

# KUNSTCHRONIK

MONATSSCHRIFT FÜR KUNSTWISSENSCHAFT  
MUSEUMSWESEN UND DENKMALPFLEGE

MITTEILUNGSBLATT DES VERBANDES DEUTSCHER KUNSTHISTORIKER E. V.  
HERAUSGEGEBEN VOM ZENTRALINSTITUT FÜR KUNSTGESCHICHTE IN MÜNCHEN  
VERLAG HANS CARL, NÜRNBERG

29. Jahrgang

Februar 1976

Heft 2

PIETER BRUEGEL d. Ä. ALS ZEICHNER. HERKUNFT UND NACHFOLGE

Ausstellung des Kupferstichkabinetts der Staatlichen Museen — Preuß.  
Kulturbesitz Berlin, 19. September — 16. November 1975.

*(Mit 5 Abbildungen)*

Die Tatsache, daß das Werk Pieter Bruegels bisher noch keine angemessene, repräsentative Ausstellung größeren Umfanges erfahren hat, mag auf die erst in jüngerer Zeit weichende Interesselosigkeit gegenüber dem flämischen 16. Jahrhundert zurückgeführt werden — sie bleibt in jedem Fall erstaunlich. Sie wird vollends unverstänglich angesichts des überzeugenden Wurfes, mit dem es dem Berliner Kupferstichkabinett gelang, für zwei Monate nicht nur einen großen Bestand an Zeichnungen Bruegels zu vereinigen, sondern auch die zeichnerische Tätigkeit seiner Vorläufer und Nachfolger ausführlich zu dokumentieren.

Nun, „De reis is nog niet gedaen, al ziet men kerk en toren staen“, um eines der vom jüngeren Pieter Bruegel gemalten Sprichwörter zu zitieren. Der Plan Matthias Winners war sicher nicht leicht zu realisieren, denn in einer Zeit erhöhter Risiken, steigender Kosten und geminderter Leihfreudigkeit werden auch Zeichnungen nicht mehr gerne überhändigt. Doch bedurfte es nicht allein williger Leihgeber, sondern vor allem hervorragender, mit der Materie gründlich vertrauter Mitarbeiter, um durch sorgfältige Auswahl und Bearbeitung der Objekte dem Unternehmen das hohe Niveau zu sichern, das es erreichte. Die überraschende Berliner Ausstellungsleistung sei zuerst einfach durch einige Zahlen verdeutlicht. 72 originale Arbeiten Bruegels — sieht man von den auszuschheidenden Studien „naer het leven“ ab — wußte Charles de Tolnai 1952 zu nennen, 84 authentische Zeichnungen führte Ludwig Münz 1961 auf. 52 Blätter Bruegels, darunter mehrere gut fundierte Neuzuschreibungen, konnte jetzt das Berliner Kabinett versammeln, wobei die 15 Zeichnungen aus eigenem Besitz ein ansehnliches Potential bildeten, das am Projekt dieser Ausstellung mitbeteiligt gewesen sein mag. Die Arbeitsphasen des Künstlers waren ausgezeichnet vertreten. Landschaften und Veduten der Frühzeit zwischen 1552 und 1556 waren mit

21 Zeichnungen präsent, woran die durch Karl Arndt neu eingeführten Waldlandschaften mit 4 Originalen und 10 Kopien einen gewichtigen Anteil hatten — leider wurde das Prager Blatt nicht hergeliehen (Kat. 27, 38, 39, 41; 42—51). Die figürlichen Kompositionen ab 1556 waren mit 20 Arbeiten zugegen, dazu der Rotterdamer grisailleähnlichen „Auferstehung“ und der auf den Holzstock gezeichneten „Schmutzigen Braut“ des Metropolitan Museums. Bruegels erneute zeichnerische Beschäftigung mit Landschaft und Vedute ab 1560 konnte in 9 Kompositionen, dazu der einzigen Radierung von seiner Hand, studiert werden.

Über Bruegel hinausgreifend wurden die wichtigsten flämischen Zeichner des Jahrhunderts in einer kundigen Auswahl von 238 Blättern sowie den beiden Skizzenbüchern in Brüssel (sogen. Errera-Skizzenbuch) und Berlin (Zeichnungen Antwerpener Künstler zwischen ca. 1530 und 1545) vorgestellt. Der Horizont dieser Wahl war deutlich durch Bruegel bestimmt; künstlerische Schwerpunkte seines gezeichneten Oeuvres legten ihre Leitlinien fest. Es waren einmal die Vorstufen und das Fortwirken seines Zeichenstils, zum andern, mit ungleich größerem Gewicht, die Entwicklung von Landschaft und Vedute, die Formen sententiöser Allegorese und Emblematisierung sowie — hiermit eng zusammenhängend — die Ausprägung der bäuerlichen Genreszene (vgl. besonders Kat. 182) innerhalb der flämischen Zeichnung des 16. Jahrhunderts, die im breiten Spektrum der Ausstellung immer wieder die einheitliche Konzeption sichtbar werden ließen. Insofern hätte der Titel eines „Siècle de Bruegel“ weitaus besser hierhergepaßt als zu der anspruchsvollen Brüsseler Ausstellung von 1963, aus deren Materialien die Umrisse von Bruegels Kunst und Wirkung nur sehr ungenau hervortraten.

Die einzige mit Wahrscheinlichkeit von Patinirs Hand herrührende Zeichnung war neben 7 sicheren Blättern von Bosch zu sehen; 4 Arbeiten von Barent van Orley und eine großartige Landschaftsinvention des Jan Wellens de Cock vervollständigten die begrenzte Gruppe der noch im 15. Jahrhundert geborenen, mit Bruegel verknüpfbaren Künstler. Ihrer Bedeutung entsprechend war die unmittelbare Vorläufergeneration vertreten. 4 Zeichnungen von Pieter Coecke van Aelst, 5 Blätter des Matthijs Cock aus der Zeit zwischen 1538 und ca. 1541, darunter das Münchener Blatt mit der skizzenhaften Brillanz seiner reinen Federtechnik (Kat. 139), 4 Landschaften und eine Vedute von Cornelis Massys sowie eine der 1550 datierten und signierten römischen Ruinenansichten von Hieronymus Cock repräsentierten zusammen mit den beiden Skizzenbüchern die Stufe Antwerpener Zeichenkunst, auf die der junge Bruegel zunächst gestoßen war. Demgegenüber nahmen sich die älteren und jüngeren Zeitgenossen Bruegels als schwächere Zeichner aus — ein Aspekt der Ausstellung, der die kunstgeschichtliche Situation reflektierte. Dies gilt für Lucas Gassel, für den Hans Mielke 4 ikonographisch wichtige Blätter mit den „Vier Elementen“

