

Dietrich Schubert, Regensburg

## DIE LANDSCHAFT MIT JAGDGESELLSCHAFT AUS DER EHEM. SLG. WESENDONK

### I

Das bekannte niederländische Tafelbild einer Landschaft mit Jagdszenen aus der ehem. Slg. von Wesendonk (Berlin) wurde im Juni 1968 in London bei Sotheby's als Arbeit des Joachim Patinir, darin der Ansicht M. J. Friedländers folgend, versteigert. Es gelangte in Schweizer Privatbesitz. Der Unterzeichnete konnte das Gemälde erstmals dort im Jahre 1973 nach einer gründlichen Restaurierung, die der Besitzer veranlaßt hatte, sehen und sich von seiner außerordentlichen Qualität überzeugen. Diesem Gemälde aus der 1. Hälfte des 16. Jahrhunderts sei deshalb ein Artikel gewidmet, der es einem größeren Kreis von Fachleuten und Interessenten erschließen kann<sup>1</sup>.

Die unsignierte Tafel zeigt in aufsichtiger Weise eine Kulturlandschaft im Überblick, indem der Betrachter in der Mitte des Vordergrundes durch die Wiedergabe eines Weges, der an einem Waldrand entlang führt, ins Bild gelenkt wird. Während links die von niedrigem Strauchwerk begleiteten Bäume aufsteigen, beinahe die gesamte Bildhöhe ausfüllen, um sich zur Mitte der Tafel hin perspektivisch zu verkleinern, zieht rechts im Bilde ein heller Fluß kurvig ins Bild hinein; hinter ihm erstreckt sich im Mittelgrund eine Siedlung aus Bauernhöfen, einem Schloß, einer Kirche und einer Mühle an einem Wasser. Diese Siedlung wird von Bäumen eingefasst, die mit den Ausläufern des Waldes zusammengesehen werden. Sowohl der Weg als auch der Fluß schlängeln sich in die Bildtiefe hinein nach rechts zu dieser Ansiedlung. Über den Baumgruppen im Mittelgrund und der Siedlung wird im Hintergrund des Bildes eine teils felsige Berglandschaft mit einer Meeresküste, an der eine Hafenstadt liegt, sichtbar.

Der im Vordergrund dynamisch begonnene Zug in die Tiefe wird dort in stufendem Wechsel von Hügeln, Felsen und Gebäuden fortgeführt, bis der Horizont rechts hinten sich in Blauviolett der weißblauen Himmelszone angleicht. Über dieser den Patinirschen Weltlandschaften entlehnten Überschaualandschaft wird ein schmaler Streifen blauen Himmels mit langgestreckten weißen Wolken sichtbar. Ein junger, schlanker Baum, der im Vordergrund aus einem Buschwerk emporwächst, erstreckt sich bildflächig bis in die Höhe des Himmels; er bildet die Distanzfigur: zwischen seinen

