



Abb. 1  
Jan Brueghel d.Ä.: Blick auf  
Heidelberg, um 1588/89

„In der Kupferstichabteilung der Landeskunstsammlungen des württembergischen Staates in Stuttgart befinden sich in einem Klebebande eine Fülle von Arbeiten (...), aus denen eine Folge von etwa zwei Dutzend Blättern wegen ihres gleichgearteten Charakters absticht. (...) Die Blätter sind mit wenigen Ausnahmen etwa gleich groß und zeigen die gleiche Handschrift, so daß angenommen werden kann, daß sie aus einem, nennen wir es – kurpfälzischen – Skizzenbuche, von etwa 21 x 33 cm Größe stammen.“<sup>1</sup>

Mit diesen sachlich knappen Feststellungen hat Ludwig Schmieder vor siebzig Jahren das „Kurpfälzische Skizzenbuch“ und den danach benannten Meister der Öffentlichkeit vorgestellt. Zwar waren zuvor schon einige der Stuttgarter Zeichnungen publiziert worden, aber immer nur zur Illustration der Baugeschichte des Heidelberger Schlosses und ohne daß von den Autoren die stilistische Zusammengehörigkeit dieser Ansichten Heidelbergs und der Kurpfalz erkannt worden ist.<sup>2</sup>

#### ZUM STIL

Das stilistische Spektrum der Stadtansichten und Landschaftszeichnungen des Kurpfälzischen Skizzenbuchs ist breit und abwechslungsreich; es reicht von gleichmäßig minutiös gezeichneten über nur stellenweise detaillierte, sonst großzügig skizzierten, bis zu summarisch mit dem Pinsel zusammengefaßten Blättern. Stilgemeinsamkeiten der 28 Blätter umfassenden Gruppe sind – bei jeweils klarer Unterscheidung von kulissenhaftem Vorder-, Mittel- und Hintergrund –, eine einfache, ungekünstelte Strichführung, die sich ausnahmslos mit einer monochromen, aber tonig gestuften Lavierung verbindet; in einigen wenigen Fällen kann eine partielle farbige Akzentuierung durch gebrochene Rottöne dazutreten. Durch eine nicht immer präzise, mitunter recht unsensible Pinselführung sind große, in sich wenig strukturierte Flächen zusammengefaßt und, oft unvermittelt, gegen weitgehend freigelassene gesetzt. Eine malerische, das Stimmungshaften und Atmosphärische betonende Gesamtschau der Landschaft war dem Künstler offensichtlich wichtiger als das Streben nach kleinteiligem Detailreichtum. Das kräftige Licht- und Schattenspiel, ebenso das tonig braune Gesamtkolorit der Blätter sind Stileigenschaften, die auf die Entwicklung der niederländischen Landschaftszeichnung des 17. Jahrhunderts vorausweisen.<sup>3</sup>

Viele der Blätter zeigen – meist nur geringe – Reste einer später gelöschten Unterzeichnung in schwarzem Stift, wahrscheinlich in Kreide. Auf dem Kanzleiblatt [Kat.Nr. X]

sind zahlreiche und aussagekräftige Spuren einer solchen vorbereitenden Zeichnung erhalten. Sie lassen erkennen, daß das Krüppelwalmdach des großen vorderen Fachwerkhauses zuerst weiter rechts und höher ansetzte. Umgekehrt verhält es sich bei der von rechts unten ins Blatt ragenden Dachfläche; deren Firstlinie lag ursprünglich tiefer. Beim mittleren Teil des Kanzleibaus schließlich fluchtet die Traufkante jetzt weniger steil als zunächst angelegt und der Volutengiebel über der Brandmauer wurde weiter nach rechts gerückt. Das heißt auf den Arbeitsprozeß übertragen, daß zuerst die großen Linien der Komposition in Kreide summarisch festgelegt wurden, unter Verzicht auf eine detaillierte Binnenzeichnung. Der Verlauf der Hauptlinien konnte dann bei der Überarbeitung mit der Feder noch korrigiert werden. Die mit brauner Tinte (Bister), manchmal auch in Tusche gezogenen Linien wurden dann in der Regel nicht mehr entscheidend korrigiert, mit einer Ausnahme: Wie die Reuezüge bei Kat.Nr. XI verraten, wurde in diesem Falle der Kontur des Keltorturms nachträglich zurechtgerückt und die Korrektur dann durch die Lavierung verstärkt und somit kaschiert.

In einem letzten Arbeitsschritt wurde die von Hell- bis zu dunklem Rostbraun reichende Lavierung in mehreren Schichten aufgetragen. Deren Konsistenz kann zwischen sehr dünnflüssig und fast deckend schwanken, sie bleibt jedoch immer transparent.

#### ZUM STAND DER FORSCHUNG

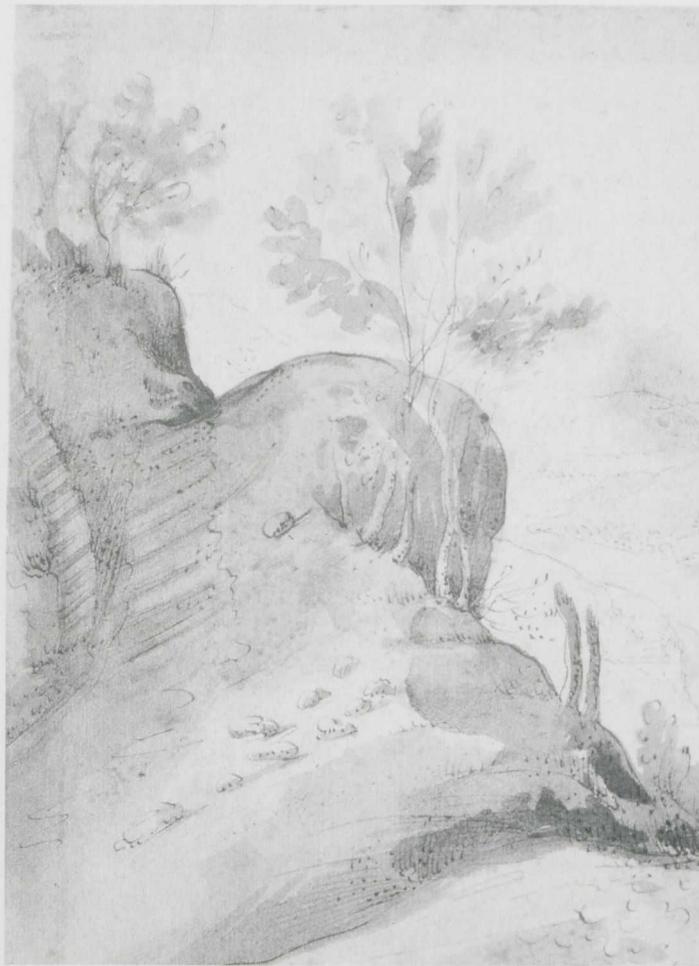
Schmieders erste Einschätzung des Meisters des Kurpfälzischen Skizzenbuchs hatte für nahezu ein halbes Jahrhundert Bestand.<sup>4</sup> Auch als in anderen Sammlungen Zeichnungen dieses Unbekannten zweifelsfrei identifiziert werden konnten – zwei in der Collection Frits Lugt in Paris sowie eine dritte in der Graphischen Sammlung des Hessischen Landesmuseums Darmstadt [Kat.Nrn. IV, XIV, XXVI]<sup>5</sup> –, änderte sich an der kunsthistorischen Bewertung des Meisters nichts: Er galt als ein niederländischer, um 1580/90 tätiger Zeichner aus dem Kreis der sog. Frankenthaler Malerschule.<sup>6</sup>

