

Detailfotografie als Hilfsmittel der Werkstattforschung

*Allgemeine Probleme der Werkstattforschung:
Funktionswandel, Rollenveränderung,
Kompetenzverschiebung*

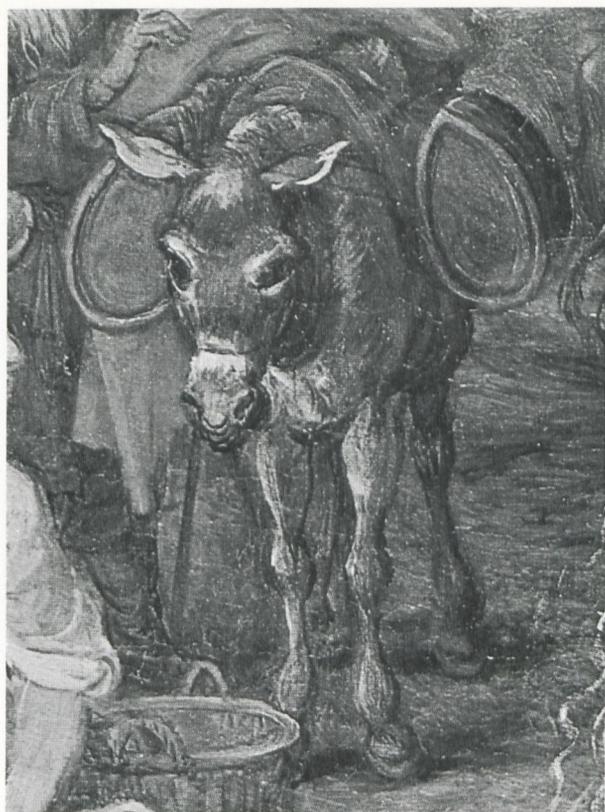
Es ist ein traditionelles Anliegen, die eigenständige Leistung der bedeutenden geschichtlichen Persönlichkeiten kennenzulernen. Bei vielen neueren Künstlern und Kunsthandwerkern läßt sich stilanalytisch ein fester Bestand an Werkstücken und einzelnen Bildern gegenüber Kopien und Werkstattarbeiten abgrenzen, der ihre eigen-

händige Arbeit vorstellt. Greift man tiefer, um die ganz persönliche Leistung trennen zu können von den historischen Vorbedingungen, so stellt sich jedoch heraus, daß eine oberflächliche Stilabgrenzung nicht genügt. Um die individuellen Elemente einer Künstlerpersönlichkeit zu erfassen, müssen die Vorbedingungen der Ausbildung und der Berufspraxis miteingerechnet werden, ebenso wie das Niveau der »Zulieferer« und »Abnehmer« von bildkünstlerischen Produkten: in welcher Weise und in welchem Maß waren Motive und Kompositionsformen, handwerk-

1 Die »Ölmalerei«, aus einer Serie von 20 Blättern der »Nova reperta«. Nach einer Zeichnung des Johannes Stradanus, gestochen von Philipp Galle ca. 1580–85 (Staatl. Graphische Sammlung, München). Gegenstand der Darstellung sind die Tätigkeiten der Künstlerwerkstatt: das Hereinbringen des vom Kistler hergestellten

Malgrundes, das Anreiben der Farben, das Ansetzen der Bindemittel, die Zeichenübung, das Zeichnen nach der Skulptur, das Malen nach lebendem Modell und schließlich die meisterliche Vereinigung aller Fertigkeiten. Das vom Gesellen angelegte Madonnenbild oder Porträt wird später vom Meister vollendet.





2 Jan Brueghel d. Ä., Detail einer Vorstudie, Holz, 34,5 x 55 cm. Wien, Kunsthistorisches Museum.

3 Jan Brueghel d. Ä., Detail der »Paradieslandschaft«, datiert 1613. Washington, Privatbesitz. Ein Beispiel der Anwendung von einer nächstverwandten Skizze her. (Vermutlich vom selben Tier wie auf Abb. 2. Die Wiener Tafel ist an den Rändern beschnitten und so irgendwann auf Galerieformat und Entsprechung zu der anderen – späteren – Tafel mit den Hundedarstellungen gebracht worden.)

liche Vorbereitungen und technische Materialhilfen vorgegeben? Wo lagen die eingeübten Routinen und waren die besonderen Leistungen eines Meisters zu erwarten?

Die Notwendigkeit einer solchen Frage besteht überall da, wo die Bedingungen der Herstellung und die Erwartungen der Rezipienten anders sind als in der Gegenwart des Forschers. Selbst uns so nahe Künstler wie Manet oder Degas sind nicht abzulösen von ihrem akademischen Ausbildungshintergrund und vom unverwechselbaren Ausstellungswesen (samt der literarisch-ästhetischen Kritik) der Epoche. Schwieriger wird die Bestimmung individueller Konzeption und Ausführung überall da, wo es um andere Typen von »Bildern« geht als heute und wo entsprechend ganz andere Formen der Produktion und Bildverwendung existierten. Die perfektionierte Produktion so komplexer Bildwelten wie in den Gemälden und Stichen der Renaissance- und Barockzeit ist nicht erklärbar ohne eine außerordentliche Systematik der Aufnahme, Speicherung und Verarbeitung von bildlichen Motiven, also

dem Werkstattbetrieb mit seinen differenziert festgelegten Arbeitsgängen.

Unser Demonstrationsbeispiel liegt in jener frühneuzeitlichen Epoche um und kurz nach 1600, in der für ein »Künstleratelier« die Organisationsform des handwerklichen Betriebs auch aus der Bindung an das Zunft- und Gildensystem noch die Regel war. Trotz der humanistischen Erhebung der Malerei in die freien Künste (artes liberales), trotz der akademischen Studien einzelner Maler und des philosophischen Charakters der humanistischen Bildthemen war die Bildherstellung eine immer noch überwiegend handwerkliche Leistung. Entsprechend blieb auch die Ausbildung fundiert auf die handwerkliche Technik. Die »Bilder«, die im 16. und 17. Jahrhundert erstellt wurden, wurden gerade in der Spannweite ihrer Darstellungsfähigkeit gewürdigt: im Reichtum, der verweisenden Kraft und dabei Wirklichkeitsnähe ihrer Motive. Man geht bereits in die Irre, wenn man von »Künstlern« oder »Bildern« spricht, ohne die eigenartige jeweilige Rolle jener



4 Jan Bruegel d. Ä., Detail aus einem Skizzenblatt, Federzeichnung, Bister laviert, vor 1605. Chatsworth, Devonshire Collection.

5 Jan Bruegel d. Ä., Detail aus einer bildhaften Landschaftszeichnung, Federzeichnung, Bister laviert, um 1611. Berlin, Kupferstichkabinett. Vgl. dazu die Motive Abb. 6.



Bilderhersteller herauszuarbeiten, die Alchimisten und Ingenieure, Verfertiger von Monumenten und Lehrtafeln, von geschichtlichen, naturkundlichen und philosophischen Schaubildern waren. Im selben Sinn gab es keine »Sammlungen«, sondern man müßte diese typisieren als jeweilige Mischung aus Schatzhaus und Monstrositätenkammer, aus Naturalienkabinett und Panoptikum von Erde und Überwelt, von Historie und exemplarischen Gestalten des Menschenschicksals und der Seinsordnung.

