

De firma Brueghel — L'entreprise Brueghel

Maastricht, Bonnefantenmuseum, 13. Oktober 2001–17. Februar 2002; Brüssel, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique / Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België [Musée d'Art ancien / Museum voor Oude Kunst], 22. März–23. Juni 2002. Begleitband zur Ausstellung: Gent, Amsterdam: Ludion; Paris: Flammarion 2001. 191 S. ISBN 90-5544-365-4 [niederl.]; ISBN 90-5544-389-1 [engl.]; ISBN 90-5544-366-2 [franz.]

Es war sein Schicksal, im Schatten des gleichnamigen Vaters zu stehen. Die kunsthistorische Literatur beschreibt Pieter Brueghel d. J. (1564/65–1637/38) beinahe durchgehend negativ, als wenig begabten Maler ohne inventive Ambitionen, der sich damit beschied, die genialen Bilderfindungen seines berühmten Vaters zu kopieren. In merkwürdigem Gegensatz dazu stehen die Anerkennung, die ihm zu Lebzeiten entgegengebracht wurde, und sein in zeitgenössischen Quellen bezugter Ruhm. So besaß zum Beispiel Kaiser Rudolf II. laut Inventar vom 6. Dezember 1621 neben Werken Pieter Brueghels d. Ä. (um 1528–1569) auch Arbeiten, die explizit als solche des Sohnes verzeichnet wurden. Die mit dessen Namenszug versehenen Kopien von Werken seines berühmten Vaters finden sich noch heute in allen größeren Museen der Welt und bezeugen in der weiten Verbreitung ihre einstige Beliebtheit. Durch das apodiktische Negativurteil der älteren kunsthistorischen Literatur blieben diese Gemälde in den meisten Sammlungen jedoch in Magazine und Depots verbannt. Weder Georges Marliers 1969 erschienene Monographie (*Pierre Brueghel le Jeune*, hg. von Jacqueline Folie, Brüssel 1969) noch ein umfangreicher, zweibändiger Œuvre-katalog, den Klaus Ertz dem Künstler widmete (Lingen 1988/2000), konnten wesentlich zu seiner Ehrenrettung beitragen.

1980 wurden dann in Brüssel erstmals Arbeiten Pieter Brueghels d. J. in einer Ausstellung gezeigt, die der »Familie Bruegel« — *Een dynastie van schilders* — gewidmet war. Auch in Überblicksausstellungen zur flämischen Kunstgeschichte waren sie in der Folge zu sehen. Dort hingen sie teils zwischen Werken

des Vaters und des jüngeren Bruders Jan (1568–1625), eines herausragenden Exponenten des Rubens-Umkreises: so z. B. in der Ausstellung *Von Bruegel bis Rubens* (Köln, Antwerpen, Wien 1993) oder in der Ausstellung *Pieter Breughel der Jüngere — Jan Brueghel der Ältere: Flämische Malerei um 1600* (Essen, Wien, Antwerpen 1997/98). Der direkte Vergleich ließ selbst wohlgesonnene Betrachter die Vorbehalte der kunsthistorischen Literatur teilen. Pieter Brueghel d. J. war weder der innovativste noch der beste unter den rund 220 Malern, die um das Jahr 1600 in Antwerpen wirkten.

Eine monographische Ausstellung zu diesem Künstler mußte demnach jedem, der mit der Materie vertraut war, als ein gewagtes Unterfangen erscheinen. Doch kennerschaftliche Ausstellungen liegen zur Zeit im Trend. Da spürt man in Kassel und Amsterdam den Rätseln um die Anfänge des jungen Rembrandt (1606–1669) nach, in Hamburg und Haarlem zeigt man das Frühwerk Jacob van Ruisdaels (1628/29–1682), und in Kleve bemüht man sich, dem Œuvre des nur in einem Werk greifbaren Bildschnitzers Dries Holthuys Gestalt zu verleihen. Zeitgleich ist in Maastricht und Brüssel eine Ausstellung zu sehen, wie es sie in dieser Form wohl noch nicht gegeben hat. Schon 1993 hatte das Bonnefanten-Museum in Maastricht seinen Bestand an Werken Pieter Brueghels d. J. gezeigt. Nun sind unter dem Titel *De firma Brueghel* gleich 40 Gemälde versammelt, die mit dessen Namen verbunden sind. Die Besonderheit der Ausstellung liegt darin, daß nicht ein Querschnitt durch das gesamte Œuvre zu sehen ist, sondern nur vier Kompositionen, die in jeweils zehn unter-



Abb. 1 Pieter Brueghel d. J. (?), Dulle Griet. Pinsel in Aquarellfarben und Feder in Braun, 390 x 534 mm. Düsseldorf, Kunstmuseum, Graphische Sammlung, Inv.-Nr. FP 4838

schiedlichen gemalten Versionen präsentiert werden: die *Volkszählung zu Bethlehem*, die *Anbetung der Könige im Schnee*, die *Winterlandschaft mit Vogelfalle* und der *Bauernadvokat*. Nur diese letztgenannte Komposition geht auf ein nicht sicher bestimmbares Vorbild zurück. Die drei anderen Bildfindungen imitieren authentische Arbeiten des Vaters. Diese waren in der Ausstellung in farbigen Reproduktionen vertreten, die man mitnehmen und zum Motivvergleich neben die gemalten Kopien halten konnte.