Erst Margaretha Krämer hat sich nach langer Zeit wieder intensiv mit dem Kurpfälzischen Skizzenbuch beschäftigt. Sie sieht in dessen Meister ebenfalls einen niederländischen, aber erst um 1600 in der Pfalz tätigen Zeichner aus der Generation von Joos de Momper (1564–1635) und Jan Brueghel d. Ä. (1568–1625).<sup>7</sup> Sein Werk unterteilt sie zudem in zwei Gruppen, eine „helle“ und eine „kontrast-

Abb. 2  
Jan Brueghel d.Ä. (Kopie nach):  
Felskulisse mit Treppe,  
um 1590  
(Ausschnitt aus Abb. 35)



Abb. 3  
Meister des Kurpfälzischen  
Skizzenbuchs:  
Felskulisse mit Treppe,  
um 1610  
(Ausschnitt aus Kat.Nr. XVII)



reiche“: Bei ersterer überwiegt der Einsatz der Feder. Die Lavierung erscheint graubraun, „duftig, und selbst in den kräftigsten Partien noch licht“, und gelegentlich sind kleinere Partien in zartestem Rot übergegangen. Die topographischen Ansichten wirkten weniger streng als in der anderen Gruppe und Heidelberg erschein von einem entfernteren Standpunkt aus gesehen, eingebettet in die Landschaft. Die zweite Gruppe umfaßt dagegen die Blätter mit kontrastreicher Lavierung, deren Tönung, in unterschiedlichen Sättigungsgraden abgestuft, von dunklem Rostbraun bis zu Hellbraun reicht; außerdem dominiert in diesen Fällen der Einsatz des Pinsels.<sup>8</sup> Diese Unterteilung – so die Autorin weiter – werde zusätzlich dadurch gestützt, daß die Zeichnungen der „hellen Gruppe“ Ansichten von Stadt und Schloß Heidelberg im Zustand bis 1583 wiedergäben, diejenigen der „kontrastreichen Gruppe“ die Situation der Jahre 1589–1595. Zur Begründung ihrer Datierung verweist sie auf das Blatt mit der Ansicht der Kurfürstlichen Hofkanzlei und des Heidelberger Schlosses [Kat.Nr. X], an dessen Talseite der um 1588/89 begonnene und nach 1592 fertiggestellte Faßbau Johann Casimirs (1583–92) schon zu sehen

sei.<sup>9</sup> Sie widerspricht darin, wie sich zeigen wird zu Unrecht,<sup>10</sup> dem von Schmieder für das gesamte Stuttgarter Konvolut angesetzten Entstehungszeitraum 1580 bis spätestens 1588. Denn der – zugegebenermaßen sehr prononciert gezeichnete – risalitartig aus der Fassadenflucht vorspringende Baukörper, auf den sie sich bezieht, ist sicher nicht der Faßbau, sondern war Teil der spätmittelalterlichen Befestigung der Burg und diente zur Verstärkung des Zingels, der Abschlußmauer des nördlichen Zwingers [Abb. 17, 19]. Darüber hinaus müßte auch Schmieders Hinweis, daß der seit 1588 in der Oberen-Kalten-Talgasse bestehende Göler von Ravensburgsche Adelshof nicht auf der Zeichnung festgehalten ist,<sup>11</sup> souverän mißachtet werden, wollte man die Spätdatierung der „kontrastreichen“ Zeichnungen nicht gefährden.<sup>12</sup> Außerdem widerspricht die Tatsache, daß für alle Zeichnungen das gleiche Papier verwendet wurde,<sup>13</sup> von vorneherein einer allzu großen zeitlichen Zäsur. Damit wird jedoch ein entscheidendes Kriterium zur Unterscheidung der beiden Gruppen klar hinfällig.

Ohne zusätzliche Stütze erscheint die Trennung der Blätter nach Stileigenschaften nicht mehr so selbstverständ-

lich wie von Krämer vorausgesetzt,<sup>14</sup> denn immerhin verbindet sie untereinander doch mehr als sie voneinander trennt. Auch lassen sich gar nicht alle der einen oder anderen Gruppe problemlos zuordnen. Zeichnungen wie der Blick über die Heidelberger Vorstadt [Kat.Nr. II], des Wolfsbrunnens [Kat.Nr. XIII] oder die Ansicht der Frankenthaler Stadtmühle mit dem Schlachthaus [Kat.Nr. XXVI] tragen unverkennbar Merkmale beider Gruppen und könnten mit guten Gründen sowohl zur einen als auch zur anderen gerechnet werden.<sup>15</sup> Anstatt sie aber aus der Diskussion auszuklammern, kann man in ihnen ebensogut die missing links erkennen, die den stilistischen Abstand zwischen den Gruppen überbrücken und so zwischen ihnen vermitteln.

Fassen wir alle Argumente zusammen, so wird man – trotz aller Vielfalt und unbestrittenen Variationsbreite der einzelnen Blätter – im folgenden doch zu der von Schmieder vertretenen Position einer stilistisch einheitlichen, vor allem aber gleichzeitigen Entstehung aller Zeichnungen des Kurpfälzischen Skizzenbuchs zurückkehren müssen.

#### ZU DEN VORLAGEN

Eine zweite, von Heinrich Geissler nachdrücklich bestätigte Beobachtung Krämers hat für die Beurteilung des Kurpfälzischen Skizzenbuches sehr viel weitreichendere Konsequenzen: der Nachweis, daß es sich zumindest bei einigen der Blätter, vielleicht sogar bei allen, um bald nach der Jahrhundertwende, in den Jahren bis 1610 ausgeführte Kopien älterer Zeichnungen handelt.<sup>16</sup> Ausgangspunkt für diese These war die Entdeckung eines Fotos, das eine lange verschollen gewesene Heidelbergansicht zeigt, die mit der auf Kat. Nr. XVII des Kurpfälzischen Skizzenbuchs auffällig übereinstimmt, ihr in der zeichnerischen Qualität aber überlegen war. Diese um 1590 entstandene, Jan Brueghel d.Ä. zugeschriebene Zeichnung *Blick auf Heidelberg, von der Neuenheimer Seite* konnte 1985 aus Privatbesitz für die Sammlung Woodner in New York erworben werden<sup>17</sup> [Abb. 35].

