen lassen (Mielke 1996, S. 75). So trägt zum Beispiel eine der »anerkanntermaßen schönsten«, größten und attraktivsten Bruegelzeichnungen, die als ein Schlüsselstück angesehene sogenannte »Rheinlandschaft« in der New Yorker Pierpont Morgan Library (Kat. 120), ein Wasserzeichen, das Picard als einer Gruppe elsässischer Marken zugehörig ausweist, die erst um 1585 bis 1588 einsetzen. Darüber hinaus legen die von Mielke publizierten Studien den Schluß nahe, daß auch etliche andere bisher gesichert geglaubte Zeichnungen keinen Bestand in Bruegels Œuvre haben. Darunter sind neben zwei Zeichnungen der Seilern Collection (Mielke 1996, A 5, A 6) auch verschiedene andere Berglandschaften, u. a. die viel diskutierte Berliner »Martinswand« (Mielke 1996, A 2, A 4, A 7, A 8, A 17). Nicht weniger einschneidend war die Abschreibung einer Gruppe von Zeichnungen, die mit Bruegels Namen versehen und auf die Jahre 1554 bis 1562 datiert ist (Kat. 126-129). Darunter sind neben den beste-

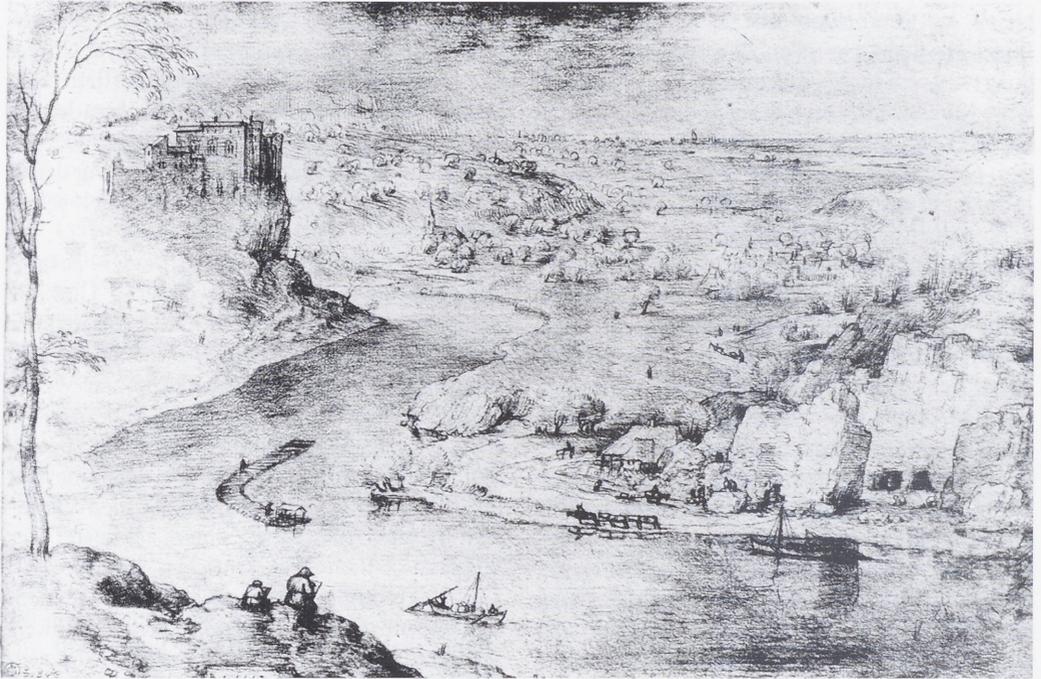


Abb. 1 Pieter Bruegel (?), *Flußlandschaft mit zwei Zeichnern*. Schwarze Kreide, 22,3 x 34,2 cm. Besançon, Musée des Beaux-Arts et d'Archéologie (Museum)

chend schönen Ansichten der Amsterdamer Stadtbefestigung vor allem ländliche und alpine Phantasieansichten (Mielke 1996, A 21-A 45). Sie gelten seither als Werke Jacob Saverys (um 1565–1603), wobei angenommen wird, daß er diese Blätter tatsächlich in fälschender Absicht fertigte (Pieter Schatborn, in: *Dawn of the Golden Age. Northern Netherlandish Art 1580-1620*, Ausstellung: Rijksmuseum, Amsterdam 1993/1994, 197). Anders die 'Naer het Leven'-Figurenstudien Roelant Saverys (1576–1639), die auf einer Reise durch Tirol nach der Natur entstanden und wohl als Motiv und Themenvorrat für eigene Werke dienten (Kat. 130–134). Als Motivfundus waren vermutlich auch jene Kopien gedacht, die Jan Brueghel (1568–1625) nach Werken seines Vaters fertigte (Kat. 119). Gerade seine in der Ausstellung gezeigte Land-