sichern konnte (Kat. 156—159), die auf Jan van de Veldes vierteilige Radierungsfolge gleichen Themas nach Buytewech vorausweisen (E. Haverkamp Begemann 1959, Kat. CP 37—40); dies ist auch für Marcus Gheeraerts (Kat. 161) und die Verbeeck-Gruppe (Kat. 269—272) festzustellen, so wie es für Cornelis Cort (Kat. 149—152), Jacob Grimmer (Kat. 166) und Hans Bol (Kat. 2—8) zutrifft, die Bruegel lange überlebten. Hans Vredeman de Vries muß hier außer Betracht bleiben, weil seine thematischen Interessen seinem zeichnerischen Verfahren ganz bestimmte Konsequenzen auferlegten. Um das Bild der zeichnerischen Leistung von Bruegels Zeitgenossen noch mehr zu nuancieren, wäre es nützlich gewesen, die beiden Rotterdamer Blätter von Hans Bol von ca. 1557 zu zeigen, da hier Bruegels Zeichenstil ein frühzeitiges, bemerkenswertes Echo fand, das frei von epigonalen Zügen ist (H. G. Franz 1969, Abb. 286 u. 287). Indessen war eine prachtvolle unveröffentlichte „Ansicht des Colosseüms“ von Hendrick van Cleve zu sehen, der wahrscheinlich zur gleichen Zeit wie Bruegel in Rom zeichnete; seine Münchener Vedute von Neapel steht nur wenig dahinter zurück (Kat. 129, 131). Vor allem aber waren 13 Arbeiten des bedeutendsten zeitgenössischen Zeichners und Landschafters neben Bruegel, des „Meisters der Kleinen Landschaften“ ausgestellt, den Egbert Haverkamp Begemann jetzt überzeugend mit (dem wohl um 1515 geborenen) Joos van Liere identifiziert (Kat. 171, 184—195).

Unter den Nachfolgern ragten der Sohn Jan Brueghel d. Ä. und der Enkelschüler Roelant Savery heraus. Beiden hochbefähigten Zeichnern mit ihrer großen technischen und thematischen Spannweite war zu Recht viel Platz in der Ausstellung eingeräumt. Jan Brueghels Entwicklung, mehr aber noch seine vielfältige Begabung dokumentierten 26 Blätter, darunter 6 gut begründete Neuzuschreibungen (Kat. 42, 122, 123, 125, 126 u. 127). Eine frühe Federzeichnung aus der Zeit vor der Italienreise mit deutlicher Anlehnung an den Stilhabitus des Vaters (Kat. 108), aus der Italienzeit etwa die von Gisela Bergsträßer erkannte schöne „Ansicht mit Tiber und Engelsburg“ von 1594 (Kat. 110), andererseits die zu äußerster skizzenhafter Freiheit getriebene „Strandszene mit Seesturm“ von 1614 und die späte Berliner „Kanallandschaft“ (Kat. 124, 128) markierten den Zeitraum von Jans zeichnerischem Schaffen; innerhalb dieses Zeitraumes ließen die höchst virtuose Berliner Strandszene von 1614 (Kat. 124) und die ähnlich skizzenmäßige Budapester Winterlandschaft (Kat. 126) am ehesten erkennen, wie weit sich seine Fähigkeiten entfalteten. Das Budapester Blatt war schon von Teréz Gerszi für Jan Brueghel in Anspruch genommen worden, ihm ist es wohl eher als Joos de Momper zuzurechnen. Neben mehreren Kopien (Kat. 42, 50, 60 u. 61) und einer Kompilation (Kat. 101) nach Pieter Bruegel repräsentierten die gewählten Arbeiten gerade auch die erstaunliche Varianz der gezeichneten Gegenstände im Werke Jans: Römische Monumente — im Falle des Septimius Severus-Bogens (Kat. 111) auch einmal nach einer be-

rühmten Vorbild-Zeichnung des Matthijs Bril (Kat. 19) aufgenommen — wie auch poetische Landschaftskonstruktionen (Gebirge mit Fernsicht, Hafensicht, Dorf am Fluß; Kat. 114—116); Winterlandschaften (Kat. 125) ebenso wie topographisch wirkende Flachlandschaften (Kat. 128; aus Vorlagen des Vaters gewonnen) oder aus unmittelbarer Beobachtung geschöpfte Notizen (Kat. 124); skizzenhafte Genrefiguren (Kat. 120, 121, 127), die „Höllenszene“ oder Tierstudien (Kat. 118, 122).

Als ungewöhnlich eindrucksvoller Zeichner, mit Jan Brueghel weit ins neue Jahrhundert hineinreichend, hat auch Roelant Savery zu gelten. Beurteilt man die Ausscheidung der „naer het leven“-Studien aus dem Oeuvre Pieter Bruegels einmal von der größtenteils bestechenden Qualität dieser Blätter her, so hinterläßt sie eine breite, irritierende Lücke, so sehr sich die Studien in ihrer kompakten Figurenbildung plötzlich als stilistischer Fremdkörper im Werk Bruegels enthüllten. 20 Exemplare dieser Gruppe (mit vier neuen, von Gisela Bergsträßer bestimmten Studien) stellte das Berliner Kabinett aus (Kat. 220—239), darunter auch das „Pferdegespann“ der Albertina (Kat. 220), das Joaneath Ann Spicer als Beweisstück für die Benennung des Zeichners und die Ansetzung der Blätter um 1600 erkannte. Demgegenüber entstand bei den 3 Zeichnungen mit ungarischen Soldaten und Reitern (Kat. 217—219) der Eindruck späterer Entstehung, zudem geringerer zeichnerischer Originalität, auch wenn sie technisch und farbig reicher gearbeitet sind. Doch belehrten 18 weitere Blätter über das weite Spektrum graphischer Meisterschaft, das Savery auszufüllen mußte (Kat. 240—255, 257—258); zwei der Arbeiten sind 1605 und 1618 datiert (Kat. 244, 255), die anderen datierbar aus ihren Motiven und der Chronologie des Itinerars des weitgewanderten Künstlers. Eine wunderbare Baumstudie (Abb. 1) aus den Berliner Beständen war außer Katalog ausgestellt (Schwarze Kreide, Rötelszusätze, an einigen Stellen grünlicher Pinsel, 750 × 365 mm; KdZ. 13865, ex coll. von Beckerath, erworben 1902; Wz.: Verschnörkeltes Wappenschild mit einem W darin, darüber ein Monogramm HL. — Angaben und Einverständnis mit der Abbildung werden Matthias Winner verdankt). In der Zartheit der Zeichnung, dem dichten Kontext der Binnenformen und der ausgeprägten Materialität ihrer Oberflächenschilderung erinnern Baumstämme, Wurzeln und Erdssockel, der Kernbestand der Studie, an Frottagen von Max Ernst. Die Arbeit wird während der Tirolreise Saverys 1606—1608 entstanden sein, Blattwerk und Baumwurzeln finden sich in ähnlicher Formulierung — doch motivisch von minderem Gewicht — auf dem ausgestellten Blatt mit dem Münzerturm in Hall/Tirol (Kat. 252). Noch stärker an Frottagen von Ernst gemahnt die subtile Kreidetechnik der Hamburger „Felsklippen“ (Kat. 249), die Textur des Steins erscheint wie durchgerieben; nur die verwendeten Pastellkreiden setzen diesem Vergleich Grenzen. Er kann nur besagen, daß Savery sehr sensibel für die Epidermis seiner Naturmotive war. Die Handhabung von

Kreiden ist auch bei den „Drei Adlern auf einer Felsklippe“ und der „Landschaft mit dem Münzerturm in Hall“ (Kat. 247, 252) von souveräner Zartheit, Festigkeit und Bezeichnungskraft. Doch auch Saverys Arbeit mit der Feder muß hervorgehoben werden. Die Federtechnik der „naer het leven“-Studien mit ihrem transparenten, „haarigen“ Strichbild ist auch noch bei dem herrlichen „Springenden Stier“ von 1618 (Kat. 255) zu beobachten; die von Pieter Bruegel übernommene „pointillistische“ Flächenbelebung fällt beim Darmstädter Blatt mit dem „Turm von Buuren“ auf (Kat. 257), das Mielke mit einleuchtenden Argumenten für Savery sichern konnte: Man gewinnt den Eindruck, daß Savery — ganz abgesehen von seinen Arbeiten in Mischtechnik — bestimmte graphische „modi“ rein bis in die Spätzeit durchhielt. Wahrscheinlich ist er gegenüber Jan Brueghel technisch der Reichere, aber auch die Themenskala seiner Zeichnungen wirkt differenzierter — wobei er als Maler hinter Brueghel zurücktreten muß.