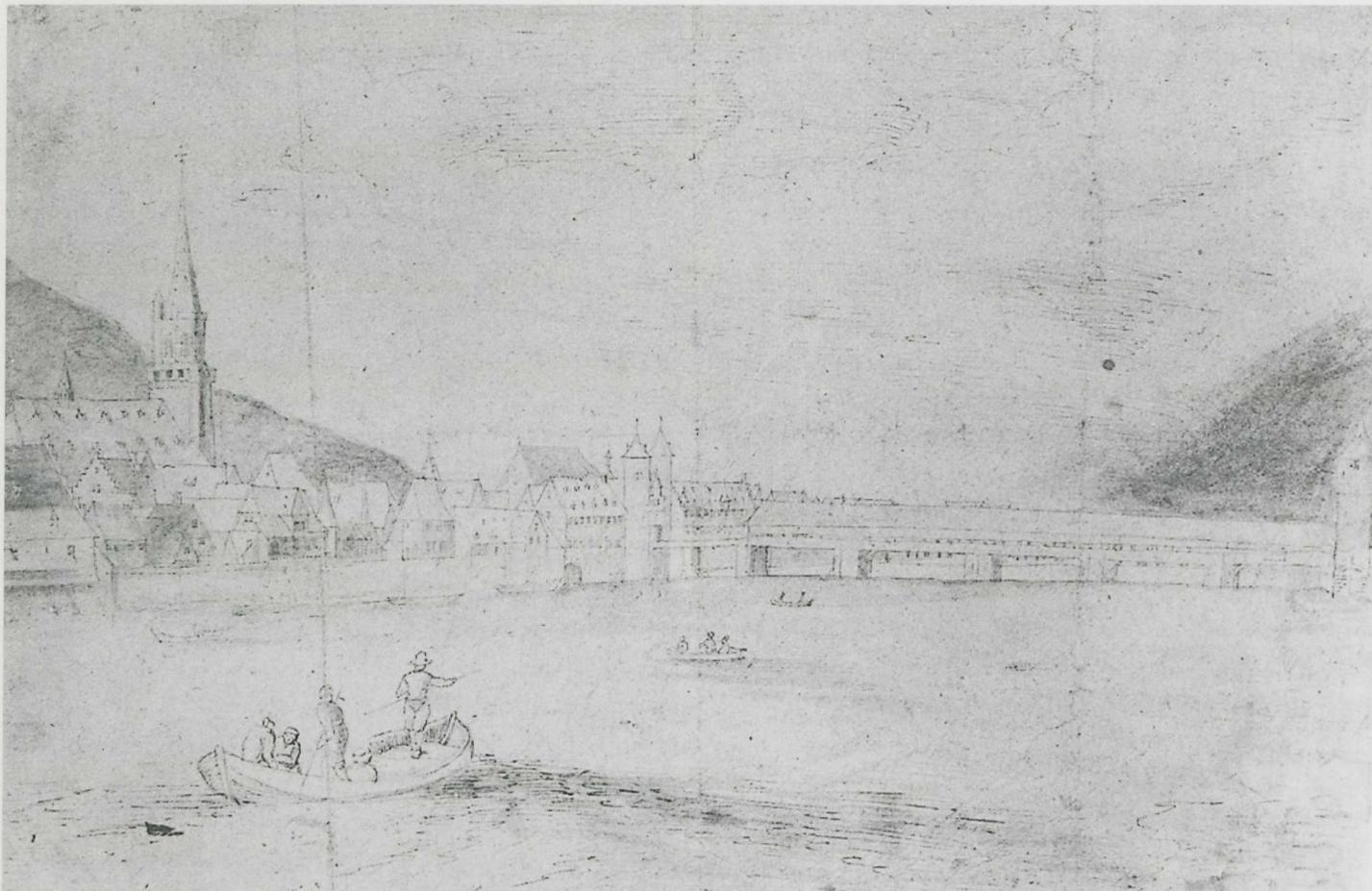
Beim direkten Vergleich der beiden vom Hang des Heiligenbergs, etwa in Höhe des Philosophenwegs aus aufgenommenen Ansichten fällt trotz des schlechteren Erhaltungszustandes des Woodnerblattes ein Unterschied sofort ins Auge: letzteres ist nicht nur monochrom in Brauntönen laviert, blaue und graue treten hinzu. Wo sich – wie bei dem Landschaftsstreifen im Vordergrund – die Lavierungsschichten überlagern, entsteht ein grünlicher Ton; gebrochen rötliche Akzentuierungen an der Treppe im Vordergrund sind stark verblaßt. Außerdem führte der Zeichner die Feder kon-

zentrierter und weniger gleichförmig als sein späterer Nachahmer, die Einzelheiten sind exakter und plastischer, insgesamt überlegter dargestellt.<sup>18</sup> Das Laub der Büsche und Bäume im Vordergrund ist durch variierenden Pinseinsatz je nach Pflanzenart unterschieden, wirkt weniger standardisiert und nicht so summarisch zusammengefaßt. Den tieferliegenden Geländestreifen überzieht zudem ein dichtes Netz sorgsam angelegter Rebspaliere.

Die Zeichnung des Kurpfälzischen Skizzenbuchs ist dagegen flüchtiger ausgeführt worden und erscheint verschwommener. Unübersehbar sind die Schwächen in der zeichnerischen Durchbildung der Landschaft und in der Anlage der Perspektive: Das entlang einer Bodenwelle lose aufgeschichtete, teilweise in sich zusammengesunkene Feldsteinmüerchen verwandelt der Kopist in zwei pedantisch ausgerichtete Steinreihen, die mehr über dem Boden zu schweben scheinen als tatsächlich darauf zu liegen [Abb. 2, 3]. Die perspektivische Verkürzung der links auf die Felsnase hochführenden Treppe ist in sich unstimmig. Zwei schnörkelige seitliche Begrenzungsstriche sollen zwar ein kurvig ansteigen suggerieren, verunklären die Form der Stufen aber mehr als sie diese beschreiben. Bei der Wiedergabe des Schlosses laufen die Fluchtlinien beim Gläsernen Saalbau nach oben aus dem System, der „Blauer Hut“ genannte Wehrturm auf halber Höhe des Jettenbühls wurde vergessen. Die am linken Bildrand bogig ausschwingende „Treppenformation“ läßt sich weder auf der Vorlage noch auf der Kopie motivisch schlüssig erklären.

Karl Arndt hat sich am Beispiel Pieter Bruegels d.Ä. der Mühe unterzogen, für die Zeit um 1600 Kriterien zu benennen, anhand derer sich kopierte von Originalzeichnungen unterscheiden lassen.<sup>19</sup> Oft sind dies nur Nuancen der Strichführung: So geraten den Kopisten die Linien in der Regel weniger lebendig und meist um eine Spur zu grob. Im Gegensatz zu den differenzierten Helligkeits- und Dunkelheitswerten der Originale zeigt die graphische Struktur der Nachzeichnungen häufig eine verräterische Gleichmäßigkeit. Außerdem erleichtern gelegentlich einzelne, vom Kopisten offensichtlich mißverständene Motive ein sicheres Urteil. Wenn auch die Vorlage bekannt ist und für einen Vergleich zur Verfügung steht, fallen bei aller Treue der Übertragung dem aufmerksamen Betrachter geringfügige Abweichungen und schwankende innere Maße unschwer auf. Zu beachten ist auch der Hinweis, wonach zur Vereinfachung des Reproduktionsprozesses das Kopieren von Zeichnungen mit der Übernahme der Blattgröße begann, so daß sich die Formate

Abb. 4  
Unbek. niederl. Aquarellist  
nach J. Brueghel d.Ä.: Brücke  
und Heiliggeistkirche von  
Nordosten, um 1590



von Original und Nachzeichnung in der Regel weitgehend gleichen.