dünnen, im Wind bewegten Ästen und dem Bergzug im Hintergrund ist die  
 2 größte Bildtiefe anschaulich. Während in der Siedlung offenbar eine Soldatenschar das Schloß stürmt und einnimmt, beobachtet man im Vordergrund eine *Jagdgesellschaft*: rechts im Fluß und in der mittleren Waldlichtung  
 3 werden Hirsche gejagt, am linken Bildrand sind zwei Männer auf Hasenjagd, und im unmittelbaren Vordergrund bewegt sich ein Mann mit Pferd auf  
 4 dem Weg, indes in der dunklen Buschgruppe ein Pärchen sitzt. Diese über das Bild verteilten kleinen Figuren profaner Art geben dem Gemälde in der Zeit um 1520/30 seine besondere Stellung, da kein traditionelles mythologisches oder biblisches Sujet dargestellt ist. Die kleinen Figuren in den Gelb-, Zinnoberrot-, Braun- u. a. Tönen beleben die Landschaft, in der Grün, Braun und Olivgrün vorherrschen. Die Ockerfarben der Gebäude im Mittelgrund schaffen den farblichen Ausgleich auf ihre Art. Die Töne der Landschaft werden zur Tiefe hin über Olivgrün zu Blaugrün gestaffelt, um im Bergzug am Horizont in reines Blau, das auch der Himmel zeigt, überzugehen. Die Farben sind also – wie schon bei Bosch und Quentin Massys und bei Patinir – der Naturbeobachtung gemäß zur Tiefe hin matter gegeben und vereinheitlichen somit die Teile der Landschaft. Diese frühen Stufen der Luftperspektive, der atmosphärischen Gestaltung der Tiefenlandschaft hat vor Bruegel um 1530/40, also zur gleichen Zeit, der „Braunschweiger Monogrammist“ (Jan van Amstel) bereits fortgeschrittener meisterhaft gestaltet (vgl. seine Kreuztragung, Louvre). Der Maler unserer Tafel hat Prinzipien der Landschaftsdarstellung Patinirs direkt aufgegriffen und gibt sie in seiner eigenen Handschrift wieder. In traditioneller Weise werden in Vorder- und Mittelgrund die Wiesenhügel wie Kulissen aneinandergeschoben. Pflanzen, Blattwerk, Tiere werden demonstrativ übergenu wiedergegeben. Besonders die Art der starken Glanzlichter auf dem systematisch geordneten Blattwerk der Büsche und Bäume ist für den Maler typisch. Dadurch hebt er die hell beleuchteten Blätter vom dunklen Grund ab, so wie er die Figuren des Liebespaares im Buschwerk durch Lichthöhungen sichtbar macht. Ebenso die Zuordnung von niedrigen Büschen zu den Baumstämmen, die kugeligen Formen der kleinen Bäume im Hintergrund, die stark *blaugrünen* Bergzüge dort und die schräg stehenden Felsformen mit den kleinen Spitzen kennzeichnen einen von Patinir abweichenden Maler; Farbe und Zeichnung der Figuren gehören hier ebenso den Merkmalen dieses Individualstiles an. In allen diesen Zügen ist das  
 5 Gemälde in Genf der „Ruhe auf der Flucht“ im Wiener Museum derart verwandt, daß ohne weitere Begründung ein Maler für beide Tafeln anzunehmen ist, wie schon L. Baldass 1918 darlegte. Eine Reihe von Landschaften im Hintergrund von klein- und großfigurigen Bildern gehen mit diesen Tafeln zusammen, wie von der Forschung bereits gesehen wurde: so  
 6 die „Anbetung der Könige“ in München, Alte Pinakothek, die „Madonna in Landschaft“ aus der Slg. Baronin Ferstel, Wien, heute Slg. Becker, Dort-

mund, und auch die „Ruhe auf der Flucht“ im Landesmuseum zu Darmstadt, die die Prinzipien der Landschaftsgestaltung des Malers zwar weniger qualitativ, aber ebenso klar offenbart<sup>2</sup>. Hierher gehören die Landschaft mit der Taufe Christi in Uppsala und die Hieronymus-Landschaft in Kansas City, die von Koch völlig überzeugend den von uns behandelten Gemälden zugeordnet wurden<sup>3</sup>.

## II

Wer ist der Maler dieser Gemälde, bzw. wie hat die bisherige Forschung die vorzügliche Landschaft ohne biblisches Thema aus der Slg. Wesendonk beurteilt?

Im Jahre 1918 wies Ludwig Baldass die Tafel aus der Slg. Wesendonk, nachdem sie Friedländer in das Oeuvre Patinirs reihen wollte, dem Meister der weiblichen Halbfiguren zu, in dem er einen Nachfolger des Patinir erkannte, der zwischen 1525 und 1540 nicht nur Gemälde mit weiblichen Halbfiguren – Marien, Musizierende, Magdalenen –, sondern sowohl Figurenbilder biblischer Historie (Anbetung der Könige, Predigt des Johannes u. a.) als auch Landschaften mit kleinfigurigen biblischen Motiven gemalt hat. Trotz dieser überzeugenden Oeuvreabtrennung zwischen Patinir und dem Halbfiguren-Meister, die sich in der folgenden Zeit immer als große Schwierigkeit erwies, wurden bis in die jüngste Zeit verschiedene wichtige Tafeln des Anonymen, die Landschaften mit biblischer Historie zeigen, immer wieder Patinir oder anderen Malern zugewiesen. Auch Friedländer im IX. Band seiner Altniederländischen Malerei führte unsere Tafel als no. 256 unter den Arbeiten Patinirs. Der überzeugenden Sicht von Baldass entsprechend trennten erst 1968 G. T. Faggin und R. A. Koch vom Oeuvre Patinirs wieder die Landschaftsgemälde des Halbfiguren-Meisters<sup>4</sup>, während H. G. Franz zur gleichen Zeit mit neuen Zuschreibungen und einer Kreierung neuer Notnamen die Lage eher komplizierte, wie jüngst auch Mielke betonte<sup>5</sup>, ohne freilich unsere für die Stilkritik und die kunstgeschichtliche Entwicklung der Landschaftsmalerei wesentliche Tafel in Genf eigens erwähnen zu brauchen.