Für das Bemühen, eine Wirklichkeit höherer Kräfte und Mächte sichtbar zu machen anhand von Formen und Ordnungen der sichtbaren Natur und der Geschichte, hatten antike Figuren und Architekturen ebenso dokumentarische Funktion¹ wie die maßgeblichen Gestaltungen der neueren Bildkunst (die die Vorbilder der neuen Formulierung im Rahmen veränderter Vorstellungskonzeptionen waren). Wenn man eine möglichst beglaubigte Annäherung an die »tieferen« oder »höheren« (immanenten oder transzendenten) Wirklichkeiten vornehmen wollte, mußte man auf die Tradition der historisch verbürgten Formen ebenso Rücksicht nehmen wie auf jene Darstellungsformeln, die die Geltung einer kompetenten, autorisierten Charakteristik erreicht hatten. Es handelt sich also weder um kopistische Einfallslosigkeit, noch um akademisches Formentraining, wenn Motiverfindungen von Raffael und Leonardo bei Rubens wiederkehren, oder solche von Ru-

6 Jan Bruegel d. Ä., Detail aus dem Gemälde »Windmühle auf weiter Ebene«, Kupfer, 9,5 x 15 cm, datiert 1611. München, Pinakothek, Inv. 1892. Breite der Pferdegruppe 16 mm. Beispiel einer gemalten Ausführung ähnlicher Vorlagen wie bei Abb. 5.



bens bei Jan Brueghel. Vielmehr sind solche Übernahmen nichts anderes als die Begriffsübernahmen für eine angestrebte Sprache bildlicher Wirklichkeiten. Zu dieser gehört nicht nur die Ausdrucks- und Formulierungsfähigkeit für das Außerordentliche, sondern auch ein differenziertes Vokabular: die seltenen Naturstudien, wie Dürers Löwe oder dessen Nashorn, oder die wenigen authentischen Porträtstudien wichtiger Persönlichkeiten, die in den Gemälden vieler Maler weiterbenutzt werden.

Die Grundlage einer selbständigen Tätigkeit als Meister wird nicht nur durch erlernte Fähigkeiten hergestellt, sondern auch durch den Umfang des Vorlagenmaterials. Dies hat sich in einer Periode mehr auf Komposition und Darstellungsregeln bezogen, in einer anderen mehr auf die Verfügbarkeit seltener Motive und Perspektiven: »Bei den großen Vorbildern des Cinquecento hatte Rubens Schulung und Inspiration gesucht; ihre Weise zu zeichnen war ihm vertraut, und auch ihr Verfahren bei der Konzeption und Vorbereitung eines Gemäldes wird ihm bekannt gewesen sein. Durch die Untersuchungen K. Oberhubers wissen wir heute, daß Raffael zwischen 1514 und 1517, bei der Ausmalung der »Stanza dell'Incendio« im Vatikan, die »modellik«, in die alle Skizzen und Studien der jeweiligen Vorbereitungsphasen der Fresken einmündeten [Anm.: »modellik« sind die zusammenfügenden Entwürfe der Gesamtkomposition²!], von Schülern zeichnen ließ. Ebenso

ging Raffael bei der Anlage seiner »Transfiguration« in der Vatikanischen Gemäldegalerie vor. Diese Einschaltung von Werkstattmitgliedern bei der zeichnerischen Konzeption eines Gemäldes wäre für Rubens undenkbar.«³

Die besondere Anstrengung, die qualitätsentscheidende und jeweilig höchstbewertete Leistung eines »Meisters« oder »inventors«, lag auf wechselnden Gebieten. Und ebenso fand die Weiterverwendung von Bildtraditionen und die Einbeziehung von Schüleranteilen in Partien und bei Arbeitsgängen statt, auf die sich heute die Aufmerksamkeit der Qualitätskritik richtet. Die Tatsache, daß viele Bilder, die in wesentlichen Ausführungsmerkmalen nicht von der Hand eines Rubens oder Jan Brueghel stammen können, dennoch eine unverdächtige und alte, teilweise bis in die Entstehungszeit beglaubigte, Signatur tragen, weist auf ein spezifisches Verständnis künstlerisch-erfindischer Verantwortlichkeit.

Besonderheiten der Werkstattpraxis bei Jan Brueghel d. Ä.

Auf ein auffallendes Merkmal der Gemälde Jan Brueghels d. Ä. hat Egbert Haverkamp-Begemann hingewiesen: sie verwenden – wie die zahlreicher Zeitgenossen, etwa von Roelant Savery (1576–1639) – viele detailliert aufgenommene zoologische, botanische und auch geographisch-geologische und historische Motive. Die Einfügung

7 Nach Jan B. d. Ä., *Detail aus einer Nachzeichnung nach gezeichnetem oder gemaltem Vorbild*. Edinburgh, National Gallery, Inv. Nr. D 1341. Das Liniengerüst zeigt unsicheres Tasten, auch in der unterliegenden, zarteren Strichführung.



8 *Werkstatt Jan B. d. Ä., Detail aus einer Federzeichnung*, Bister. Brüssel, *Musees Royaux des Beaux Arts*, Kat. de Grez Nr. 478. Die Tieranatomien sind unsicher erfaßt – siehe insbes. die rechte obere Ecke. Die Pferde sind nicht vom anatomischen Gerüst her begriffen, sondern als gelenklose Masse. Auch den anderen Figurenskizzen des Blattes fehlt der sichere Zugriff.





9 Werkstatt Jan B. d. Ä., Pferdekarren. Detail aus der »Ernte«, Kupfer, rund, Ø 11,2 cm. München, Pinakothek, Inv. Nr. 4911. Verwandt dem Beispiel Abb. 8 in der flauen Behandlung der Anatomie und der ungeschickt-pedantischen Ausführung des Karrens (Verkürzung der Räder).



10 Jan Brueghel d. Ä., Detail aus der »Winterlandschaft« von Joos de Momper und Jan Brueghel d. Ä., Kupfer, 39 x 44,7 cm, ca. 1610–15. Kassel, Gemäldegalerie, Inv. Nr. 51.

11 ▽



12 ▽



Gegenüberliegende Seite:

11 Jan Brueghel d. Ä., Detail aus dem »Seehafen mit der Predigt Christi«, Holz, 78 x 119 cm, datiert 1598. München, Pinakothek, Inv. Nr. 187. Das etwas steife und monströse Pferd dürfte nach einer fremden Vorlage entstanden sein, da es stilistisch von den gesicherten Tiertypen J. Brueghels abweicht.

12 Detail aus einem Stich von Adriaen Collaert nach Johannes Stradanus, Blatt 5 »Galli in agro Martiano . . .« der »Taten der Mediceer«, 1583. Staatl. Graphische Sammlung, München. In der Stellung der Vorderbeine des Pferdes verwandt dem Typus Abb. 11. Die Hals- und Kopfstellung ist verschieden, doch ist sowohl eine partielle Verwendung vorstellbar, wie die Anlehnung an einen verwandten Vorlagentypus.

13 Detail aus dem »Gesichtssinn« von J. Brueghel d. Ä., datiert 1617. Madrid, Prado, Gaspar de Crayer, Reiterbildnis des Erzherzogs Albrecht. ▷

14 Peter Paul Rubens, Detail aus der »Reitschule«, ca. 1610–12. Ehem. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum, Inv. Nr. 797 (zerstört).