Der Vergleich der Woodner-Zeichnung mit ihrem Pendant im Kurpfälzischen Skizzenbuch hat die Brauchbarkeit der von Arndt genannten Kriterien erwiesen. Ist der Blick aber erst einmal dafür sensibilisiert, daß es sich um Kopien handeln könnte, fällt es leicht, bei fast allen Blättern des Skizzenbuches die typischen Merkmale aufzufinden. Da bisher jedoch keine unmittelbaren Vorlagen mehr bekannt geworden sind, ist die zweifelsfreie Bestimmung der anderen Blätter als Kopien ungleich schwerer, denn eine Analyse der Strichführung oder der graphischen Struktur einer Zeichnung ist allein, ohne Vergleichsmöglichkeit, wenig aussagekräftig. Allerdings lassen sich bei den Arbeiten des Meisters des Kurpfälzischen Skizzenbuches sehr häufig die von Arndt genannten motivischen Ungereimtheiten feststellen, die bei der Arbeit vor Ort kaum auftreten können, sondern eindeutig auf Mißverständnisse und Fehlinterpretationen einer Vorlage durch den Kopisten zurückgehen. An zwei typischen Beispielen kann dies verdeutlicht werden:

– Kat. Nr. III hält einen Blick vom Gaisberg auf die Heidelberger Vorstadt fest, mit dem alle anderen Häuser

überragenden Zeughaus im Zentrum. Trotz der offensichtlich großen Bedeutung dieses Motivs „vergißt“ der Zeichner, den östlichen Eckturm dieser Anlage aufs Blatt zu bannen. Etwas weiter rechts erkennt man den Mantelturm mit seinem Zwilling, die hier jedoch zu einem blockhaften Doppelturm zusammengezogen wurden. Völlig verzeichnet ist auch die Anlage des Schießtores in der linken unteren Bildecke; zum Beleg genügt ein Blick auf Merians Stadtpanorama von 1620 [Abb. 16]. Die wuchtige Toranlage erscheint auf der Zeichnung als ein außerhalb der Stadtbefestigung gelegenes Gehöft, an dem der vom Berg herabführende Weg abrupt endet. Dahinter setzt er jedoch neu an, um – von zwei Mauern flankiert – nach kurzer Strecke in eine breite Querstraße zu münden, deren Verlauf etwa der heutigen Friedrich-Ebert-Anlage entspräche. Folgt der Blick dieser vermeintlichen Straße aber weiter ins Bild, stellt man verduzt fest, daß der helle Streifen in die Vertikale klappt und sich in die Umfassungsmauer des Herrengartens verwandelt, die den von draußen kommenden Weg zur Sackgasse werden läßt; ein unbeabsichtigtes Vexierspiel, das nicht aufzulösen ist.

– Kat. Nr. V enthält, ebenfalls von einem Standpunkt am Gaisberg aus aufgenommen, eine Ansicht der Westseite

des Heidelberger Schlosses. Diese erscheint jedoch auffällig begradigt, mit dem Torturm der Kernburg als südlichem Abschluß. Außerdem ist hier die von zahlreichen vor- und zurückspringenden Erkern geprägte Silhouette des Frauenzimmerbaus in eine zwischen dem Dicken Turm und dem Rondell aufragende Zinnenmauer umgeformt, und der Giebel des Bibliotheksbaus wächst, einem Zwerchhaus vergleichbar, direkt aus dem Hang des Königstuhls, dessen Grat eine quasi um 90° gedrehte Firstlinie des Ottheinrichsbaus imitiert.

Da sich bei fast allen Blättern des Skizzenbuches vergleichbare Beobachtungen machen lassen,<sup>20</sup> wird Krämer in diesem Falle nachdrücklich bestätigt. Im folgenden gehen wir deshalb davon aus, daß alle Zeichnungen des Kurpfälzischen Skizzenbuchs tatsächlich Kopien nach älteren Vorlagen sind.

#### ZUM AUTOR DER VORLAGEN

Wenn man die Blätter des Kurpfälzischen Skizzenbuches in ihrer Gesamtheit als Kopien ansehen muß, dann stellt sich die Frage nach der Autorschaft der Vorlagen, sei diese auf einen oder mehrere Zeichner verteilt. Einen ersten Ansatzpunkt zur Klärung bietet die auf der Zeichnung der Sammlung Woodner – zwar von fremder Hand, aber wohl noch vor 1600 – vorgenommene Zuschreibung an „J. Brueghel“.<sup>21</sup> Daß dieser tatsächlich Ansichten Heidelbergs gezeichnet hat, belegt auf eindrucksvolle Weise sein *Blick auf Heidelberg* im Besitz des Metropolitan Museum in New York [Abb. 1].<sup>22</sup> Am rechten Ufer des Neckars stehend, der sich als ein breites Band durchs Bild zieht und auf dem ein vor Anker liegender Frachtkahn in der schwachen Strömung dümpelt, hat er den Bereich der Heidelberger Altstadt zwischen der Stadtmühle und der Alten Brücke von Westen her aufgenommen, einschließlich des Schlosses und des Königstuhls darüber. Beeindruckend sind die Präzision und der Detailreichtum der auf genauer Beobachtung beruhenden Schilderung der Stadt und des Schlosses, die mit spitzer Feder festgehalten sind. Dazu kommt eine exakte Lavierung, bei der Blau-, Braun- und Grautöne ein komplexes Gefüge eingehen und sich zu einer sommerlich stimmungsvollen Darstellung verbinden; eine leichte Weißhöhung auf der Wasseroberfläche erzeugt zudem den Eindruck sich spiegelnden Sonnenlichts. Der zeitliche Ansatz der Zeichnung vor 1588/89 ergibt sich auch in diesem Falle aus dem Baubeginn des in der Nordfront des Schlosses noch fehlenden Faßbaus.<sup>23</sup> Brueghels Aufenthalt in Heidelberg fiel demnach mit ziemlicher Sicherheit in die Zeit seiner Reise nach Italien, wo er erst-

mals 1590 in Neapel, später in Rom und Mailand nachgewiesen werden kann.<sup>24</sup>

Ein seither verschollenes Pendant dieser Zeichnung wurde 1910 mit der Sammlung Jacob Klein im Frankfurter Kunstverein versteigert, dessen Titel mit *Blick auf die Stadt Heidelberg und die alte Brücke vom rechten Neckarufer* angegeben ist;<sup>25</sup> „von Osten“ wäre zur besseren Unterscheidung von dem bereits besprochenen Blatt hinzuzufügen. Soweit die Abbildung im Auktionskatalog einen Vergleich zuläßt, besitzt das Kurpfälzische Museum in Heidelberg davon eine – mit Ausnahme der fehlenden Uferpartie in der rechten unteren Ecke – motivisch getreue, von einem unbekanntem Niederländer angefertigte Kopie: *Brücke und Heiliggeistkirche von Nordosten* [Abb. 4].<sup>26</sup> Der Standpunkt des Zeichners liegt auch hier am rechten Neckarufer, diesmal jedoch oberhalb der Alten Brücke, ungefähr auf halbem Weg zur Schleuse. Über den Fluß hinweg, der das untere Bild Drittel fast vollständig ausfüllt, ist ein Ausschnitt der Kernaltstadt von der Alten Brücke bis zur Mönchsmühle festgehalten, am linken Bildrand überragt von der Heiliggeistkirche, und das Ganze überfangen von einem hohen Himmel. Auf dem Neckar schwimmen vier der für Brueghelsche Staffage typischen Kähne. Die Konturen der Gebäude und der Alten Brücke sind mit feinsten Feder in hellbrauner Tinte umfahren. Auf eine Binnenzeichnung wurde weitgehend verzichtet und es gibt kaum Schraffuren zur Verschattung oder zur Charakterisierung unterschiedlicher Oberflächen, was auf eine geplante, aber nicht vollständig ausgeführte aufwendige Lavierung hinweisen könnte.