Im Unterschied zur zeitgenössischen Situation Pieter Bruegels war neben Jan Brueghel und Roelant Savery eine Vielzahl von begabten Zeichnern am Werk. Dem trug das Berliner Kabinett ausführlich Rechnung. Die Zusammenstellung zahlreicher Blätter Brueghels und Saverys machte in der niederländischen Kunstszene um 1600 zwei außerordentliche Potenzen deutlich, doch wurde auch sichtbar, daß sich die zeichnerische Produktion nach Pieter Bruegel sehr erweiterte, vielfältig verzweigte und Leistungen zeitigte, die der flämischen und holländischen Zeichenkunst des 17. Jahrhunderts belebende Impulse zuführten. Blätter von Matthijs und Paul Brill mit römischen Motiven und Landschaften, eine Waldlandschaft von (nach?) Coninxloo, eine seltene Allegorie des Mechelner Figurenmalers Michiel Coxie, eine recht gezähmte „Antoniusversuchung“ des jüngeren Frans Francken, eine von Mielke glaubwürdig für den älteren Jacques de Gheyn beanspruchte Allegorie — es wäre das erste gesicherte Blatt des Antwerpener Künstlers —, fünf Arbeiten von Georg Hoefnagel, davon drei Miniaturen sowie seine Kopie nach Bruegels „Maler und Käufer“, drei Blätter von Joos de Momper, fünf Zeichnungen von Pieter Stevens, ein „Phaethonssturz“ und eine frei komponierte „Ansicht von Florenz“ von Lodewyk Toeput, zwei Gouachen des Lucas van Valckenborch, vier Phantasielandschaften von Tobias Verhaecht, eine Felsenszenerie und ein Waldstück von Paulus van Vianen, sieben Blätter verschiedener Thematik von Vinckeboons (eine reine Landschaft, Waldlandschaften mit mehr oder minder vorherrschender Staffage, ein Sprichwortbild, eine Bettlerszene, eine Kirmes), der Berliner Klebeband mit 20 Eremitenlandschaften sowie eine Odysseusszene von Maerten de Vos, schließlich vier Architekturphantasien des perspektivekundigen „Bühnenbildners“ Hans Vredeman de Vries, die eine willkommene Bereicherung der Ausstellung darstellten — all dies wurde in Berlin als Dokumentation der niederländischen Zeichner im Gefolge von Pieter Bruegel gezeigt. Muzianos „Landschaft mit dem Hl. Onuphrius“ (Kat. 206),

stilistisch vergleichbar mit niederländischen „Federkunststücken“, in der Auffassung geistesverwandt mit Bruegels Waldlandschaften, fügte sich gut zu den ausgestellten Blättern.

Der Katalog (bearbeitet von Matthias Winner, Fedja Anzelewsky, Peter Dreyer, Lutz Malke, Hans Mielke und Konrad Renger, 202 S. mit 313 Abb.) ist als neue Etappe der Bruegelforschung, darüber hinaus als unentbehrliches Vademecum für das flämische 16. Jahrhundert anzusehen. Leider war er viel zu früh vergriffen (deshalb wurde oben die Pedanterie einer breiten Aufzählung der Objekte nicht gescheut). In der sorgfältigen Analyse von Technik, Zeichenstil und Ikonographie, der mustergültigen Transskription der Aufschriften — wie sie Dreyer bei den „naer het leven“-Studien von Savery vornahm —, ferner der eindringlichen Auseinandersetzung mit der Forschung und der Abgewogenheit des Urteils, vor allem aber in der ausführlichen, auf Nachvollziehbarkeit bedachten Argumentation bei Zuschreibungen oder Zweifeln liegt ein Modellfall vor. Hier nur einige Hinweise: Bei Bruegels „Südlicher Berglandschaft mit Kloster“ (Kat. 23) hat Winner aus der Technik des Blattes die nicht vom Zeichner stammenden Bestandteile überzeugend herausgelöst: die farbigen Aquarellzusätze und die Grauüberarbeitung im Vordergrund (allerdings heißt es im Katalog mißverständlich: „Hier wird bestritten, daß weder die einfarbigen noch die farbigen Zusätze von Bruegel selbst sind“, wo ein „sowohl — als auch“ oder ein „und“ stehen müßte). Um seiner vermeintlich originalen Koloristik willen hat Ludwig Münz 1961, No. 2, das Blatt als einzige Arbeit farbig abgebildet. Bei Bruegels „Martinswand bei Zirl“ (Kat. 52) hat Anzelewsky durch graphologische Differenzierung des Zeichenstils jede weitere Möglichkeit ausgeschlossen, das Blatt als Arbeit Roelant Saverys anzusprechen. Durch genaue Untersuchung der zeichnerischen Formulierung konnte Mielke in den ausgestellten „Kleinen Landschaften“ eigenhändige (Kat. 192—194) von fremdhändiger (Kat. 184, 185, 187, 190) Staffage scheiden und den Landschaftsmeister zum erstenmal als interessanten Figurenzeichner vorstellen. Ebenso wies er nach, daß ein Korrektor — möglicherweise Hieronymus Cock selbst — in Vorzeichnungen von Vredeman de Vries eingriff, Figuren hinzufügte und motivische Erweiterungen gab (Kat. 289—292). Ikonographie und geistesgeschichtlicher Hintergrund von Bruegels „Alchimist“ (Kat. 67) sind durch Winner zum erstenmal erschöpfend geklärt. Auch K. Rengers ikonographische Erläuterungen von Bruegels „Esel in der Schule“ (Kat. 63), der „Todsünden“ (Kat. 64, 65) und der „Tugenden“ (Kat. 69—74), immer fußend auf umfassender Kenntnis der niederländischen Quellen- und Kommentarliteratur, führen über die bisherigen Ergebnisse hinaus; exemplarisch sind Rengers Deutungen auch bei Maerten van Cleves „Kirmes“ (Kat. 134), des Blattes vom „Meister des Verlorenen Sohnes“ (Kat. 183) sowie des „Blasebalgmachers“ (Kat. 199), einer flämischen Genre-Allegorie um 1560—1570.