Nach diesen Untersuchungen wird heute kein ernsthafter Zweifel an der Richtigkeit der Sicht von Baldass, Faggin und Koch mehr möglich sein. Wer der Meister der weiblichen Halbfiguren war, diese Frage kann hier nicht erörtert werden<sup>6</sup>. Der Notname des Anonymen – der nur den alten Nichtwissensstand spiegelt – bleibt allerdings nun irreführend. Denn als Figurenmaler in der Nachfolge norditalienischer Malerei (Ferrara) und als Landschaftsmaler in der einheimischen Tradition Patinirs weisen ihn besonders solche Bilder aus, auf denen mittelgroße Figuren in reichen Landschaften

erscheinen, wobei diese biblischen Figuren den bekannten Gesichtstypus  
 5 erkennen lassen müssen: die „Ruhe auf der Flucht“ in Wien gehört hierher;  
 ferner die von Koch veröffentlichte „Flucht nach Ägypten“ in Raleigh und  
 die „Ruhe auf der Flucht“ in Copenhagen<sup>7</sup>. Dazu kommen Gemälde  
 8 milderer Qualität als die bisher genannten Beispiele, nämlich die „Ruhe auf  
 9 der Flucht“ im Kunstmuseum zu Basel, die Landschaft mit Johannes auf  
 Patmos in London und ein Frühwerk des Malers, das die Bekehrung des  
 hl. Hubertus zeigt, ein Thema, aus dem eventuell die Jagdgesellschaft unserer  
 10 Tafel in Genf „abstrahiert“ ist; dieses Bild war 1929 bei J. Böhler in  
 München<sup>8</sup>. Das Thema scheint vom Halbfiguren-Meister öfters gestaltet  
 worden zu sein, denn verwandte Beispiele finden sich im Museum zu Berlin-  
 Dahlem und in Brüssel<sup>9</sup>. Andererseits gibt es neben den bekannten weib-  
 11 lichen Halbfiguren auch italianisierende Aktfiguren antik-mythologischer  
 Stoffe, so das Gemälde der schlummernden Venus in Berlin-Dahlem<sup>10</sup>.

Die als gesichert anzusehende Tatsache, daß der Anonyme ein produktiver  
 Landschaftsmaler war, wird einerseits durch die bereits erwähnten Gemälde  
 bestimmt, andererseits durch seine Zusammenarbeit mit dem Figurenmaler  
 Jan Gossaert. Diese These, die nicht aus Quellen zu belegen ist, sondern am  
 Anschaulichen gewonnen wurde, stützt besonders die große Tafel Gossaerts  
 12 im Berliner Bode-Museum mit den Aktfiguren des ersten Menschenpaares, für  
 die der „Halbfiguren-Meister“ die Landschaft, die Paradies-Landschaft mit  
 der Vertreibung gemalt hat. Die Art der Fels-, Boden- und Baumdarstellung  
 ist mit der auf den Gemälden in Genf und Wien identisch<sup>11</sup>.

Ein zweites Beispiel dieser Zusammenarbeit, das darüber hinaus die  
 Schaffenszeit des Anonymen eingrenzt, ist die von Gossaert signierte und  
 13 1531 datierte Tafel einer halbfigurigen Madonna mit Kind, die – aus Privat-  
 besitz kommend – im Mai 1972 bei Parke-Bernet in New York versteigert  
 worden ist<sup>12</sup>. Die stilisierte Form der Darstellung der Baumvegetation verrät  
 die Hand des anonymen Landschafters.

Ebenfalls von der Seite der Figurendarstellung her wird der enge Kontakt  
 zwischen Gossaert und dem Anonymen belegt, und zwar durch die Dar-  
 stellung des „Ecce Homo“ Gossaerts, das durch mehrere Repliken bekannt  
 ist (Karlsruhe, London, Budapest, Dresden, Schloß Gaussig u. a.<sup>13</sup>), von der  
 Hand des Halbfiguren-Meisters: seine Tafel in Antwerpen zeigt nicht nur den  
 charakteristischen Gesichtstypus, der seine Halbfiguren kennzeichnet,  
 sondern auch die für ihn typische Farbe Blaugrün, die neben dem Inkarnat  
 Christi das Gemälde in Antwerpen beherrscht. Die Fassungen Gossaerts und  
 seiner Schule sind um 1527 anzusetzen, da die Replik auf Schloß Gaussig  
 (Kreis Bautzen) dieses Datum trägt<sup>14</sup>.