schaft mit exotischen Tieren gibt dabei einen vitalen Eindruck von dem zugrundeliegenden Original, das – wie so viele Zeichnungen Bruegels – nurmehr durch die Kopie dokumentiert wird. Die Möglichkeiten, die weit klaffenden Lücken in der Überlieferung durch den Vergleich von Zeichnungen zu schließen, denen vielleicht ein Original Bruegels zugrunde liegt, sind jedoch begrenzt (vgl. dazu Mielke 1996, S. 16f.). Bedenkt man, wie nah sowohl Jacob als auch Roelant Savery dem Stil Bruegels zu kommen vermochten, scheint es nicht mehr auszuschließen, daß es sich bei so mancher vermeintlichen Kopie um eine Adaption Bruegelschen Stilwollens handelt. Eine abschließende Bewertung dieser Zeichnungen wird erst nach einer eingehenden Untersuchung der »Bruegel-Renaissance« um 1600 möglich sein. Ziel einer derartigen Untersuchung sollte es

sein, die von der neueren Forschung aus Bruegels Œuvre ausgeschiedenen Zeichnungen genauer im Werk jener Künstler zu verorten, die um 1600 Bruegels Stil kopierten.

Nach einer genaueren Einordnung der Bruegel nahestehenden Zeichnungen ließe sich vielleicht auch mehr über den sogenannten »Meister der Kleinen Landschaften« sagen (Kat. 135–144). Die ihm zugeschriebene inhomogene Gruppe von Landschaften, die z. T. als Vorlagen für zwei 1559 und 1561 von Hieronymus Cock edierte Stichserien gedient hatten, und deren Abbildungen noch die 1921 erschienene Bruegel-Monographie Max J. Friedländers prägten, gelten seit langem als das Werk mindestens eines unbekanntes Meisters. Die Frage der Autorschaft der »Kleinen Landschaften« wird wohl bis auf weiteres offen bleiben müssen. Sicher ist nur, daß sie nach der Mitte des 16. Jh.s von einem Antwerpener Künstler geschaffen wurden, der in direkter Beziehung zu Hieronymus Cock stand, und daß sie mithin in die direkte Einflußsphäre Pieter Bruegels gehören.

Es mag vermessen scheinen, bei einer so reichhaltigen Ausstellung noch mehr zu verlangen, doch fehlten gerade einige jener Zeichnungen, deren Eigenhändigkeit Mielke bezweifelt hatte. Diese Blätter im kritischen Vergleich neben den von ihm anerkannten Werken zu sehen, hätte wohl weitergeführt. So hätte man sich gewünscht, die in Kreide ausgeführte Landschaft mit zwei Zeichnern aus Besançon zu sehen (Abb. 1; Mielke 1996, 13). Dieses Blatt war nicht zuletzt unter Verweis auf seine für Bruegel sonst nicht belegte Technik aus dem Œuvre ausgeschieden worden und wird seither häufig als Kopie angesehen. Karl Arndt hatte dagegen 1967 (*Pantheon* 25, 1967, S. 102–104) in der Zeichnung das Original vermutet, da sie — was auch Mielke anerkennt — »bruegeliger« sei als die Bruegel als Inventor nennende Radierung gleichen Vorwurfs.

Gerade im Lichte neuer Entdeckungen wie der mit einer Unterzeichnung in schwarzer Kreide versehenen farbigen Waldlandschaft aus Cambridge hätte es nahegelegen, die Landschaft aus Besançon zu zeigen. Leider fand sich das Courtauld Institute nicht bereit, die »Sturmbeuge Schelde vor Antwerpen« auszuleihen (Mielke 1996, 52), eine Zeichnung, die ebenfalls eine Unterzeichnung in Kreide aufweist. Die Präsentation suchte nicht allein den konservatorischen Anforderungen zu genügen, sondern folgte augenscheinlich einem gestalterischen Konzept. Die auf erhabenes Pathos zielende Lichtregie ließ die mehr als knapp gehaltenen Objektbeschriftungen im Dunkeln verschwinden, so daß die mit Bruegels Werk weniger vertrauten Besucher sich ratlos durch die Räume tasteten. Dafür wandte sich die Hängung der Werke nach thematischen Aspekten vermutlich speziell an das niederländische Publikum, dem man die Illusion von »Pier den Drol«, dem »Bauernbruegel«, wohl nicht endgültig rauben wollte. Anders als für die New Yorker Präsentation vorgesehen und im Begleitband praktiziert, waren die Blätter nämlich in Rotterdam nicht chronologisch, sondern ikonographisch gehängt, was die angestrebte neue Sicht auf Bruegels Frühwerk teils ein wenig verunklärte. Der vorbehaltlos positiven Gesamtbewertung der Ausstellung tun jedoch solche Details keinen Abbruch. Der opulent ausgestattete, mit prachtvollen Abbildungen versehene Katalog (in der Ausstellung Hfl 84) wird als Ergänzung von Mielkes Verzeichnis der Zeichnungen sicher zum Standardwerk werden. Zudem ist in Rotterdam ein ebenfalls gut gedrucktes, in niederländischer Sprache verfaßtes kleines Buch von Selink erhältlich (Hfl 32), das die Biographie Bruegels nachzeichnet und die in der Ausstellung gezeigten Hauptwerke bespricht.

Nils Büttner