Die in jeweils zehn Fassungen gezeigten vier Kompositionen spiegeln dabei nur einen winzigen Ausschnitt aus der Masse überlieferter Kopien. Allein die sogenannte *Winterlandschaft mit der Vogelfalle* ist nämlich in mehr als 130 zeitgenössischen Fassungen über-

liefert. Obwohl man schon lange von der Existenz dieser Werke wußte, hat sich die Forschung bislang nicht intensiv mit dem Phänomen dieses Kopienwesens auseinandergesetzt. Dabei mußte schon das bloße Vorhandensein dieser massenhaft verbreiteten Bilder zahlreiche Fragen aufwerfen, die nun im direkten Vergleich einer großen Anzahl von Kopien geklärt werden sollten: Wer hat sie gemalt? Wurden sie alle in der Werkstatt Pieter Brueghels d. J. produziert? In welchem Verhältnis stehen die Kopien zu den Werken Pieters d. Ä.? Und lassen sich durch Vergleiche und genaue technologische Untersuchungen Zuschreibungen an bestimmte Meister verifizieren? Das spezialistisch wirkende Konzept tat dem Publikumsinteresse keinen Abbruch. Dabei war es aber nicht allein der Name

Brueghel, dem die Schau ihren Erfolg verdankte. In Maastricht waren die Gemälde in vier übersichtlichen Abteilungen als eine Schule des Sehens inszeniert. Den im Halbkreis angeordneten Gemälden waren in der Raummitte hinterleuchtete Detailaufnahmen zugeordnet, die den stets gleichen Ausschnitt aus unterschiedlichen Versionen derselben Komposition zeigten. Sie ließen die teils minimalen Abweichungen im Detail augenfällig werden und weckten den Ehrgeiz, die feinen Unterschiede auch in den Originalen zu entdecken. Es war der Reiz des aus der Zeitschrift *Hörzu* bekannten Spiels von »Original und Fälschung«, der die Besucher augenscheinlich fesselte. Dabei blieb das didaktische Konzept allerdings nicht auf diese gefällige Unterhaltung beschränkt. Vor allem eine in die Ausstellungsräume integrierte Restaurierungswerkstatt, in der, nur durch eine Glasscheibe vom Publikumsverkehr getrennt, technologische Untersuchungen einzelner Leihgaben durchgeführt wurden, verdeutlichte den wissenschaftlichen Anspruch des Unternehmens.

Die teilweise parallel zur Ausstellung im Internet publizierten Ergebnisse der technischen Untersuchungen erwiesen sich als erhellend für den Herstellungsprozeß der Gemälde. Es war bekannt, daß die unterschiedlichen Fassungen eines Bildes stets annähernd gleich groß sind. Im direkten Nebeneinander erwies sich, daß sogar die einzelnen Motive in beinahe allen Versionen eines Gemäldes sich stets genau an der gleichen Stelle befinden. Das setzt zwingend voraus, daß nach originalgroßen Vorlagen gearbeitet wurde, die exakt auf den Malgrund übertragen wurden. Das erweisen auch die im ultravioletten Licht sichtbar gemachten Unterzeichnungen, die sorgfältig jedes Detail vorbereiten. Wenn sich auch kein solcher Karton erhalten hat, kann nun doch mit an Sicherheit grenzender Wahrscheinlichkeit auf die einstige Existenz geschlossen werden. Die stets sehr ähnlichen Grundfarben, die trotz kleiner Abweichungen in Farbmaterial und Kolorit Verwendung fan-

den, lassen darauf schließen, daß daneben recht genaue Farbvorlagen existiert haben müssen. Leider hat sich für keine der drei gezeigten Kompositionen eine farbige Vorlage erhalten, wie sie in der Werkstatt Brueghels Verwendung gefunden hat. Diese Zeichnungen, die als Arbeitsmaterial in Gebrauch waren, sind nämlich kaum in die Hände von Sammlern gelangt. Nur ein Blatt, das als Farbmuster für Kopien der berühmten *Dulle Griet* verwandt wurde, hat dem Zahn der Zeit widerstanden (*Abb. 1*). Die heute in Düsseldorf aufbewahrte Zeichnung wurde leider nicht in der Ausstellung gezeigt, vermutlich um nicht durch ein weiteres ikonographisches Motiv vom eigentlichen Inhalt der Ausstellung abzulenken.