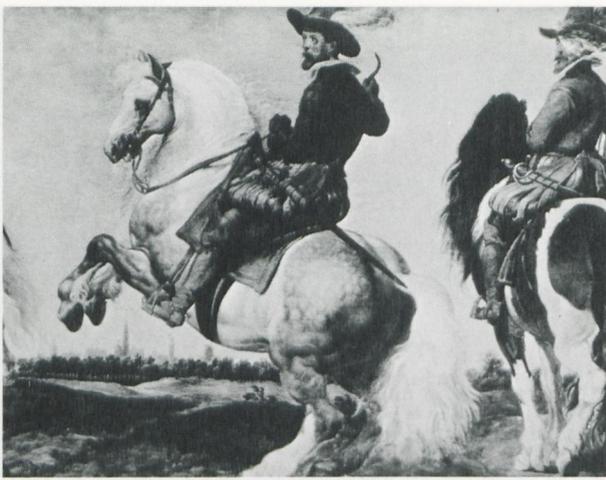
15 Jan Brueghel d. Ä., Detail aus der »Paradieslandschaft«, dat. 1613. Washington, Privatbesitz (vgl. Abb. 3).



14 ▽

15 ▽





16 Peter Paul Rubens, Detail aus der »Reitschule« (vgl. Abb. 14).

17 Peter Paul Rubens, Detail aus der »Löwenjagd«, entstanden 1615–17. Dresden. Wiedergegeben ist hier ein Bewegungstypus, der gleichartig vorkommt in den Jagddarstellungen von Rubens in Rennes (1615–17), London (1615–17), New York (1615) und seitenverkehrt im »Raub der Töchter des Leukippos«, München (um 1617): das Pferd aus Abb. 16 ist hochgekippt.



solcher nach präzisen Einzelstudien gemalter Details kommt zwar schon wesentlich früher vor – im 15. Jahrhundert beginnend und in besonderer Häufung bei Albrecht Dürer –, aber die reihenweise Aufzählung und systematische Gliederung der Naturerscheinungen ist neu. Die Themen von Einzelbildern und Bildserien bei Jan Brueghel und etlichen Zeitgenossen sind nicht zufällig die »Vier Elemente« oder die »Fünf Sinne« oder die »Jahreszeiten« oder die »Arche Noah«: diese Gruppen bezeichnen die typische Gliederung der Natur- und Erlebniswelt im Sinne des zeitgenössischen Allgemeinwissens⁴. Zutreffend hat Haverkamp-Begemann gesprochen von einem »Scientific artistic recording of nature« im Gegensatz zur expressiven Charakteristik einer exemplarischen Naturdynamik bei Rubens⁵.

Von einer solchen Charakteristik der Jan-Brueghel-Gemälde ausgehend läßt sich ungefähr der Herstellungsvorgang seiner aufzählungsfreudigen Mehrperspektivenbilder rekonstruieren:

1. Herstellung von Detailstudien wichtiger Einzelmotive und typischer Motivkonstellationen. Die in Bildern mit verschiedenen Jahresdaten recht genau wiederholten Einzelheiten – Blumen, Menschentypen, Landschaftsformen, Tiere, in feinzeichnerischer Charakteristik und entsprechend nuancierter Farbigkeit – belegen den Einsatz eines solchen Werkstattmaterials. Von diesen Vorstudien haben sich einige Beispiele erhalten (Nr. 148, 149, 150, 151, 152, 154, 162, 165, 166, 168 des Katalogs der Ausstellung »Bruegel – une dynastie de peintres«, Brüssel 1980⁶). Auch die Skizzentafeln des Wiener Museums und der Sammlung Harrach⁷ können zu diesem Vorlagenmaterial gerechnet werden. Leider haben sich keine Detailstudien von Blumen erhalten (wie sie den prachtvollen Buekettys zugrunde gelegen haben müssen, auch wenn [1621] Jan Brueghel erwähnt, daß er Blumen nach seinen eigenen Bildern abmale).

2. Herstellung von zusammenfassenden Ensembleperspektiven: für Gebinde von Früchten und Blumen (so die Studien zu einer unbekanntem Paradieslandschaft, British Museum, London), zu Fruchtgirlanden, zu einer Blumenschale (Amsterdam), von einer Hafenszene (Kat. Brüssel Nr. 160, British Museum, London) von einer Strandszene bei Sturm (Kat. Brüssel Nr. 163, Berlin, Kupferstichkabinett).

3. Herstellung vom Kompositionsentwürfen: hierzu rechnen solche kompositorischen Ideenskizzen wie die auf dem Londoner Studienblatt zu einer unbekanntem Paradieslandschaft, präzise Motivverteilungsskizzen wie für eine »Allegorie des Wassers« (Kat. Brüssel Nr. 164, Privatbesitz, Amsterdam) und detailliert ausgearbeitete Skizzen wie die des »Auszugs durchs Rote Meer« (Kat. Brüssel 157, Liverpool) und die der »Antoniusversuchung« (Kat. Brüssel 158, Hamburg).

4. Ausführung bildhaft durchkomponierter Zeichnungen, die als selbständige Fassungen von Bildideen gelten konnten. Für diese sind die Vorskizzen vom Typ 1, 2, 3 verwendet worden (vgl. etwa den Hinweis von M. Winner zu Kat. Brüssel 148 und 154). Einige dieser Blätter sind gestochen worden, wie das Beispiel Kat. Brüssel 153 (Paris, Slg. Lugt) und das bei Kat. 154 (Rotterdam) erwähnte Beispiel der Nachstiche Egidius Sadelers belegen. Wie Winner betont, sind diese bildhaft durchgeführten Blätter auch insofern als selbständige Endprodukte anzusehen, als keine auf sie aufbauenden Gemälde festzustellen sind⁸. Die Funktion als Stichvorlage kann vom Künstler im voraus beabsichtigt gewesen sein oder auch nicht – das macht keinen Unterschied zu den gemalten Bildern.

5. Ausführung der gemalten Endfassung unter Einbeziehung des Vorbereitungsmaterials.

6. Anfertigung von Nachzeichnungen, Nachskizzen⁹,

Kopien. Bei allen diesen Schritten handelt es sich um keine komplizierten akademischen Formalitäten, sondern um die nächstliegende Art der Motivbeschaffung und Motivorganisation. Die hier gewählte Beschreibung stellt eine Typisierung der wesentlichen Vorgänge dar, was nicht heißt, daß nicht mehr Vorbereitungsstufen gewählt werden konnten, bzw., daß nicht anhand vorhandener Bildvorlagen oder besonders eingeübter Routinen für bestimmte Motivbereiche auch improvisiert vorgegangen werden konnte.