Die soeben erwähnten Bilder des Halbfiguren-Meisters überragt die Land-  
 schaft mit Jagdgesellschaft in Genf entscheidend in der malerischen Qualität,  
 in der Erfindung der Landschaftskomposition und in der Tatsache, ein

Beispiel reiner Landschaft in der Tafelmalerei der Zeit vor P. Bruegel d. Ä. zu sein, ohne christliche oder antik-mythologische Staffage und ohne eine Jahreszeiten-Tafel zu sein, wie wir sie von den Beispielen Hans Wertingers um 1528 (Nürnberg, Leningrad und Privatbesitz) kennen.

### III

In der niederländischen Tafelmalerei der Übergangszeit zwischen Quentin Massys und Bruegel stellt unsere Tafel in Genf somit eines der frühesten Beispiele reiner Landschaftsmalerei dar. Denn die umstrittene Flußlandschaft mit Zeichner (London, National Gallery) muß zusammen mit der Zeichnung <sup>14</sup> Bruegels in Besançon und dem bekannten Stich mit der Erhebung der Psyche um 1553 datiert werden<sup>15</sup>. Baldass sah in ihr aufgrund der Farbigkeit ein Spätwerk Jan Mostaerts, während G. Glück eine frühe Arbeit von Bruegels eigener Hand behauptete; diese an sich logische These findet jedoch durch die Malweise der frühen Bruegelbilder wenig Stützung (vgl. die Tafel Bruegels mit dem Hafen Neapels in Rom, Galleria Doria). Die Felslandschaft von Herri met de Bles im Museum Berlin (Kat. no. 1987) ist ebenfalls erst um 1550 anzusetzen.

Von Patinir ist mir keine reine Landschaft als selbständiges Tafelbild bekannt. Die kleine Tafel im Boymansmuseum in Rotterdam<sup>16</sup> ist ein Fragment einer querformatigen „Ruhe auf der Flucht“, wie Koch zeigen konnte.

Erst in der Nachfolge Patinirs wird der Schritt zur Landschaft ohne biblische Historie, d. h. zur reinen Landschaftsmalerei vollzogen; denn die zahlreichen Tafeln mit kleinen oder kleinsten biblischen Figuren können nicht ohne weiteres als Landschaft angesprochen werden. Diese kleinen Figuren einer Flucht nach Ägypten oder des Christophorus oder einer Magdalena sind auch nicht als bloße Legitimation der Landschaft zu interpretieren. Diese Gemälde stellen *biblische Historie* dar, deren voller Gehalt erst mittels breiter Landschaftsschilderung anschaulich wirksam gemacht wird: die Einsamkeit des Hieronymus, die Verlassenheit der Hl. Familie usf.

Da Kalenderillustrationen in dieser Zeit in den Niederlanden nicht als Tafelbilder bekannt sind, besitzen wir tatsächlich mit der Landschaft in Genf eines der ersten Beispiele reiner Landschaftsmalerei der Jahre um 1530. Patinir hatte diesen kunstgeschichtlich entscheidenden Schritt offenbar nicht vollzogen. Aus seiner Nachfolge, zu der auch der sog. Halbfiguren-Meister zu zählen ist, kennen wir andere Beispiele reiner Landschaft um 1530. Ich publiziere dafür eine Tafel, die ich leider nicht im Original sehen konnte, die <sup>15</sup> im Jahre 1931 bei J. Böhler in München verkauft wurde<sup>17</sup>.

Diese Felslandschaft mit einer Hafenstadt im Mittelgrund und einer beträchtlichen Zahl kleiner Genrefiguren gehört in die Nachfolge Patinirs um

den Meister der Halbfiguren. Die reifere, für die Zeit signifikante Tafel in Genf belegt, daß um 1530 in der Malerei auch der weniger bedeutenden Meister Entscheidungen fielen, die Möglichkeiten und Steigerungen der Bruegel-Zeit vorbereitet haben.