Die Kopie im Besitz des Kurpfälzischen Museums erweitert nicht nur unsere Kenntnis einer verschollenen Originalzeichnung Brueghels, sie belegt auch, daß dessen Heidelbergansichten schon bald nach ihrem Entstehen kopiert werden konnten und wurden. Zusammen mit ihrem im Original erhaltenen Gegenstück stellt sie ein wichtiges Korrektiv für die Beurteilung des Jan Brueghel d.Ä. zugeschriebenen Woodnerblattes dar. Denn trotz der Feinheit der Linienführung und der typischen mehrfarbigen Lavierung erweist sich letzteres im direkten Vergleich mit der Zeichnung des Metropolitan Museum – wie schon von Geissler richtig vermutet worden ist<sup>27</sup> – ebenfalls als bloße Kopie eines verschollenen Originals. Dafür spricht einmal der gegenüber der eigenhändigen Zeichnung reduzierte Detailreichtum, mit dem Stadt und Schloß – darin dem Heidelberger Blatt durchaus verwandt – festgehalten sind, ein Verlust, der nicht allein auf den verminderten Maßstab oder

Abb. 5  
Jan Brueghel d.Ä.:  
Das Heidelberger Schloß von  
Osten, 1611  
(Ausschnitt aus Abb. 52)



Abb. 6  
Meister des Kurpfälzischen  
Skizzenbuchs:  
Das Heidelberger Schloß von  
Osten, um 1610  
(Ausschnitt aus Kat. Nr. VIII)



den schlechteren Erhaltungszustand der Zeichnung zurückgeführt werden kann. Vor allem scheint mir jedoch die blaue Lavierung zu schematisch und zu zaghaft, eben nur à la Brueghel hingestrichen, als daß ich den Maler selbst dafür verantwortlich machen möchte.

Das Blatt Kat. Nr. XVII des Kurpfälzischen Skizzenbuchs wäre demnach die Kopie einer Kopie einer verlorenen Originalzeichnung Jan Brueghels d.Ä., doch sind solche Filiationen über mehrere Stationen gerade bei kopierten niederländischen Zeichnungen dieser Zeit eher die Regel als die Ausnahme.<sup>28</sup> Bestimmte Eigentümlichkeiten des Skizzenbuchblattes finden sogar erst durch die mit jedem Kopiervorgang zwangsläufig zunehmende Vereinfachung eine plausible Erklärung. So ist zum Beispiel die Alte Brücke auf der eigenhändigen Zeichnung Brueghels bis hin zu konstruktiven Details eindeutig als ein von steinernen Pfeilern getragener Holzbau zu erkennen; dies gilt trotz der schon nachlassenden Detailtreue auch für die Heidelberger Kopie. Und selbst auf der Zeichnung der Sammlung Woodner, auf der die Alte Brücke in deutlich kleinerem Maßstab erscheint, besteht über deren Bauweise kein Zweifel: Die von den Brückenpfeilern schräg zur Fahrbahn ausgehenden Stützbalken sind deutlich zu erkennen, setzen jedoch zu tief und zu flach an, so daß der spätere Kopist daraus die Bogenstellungen einer gemauerten Steinbrücke herauslesen konnte, die er dann für seine Zeichnung im Kurpfälzischen Skizzenbuch auch übernahm.

Vor diesem Hintergrund ist die Frage berechtigt, ob sich nicht hinter anderen Zeichnungen des Kurpfälzischen Skizzenbuchs ebenfalls verlorene Originale Jan Brueghels verbergen. Sie wäre kaum schlüssig zu beantworten, fände nicht eine davon im Werk des Niederländers auf überraschende Weise ihr Double. Denn Jan Brueghel hat während

seines Aufenthalts in Heidelberg mindestens noch eine weitere Ansicht des Schlosses gezeichnet, die er dann später im Hintergrund des signierten und 1611 datierten Gemäldes *Allegorie der Erde* verwendet hat [Abb. 52].<sup>29</sup> Das in den Bildmittelgrund gerückte Schloß ist darauf von Osten gesehen, unverwechselbar ist die charakteristische Abfolge von Krauturm, Apothekerturm und – über die drei Giebel des Ottheinrichs- und des Gläsernen Saalbaus hinweg – Glockenturm und Zeughaus. Der Wirtschaftstrakt sowie der Rest des Ludwigsbaus sind deutlich zu erkennen, rechts hinten überragt der Dicke Turm die vielfach gefaltete Dachlandschaft des Frauenzimmerbaus [Abb. 5]. Diese gemalte Version der Schloßansicht entspricht soweit der gezeichneten auf Kat. Nr. VIII im Kurpfälzischen Skizzenbuch [Abb. 6], die sie an architektonischer Genauigkeit aber weit übertrifft. So unterschlägt die Zeichnung z.B. eines der drei Stockwerke des Ottheinrichsbau vollständig, der Gläserne Saalbau hat keine Fenster und am Frauenzimmerbau fehlen die Erker. Die Südwestecke der Anlage hat der Maler – wie in anderen Fällen auch – jedoch bewußt verändert.<sup>30</sup> Die Brücke über den Halsgraben und den quer davorgesetzten Torbau hat er weggelassen. Der Torturm rückt weiter nach innen und wird niedriger, ebenso der Bibliotheksbau. Der Soldatenbau, der Palast König Ruprechts I. sowie das Rondell fallen weg, dafür tritt an der Südwestecke ein kleines Türmchen neu hinzu. Die Übernahme realer Architekturen in allegorische oder mythologische Bilder – sei es in authentischer oder in modifizierter Form – war damals längst schon gängige Praxis; dies gilt auch und gerade für Jan Brueghel. Man denke nur an dessen zahlreiche Gemälde, bei denen er unterschiedliche Ansichten von Schloß Mariemont in Belgien verarbeitet hat,<sup>31</sup> doch findet sich ein vergleichbares Vorgehen bei vielen Künstlern dieser Zeit.<sup>32</sup>

Das Motivzitat des Schlosses in einem Gemälde des damals in Antwerpen lebenden Malers ist aber noch aus einem anderen Grunde bedeutsam. Es belegt, daß Brueghel seine Heidelberger Zeichnungen 1611 noch selbst besaß, zu einem Zeitpunkt, als das „Kurpfälzische Skizzenbuch“ im Umkreis der Frankenthaler Maler gerade entstand, vielleicht sogar schon fertiggestellt war. Es ist dies ein weiteres starkes Indiz dafür, daß es damals in unserem Raum eine Kopierserie gegeben haben muß, die dem Meister des Kurpfälzischen Skizzenbuches zugänglich war und ihm die Brueghelschen Kompositionen bekannt machte. Eine dieser vermittelnden Zeichnungen ist nach meinem Dafürhalten das in der Sammlung Woodner erhaltene Blatt [Abb. 35].