Der Katalog bringt die Künstler in alphabetischer, die Abbildungen in chronologischer Reihenfolge. Alle Zeichnungen sind gut reproduziert (mit Ausnahme von Bruegels „Heroischer Stadt“, Kat. 32, Abb. 63). Die in einzelnen Katalogeinträgen niedergelegten Resultate zu einigen größeren Sachkomplexen der Ausstellung seien im folgenden in „Längsschnitten“ kurz zusammengefaßt:

1) *Zu Pieter Bruegel*: Seine einzige erhaltene Romvedute (Abb. 2), die „Ripa Grande“ (Kat. 26), wird nach den Hinweisen von Winner (eigenhändige Ortsangabe; Nähe zur „Ruhe auf der Flucht“, Kat. 33) nicht mehr in Zweifel gezogen werden können. — Am ehesten zur Pariser „Flußlandschaft“ von 1552 (Kat. 24) treten jetzt die beiden thematisch und kompositorisch ähnlichen Landschaften in der Albertina (Kat. 28, 29), die von späterer Hand überarbeitet wurden; sie sind sehr wahrscheinlich im selben Zeitraum entstanden, bilden mit dem genannten Pariser Blatt eine weitgehend homogene Gruppe und geben vermehrten Aufschluß über Bruegels Naturstudien auf dem Weg nach Süden oder in Italien. — Arbeiten aus der Zeit vor 1555 sind in zwei Kopien in Braunschweig (Kat. 31) und Berlin (Kat. 36) erhalten, die erste wohl eine italienische Landschaft, die zweite eher in Antwerpen, unmittelbar nach Bruegels Rückkehr, entstanden. Die Bedeutung der Berliner Kopie, eine „Dorflandschaft“, ist mit Recht als zweifach hervorgehoben: Das Thema ist in Bruegels gezeichnetem Frühwerk singulär; die nahsichtige, bildparallele Komposition weist voraus auf den „Meister der Kleinen Landschaften“. — Unter den Waldlandschaften, dem wichtigsten Zugewinn der Bruegelforschung während der letzten Jahre, läßt sich jetzt mit den Londoner „Sieben Bären im Walde“ (Kat. 41) eines der hochformatigen Blätter als eigenhändige Arbeit geltend machen; so schon außer Winner auch Konrad Oberhuber in Kat. Ausst. „Recent Acquisitions and Promised Gifts. Sculpture — Drawings — Prints“. National Gallery of Art, Washington 1974, No. 40, Anm. 3. — Zusätzlich bereichert wird jetzt das Bild von Bruegels früher Landschaftskunst durch eine „Flußlandschaft“ (oder „Kanallandschaft“), die in zwei Kopien und einer Variation (Kat. 59; Kat. 60 u. 61 von Jan Brueghel d. Ä.) überliefert ist und noch um 1620 fortlebt (Kat. 128).

2) *Zu Hieronymus Bosch*: Die stilkritischen und ikonographischen Beobachtungen von Anzelewsky haben hier willkommene Klärungen und Anstöße gebracht; so, wenn er die New Yorker „Gruppe von zehn Zuschauern“ (Kat. 9) überzeugend als Kopie nach einer verlorenen Gruppe von Bosch beurteilt; auffällig ist nicht nur die schwache figurale Formulierung, sondern auch die grobe Binnenzeichnung der Figuren. Schon Patrik Reuterswärd 1970, S. 258, No. 2, hatte — jedoch ohne Begründung — Bedenken angemeldet. — Kat. 10: Mit Recht ist Grossmanns Zuschreibung der Pariser „Karnevalsnärrinnen“ an Bruegel zurückgewiesen. Wenn man schon nicht die Figuren des Blattes Bosch belassen will, so führt doch kein

Weg an den wunderbar leicht skizzierten Tieren und Tiermonstren des Motivbestandes vorbei, die sich nur mit Bosch verbinden lassen. Die Pariser „Närrinnen“ stehen stilistisch in nächster Nähe des kleinen Rotterdamer Blattes mit „Zwei Karnevalsweibern“ (ebenfalls keine „Hexen“) recto, Tolnay 1965, S. 387, No. 2. — Kat. 11: Das Pariser Blatt mit dem „Narrenschiff“ ist völlig überzeugend als Entwurfszeichnung für das Gemälde im Louvre angesprochen; es handelt sich um ein „modello“ in grisailleartiger Technik, deshalb die ausführliche Durcharbeitung. So wie viele von Anzelewsky angeführte stilistische Einzelheiten das Blatt als Entwurf ausweisen, so machen es zahlreiche Abweichungen der Zeichnung vom Gemälde unmöglich, hier eine eigenhändige Wiederholung zu sehen: Das Gemälde ist motivisch reicher und ausführlicher, die Figur des Mannes mit dem Messer, der oben nach dem Gänsebraten langt, erzählerisch viel mehr intensiviert. — Kat. 16: Hier hat die Beobachtung, daß der Reiterzug sich aus dem Umkreis eines Radgalgens auf ein Kreuzeszeichen hinbewegt, ein neues ikonographisches Moment eingeführt; eine schlüssige Deutung des Blattes steht noch aus. — Kat. 178, 179: Die Wiener „Kreuztragung“ und die Pariser „Verdamnten“, ähnlich wie Bruegels Beziehungen zu Bosch seit Fr. Winkler als Zeugnisse seiner Auseinandersetzung mit der altniederländischen Tradition bewertet (und noch von Fritz Grossmann, Album Amicorum J. G. van Gelder 1973, S. 147 ff. u. S. 153 ff., ausdrücklich Bruegel zugerechnet), sind mit eingehender Begründung aus Bruegels gezeichnetem Oeuvre ausgeschieden und in das späte 15. Jahrhundert zurückdatiert worden. Mit den gleichen Argumenten muß übrigens auch Fr. Winklers Zuschreibung der Wiener Zeichnung nach Hugo van der Goes' sogen. „Großer Kreuzabnahme“ an Bruegel abgewiesen werden (vgl. Fr. Winkler in: Nederlands Kunst-historisch Jaarboek 1958, S. 107 ff., sowie in Hugo van der Goes, 1964, S. 127 ff.), die ebenfalls von Grossmann 1973 übernommen wurde.

3) Zum „Meister der Kleinen Landschaften“: Mielke hat den Forschungsstand referiert (Kat. S. 139 ff.) und als Ergebnis eigener Untersuchungen neben den 13 ausgestellten Blättern 11 weitere Arbeiten des Meisters verzeichnet. Egbert Haverkamp Begemann hat im Colloquium „Pieter Bruegel und seine Welt“ im Anschluß an die Berliner Ausstellung seine These von der Identität des Landschaftsmeisters mit Joos van Liere, der auch Mielke beipflichtet, ausgezeichnet vertreten, auch wenn weitere Diskussion nicht ganz ausgeschlossen sein dürfte. Mit dem Wiener „Dorf am Fuße eines Schlosses“ (Kat. 171), durch alte Aufschrift Joos van Liere zugewiesen und von E. Haverkamp Begemann eingeführt, wie auch mit der Budapester „Dorfszenerie mit Phantasiefelsen und Meeresbucht“ (Kat. 195), von Mielke frageweise dem Meister zugesprochen, ist es jetzt auch möglich, eine der Stufe von Cornelis Massys und Matthijs Cock entsprechende frühe, den „Kleinen Landschaften“ vorausgehende Phase der Landschaftskonzeption Joos van Lieres zu rekonstruieren. Bei aller Verschiedenheit im Motivischen

stammen die Zeichnungen in Wien und Budapest wohl doch deutlich von einer Hand; sie treten als künstlerische Belege zu dem überlieferten Datum von 1546, der Erwähnung Joos van Lieres als Dekan der Antwerpener Lukasgilde.