Offenbar bestand nach Patinir und vor Bruegel ein gewisser Konflikt zwischen der Tendenz zur autonomen Landschaft (reine Landschaft) und der biblischen Historie in Landschaft – erstere von den Künstlern gespürt und vertreten (vgl. Dürers Aquarelle, die ersten Landschaftsgemälde Altdorfers, die Zeichnungen der Niederländer), zweite als Konvention von Zeitgeschmack und Kunsthandel gewollt. Erstere wird retardiert durch die Konvention; so belegt es u. a. Hoefnagels Zutat zu Bruegels Erfindung der Flußlandschaft mit einem Zeichner im Vordergrund (vgl. das authentische Blatt in Besançon, hier Anm. 15). Während es im Oeuvre Patinirs, wie gesagt, die reine Landschaft noch nicht gibt, ebenso nicht im Werk des Jan van Amstel, diese aber in der Patinir-Nachfolge auftritt, bringt erst Pieter Bruegel d. Ä. beide auseinanderstrebenden Elemente wieder zu einer höheren Einheit: Biblische Historie als aktualisiertes Geschehen des menschlichen Lebens braucht Landschaft als Natur (vgl. Bruegels ‚Kreuztragung Christi‘, ‚Kindermord‘, ‚Sturz des Saulus‘ u. a.); Landschaft als Lebensraum des Menschen kann nicht ohne die tätigen Menschen gestaltet sein – selbst der ‚Seesturm‘ (Kunsthistorisches Museum, Wien) ist antropomorphisiert. Nach Bruegel ist diese Synthese von Mensch und Landschaft zu vermissen. Erst Rembrandt gestaltet sie wieder zu seiner Zeit in seinem Stil.

Während um 1530/40 der Braunschweiger Monogrammist, Jan van Amstel<sup>18</sup>, in seinen Gemälden, Naturwirklichkeit anstrebend, die Landschaften durch stärkeres Naturstudium, durch das *Stehenlassen der Unter-malung* und eine zukunfts-trächtige lockere Malweise von der konstruierenden, schematischen Landschaftsdarstellung Patinirs, der Patinir-Schule und von der Phantastik des Herri Bles wegführt, verharret der Landschaftler, den die ältere Literatur den „Meister der weiblichen Halbfiguren“ nannte, mit seinen Landschaften ganz in der Tradition Patinirs, die in seiner Zeit Mode war. Daraus erklärt sich, daß seine Gemälde bis in die jüngste Zeit immer wieder fälschlich seinem Vorbild Patinir zugewiesen worden sind.