Wir kennen damit im Kern vier eng mit dem Werk Jan Brueghels verbundene Ansichten Heidelbergs, von denen zwei im Kurpfälzischen Skizzenbuch mehr oder weniger genau überliefert sind. Er kommt deshalb auch zuerst als Inventor zumindest eines Teils der anderen Blätter in betracht, um so mehr, als einige charakteristische Merkmale der Skizzenbuchzeichnungen – etwa die schroff abbrechenden Felskanten als Vordergrundkulisse<sup>33</sup> – im zeichnerischen Werk Jans durchaus direkte Entsprechungen haben. So prägt die von Matthias Winner in bezug auf die Zeichnung im Metropolitan Museum hervorgehobene, mit gleichbleibend spitzer Feder „leidenschaftslos jedes Fenster, jeden Balken“ wiedergebende Exaktheit,<sup>34</sup> unverkennbar auch die aus Südosten aufgenommene Schloßansicht des Skizzenbuches [Kat. Nr. VII]. Mehr noch: Jans Zeichnung *Bauernhäuser in Spa* [Abb. 7] mutet geradezu wie ein seitenverkehrtes Gegenstück unserer *Dorfstraße mit Bachlauf* an [Kat. Nr. XV], einschließlich des diagonalen Bildaufbaus und des im Staub nach Futter scharrenden Hühnervolkes.<sup>35</sup>

Trotz dieser auffälligen Übereinstimmungen wird man nicht gleich alle Zeichnungen des Kurpfälzischen Skizzenbuches auf Vorlagen Jan Brueghels zurückführen wollen, einige mit Sicherheit nicht dürfen. Dazu gehören das Darmstädter Blatt mit dem erst 1598, Jahre nach Jans Aufenthalt in der Pfalz, erbauten Frankenthaler Schlachthaus sowie die den Werken des „Meisters der Kurpfälzischen Städtebilder“ näher verwandten Ansichten Neustadts und Lambrechts<sup>36</sup> [Kat. Nrn. XXIV–XXVI / Abb. 33, 51]. Von einigermaßen sicherem Terrain aus wird man Brueghels Einfluß vorerst nur für die Ansichten Heidelbergs und der näheren Umgebung voraussetzen können. Selbst mit dieser Einschränkung bliebe das zu rekonstruierende „Heidelberger Skizzenbuch“ eindrucksvoll genug. Denn mit dem systematischen Umwan-

dern eines Ortes durch einen zeichnenden Künstler wurde für die achtziger Jahre des 16. Jahrhunderts künstlerisches Neuland beschritten. Bisher hatte die Forschung diesen Innovationsschritt dem Goldschmied Paulus van Vianen (1570–1613) für dessen 1603 entstandenen Ansichten von Salzburg zuerkannt.<sup>37</sup> Ähnlich wie Brueghel schuf Vianen auf unmittelbarer Beobachtung beruhende, topographisch genaue Landschaftsdarstellungen und Stadtveduten, die durch ihre starken malerischen Effekte bestechen. Seine reale Auffassung der Natur, ohne jede phantastische Übertreibung oder dramatische Steigerung und ohne zwanghafte Suche nach Naturkuriositäten zeichnerisch umgesetzt, gilt für die Zeit als kühn und neuartig. Aber gerade diese Naturauffassung hatte in den ca. 15 Jahre älteren Vorlagen des Kurpfälzischen Skizzenbuches offensichtlich gleichwertige Vorläufer, was selbst durch die Kopien hindurch noch zu spüren ist. Die fast schon wissenschaftliche Genauigkeit, mit der auf den Blättern Kat.Nrn. II und XII die natürliche Erscheinung der Gesteinsformationen beobachtet ist, erklärt sich daraus ebenso wie die Tatsache, daß in einigen Fällen die Schilderung des rein landschaftlichen Eindrucks das topographische Interesse überwiegt [Kat. Nrn. XII, XIII, XX]. Allerdings bleiben die „Naturstudien“ im Kurpfälzischen Skizzenbuch stets dem Primat einer als Ganzes stimmigen Bildwirkung untergeordnet, was zusätzlich auf Einflüsse Jan Brueghels hindeutet,<sup>38</sup> der besonders in seiner Frühzeit konkrete Landschaftsansichten gezeichnet und in seine Bildhintergründe eingearbeitet hat.<sup>39</sup>

Fassen wir alle diese Beobachtungen zusammen, so reihen sich die Indizien zwanglos zu einem Gesamtbild aneinander, das Jan Brueghel d.Ä. als maßgeblichen Vorlagengeber für das Kurpfälzische Skizzenbuch erkennen läßt.

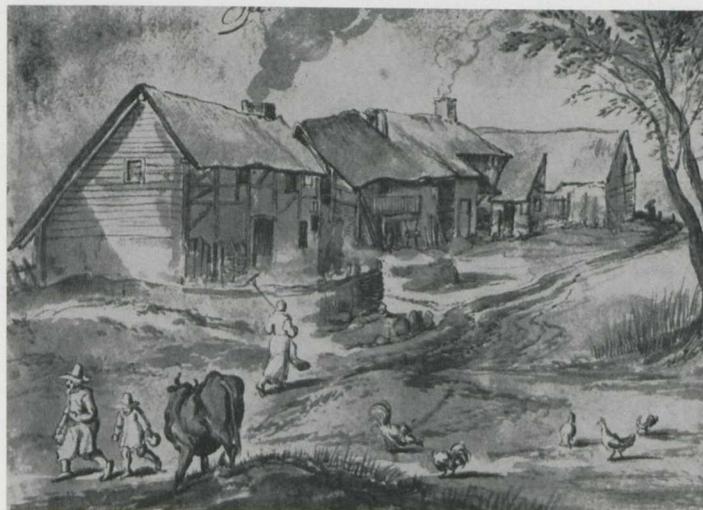


Abb. 7  
Jan Brueghel d.Ä.:  
Bauernhäuser in Spa, um 1612

Abb. 8  
 Braun/Hogenberg:  
 Ansicht von Wismar, 1598  
 (Ausschnitt aus *Beschreibung und  
 Contrafactur der vornembster Stät  
 der Welt*, Bd. V. 46)