Neben der Fülle der Ergebnisse — die hier nicht alle aufgezählt werden können — bleiben einige offene Fragen. Sie zu beantworten, lag wahrscheinlich nicht im Plan der Berliner Ausstellung, sie zu stellen, gehört jedoch zu ihren Anregungen. Wie lassen sich Genese und Formierung von Bruegels Zeichenstil vorstellen? Die ersten datierten und signierten Blätter von 1552 (Kat. 23, 24) zeigen ihn bereits mit allen kennzeichnenden Graphismen voll ausgeprägt und souverän eingesetzt. Hier liegen keine „Frühwerke“ vor wie etwa bei Bruegels patinireskem Gemälde „Christus erscheint den Aposteln am See Tiberias“ von 1553 (F. Grossmann, Bruegel. The Paintings, 1966, No. 2). Die Blätter von 1552 setzen eine längere zeichnerische Praxis voraus, die wohl bis in die Zeit um 1550 oder noch weiter zurückprojiziert werden muß. Ist es notwendig, für die kleinen und kleinsten Rundformen bei Bruegels Baum- und Buschbezeichnung in Landschaftshintergründen auf Nachwirkungen von Dürer zurückzugreifen, etwa auf seine „Große Kanone“ von 1518, wie dies L. Münz (Bruegel. Zeichnungen 1962, S. 12) vorschlug? Gleichartige Abkürzungen finden sich in den Hintergründen einiger Blätter von Cornelis Massys (Kat. 173, 175, 177; vgl. auch die Leningrader „Flußlandschaft“, H. G. Franz 1969, Abb. 110), wenn auch nicht so konsistent angewendet. Ist die Systematisierung von Bruegels zeichnerischem Verfahren erfaßt, wenn Münz (a. a. O.) von einer „wie für die Ewigkeit geschaffenen Objektivität der Handschrift“ spricht? Das spezifisch graphologische Erscheinungsbild der meisten frühen Zeichnungen Bruegels — mit dem das ästhetische Erscheinungsbild seiner Formulierung nicht verwechselt werden darf — ist doch gerade durch die verwendeten Kleinformen und den ständigen Wechsel der Bezeichnungsmittel (Schraffuren, Kringel, Punkte, Kurzstriche) auf einem Blatt sehr persönlich, spontan und skizzenähnlich, wiewohl sehr wahrscheinlich langsame, bedächtige Arbeitsgänge dahinter stehen. Möglicherweise entstand Bruegels Formenvorrat in einer Auswahl und Kombination älterer und jüngerer Federschriften. Für eines seiner Mittel, das subtile Punktieren und Stricheln, sollte Anzelewskys Hinweis (Kat. 178) auf Zeichnungen des engeren Kreises um Hugo van der Goes beachtet werden (vgl. z. B. die Kopie nach Van der Goes' „Hl. Georg“; Fr. Winkler, Hugo van der Goes, 1964, S. 228 ff.). — Wie hat Pieter Brueghel d. J. gezeichnet? Hier eine sichere Grundlage zu schaffen, ist weder Münz (a. a. O., Kat. A 39—43; A 50, 51; Münz A 49 von M. Winner, Kat. 101, Jan Brueghel zugeschrieben) noch Georges Marlier (Pierre Brueghel le Jeune, 1969, S. 147, 201, S. 420) gelungen. Die Qualitätsunterschiede der hier behandelten Blätter sind recht beträchtlich, wenn sich auch gemeinsame Züge einer engen Nachfolge von Bruegels

Federzeichnungen erkennen lassen. Eine Zusammenstellung von drei oder vier stilistisch und qualitativ homogenen Zeichnungen aus dem Pieter Brueghel d. J. zugeschriebenen Material in der Berliner Ausstellung wäre wünschenswert gewesen.

Die Frage, die Mielke im Blick auf den Meister der „Kleinen Landschaften“ (Joos van Liere) aufwarf (Kat. 190), dürfte zumindest einer Antwort nähergerückt werden, wenn die Entwicklung der flämischen Landschaft vor Pieter Bruegel bedacht wird: Für die Radierung Bastelaer No. 55 existieren eine unmittelbare Vorlage (Kat. 190) und eine Vorarbeit (Kat. 189) für diese Vorlage, die Mielke treffend als Atelierzeichnung einstuft. Hieran knüpft sich das Problem, ob die erhaltenen Vorzeichnungen für die „Kleinen Landschaften“ wirklich als topographisch fundierte Naturaufnahmen anzusprechen sind, wie es die lateinischen und niederländischen Titel der beiden Radierungsfolgen von 1559 und 1561 nahelegen, oder ob es sich um Inventionen, um Atelierkompositionen handelt. H. G. Franz 1969, S. 218, ging vom fehlenden Inventor-Vermerk in den beiden Folgen aus und beantwortete die Frage so, daß er annahm, Hieronymus Cock hätte als Verleger der Folgen mehrere Zeichner ausgesandt, um Dorf- und Stadtmotive in situ notieren zu lassen und sie dem Vorzeichner der Radierungen als Material zuzuführen. Über diesen Vorzeichner äußerte er sich widersprüchlich: Er sah ihn als „höchst talentierten Landschaftszeichner“, was evident ist, mochte ihm jedoch keine selbständige Durchsetzungskraft als Landschaftserfinder zutrauen, da er H. Cock die maßgebliche redaktionelle Rolle bei der Zusammenstellung der Folgen zuschrieb. Danach wäre die eigentliche Künstlerpersönlichkeit der „Kleinen Landschaften“ völlig ungreifbar. In der Dissertation von Ellen Spickernagel (Die Descendenz der Kleinen Landschaften, Phil. Diss. Münster 1971), wo diese Frage noch schärfer hätte gestellt werden müssen, ist die Problematik gar nicht erkannt worden. Allerdings hat diese Arbeit einige instruktive Beiträge zur Evolution der Dorflandschaft als Kunstform zwischen ca. 1530 und 1550 erbracht; das Endergebnis der Entwicklung, das selbständige Dorfbild, war freilich nicht „bedeutungsfrei“, wie E. Spickernagel (a. a. O., S. 7) meinte, sondern im Spektrum der flämischen Landschaftskunst ein neues „genus humile“, ein Gegendtypus etwa zu Pieter Bruegels „Großen Landschaften“, darin ein von H. Cock absichtsvoll auf den Markt gebrachtes Kontrastprogramm. Dem Dorfbild als eigener Kunstform entspricht die überwiegende Zahl der Dorflandschaften der beiden Folgen von 1559 und 1561 durch ihren ausgeprägt schematisierten Aufbau. Die Titel der Folgen mit ihrem neuartigen Anspruch des „gheconterfeyt naer dleven“ können kaum wörtlich genommen werden, sondern waren wohl eher verlegerischer Aushang. Andererseits ordnete sich der anspruchslose Landschaftstypus des Dorfbildes künstlerisch der ersten, niedrigsten Mimesiskategorie, der direkten „imitatio naturae“ zu und konnte deshalb unter einem „ad vivum expressum“ zusammengefaßt

werden. Der Landschaftsmeister hätte ein Jan van Goyen *avant la lettre* sein müssen, wenn er auch nur die Hälfte aller Dorfbilder der Folgen an Ort und Stelle gezeichnet hätte. Vielmehr steht zu vermuten, daß er mit einem aus der Beobachtung geschöpften, jedoch frei verwendeten und dabei kompositorisch stark regulierten Motivschatz arbeitete. Blätter mit topographischem Charakter (etwa Antwerpens *Roode Poort*, *Bastelaer* No. 40) dürften die Ausnahme gebildet haben. Die künstlerische Leistung des Landschaftsmeisters lag wohl gerade darin, daß das „*naer het leven*“ der Titel in höchstem Maße glaubhaft erscheint.