Die besondere Thematik hatte jedoch auch Folgen für die Werkstattpraxis. Die beschriebene Spezialisierung Jan Brueghels auf enzyklopädische Reihungen im Sinne seines »scientific artistic recording« legt den Wert auf Formenvielfalt. Es spielt daher keine entscheidende Rolle, ob ein Motiv vom Meister selbst entworfen, oder aus anderen

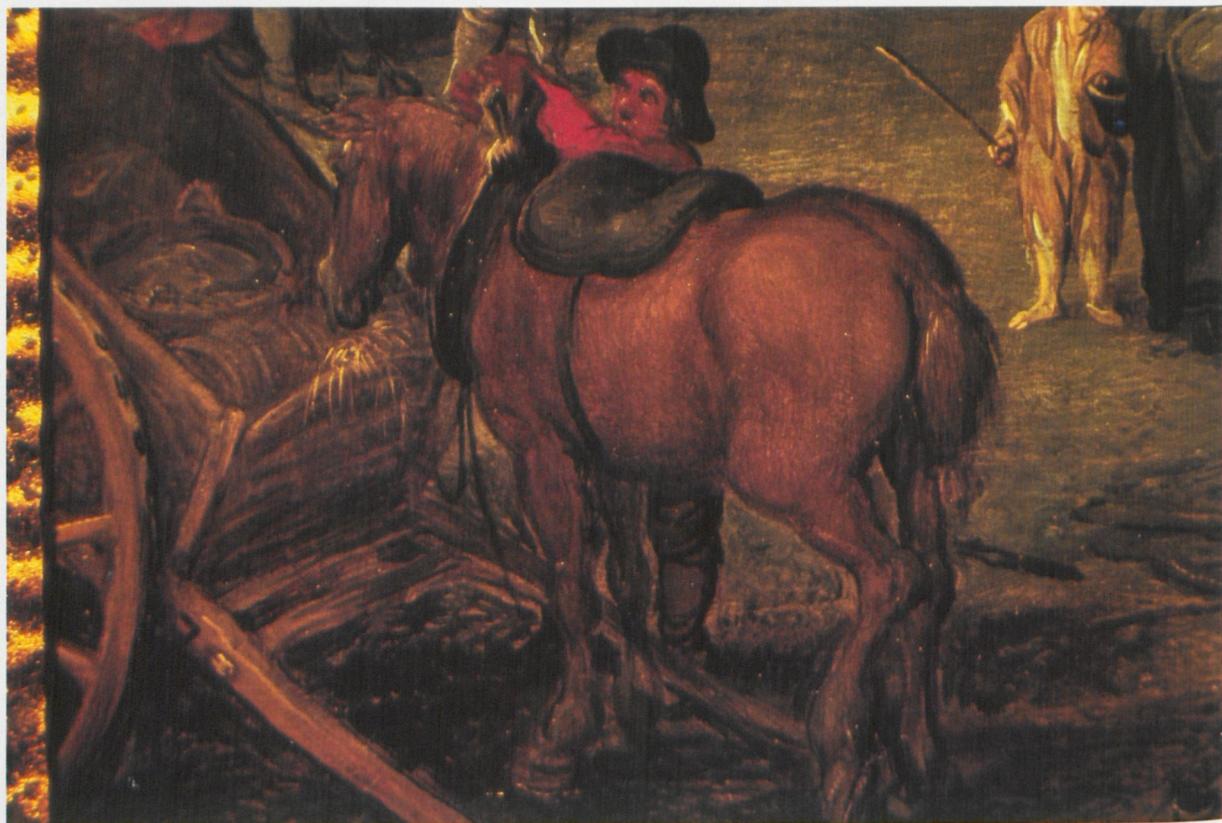
18 Jan Brueghel d. Ä., Detail aus der »Dorflandschaft«, Holz, 52 x 90,5 cm, datiert 1614. Wien, Kunsthistorisches Museum, Inv. Nr. 9102. Jan Brueghels sichere Charakteristik läßt sich hier gut erfassen im Vergleich von übernommenen und selbstentworfenen Typen.





19 △

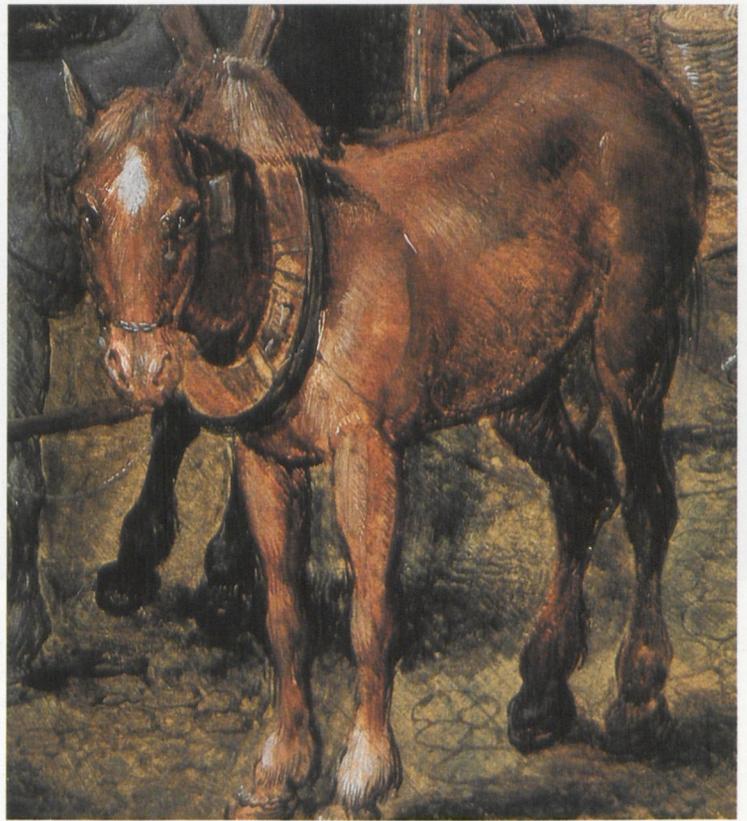
20 ▽



Gegenüberliegende Seite:

19 Jan Brueghel d. Ä., Detail aus der »Belebten Landstraße«, Kupfer, 26,8 x 37 cm, datiert 1619. München, Pinakothek, Inv. Nr. 1877. Länge der Pferdefigur im Original: 42 mm.

20 Jan Brueghel, d. Ä., Detail aus der »Dorfstraße mit Kanal«, Kupfer, 22 x 34 cm, datiert 1609. Washington, Privatbesitz. Breite des Pferdes im Original: 38 mm. Typisches Detail des zeichnerischen Stils des J. B.; die Umrißformen sind in einer karikaturistischen Tendenz übersteigert, die Farbflächen sind dünn angetuscht in gleichbleibendem Lokaltone, Abschattierungen sind mehr gezeichnet als gemalt.



21 Δ

22 ▽

21 Werkstatt Jan B. d. Ä., Detail aus dem »Großen Fischmarkt«, Holz, 58,5 x 91,5 cm, datiert 1603. München, Pinakothek, Inv. Nr. 1889. Breite des Pferdes im Original: 51 mm. Ausführung nach möglicherweise kleinerer Vorlagezeichnung. Keine anatomische Detaillierung, unsichere, gleichförmige Außenkonturen, flach eingefüllte Farbkennzeichnung.

22 Werkstatt Jan B. d. Ä., Detail aus dem »Gepäckzug«, Kupfer, 36 x 43 cm, datiert 1603. Madrid, Prado. Konturen schematisch, Farbe flach eingesetzt. Es fehlen optische Betonungen, keine Lockerheit. Breite des Pferdes: 43 mm.





23 Werkstatt Jan B. d. Ä., Detail aus dem »Gepäckzug«, Kupfer, 36 x 43 cm, datiert 1603 (vgl. Abb. 22). Breite des Pferdes im Original: 53 mm.



24 Werkstatt Jan B. d. Ä., Detail eines Reiters aus der »Feldwache im Wald«, Holz, 32,8 x 42 cm, datiert 1607. Kassel, Gemäldegalerie, Inv. GK 52. Die Silhouette des Pferdes ist starr in ihren Außenkonturen erfaßt. Das figurale Schema ist dunkel ausgefüllt.

bildlichen Quellen zitiert ist. Stärker als bei Rubens, der die übernommenen Charaktere in seiner Formulierung teilweise umdeutet und auf bestimmte ihm authentisch erscheinenden Eigenschaften zuspitzt, geht es bei Brueghel um die Breite der Erfahrung. Entsprechend muß man sich die Sammlung der Vorlagen mindestens so umfangreich und von vielen Autoren herrührend vorstellen.