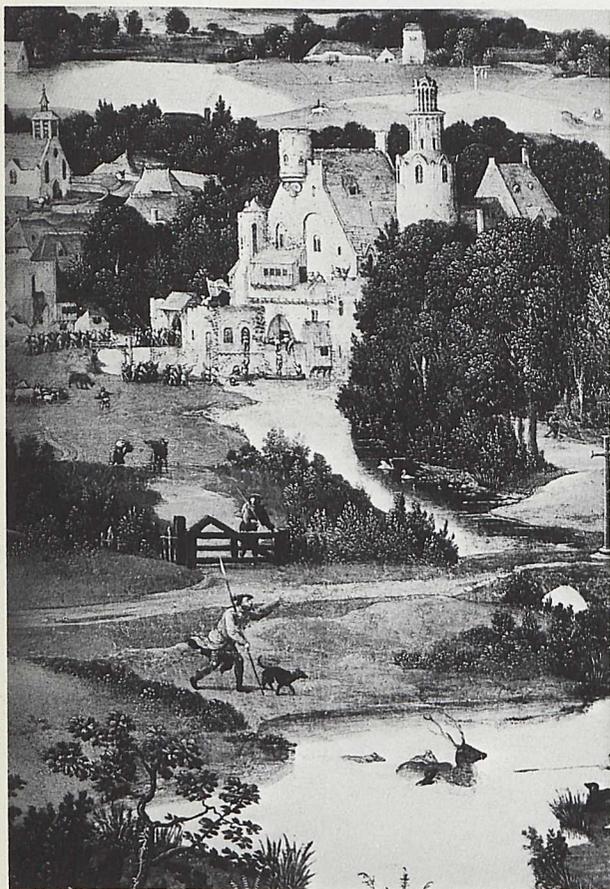
## Anmerkungen

- 1 An dieser Stelle danke ich nochmals dem Besitzer des Bildes, Herrn Charles Wilmers, Genf, für sein großzügiges Entgegenkommen und die Erlaubnis, das Werk veröffentlichen zu dürfen. Ebenso danke ich der Münchner Sotheby-Filiale, insbesondere Frau Kate Forster, die mir ein Ektachrom auslieh. Herrn Prof. Theodor Müller gilt für freundliche Hilfe und Vermittlung Dank.  
Öl auf Holz, 44,5 x 55,5 cm; zu Herkunft und Literatur vgl. Ludwig Baldass, Die Niederländische Landschaftsmalerei von Patinir bis Bruegel. In: Jb. d. kunsthistor. Sammlungen d. allerh. Kaiserhauses, Wien 1918, 126; Friedr. Winkler, Die altniederländische Malerei, Berlin 1924, 383; J. Friedländer, Altniederländische Malerei, Bd. IX, 1934, no. 256; Robert A. Koch, Joachim Patinir, Princeton 1968, 89 und fig. 85, dazu die Besprechungen von J. Bruyn (Oud-Holland, 1970, 141), K. G. Boon (The Art Bulletin 55, 1973, 297–98), D. Schubert (in Kunstchronik, März 1971, 73–77) und Ch. D. Cuttler/B. L. Dunbar (Art Quarterly 32, 1969, 431–33). Koch ist jedoch nicht der erste, wie Cuttler und Dunbar meinen, der dem *Meister der weiblichen Halbfiguren* Werke wieder zuschreibt, die fälschlich als Patinir galten; vgl. auch schon G. T. Faggin, La Pittura ad Anversa nel Cinquecento, Florenz 1968, 21–22, und ferner D. Schubert, Die Gemälde des Braunschweiger Monogrammisten, Köln 1970, 40. Jetzt auch Henri Pauwels, edition Friedländer, Early Netherlandish Painting IX, Part 2, New York 1973, plate 243, no. 256.
- 2 Die Tafel in München, Holz, 65 x 68 cm (vgl. die etwas qualitätlosere Komposition im Bode-museum zu Berlin: Gudrun Hebert, in: Forschung und Berichte, 13, 1971, 24 ff.); die Madonna in Landschaft in Dortmund, Tempera a. Holz, 69,5 x 42 cm, Farbtafel in: Rolf Fritz, Sammlung Becker I – Gemälde Alter Meister, Dortmund 1967, 45: erstere nicht im unvollständigen Katalog der „Landscapes by the Master of the Half-Lengths“ von R. A. Koch, Patinir, 1968 (vgl. meine Besprechung, Kunstchronik 1971, 73–77). Fälschlich gibt H. G. Franz, Die niederländische Land-schaftsmalerei im Zeitalter des Manierismus, Graz 1969, die Tafel in Darmstadt noch Patinir, obgleich die von Patinir abweichenden Züge sie mit unserer Gruppe verbindet; zu Franz vgl. Hans Mielkes Besprechung in Zs. f. Kunstgesch. 1971, 303–314, der im Darmstädter Bild den Halb-figures-Meister erkennt.
- 3 Koch 1968, no. Cat. M. H.-L. 6 und 8.
- 4 G. T. Faggin a. a. O. 1968, S. 25; R. A. Koch a. a. O. 1968.
- 5 H. Mielke a. a. O. 1971, S. 307; ferner D. Schubert, Die Gemälde des Braunschweiger Mono-grammisten, Köln 1970, 29–30 mit Anm. 52–54 und H. Mielke im Katalog Bruegel, Berlin 1975 (siehe Anm. 6).
- 6 Otto Benesch, The name of the Master of the Half-Lengths, in: Gazette des Beaux-Arts 23, 1943, 269–282; E. de Callatay, in: Bulletin des Musées Royaux des Beaux-Arts, Brüssel 1965, 49 ff.; dazu Jozef de Coo, in: Catalogus I Museum Mayer van den Bergh, Antwerpen 1966, 96; An Zwollo, in: Nederlands Kunsthist. Jaarboek 1965, 43 ff.; K. G. Boon, in: Bulletin des Musées Royaux des Beaux-Arts, Brüssel 1955, 215 ff. und Jan Bialostocki, ebenda p. 233–238; S. G. Gudlangsson, in: Oud-Holland, 1959, 133 f.; F. Lugt, Inventaire General des Dessins, Ecoles du Nord, Louvre, Paris 1968, 46 f.; R. A. Koch a. a. O. 1968; D. Schubert a. a. O. 1970, S. 39–40. Besonderes Interesse verdient bei dieser Frage nach der Identität die Zusammenarbeit des Anonymen mit Gossaert. Die verwickelten Probleme um die Zeichnungen können hier ebenfalls nicht angeschnitten werden, vgl. dazu Franz 1969 und Mielke 1971 sowie H. Mielke und M. Winner im Katalog der Ausstellung „Pieter Bruegel d. Ä. als Zeichner – Herkunft und Nachfolge“, Berlin 1975. Es wäre jedoch naiv und irreführend zugleich, in den zur Diskussion stehenden Zeichnungen und dem Errera-Buch mit Bialostocki jene *Motive* zu vermissen, die dem Unbekannten ursprünglich seinen Notnamen eingetragen haben – der „Meister der weiblichen Halbfiguren“ ist eben nach unserer Kenntnis überwiegend Landschaftler und nur am Rande Figurenmaler, er malt sogar den Figuren Gossaerts den Landschaftsgrund! (Siehe folg. Abschnitt).
- 7 Abb. 81/82 und 87 bei Koch a. a. O. 1968.
- 8 Holz, 73,5 x 78 cm; Herrn J. Böhler jun. danke ich an dieser Stelle nochmals herzlich für die Photographie.
- 9 Berlin, Katalog 1931, no. 620 (Koch 1968, Abb. 92); das Bild des Hubertus in Brüssel war no. 195 der Ausstellung „Le siècle de Bruegel“, 1963, als Patinir!
- 10 Katalog Berlin 1931, no. 645
- 11 Vgl. Verf. in Kunstchronik 1971, 74 und im Jb. d. kunsthistor. Institutes der Universität Graz, 6, 1971, 109, Abb. 19a; Öl auf Holz 170 x 114 cm; Katalog Berlin 1931, no. 661.