Abschließend einige Anmerkungen und Einwände zu einzelnen Katalogeinträgen.

*Kat. 10:* Bedauerlich, daß keines der beiden bedeutenden, hier erwähnten Blätter mit „Bettlern und Krüppeln“ in Brüssel und Wien (*Kat. Ausst. Hieronymus Bosch* 1967, No. 50 u. 51) in der Berliner Ausstellung Aufnahme gefunden hat — bedeutete dies eine Ablehnung der Zuschreibung an Pieter Bruegel? Ich möchte der von Grossmann (*Burlington Magazine* 1959, S. 45 und *Album Amicorum J. G. van Gelder* 1973, S. 148 ff.) für beide Zeichnungen, von Karl Arndt (*Kunstchronik* 1968, S. 10) für das Brüsseler Blatt aus gesprochenen Überschreibung von Bosch auf Bruegel beipflichten (von Kopien Bruegels nach Bosch war dort jedoch nicht die Rede!). Das Wiener Blatt ist etwas trockener und mit dunklerer Tinte gezeichnet, stammt aber wohl doch von der selben Hand wie die Brüsseler „Bettler“. Auch P. Reuterswärd hat sich, wenngleich zögernd, für Bruegel eingesetzt (*Hieronymus Bosch* 1970, S. 186). Lydia de Pauw de Veen hat im Berliner Colloquium „Pieter Bruegel und seine Welt“ für die Brüsseler Zeichnung zusätzliche Argumente zugunsten der Autorschaft Bruegels beigebracht. Will man eine motivisch verwandte, jedoch gerade darin stilistisch unterscheidbare Figurengruppe aus dem Werk Boschs benennen, so ist hier am ehesten auf die ausgestellten Pariser „Karnevals närrinnen“, ferner auf die Karnevalsweiber in Rotterdam (*Kat. Ausst. Bosch* 1967, No. 48 recto) und in Wien (*Kat. Ausst. Bosch* 1967, No. 59 recto) hinzuweisen.

*Kat. 11:* Gegen Boschs Autorschaft sind einige nachdrückliche Bedenken anzumelden (*Abb. 3*). Die Zeichnung des Antonius ist sowohl im Umriss wie in den Schraffuren stockend und plump, das Faltenwerk ist ungeschickt formuliert, der Gesichtsausdruck des Heiligen leer. Der breite, oft nachgezogene Strich bei den Konturen ist für Bosch ungewöhnlich. Vergleicht man die Monstren des Blattes mit den ausgestellten Tierdämonen *Kat. 12 recto*, so fällt auch hier die grobe Zeichnung, zudem die mangelnde Binnen- und Oberflächenbelebung auf, die bei *Kat. 12* zu reicher und feinsten Abstufung gediehen ist. Auch die Komposition des Blattes ist nur für die Boschnachfolge denkbar: Die schematische Aufreihung der Monstren im Halbkreis um Antonius erinnert an eine Komposition gleichen Themas (ehemals Lugano, Slg. Thyssen-Bornemisza), die K. Arndt, *Kunstchronik* 1968, S. 11,

Abb. 3, überzeugend einem Bosch-Epigonen um 1520 zuwies. Das sich in der Hauptfigur altertümlich gebende Berliner Blatt ist kompositionell noch schwächer.

*Kat. 17:* Die Deutung des Blattes durch P. Reuterswärd, Hieronymus Bosch, 1970, S. 95 ff. u. S. 281, Kat. 45, ist nicht zutreffend referiert, und ich meine, daß gerade in den nicht referierten Auffassungen Reuterswärds der Schlüssel zu einer annähernd konsistenten Interpretation der — sicher nicht leicht zu erklärenden — Zeichnung liegt. Reuterswärd hat ausführlich dargelegt, daß die Eule hier nicht als Tiersymbol für nächtliches, räuberisches und sündhaftes Wesen, sondern als Attribut des Melancholikers verstanden werden muß. Das in der rebus-artigen Landschaft um den Eulenbaum verbildlichte Sprichwort, das erst auf einem niederländischen Holzschnitt von 1546 verbal zu fassen ist, „Dat Velt heft ogen, dat Wolt heft oren, Ick wil sien, swijghen ende hooren“, ist mit der Eule zu verknüpfen und eliminiert gerade deshalb deren Sünden-Bedeutung. Der weitere Bildbestand der Zeichnung ist m. E. deutlich auf diese Kombination Eule — Sprichwort bezogen. Die schweigsame Eule läßt nicht nur das Gezänk der Vögel über ihr, sondern auch die Torheit (und den sicheren Tod) des Hahnes bei seiner Begegnung mit dem Fuchs unter ihr geschehen; denn der Hahn hat seinen Kopf nicht vorsichtig, sondern unvorsichtig weit in die Höhle des Fuchses hineingesteckt, dieser richtet seinen lauern den Blick auf ihn und wird ihn am lang vorgestreckten Hals packen, ehe er sich zurückziehen kann. Damit bleibt die Eule (mit dem Sprichwort-Rebus) nicht nur bildlich, sondern auch bedeutungsmäßig das Zentrum des Blattes. Denn die Schlaueheit des Fuchses unten ist von der melancholischen Weisheit und Einsamkeit der Eule scharf zu trennen, ja ist ihr entgegengesetzt (der Fuchs in der selben Rolle auf dem Rotterdamer Blatt mit zwei Karnevalsweibern verso, Kat. Ausst. Bosch 1967, No. 48). Ist nun aber die Inschrift „Miserrimi quippe est ingenii semper uti inventis et numquam inveniendis“ von Bosch selbst aufgebracht — was auch Anzelewsky für durchaus möglich hält —, so ist das Blatt eben doch ein emblematisches „Selbstbildnis“, in dem Melancholie und künstlerische Invention miteinander verbunden wären.

*Kat. 33:* Angesichts der hier früh, um 1553—54, anzusetzenden Datierung des Blattes sollten auch die Figuren beachtet werden (*Abb. 4a*). Sie bilden Bruegels erste erhaltene „Historie“ und unterscheiden sich im Größenmaßstab von der Landschaftsstaffage seiner frühen Zeichnungen (auch von der Historien-Figur des „Büßenden Hieronymus“ in der Washingtoner Zeichnung Kat. 35). Die Madonna mit Kind ist altertümlich gebildet und erinnert in Konturen, Binnenzeichnung und Faltenwerk auffällig an die Hier. Bosch zugeschriebene Zeichnung mit einer „Grablegung“ (*Abb. 4b*) im British Museum (Kat. Ausst. Bosch 1967, No. 56; hier haben die Autoren darauf hingewiesen, daß Kopftypus und Kopfzeichnung beim Joseph von Arimathia der „Grab-

legung“ und beim sitzenden „Hl. Antonius“ links auf dem sicher eigenhändigen Bosch-Blatt im Louvre, Kat. Ausst. Bosch No. 58, die gleichen sind). Stammt die Zeichnung im British Museum von Bosch, so liegt es nahe, in der Madonna von Bruegels „Ruhe auf der Flucht“ den ersten Reflex seiner Beschäftigung mit Bosch zu sehen.