Der Austausch von Skizzen und die Verwendung von Motiven anderer Meister – zu dem auch wesentlich die Verbreitung durch Kupferstiche und durch Nachzeichnung gehörten – ist ein selbstverständlicher Teil der historischen Bildproduktion. In der differenzierten historischen Analyse der Rubens-Forschung ist das Bewußtsein der Werkstattvorgänge und der Eigenart zeitgebundener Bildbegriffe in allen Formulierungen klar. Aber es scheint zunehmend ein Problem jüngerer Kunsthistoriker zu sein, die flachen Gegenwartsbegriffe von »Kunst«, »Bild« und »Original« hinter sich zu bringen, wenn es um unverwechselbare historische Phänomene geht. Dieser Mangel an historischem Hintergrund drückt sich typisch in der Vermutung aus, ein Maler von 1600 könne vom Originalitätsstreben des 20. Jahrhunderts erfüllt gewesen sein und deshalb nach Möglichkeit die Benützung fremder Vorlagen vermieden oder nur widerwillig akzeptiert haben. Es ist interessant, zu verfolgen, wie in diesem Sinne ein jüngerer

Autor zu Jan Brueghel versucht, dessen künstlerische »Selbständigkeit« zu retten und dafür gewagte Konstruktionen nicht scheut: am Beispiel des Bildes »Das bäuerliche Leben« (Prado, Madrid, Inv. 1444). Jan Brueghel hat dort »ein Gutteil der Rubens-Erfindungen übernommen. Daß er dieses Form- und Gedankengut nicht in »räuberischer« Absicht gestohlen hat..., sondern daß er dem Freund gleichsam ein Denkmal setzen wollte... belegt, wie wir glauben, daß Jan mit diesem [der Darstellung von einem dort als rubensähnlich identifizierten Typus von einem] »vornehmen Landarbeiter« ein Porträt des Freundes gegeben hat. Indem Jan einer übernommenen Figur die Züge ihres Erfinders verleiht und indem er diesen inmitten anderer Übernahmen selbst abbildet, entschuldigt er sich gleichsam für die Entlehnungen und gibt sie symbolisch zurück.«¹⁰

Im selben Buch werden zwar mehrfach Motivübernahmen und -wiederholungen seitens des Jan Brueghel festgestellt, aber es wird als Entwicklungsfortschritt gewertet, wenn es für die »Allegorie der Erde« (Kat. Brüssel 145, Paris, Louvre) gegenüber den vorausgegangenen Paradiesdarstellungen heißt: »Die Tiermotive gehen nun nicht mehr auf Rubens zurück, sondern sind ausnahmslos Jans eigene Erfindung... das Pferd, die Kuh und der zähnefletschende Wolf scheinen Neuerfindungen zu sein.«¹¹ Dazu



25 Werkstatt Jan B. d. Ä., Detail einer Reitergruppe aus der »Feldwache im Wald« (vgl. Abb. 24). Schematische Erfassung der Tierfiguren. Die Gesichter wie die Gewandpartien zeigen eine unmalerische schematische Flächigkeit.



26 Werkstatt Jan B. d. Ä., Detail aus dem »Großen Fischmarkt«, datiert 1603 (vgl. Abb. 21). Breitenmaß der Pferdegruppe im Original: 42 mm. Verzeichnete Proportionen, zu große Köpfe, kleine Beine, unpointierte Außenkontur, ohne malerische Erfassung von Beleuchtungsmodulationen.

27 Jan Brueghel d. Ä., Detail aus der »Dorfstraße mit Kanal«, Kupfer, 22 x 34 cm, datiert 1609. Washington, Privatbesitz. Breite der Pferdegruppe im Original: 37 mm.



28 Werkstatt Jan B. d. Ä., Detail aus dem »Dorfeingang mit Windmühle«, Kupfer, 18 x 25,4 cm, datiert 1603 (05?). Privatbesitz. Die Wiederaufnahme von Motiven dieses Bildes im später datierten Beispiel (Abb. 27) zeigt das Qualitätsgefälle, vor allem die größere zeichnerische Sicherheit und Leichtigkeit der Modellierung im Beispiel Abb. 27.





29 Jan Bruegel d. Ä., Detail aus der »Landschaft mit Dorfschenke«, Kupfer, 32 x 44,5 cm, um 1609. München, Pinakothek. Inv. Nr. 826. Breite der Pferdegruppe im Original: 60 mm.

30 Jan Bruegel d. Ä., Detail aus dem »Waldweg«, Kupfer, 16 x 22,8 cm, datiert 1611. Privatbesitz. Breite des Pferdegespanns: 29 mm.

31 Jan Bruegel d. Ä., Detail aus der »Winterlandschaft«, um 1610–15 (vgl. Abb. 10). Breite der Pferdegruppe: 39 mm.



ist anzumerken, daß der Wolf seitenverkehrt große Ähnlichkeit mit dem Tier auf der Bodenzone des Sadeler-Stichs nach Dürers »Madonna mit den vielen Tieren« hat – ein Motiv, das Jan als Gemäldevorlage benützt hat –, daß der nichterwähnte Löwe nahe Verwandtschaft mit einer Darstellung von Dürer hat und wohl auf eine Modifikation des Blattes von 1494 (Hamburg. Kunsthalle) zurückgeht. Ähnlich wie für die Darstellung des Pferdes, die stilistisch von der Anatomie eindeutiger Tierstudien Jan Brueghels abweicht, würde es sich für diese und viele anderen Detailmotive lohnen, die Stichliteratur abzusuchen.

Um die Selbstverständlichkeit der Motivwanderungen durch die Ateliers festzuhalten, sind hier als Abbildungsbeispiele Versionen desselben Pferdes festgehalten, die von de Crayer, Rubens und Jan Bruegel stammen (Abb. 1, 2, 3). Man kann diesen – in der Bruegel-Literatur und Rubens-Literatur bekannten – Fall¹² um viele andere erweitern und muß sich dann die Frage stellen, welcher Umfang von Motivübernahmen – und bei welchen Motiven – als durchschnittliche Norm, als vermutlich typisches Verhalten eingeschätzt werden muß.

Vergleicht man hingegen die stilistische Eigenart der Skizzen und Bilddetails von alltäglich anzutreffenden Tierarten: Kuh, Pferd, Esel, Hund, Schwein, Ziege, Huhn, so bestätigt sich die naheliegende Vermutung, daß hier in einer immer wiederkehrenden, leicht karikierenden Handschrift ein Repertoire an einfachen Bewegungsstudien erstellt worden ist. Die sichere Charakteristik verschiedener Drehungen und Verkürzungen bleibt mehr zeichnerisch-konturgebunden, als volumenorientiert: die Modellierungskontraste sind – verglichen mit Rubens- oder Snyders-Figuren – gering. In ihrer plastischen Heraussteigerung tritt denn auch manche Motivübernahme von anderen Malern aus dem flacheren Kontext heraus: so Löwe oder Pferd in den verschiedenen Paradiesdarstellungen – gleichgültig ob sie einmal in der einen und das andere Mal in der anderen Richtung (seitenverkehrt) eingesetzt sind (Abb. 15) und von wessen Hand sie in Jans Bilder eingesetzt sind.