- 12 Die Signatur in römischer Kapitalis lautet: „1531 JOANES MALBO...PIGEBAT“; vgl. M. J. Friedländer, Bd. VIII, 1930, no. 32, S. 56 und Friedländer, edition H. Pauwels, Bd. 8, 1972, Pl. 31.
- 13 A. Mayer-Meintschel, *Niederländische Malerei 15. und 16. Jh.*, Gemäldegalerie Alte Meister, Dresden 1966, 35.
- 14 H. Naumann, in: *Zs. f. bildende Kunst*, N. F. 20, 1909, S. 1, Abb. 1.
- 15 L. Baldass a. a. O. 1918, 148; G. Glück, P. Bruegel the Elder and the legend of St. Christopher in early flemish painting, in: *The Art Quarterly* 13, 1950, 37–46; G. Glück, P. Bruegel the Elder and classical antiquity, in: *The Art Quarterly* 6, 1943, 167 ff.; Karl Arndt, *Frühe Landschaftzeichnungen von Pieter Bruegel d. Ä.*, in: *Pantheon* 25, 1967, 102 f.; Katalog „P. Bruegel d. Ä. als Zeichner“ Berlin 1975, no. 34.
- 16 Die Berliner Felslandschaft von H. Bles bei Koch, Patinir, 1968, Abb. 33; das Rotterdamer Fragment dort Abb. 13.
- 17 Öl auf Holz, 39 x 45 cm; Herrn Dr. J. Böhler jun. danke ich wiederum für das Überlassen einer Photographie.
- 18 Vgl. besonders seine Landschaft mit dem Opfer Abrahams im Louvre, die Kreuztragung Christi im Louvre und die von G. T. Faggin bekannt gemachte Landschaft mit der Flucht nach Ägypten in Barnard Castle, ferner den Hieronymus in Landschaft in der Gemäldegalerie zu Wiesbaden (G. T. Faggin, Jan van Amstel, in *Paragone* 175, 1964, 43–51; G. T. Faggin, *La Pittura ad Anversa nel Cinquecento*, 1968, 33–35).



1. „Meister der weiblichen Halbfiguren“, Landschaft mit Jagdgesellschaft, um 1530, Privatbesitz



2. Detail aus Abb. 1



3. Detail aus Abb. 1



4. Detail aus Abb. 1



5. „Meister der weiblichen Halbfiguren“, Ruhe auf der Flucht, Wien, Kunsthistorisches Museum



6. „Meister der weiblichen Halbfiguren“, Anbetung der Könige, München, Alte Pinakothek



7. „Meister der weiblichen Halbfiguren“, Ruhe auf der Flucht, Darmstadt, Landesmuseum