*Kat. 40:* Die Schrift der Jahreszahl 1554 findet sich exakt wieder in der Jahreszahl 1553 auf der Kopie nach Bruegels Zeichnung, die von Hoefnagel mit der Gruppe von Merkur und Psyche radiert wurde (Kat. 34). Welchen Schluß soll man daraus ziehen? Ist die Jahreszahl 1553 auf dem Berliner Blatt später hinzugefügt worden, von derselben Hand, die die erwähnte Kopie zeichnete? Dies hat einige Wahrscheinlichkeit für sich. In der Berliner Zeichnung recto möchte ich eher ein Original sehen. Das Problem liegt m. E. auf der Rückseite des Blattes. Könnte die Skizze hier nicht von anderer Hand stammen?

*Kat. 80:* Die Hinweise von Dreyer wiegen so schwer, daß die Zeichnung nicht mehr als Original gelten kann. Die Pünktchen-Reihen auf dem Dach links erinnern an Jacques Savery (vgl. Kat. 215).

*Kat. 84:* Der hier erwähnte Stich Bastelaer No. 181 geht kaum auf eine Invention Bruegels zurück. — Die Bedeutung der Kirche im Hintergrund im Zusammenhang mit den Blinden, die von Mielke erwogen wird, ist m. E. auf eine Bezeichnung bewohnter Siedlung, an der die Blinden vorbeitappen, einzuschränken. Diese Bedeutung ist in Hans Sedlmayrs „Strukturanalyse“ des Neapler Blindenbildes völlig überzogen worden (Hefte des Kunsthistor. Seminars d. Univ. München No. 2, 1957, S. 20 ff.). Das Neapler Bild ist keineswegs „formal auf dem Kontrast von vorne und hinten aufgebaut“, wie Sedlmayr wollte, deshalb kann der Kirche auch keine für den Bildsinn konstitutive Bedeutung zugesprochen werden. Die Führung Blinden durch Blinde als Bildhandlung genügt, um über die reine Torheit hinaus auch geistige Verirrung und religiöse Irrlehre zu bezeichnen, Matth. 15, 12—14, entsprechend.

*Kat. 95:* „Maler und Käufer“ ist sicher eine treffendere Benennung des berühmten Blattes als „Maler und Kritiker“. Ob aber der Maler wie der Käufer einen Geldsack am Gürtel trägt, erscheint mir zweifelhaft; die am Gürtel des Malers hängende Tasche (am besten sichtbar in der Kopie d. Slg. Korda, Tolnai 1952, No. 119) ist ganz anders beschaffen als der charakteristische Geldbeutel des Käufers. Die Quintessenz des Blattes mit dem „Die Kunst geht nach Brot“ zu beschreiben, halte ich für eine starke Verkürzung der Bildbedeutung, für ein „memento mori“ sehe ich gar keine Anhaltspunkte in der Zeichnung. Leider ist die Bedeutung der Brille auf der Nase des Kenners und Käufers nicht erwähnt worden, die Carl Gustaf Stridbeck, Bruegel-Studien 1956, S. 20 ff. m. E. ausgezeichnet belegt hat. Hieran knüpft sich Stridbecks schlüssige Deutung der beiden verschiedenen Weisen des Sehens, einmal des bebrillten Getäuschten, der sich an den äußere-

ren Glanz und Wert des Bildes heftet, zum andern des Künstlers, dessen sichtlich gesteigertes Blick-Pathos unter buschigen Brauen ihn als Inventor ausweist. Ein sehr idealisiertes Selbstbildnis ist nicht auszuschließen.

*Kat. 97:* Die wichtige Komposition Bruegels ist meines Wissens eine der frühesten, wenn nicht sogar die erste niederländische profane Darstellung eines Malers in einem vollständigen Atelierraum (im Unterschied zu Malerporträts als Hl. Lukas, etwa dem Bildnis des hochbetagten Ryckaert Aertsz. mit Farbenreiber und Stier in einem Atelierraum auf Frans Floris' Tafel im Antwerpener Museum); es ist ein Thema, das dann in der holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts vielfältige Formulierung erfuhr. Ob sich die Inschrift „Nulla dies ...“ auf der zweiten, schwächeren Kopie im Louvre (Tolnay 1952, Kat. u. Abb. 19b) auf den zeichnenden Schüler im Hintergrund bezieht, erscheint mir zweifelhaft; sie gilt sicher der Hauptfigur der Komposition, dem Maler, auch wenn dieser nicht zeichnet, sondern mit Pinseln und Malerstock an der Arbeit ist. Die Inschrift ist allgemein auf künstlerische Tätigkeit bezogen. Ebenso ist es mißverständlich, wenn der zeichnende Knabe mit der „prima idea“ des Werkes in Zusammenhang gebracht wird; er kann nur gegenteilig gesehen werden, als fleißig sich übender Nachzeichner. Diese Rolle des Kopisten ist dem zeichnenden „Malerknaben“ bei Cennini, Alberti, Leonardo, vor allem bei Armenini und bei Karel van Mander immer wieder als Hauptaufgabe zugewiesen. — Ob die Darstellung aus der Entgegensetzung von „artes liberales“ und „artes mechanicae“ befriedigend zu deuten ist, erscheint mir fraglich. Denkt man an die von H. Cock edierte Künstlerbildnis-Anthologie von 1572 — in der eine mannigfaltige Mischung von ikonographischen Künstlertypen vorliegt —, so tritt der freie Maler als Vertreter der „artes liberales“ besonders rein im Porträt des Jan van Scorel auf: Er trägt den gleichen kostbaren Pelzrock wie der Maler in Bruegels Komposition, ist jedoch ohne Werkzeuge gezeigt, sitzt in einem Lehnstuhl und hält als Zeichen seines Wohlstandes und gehobenen Ranges ein Paar Handschuhe. Der Maler bei Bruegel trägt hingegen alle Werkzeuge seiner Tätigkeit, vor ihm steht die Staffelei mit einem Bild, auf ihr ein Firnistopf (?). Die Sphäre des Handwerklichen ist nicht ausgeschieden, jedoch ist sie überhöht durch die Figur des Narren auf dem Bilde, das auf der Staffelei steht. An dieser Stelle scheint mir Bruegels Komposition nicht allzu hermetisch verschlüsselt zu sein: Der Narr steht dafür, daß der Maler die Torheit der Welt schildert — freilich nicht so, daß der Narr diese Torheit verkörpert, sondern daß er der berufene Warner vor Torheit ist (vgl. hierzu Hadumoth Meier, Die Figur des Narren in der Christlichen Ikonographie des Mittelalters. In: Das Münster, VIII, 1955, S. 1 ff., ohne Erwähnung von Bruegels Darstellung). Diese Figur des Narren entspricht der erasmianischen Verkehrung von Torheit in Weisheit. In der Figur des Narren auf dem Bild wird auch Bruegels Selbstverständnis greifbar, hier liegt das Bedeutungs-



Abb. 1 Roelant Savery: Baumstudie. Um 1606—1608. Berlin-Dahlem, Kupferstichkabinett