Überhaupt spielte die Ikonographie in der Ausstellung keine Rolle. So fehlte jeder über den Titel hinausgehende Hinweis auf den Inhalt der gezeigten Arbeiten. Dabei drängt sich die Frage doch geradezu auf, warum gerade diese Motive in beinahe unzähligen Wiederholungen gemalt wurden. Zudem hätte man sich eine systematische Aufstellung der in Schriftquellen auffindbaren Nachweise für Bilder Pieter Brueghels d. J. gewünscht, wie sie Dominique Allart im Katalog für die Arbeiten des Vaters in bislang nicht gekannter Vollständigkeit bietet. Der konzeptionelle Schwerpunkt von Ausstellung und Katalog lag eindeutig auf der naturwissenschaftlich-technischen Analyse der Bilder. Besonders aufschlußreiche Ergebnisse erbrachte die Untersuchung der verwandten Farben. So wurde in einigen Gemälden die Verwendung von echtem Lapislazuli und Purpur nachgewiesen, beides Farbstoffe von größter Kostbarkeit. Die Verwendung so teurer Farben läßt den Schluß zu, daß zumindest diese Gemälde nicht als Serienprodukte für den Kunstmarkt geschaffen wurden, sondern gezielt als Auftragsarbeiten für feste Abnehmer entstanden.

Allen technischen Ergebnissen zum Trotz ist man allerdings dem Künstler Pieter Brueghel d. J. bislang nicht näher gekommen. Im

Gegenteil scheint er mit den stets verfeinerten Methoden der technischen Analyse immer mehr hinter seinem Werk zu verschwinden, da sich keine der ausgestellten und mit seinem Namenszug versehenen Arbeiten mit letzter Sicherheit als in allen Teilen eigenhändig identifizieren läßt. In einem Werkstattbetrieb, wie man ihn sich mit Blick auf die Massen erhaltener Werke wohl vorstellen muß, wurde im Team gearbeitet. Die fertigen Werke wurden dann mit dem Namen des Werkstattleiters versehen. Der Meisternamen wurde gleichsam zur Fabrikmarke und bürgte nicht für die Eigenhändigkeit, sondern nur für die geprüfte technische Qualität der Ausführung.

Die intensive Suche nach einem Beweis der künstlerischen Identität Pieter Brueghels d. J. führte damit zu einer verblüffenden Feststellung: Die von einem kennerschaftlichen Konzept getragene technologische Untersuchung

frühneuzeitlicher Kunstproduktion, ihrer Bedingungen und ihrer Rezeption kann dazu beitragen, die vom Geniegedanken getragene Suche nach dem künstlerischen Individuum *ad absurdum* zu führen. Das könnte die längst überfällige Neubewertung Pieter Brueghels d. J. zur Folge haben. Er erscheint nun nicht mehr als ideenloser Epigone seines Vaters, sondern als erfolgreicher Kunst-Unternehmer, der sich durch geschicktes Marketing das Überleben auf einem übersättigten Kunstmarkt sicherte.

Der zur Ausstellung erschienene, reich bebilderte Begleitband (hg. von Peter van den Brinck) bietet viel neues Material zum Kopienwesen in den Niederlanden sowie detaillierte Untersuchungen zum Werkprozeß und Daten und Fakten zur technischen Analyse einzelner Bilder.

Nils Büttner

Kein »Röntgenbild des Surrealismus«: La Révolution Surréaliste

Paris, Centre George Pompidou, 6. März — 24. Juni 2002; Düsseldorf, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, 20. Juli — 24. November 2002

Bildgeschichte ohne Subjekte

Mit der Kunst wollten die Surrealisten programmatisch Schluß machen. Das innere Bild als Produkt und als Erkundungsinstrument des Menschen, das in materielle Bilder, Textbilder, kollektive Zeichnungen, Collagen und in die Malerei überführt wurde, stand im Mittelpunkt einer Bewegung, die sich damit auch als anthropozentrisch auswies. In der vom Ersten Weltkrieg ausgelösten Zivilisationskrise und im Zuge der seit 1900 projizierten Ideen zum Neuen Menschen wollten sie sich nunmehr dem Geistigen und Inneren als Ausgangspunkten des individuellen Menschen zuwenden. In der Abkehr von Konven-

tionalisierungen jeder Art distanzieren sich die Surrealisten auch von Werken und Programmen der Avantgardekunst des 19. Jh.s, dem Impressionismus, Realismus und Postimpressionismus, die längst schon in die bürgerlichen Distributionsapparate der Kunst eingebunden waren. Von der Gegenwart aus gesehen gibt es keine historische künstlerische Bewegung, die so sehr den Bildbegriff vorge-dacht hat, wie er heute von einer Kunstgeschichtsforschung gefordert wird, die sich zu einer historisch kritischen Bildwissenschaft entwickeln will: Es geht um eine wissenschaftshistorisch und anthropologisch orientierte, historische Bildwissenschaft, die sich gerade