29 Δ

30 Δ

31 ▽

32 Werkstatt Jan B. d. Ä., Detail aus der »Dorfstraße«, Kupfer, 11 x 16 cm, datiert 1609. Privatbesitz. Gedrückte Tierproportion, unsichere Detailausführung.

33 Werkstatt Jan B. d. Ä., Detail aus dem »Wirtshaus an der Uferstraße«, Kupfer, rund, Ø 21 cm, München, Pinakothek, Inv. Nr. 837.

34 Werkstatt Jan B. d. Ä., Detail aus der »Flußlandschaft mit Bootslande«, Kupfer, 9,3 x 15 cm, vermutl. zwischen 1603 und 1612. Privatbesitz. Länge des Gespanns im Original: 7 mm. Den Details fehlt die Lockerheit der Handschrift des Meisters Jan Brueghel.

Von der ähnlichen Stilhaltung her läßt sich eine Reihe eigenständiger Jan-Brueghel-Studien und -Details herausfinden. Die einzelnen Tiere kommen aber quer durch Jans Werk nicht beliebig variiert vor: vielmehr ist es ein begrenztes, immer wiederholtes Repertoire von bestimmten Richtungsstudien. Fast alle diese Studien zeigen – allzu verständlich für den aufnehmenden Zeichner und Maler – ruhige, wenig bewegte Körperstellungen. In den gewählten Abbildungen ist eine Reihe solcher Motive zusammengestellt (Abb. 2–6, 10, 20).

Stilistisch heben sich gegenüber diesem Repertoire ab die exotischen und die stark bewegten Tiere. So sind die vermutlich auf fremde Vorlagen zurückgehenden Darstellungen von Bären und Elefanten glatter in der Körpermodellierung, weniger klar, ohne Kantigkeit der anatomischen Erfassung (wie diese für die anderen Studien sehr typisch ist). Diese Glattheit läßt sich auch an dem balgenden Leopardpaar (nach Rubens) feststellen und macht einen deutlichen Unterschied zur karikierenden Eckigkeit etwa der beiden Straußenvögel auf Jan Brueghels Paradiesbild.

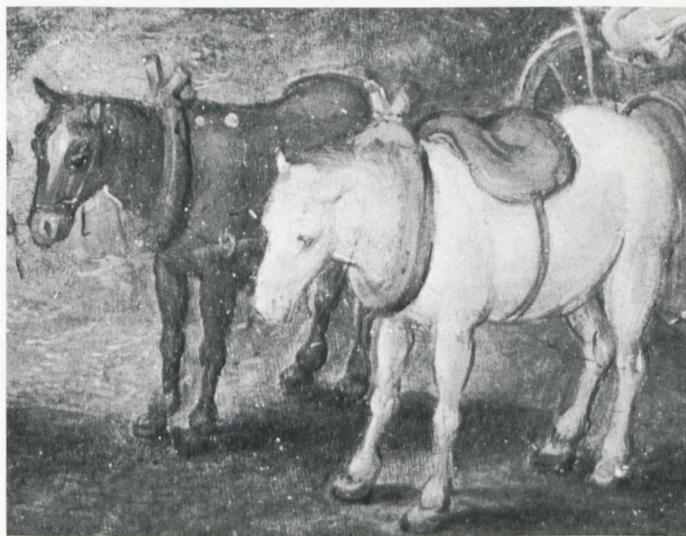
In der Detailbetrachtung läßt sich somit auch stilistisch ein leichter Unterschied festhalten zwischen einem besonders typischen Eigenrepertoire und übernommenem Motivmaterial – allerdings nur bei dem Teil der insgesamt verwendeten Motive, der nicht vollständig in den Darstellungsduktus des Jan Brueghel integriert ist.

Der Anteil der Werkstatt

Geht man nun von einem typischen Eigen- und Grundbestand der Motive Jans aus, so lassen sich hier dennoch Ausführungsunterschiede erkennen. Ein erstes Beispiel geben die Skizzen bzw. skizzenhaften Details der Gemälde. Wenn die auf Skelettkonstruktion und typische Muskelspannung gerichtete Charakterisierung die eigentümliche Fähigkeit des Meisters Jan Brueghel d. Ä. ausmacht (Abb. 29), dann scheidet eine so flau umrißzeichnete wie auf dem Blatt der Abbildung 8 als eigenhändige Lei-



32 Δ



33 Δ

34 ▽





35 Jan Brueghel d. Ä., Detail aus dem »Winterbild« von J. de Momper und J. Brueghel (vgl. Abb. 10 und 31). Beispiel für die zeichnerische Leichtigkeit und pointierende Sicherheit in kleinformatigen Figuren. Breite des Pferdes im Original: 10 mm.

36 Werkstatt Jan B. d. Ä., Detail aus dem »Großen Fischmarkt«, datiert 1603 (vgl. Abb. 21, 26). Die schematische und vergrößernde Art der Zeichnung des Pferdes wiederholt sich auch in der Ausführung der umgebenden Figuren.



stung aus. Sie muß dann als Nachzeichnung nach einem Studienblatt oder den Details eines Bildes angesehen werden. Die Jahreszahl (1602), die in der Literatur besonders gewürdigt worden ist, kann ihren Ursprung dann nur von einer Vorlage haben. Ähnlich unsicher in der Konturzeichnung – und eben ganz ohne die karikaturistische Formprägnanz Jans – erscheint auch die Tierdarstellung in dem *Edinburgher Blatt* (Abb. 7). Es hat mehr von einem nachträglichen Sich-Hintasten an eine bereits vorgegebene Darstellungsform und ist ohne sichere Entscheidung, wie sie etwa bei den Blättern aus Berlin oder Chatsworth zu spüren ist (Abb. 4, 5).

Die Tatsache, daß man Blätter als Nachzeichnungen schwächerer Hand einstufen muß, läßt noch keinen Rückschluß auf den Werkstattbetrieb zu, da sie auch von einer außenstehenden Person stammen können.

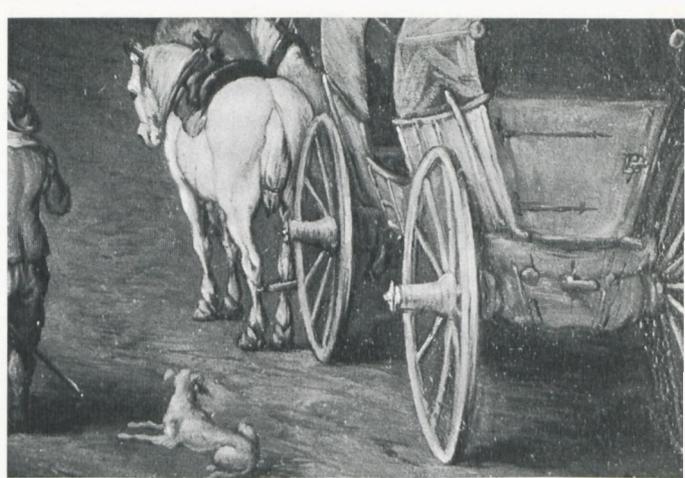
Folgenreicher ist die Beobachtung, daß nicht nur stilistische Unterschiede innerhalb von Bildern bestehen (wie bei den Paradieslandschaften), die auf die Autoren der Vorlagen zurückgehen, sondern auch erhebliche Qualitätsschwankungen in der Ausführung von typischen Reper-toiredetails Jan Brueghelscher Provenienz. Mitten in sehr subtil und minutiös ausgeführten Landschaften finden sich plötzlich plumpe Abklatsche von Formen aus dem werkstatteigenen Motivvorrat. Von der Ferne sicher wirkende Bildkompositionen stellen sich bisweilen als relativ unsichere Zusammensetzspiele heraus. Das gilt für bisher fraglos anerkannte Gemälde wie die »Belebte Waldstraße« (Inv. Nr. 1880) der Alten Pinakothek, München (bezeichnet: Brueghel 1605), für die »Flußlandschaft mit Anlegestelle«, London, Wellington Museum (Inv. Nr. 1574–1948, bezeichnet: Brueghel 1606), für den »Dorf-eingang mit Windmühle« der Slg. Knecht in Zürich (bezeichnet: Brueghel 1603 [oder 5], Kat. Brüssel 122).