8. „Meister der weiblichen Halbfiguren“, Ruhe auf der Flucht, Basel, Kunstmuseum



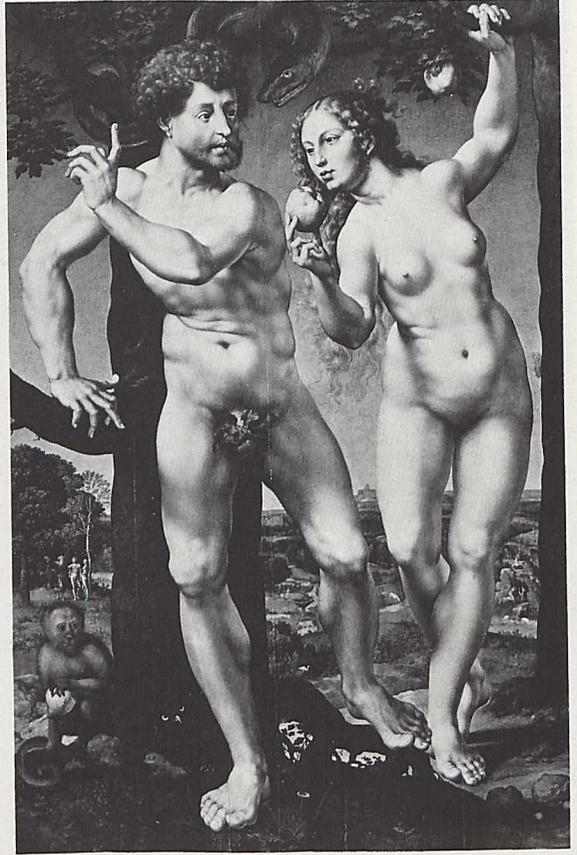
9. „Meister der weiblichen Halbfiguren“, Landschaft mit Johannes auf Patmos, London, National Gallery



10. „Meister der weiblichen Halbfiguren“, Bekehrung des hl. Hubertus, 1929 Kunsthandel J. Böhler, München



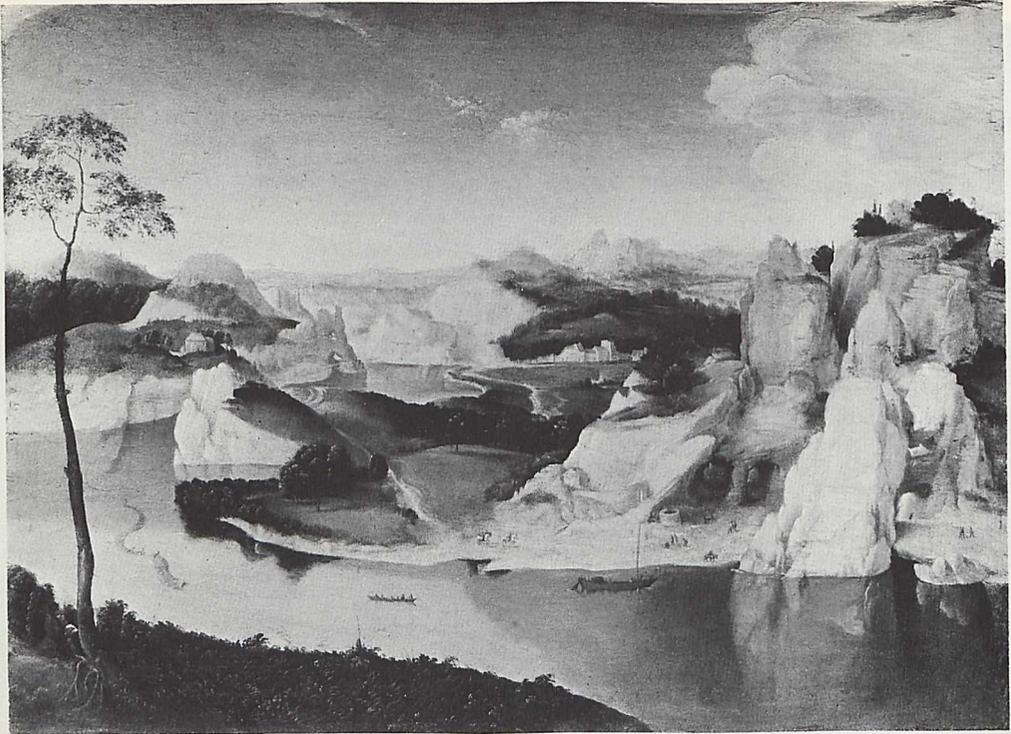
11. „Meister der weiblichen Halbfiguren“, Schlummernde Venus, Berlin-Dahlem, Staatliche Museen



12. Jan Gossaert und „Meister der weiblichen Halbfiguren“, Der Sündenfall, Berlin, Bode-Museum



13. Jan Gossaert und „Meister der weiblichen Halbfiguren“, Madonna mit Kind in Landschaft, 1531, Auktion New York 1972 Parke-Bernet



14. Flußlandschaft mit Zeichner, um 1553, London, National Gallery



15. Patinir – Nachfolge, Felslandschaft mit Hafen, um 1530, Kunsthandel J. Böhler, München (1931)