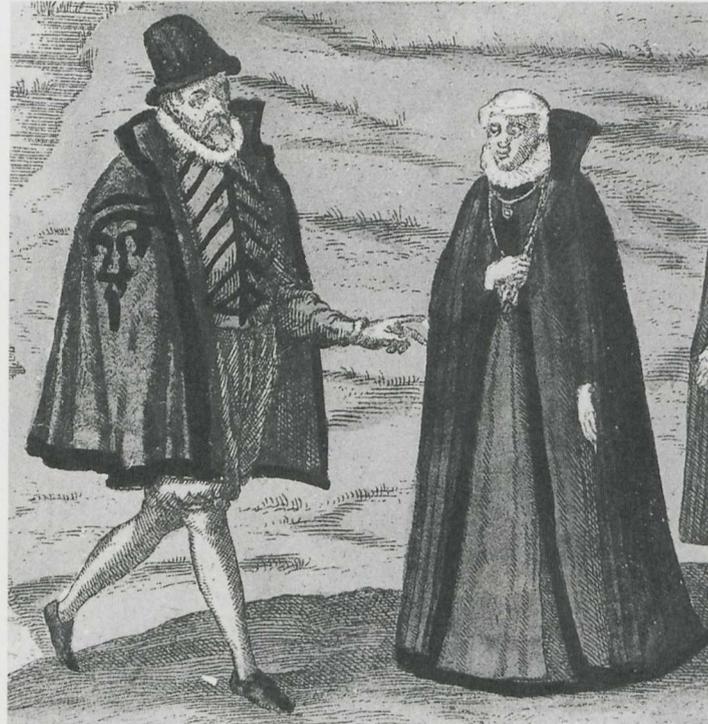
Ein zahlreiche Ansichten von Stadt und Schloß umfassendes „Heidelberger Skizzenbuch“ wird man von seiner Hand deshalb vermuten dürfen. Die Zeichnung des Metropolitan Museum ist daraus ein originales Blatt, die verschollene, 1910 in Frankfurt a.M. versteigerte ein zweites. Die Blätter der Sammlung Woodner bzw. des Kurpfälzischen Museums sind direkte Kopien.<sup>40</sup> Nirgendwo ist die Überlieferung aber so dicht wie im Kurpfälzischen Skizzenbuch, in das – indirekt zwar und mit Brechungen – wohl ein Großteil der von Brueghel in Heidelberg angefertigten Zeichnungen als Kopien Eingang gefunden hat.

#### ZUR STAFFAGE

Ein Teil der Zeichnungen des Kurpfälzischen Skizzenbuchs ist im Vordergrund mit Figurenstaffage bevölkert. Das leichte Schweben, der unsichere Schritt, letztlich das Unvermittelte, mit dem die Figuren mehr vor als in der Landschaft sitzen, stehen oder sich bewegen, läßt unschwer erkennen, daß die Staffierung nachträglich vorgenommen worden ist. Weiter fällt auf, daß der Meister des Kurpfälzischen Skizzenbuchs eine Vorliebe für die Wiedergabe seines Berufsstandes pflegte, indem er in seinen Zeichnungen wiederholt und in unterschiedlicher Form Zeichner bei der Arbeit vor Ort festgehalten hat. Nach den Gründen dieses ausgeprägten, scheinbar individuellen Faibles fragend, mußten wir feststellen, daß der Meister dabei offenbar einem verbreiteten Ideal der Zeit gefolgt ist und sich in gleichem Maße von Vorlagen abhängig zeigt wie bei der Gestaltung der Landschaften.

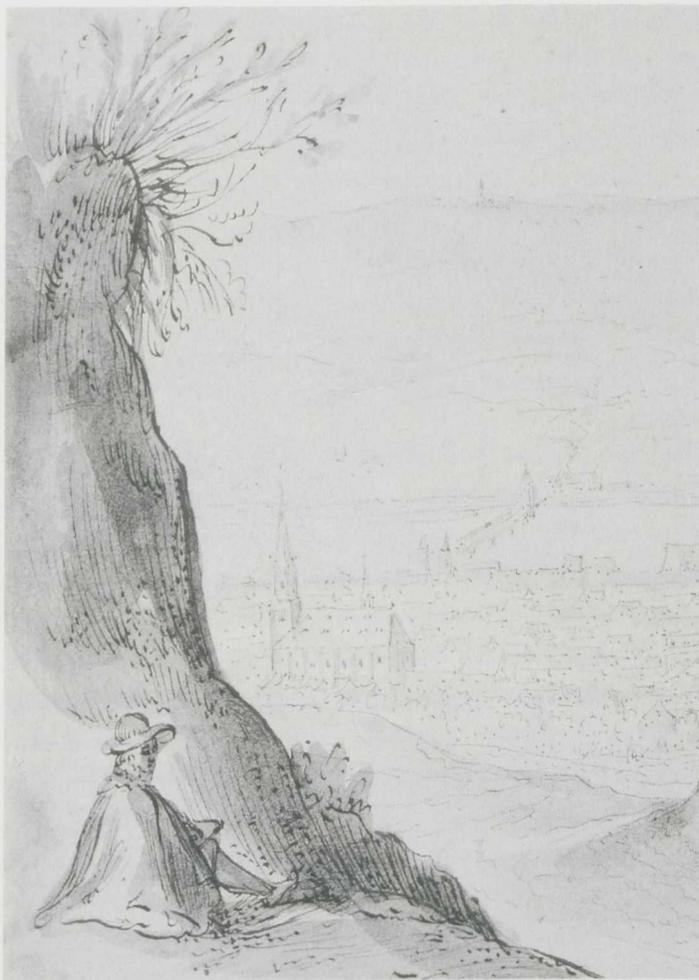
Die figürliche Staffage des Kurpfälzischen Skizzenbuchs ist sämtlich aus der zwischen 1574–1618 erschienenen sechsbändigen *Beschreibung und Contrafactur der vornembster Stät der Welt* entnommen bzw. abgeleitet worden, der umfassendsten und am weitesten verbreiteten Sammlung zeitgenössischer Städtebeschreibungen und -ansichten des späten 16. Jahrhunderts.<sup>41</sup> Herausgeber der Reihe und Verfasser der meisten Texte war der Kölner Theologe Georg Braun (1541–1622),<sup>42</sup> der in Franz Hogenberg (vor 1540–90) einen hochqualifizierten Mitarbeiter an seiner Seite hatte, der die von Künstlern oder Agenten aus aller Welt als Vorlagen der Veduten zugeschickten Zeichnungen redigiert und in Kupfer gestochen hat.<sup>43</sup> Ihre künstlerisch bedeutendsten Mitarbeiter waren Lucas van Valckenborch (1535–97) und Georg Hoefnagel (1542–1600).<sup>44</sup>

Die Kupferstiche der Braun/Hogenbergschen Städtebeschreibungen bieten neben den eher sachlichen Veduten [Abb. 29] eine schier unendliche Vielfalt unterschiedlicher