Bei den erwähnten Beispielen, die hier nur für eine große Zahl anderer Fälle stehen, handelt es sich zweifelsfrei um Werke Jan Brueghels – in diesem Sinne stimmt auch die historische Signatur –, aber sie gehören zu den vielen Gemälden, die man im Sinne des modernen Originalitätsbegriffes als »Jan Brueghel und Werkstatt« bezeichnen müßte, da für mehr oder weniger viele Arbeitsgänge und Detailausarbeitungen eben Werkstattmitglieder eingeschaltet worden sind.

Zum Beleg dieser gemeinschaftlichen Kooperation bis hin zur überwiegend nur noch vom Meister delegierten Ausführung von Hand der Werkstattmitglieder sind hier einige Abbildungsreihen zusammengestellt. Die eine Reihe hat den Zweck, die verschiedenen, subtil im Detail und proportionssicher in der zeichnerischen Durchführung erfaßten Typen des Meisters Jan Brueghel herauszustellen. In der Anlehnung an Vorbilder anderer Hand ist auch dessen eigenhändige Arbeit verschieden von den vermutlichen Eigenkreationen. Deshalb ist hier eine



37 Werkstatt Jan B. d. Ä., Detail aus der »Rast auf einem Hügel«, Kupfer, 24,7 x 33,1 cm, datiert 1612. München, Pinakothek, Inv. Nr. 2877. Die Ausführungsmerkmale sind ähnlich wie bei Abb. 22.



38 Werkstatt Jan B. d. Ä., Detail aus der »Dorfstraße«, Kupfer, 16,7 x 22,3 cm, datiert 1609. Kassel, Gemäldegalerie.

39 Jan Brueghel d. J., Detail aus dem »Reiherrupfen«, Holz, 59 x 87 cm, datierbar 1627. Privatbesitz. Breite der Pferdedarstellung: 45 mm.

Reihe variierender Typen angelegt, die aber in der zeichnerischen Sicherheit deutlich abweicht von den schematischen, teilweise grobschlächtigen und anatomisch verunglückten Ausführungen nach den gezeichneten Werkstattvorbildern aus dem Skizzen- und Studienmaterial aller Art.

Die Differenz zwischen den Ausführungsqualitäten ist so unübersehbar, daß die Folgerung nicht abzuweisen ist, daß die Jan Brueghelsche Bildproduktion organisiert war durch geschickte Arbeitsverteilung. Die Führung einer Werkstatt und die Ausbildung von Schülern war die historische Norm, die man auch und gerade dann unterstellen muß, wenn andere historische Nachrichten fehlen. Da Jan Brueghel hofbefreit, also als Hofmaler von den Zunftpflichten freigestellt war, brauchte er für seinen Werkstattbetrieb auch keine Zunftgenehmigung (zur Einstellung des einen oder anderen Schülers) einzuholen. Aus diesem Grund verwundert nicht, daß die Gildenbücher nur über eine Schülerschaft von Daniel Seghers etwas vermelden. Wie eine Werkstatt aussah, das können wir den – teilweise idealisierten – Stichen und Bildern (Abb. 1) entnehmen, auf denen die niederen und höheren Fertigkeiten der Gemäldeherstellung festgehalten sind. Die Schüler



lernten erst die einfachen Zubereitungstätigkeiten, später die zeichnerischen und malerischen Fähigkeiten, die sie schließlich zur späteren Selbständigkeit befähigen konnten. Daß jemand nur Gehilfen zum Anreiben angestellt haben sollte, ist unwahrscheinlich, wenn sein Betrieb nur ein kleiner Ein-Mann-Laden war. Man muß auch deshalb von einem normalen handwerklichen Lehrbetrieb ausgehen.

Diese – lange selbstverständliche – Annahme ist durch den Verfasser des obengenannten Versuches einer abgrenzenden Werkmonographie in Frage gestellt worden. Aus dem mutigen Entschluß, den gordischen Knoten der Überlieferungsmasse von fast 4000 Bildern zu zerhauen, stammte die rigorose Zuweisung eines Teiles dieser Produktion an die eine einzige Hand des Jan Brueghel. Dabei entschloß sich der kunsthistorische Autor zu einer Entweder-Oder-Lösung, die in ihren Argumenten und erst recht in der Zuschreibungspraxis so nicht durchhaltbar ist. Am unwahrscheinlichsten ist schließlich der Lösungsvorschlag zum Kopienproblem: genau das war doch der Vorteil der Werkstatt, daß hier eine Mehrfachausnutzung der geschaffenen Vorlagen erfolgen konnte. Und schließlich ist jenseits moderner Originalitätsvorstellung, aber in Abhebung der Meisterfähigkeiten von der Schülertätigkeit anzumerken, daß eine haargenaue Kopie genausolang dauert oder länger als die Ausführung des Vorbildes und den auch damals schon wichtigen schöpferisch-experimentellen Fortentwicklungsimpuls, die inventorische, kompositionssteigernde Leistung vorenthält. Bei Jan Brueghel gibt es wohl viele sehr gute Motivversionen in verschiedenem Kontext, aber ganz wenige Fälle gleicher Qualität identischer Bildkompositionen. Er hatte vermutlich weniger Scheu, Rubens' Motive für seine Konzepte zu entlehnen, als in der akkuraten Eigenrepetition stehenzubleiben.

Der Information halber gebe ich nachfolgend ^{Ertz} einige Zitate (in meiner eigenen Übersetzung) aus dem Brüsseler Katalog wieder, die den Versuch erläutern, Brueghel als werkstattlosen Künstler zu definieren: »Gegenüber den Originalen dürften die Repliken und Kopien wesentlich schneller ausgeführt worden sein, da jene Hervorbringungen eines neuartigen Kompositionsentwurfs, eines neuen Bildtyps oder -themas waren. Aus der Tatsache, daß viele Repliken bis in kleinste Einzelheiten mit ihren Vorlagen übereinstimmen, daß sie auch farblich kaum abweichen, kann man ableiten, daß der Künstler seine Kopien unmittelbar nach der Formulierung einer neuen Bildidee ausgeführt hat... Man hat früher immer geglaubt, daß Jan – wie sein Freund Rubens – ein Atelier mit Schülern und Gehilfen unterhalten habe, die ihm wirksam bei seinen Tätigkeiten geholfen hätten und durch deren Aktivität eine so große Produktion erreicht werden konnte. Diese Annahme sollte insbesondere die schlechtere Qualität vieler an Brueghel zugeschriebener Bilder erklären... Die logi-