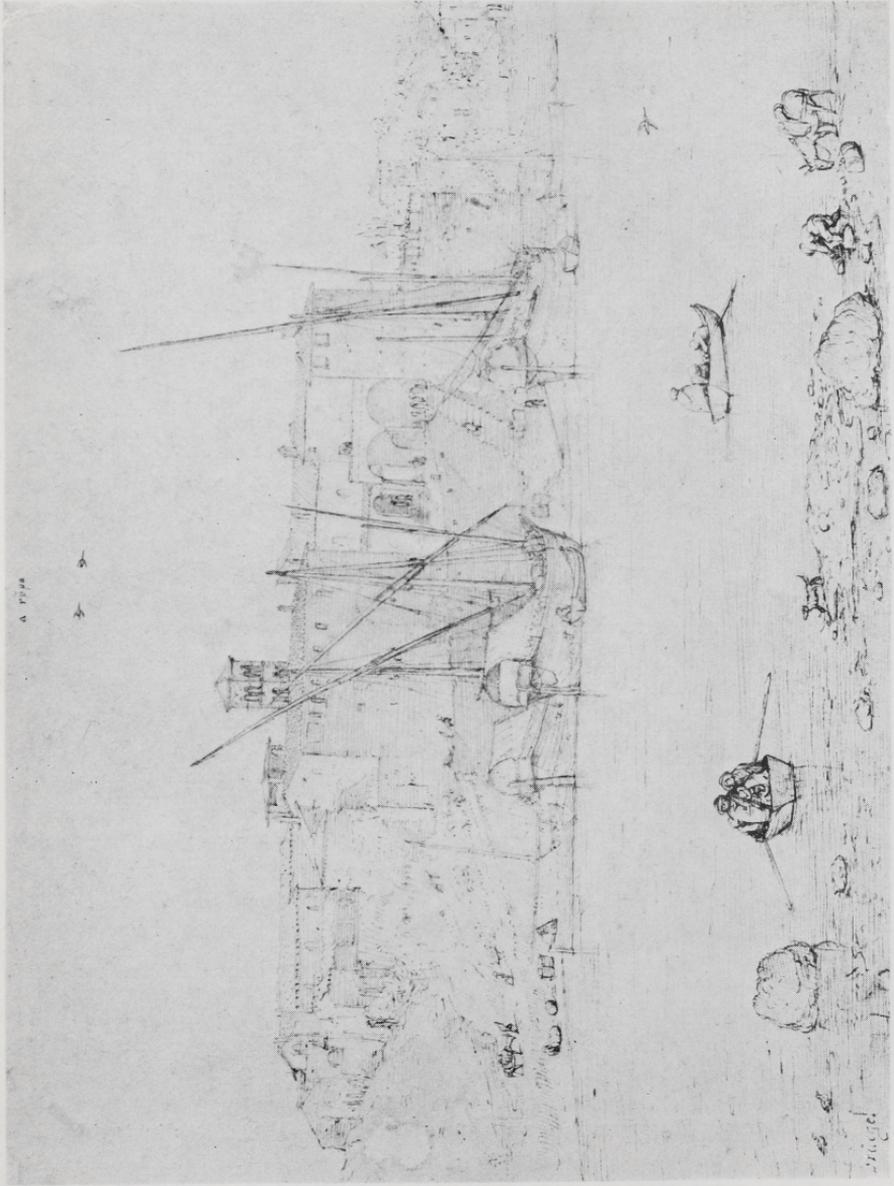


Abb. 2 Pieter Bruegel: Ansicht der Ripa Grande in Rom. Um 1553—1554. Chatsworth, Devonshire Collection



Abb. 3 Nachfolger von Hieronymus Bosch: Versuchung des Hl. Antonius, Berlin-Dahlem, Kupferstichkabinett



Abb. 4a Pieter Bruegel: Landschaft mit Ruhe auf der Flucht. Um 1553—1554. Ausschnitt: Hl. Familie. Berlin-Dahlem, Kupferstichkabinett



Abb. 4b Hieronymus Bosch: Grablegung. Ausschnitt. London, British Museum, Department of Prints and Drawings

gewicht der Darstellung. Von der Narrenfigur her schreibt sich dem Maler die Berufung zu humanistischer Freiheit und Erkenntnis zu, die sich dann auch im vornehmen, zur Arbeit kaum tauglichen Gewand des Künstlers ausdrückt. Ähnlich reich gewandet, jedoch mit ihren Werkzeugen in der Hand sind in H. Cocks Künstlerbildnis-Anthologie von 1572 etwa die Porträts von Willem Key, von Maerten de Vos, Hans Bol und Frans Floris gegeben. Es bedürfte weiterer Prüfung und einer genaueren Datierung von Pieter Bruegels Komposition, ob diese zu den Vorstufen von Cocks Künstlerbildnissen gerechnet werden kann, die Stiche bei Cock also dem beabsichtigten „authentischen“ Porträtcharakter der Folge entsprechende Reduktionen auf Halbfiguren sind, oder ob Bruegels Darstellung auf einer anderen Linie zu sehen ist. Floris' erwähntes „Lukas-Atelier“ scheint in nicht allzu großem zeitlichen Abstand von Bruegels Komposition entstanden zu sein.

*Kat. 102, 103:* Die Rubrizierung unter „nach Pieter Bruegel“ ist irreführend, da hier keine verlorenen Kompositionen von Bruegel kopiert und überliefert sind (wie etwa bei Kat. 97). Dies gilt auch für Kat. 104.

*Kat. 105:* Wie diese plumpe Nachzeichnung des 17. Jahrhunderts H. Bosch, P. Bruegel und P. P. Rubens zugeschrieben werden konnte, bleibt unverständlich.

*Kat. 137:* Der lateinische Text schließt mit einem Epigramm Martials („Ars utinam mores . . .“), das schon im Florenz des Quattrocento im Bildnis verwendet wurde; es erscheint auf einem „cartellino“ im Porträt der Giovanna degli Albizzi von 1488 von Domenico Ghirlandajo (Lugano, Slg. Thyssen; vgl. J. Pope-Hennessy, *The Portrait in the Renaissance*, 1966, Fig. 25).

*Kat. 202:* Da es sich um ein Albumblatt handelt — rückseitig eine von Frans Badens in Rom gefertigte Zeichnung —, gibt die schöne, sehr auffällig signierte Zeichnung Joos de Momper's ebenfalls Denkwürdiges, nicht nur einen Beweis der Zeichenkunst; sie spielt m. E. autobiographisch auf die Reise des Malers übers Gebirge nach Italien an.

*Kat. 208:* Für die Nachfolge des hier verwendeten Kompositionstypus (sehr ausgeprägter Vordergrundsockel, jäh abfallender Mittelgrund mit Dorfmotiven, Fernblick) sollten auch Bruegels „Plaustrum Belgicum“, „Milites Requiescentes“ und — abgeschwächt — „Sollicitudo Rustica“ genannt werden.

*Kat. 247:* Die Stadt im Hintergrund ist m. E. deutlich Prag (Moldau, Karlsbrücke, rechts Altstädter Brückenturm), die Adler deshalb emblematisch (Prag als Residenz des Kaisers).

*Kat. 256:* Der Zuschreibung des Blattes an Roelant Savery vermag ich nicht zu folgen, sie ist für diesen hervorragenden Zeichner zu schwach. Auch bleibt unverständlich, warum gerade Savery den bekannten tanzen-den Bauern Pieter Bruegels herausgreift und ihn in der Rolle des Fußwanderers mit Hund isoliert, in der sein Bewegungsmotiv sinnlos wird.

Justus Müller Hofstede