sche Folgerung (aus der Tatsache fehlender Gildenbelege über Schüler) konnte bisher nicht gezogen werden, daß es kein Rubens vergleichbares Brueghel-Atelier gegeben hat. Ohne Zweifel ließ sich der Künstler von Gehilfen bei Zurichtarbeiten helfen wie der Malgrundbereitung, dem Farbenanreiben und der Firnisauflage. Aber eine persönliche Beteiligung dieser Gehilfen am Malvorgang ist durch die einfache Tatsache ausgeschlossen, daß in der Tat schon damals kein Kopist mit Erfolg sich Jan nähern konnte... es gab keinen, der fähig gewesen wäre, so viele kleine Pinselzüge auf engem Raum zu beherrschen. Alle Gemälde, die Jans Atelier verließen, erfüllten diese große technische Anforderung. Ein Schüler oder Gehilfe, der zu solchen Resultaten fähig gewesen wäre, wäre ein echter Konkurrent gewesen, der schwerlich mit einem Platz unter den anderen Ateliermitgliedern zufriedenzustellen gewesen wäre. Deswegen weigern wir uns – bis zum Beweis des Gegenteils – an eine Werkstatt dieses Künstlers zu glauben, in der auch mindere Qualitäten vorgekommen sein müßten – wie diese überall bei den schwächeren Rubens-Gemälden auftreten.«¹³

Historische Beweise gibt es nicht, sondern nur unterschiedlich plausible Argumentationen. Die Detailfotografie erfüllt den Zweck, die zu einfachen Zuschreibungsversuche in Frage zu stellen und anzuregen, die Konturen einer verantwortlichen Trennung der »Hände« neu zu ziehen.

Anmerkungen

¹ Vgl. dazu J. Müller Hofstede, Katalog Peter Paul Rubens. Köln 1977, S. 24, 25

² Vgl. E. Haverkamp-Begemann, Purpose and Style: Oil Sketches of Rubens, Jan Brueghel, Rembrandt. In: Stil und Überlieferung in der Kunst des Abendlandes. Akten d. 21. Int. Kongr. f. Kunstgesch., Bd. III. Berlin 1976, S. 104 ff.

³ J. Müller Hofstede, Aspekte der Entwurfszeichnung bei Rubens. In: Stil und Überlieferung..., a. a. O. (Anm. 2), S. 118

⁴ Vgl. hierzu E. M. W. Tillyard, The Elizabethan World Picture. Harmondsworth 1972 (1943)

⁵ E. Haverkamp-Begemann, a. a. O., S. 112, 113

⁶ Bruegel – une dynastie des peintres. Katalog Brüssel 1980

⁷ Vgl. die Abbildung bei E. Haverkamp-Begemann, a. a. O., Tafel im Abbildungsteil

⁸ Matthias Winner, Jean Brueghel l'Ainé, dessinateur. In: Katalog Brüssel 1980, S. 209 ff.

⁹ Bruno Bushart, Bild, Vorbild, Nachbild in der Malerei des Barock. In: Stil und Überlieferung..., a. a. O., S. 149 ff.

¹⁰ Klaus Ertz, Jan Brueghel der Ältere. Die Gemälde. Köln 1979, S. 499

¹¹ Klaus Ertz, a. a. O., S. 224

¹² Klaus Ertz, a. a. O., S. 340

¹³ Klaus Ertz, Jean Brueghel l'Ainé. In: Katalog Brüssel 1980, S. 167, 168

It is a time-honoured wish to want to know what is the original accomplishment of important historical persons. In the case of many artists and craftsmen of more recent times, it is possible by means of style analysis to delimit a definite body of work and individual paintings representing their autographic work from copies and work done by their students or collaborators in studios. If one wants to dig deeper, in order to separate the wholly personal work from the historical preconditions, it however becomes clear that a superficial delimitation according to style is not enough. In order to grasp the personal elements of an artist's personality, it is necessary to take into account the preconditions of training and professional practice as well as the standards of the "suppliers" and "buyers" of products of painted art: in what manner and to what extent were motifs and form of composition, manual preparation and technical material aids prescribed?

Such questioning is necessary whenever the conditions of production and the expectations of the recipient differ from what is prevalent in the researcher's time.

The example we wish to use for our demonstration lies in the early modern epoch around and just after 1600, when "artist's studios" as a rule were organized like the workshops of craftsmen and also like them were integrated in the guild system. In spite of the elevation of painting to a liberal art (*artes liberales*) by the humanists, in spite of academic studies of individual painters and the philosophic character of humanistic painting themes, paintings were still for the most part produced as a craft. And accordingly, the training was based on manual technique.

The Examples we have chosen are the paintings of Jan Brueghel the Elder and his studio. An observation of important consequence is that there are not only stylistic differences within the pictures (as for example in the paradise landscapes), which can be traced to the authors of the motifs, but also great differences in *quality in the execution of typical Jan Brueghel repertoire details*. Right in the middle of very subtle and painstakingly painted landscapes, there are suddenly clumsy stereotype forms from the studio's own supply of motifs. Compositions which seem from a distance to be painted with a sure hand sometimes turn out at close range to be jig-saw puzzles painted with a relatively unsure hand. This is the case with such unquestioningly renowned paintings as "Belebte Waldstraße" (Crowded Forest Road) (inv. No. 1880) in the Alte Pinakothek, Munich (inscribed: Brueghel 1605), "Flußlandschaft mit Anlegestelle" (River Landscape with Landing Place), London, Wellington Museum (inv. No. 1574–1948, inscribed: Brueghel 1606), "Dorfeingang mit Windmühle" (Village Entrance with Windmill) from the

Knecht Collection, Zürich (inscribed: Brueghel 1603 [or 5], Cat. Brussels 122).

These examples, which stand for many similar cases, were undoubtedly painted by Jan Brueghel – in this sense the historical signature is correct –, they belong to the painting that would have to be labelled "Jan Brueghel and Studio" according to the modern concept of originality, as more or less many painting steps and much elaboration of detail were carried out by members of the studio.

As proof for work executed by such cooperation down to work which was delegated by the master to be predominantly painted by members of the studio, a series of illustrations have been compiled.

The order of the photographs shows the different types of characters drawn by Master Jan Brueghel with subtlety in detail and sureness of proportion. When he is using patterns of other artists his own work is not the same as in his supposed own creations. For this reason a series of varying types of characters has been assembled which, however, differ distinctly in sure craftsmanship from the schematic, partially coarse and anatomically unsuccessful work from drawn patterns of all kinds of material for sketches and studies.

The difference in the quality of execution is so immense, one cannot dismiss the conclusion that Jan Brueghel's paintings were produced by cleverly organized division of work. Running a workshop and training students were the historical norm, which must be assumed and especially then, when there is no other historical information. As Jan Brueghel had court exemption, that is being a court painter he was exempted from guild duties, he did not need to obtain guild approval for his studio (for taking on this or that student). Thus it is not surprising that the only known apprentice is Daniel Seghers. We can see what a studio looked like in – the partially idealized – engravings and paintings (Ill. 1) which record the lower and higher skills of producing paintings.

First the students learned the simple preparations, then drawing and painting skills, which could enable them to become independent in the end.

A reflection on the problem of copies: exactly that was the advantage of studios, that the models created could be used over and over again.

In Jan Brueghel's paintings there are many good versions of motifs in different contexts, but very few cases of equal quality in identical compositions. He probably was less reluctant to borrow motifs from Rubens than to come to a standstill by accurately repeating himself.

There is no historical proof for this, only arguments of varying plausibility. The detail photography serves the purpose of questioning the much too simple attempts at attributing and of suggesting that new guidelines be drawn for a responsible separation of "hands".