Staffage- und Kostümfiguren.<sup>45</sup> Darunter befinden sich auffallend viele Zeichner, deren Darstellung offensichtlich – vor allem von Georg Hoefnagel – besonderes Gewicht beigegeben wurde. Sie arbeiten in der Regel von einem erhöhten Standort im Vordergrund aus, der ihnen freien Blick über die Landschaft und auf ihr Motiv gewährt. Die Gründe für ihre Aufnahme ins Bild sind bekannt und unmittelbar einleuchtend: Sie sollen in erster Linie gegenüber dem Betrachter für die Authentizität der Stadtansichten einstehen und die Richtigkeit des Gesehenen bezeugen.<sup>46</sup> Aber auch die neue und beschwerliche Rolle des über Land ziehenden, unter freiem Himmel vor Ort tätigen Topographen, wie sie Filippo Baldinucci im späten 17. Jahrhundert von jedem rechten Vedutenzeichner per definitionem einfordern wird,<sup>47</sup> ist ihnen hier schon bewußt mitgegeben. Dies kommt vor allem in den zahlreichen Variationen zum Ausdruck, mit denen ihre Tätigkeit geschildert wird. Geradezu exemplarisch ist vorgeführt, unter welchen Mühen und Unwägbarkeiten die Zeichner – oft auf sich allein gestellt – ihre schwierige Aufgabe bewältigen müssen: Im Sitzen und im Stehen, mit und ohne stabile Auflage für das Skizzenbuch und sogar aus dem Sattel eines Esels heraus halten sie das Gesehene unmittelbar fest.<sup>48</sup>

Im frühen 17. Jahrhundert scheint es – möglicherweise unter dem Eindruck der Braun/Hogenbergschen Publikationen – unter niederländischen Künstlern Mode geworden zu sein, Serien von Landschaftszeichnungen mit vielfältig



variieren Porträts von Zeichnern zu bestücken. Die ins Bild gesetzten Kollegen sollten aber nicht mehr nur die Authentizität des Dargestellten bezeugen, sondern, wie wir glauben, darüber hinaus im Kontext der gesamten Serie ihr persönliches Tätigkeitsfeld facettenreich illustrieren. Der sich aus diesem Anspruch ergebende erzählerische Charakter der „gezeichneten Zeichner“ trifft sich in auffälliger Weise mit der von Karel van Mander in seinem Lehrgedicht *Den grondt der edel vry schilderconst*<sup>49</sup> aufgestellten Forderung, daß bei der Landschaftsmalerei die realen Staffageszenen zum einem nach dem Prinzip der ‚varietà‘, zum anderen aus dem Arbeitsalltag der Landbevölkerung entwickelt werden müssen. Um glaubwürdig zu sein, verlangt er von den Malern, die Staffagefiguren so auszuwählen und zu plazieren, daß jene durch ihre Tätigkeit in eine wahrscheinliche und kausale Beziehung zur Landschaft treten.<sup>50</sup> Das Konzept einer abwechslungsreichen und überzeugenden Vielgestaltigkeit wurde von den Künstlern offensichtlich auf die Darstellung des eigenen Berufsstandes als Ideal übertragen. Zu den Einfallsreichsten gehörte dabei der Wallone Joachim Duviert, dessen während

einer Frankreichreise in den Jahren 1609–14 entstandenes Skizzenbuch einen bemerkenswerten Fundus zeichnender Kollegen enthält.<sup>51</sup> Künstler, die wie er oder Georg Hoefnagel dieses Gestaltungsprinzip exemplarisch – quasi am eigenen Leibe – vorführten, erwiesen sich zudem auf subtile Weise mit den Positionen der aktuellen kunsttheoretischen Diskussion vertraut und damit gegenüber ihren Zeitgenossen letztlich als *homines docti*, die den überkommenen zünftigen Beschränkungen des Handwerks entwachsen sind.

In dieser selbstbewußten Hervorhebung des eigenen Berufsstandes hat sicher auch die „Vorliebe“ des Meisters des Kurpfälzischen Skizzenbuchs ihren eigentlichen Grund. Die meisten und markantesten seiner Übernahmen stammen von Kupferstichen aus dem 1598 erschienenen fünften Band der Braun/Hogenbergschen Städtebeschreibungen.<sup>52</sup> Die Zeichner auf den Blättern Kat. Nrn. IV, VI und XXVI finden darin unmittelbare Vorbilder, aber auch die restliche Figurenstaffage, besonders die ruhenden und kauernenden Personen [Kat.Nrn. XXII, XXIV], erweisen sich als mehr oder weniger freie Variationen der darin vorgegebenen Muster.<sup>53</sup> Die Figur des modisch gekleideten Stutzers in Kniehosen und kurzem Mäntelchen ist dort sogar recht häufig zu finden; dem eleganten Spaziergänger auf Kat. Nr. XVIII am näch-

Abb. 9  
Meister des Kurpfälzischen  
Skizzenbuchs:  
Felskante mit Zeichner,  
um 1610  
(Ausschnitt aus Kat.Nr. VI)



Abb. 10  
Braun/Hogenberg: Ansicht von  
Linz, 1598 (Ausschnitt aus  
*Beschreibung und Contrafactur  
der vornembster Stät der Welt*,  
Bd. V.52)

Abb. 11  
Nach Gillis van Coninxloo (?):  
Gebirgslandschaft mit steilem  
Weg (Ausschnitt)



sten stehen die Kostümfiguren in den Ansichten von Landrecies oder Wismar [Abb. 8].<sup>54</sup>

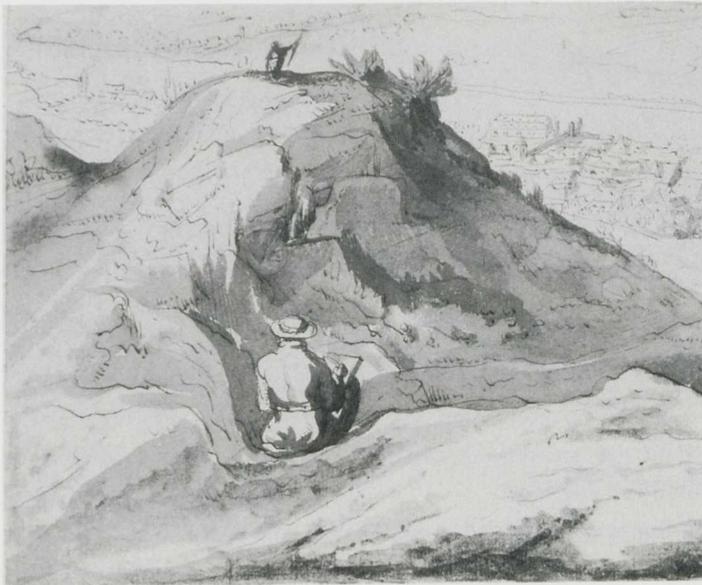
Zwei der Zeichnungen des Kurpfälzischen Skizzenbuchs sollen im folgenden ausführlicher auf ihre Abhängigkeit von den verwendeten Vorlagen hin betrachtet werden, verraten sie durch die Art, wie diese umgesetzt wurden, doch mehr über die Persönlichkeit ihres Autors als erwartet:

– Kat. Nr. VI zeigt im Vordergrund einen am Fuße eines Felsens sitzenden Zeichner, der sich offensichtlich nicht auf sein Motiv – das weiter unten am Hang gelegene Heidelberger Schloß und die Stadt im Tal – konzentrieren mag und deshalb den Blick über die Schulter, fast aus dem Bild heraus schweifen läßt [Abb. 9]. Abgeleitet wurde dieser unaufmerksame Beobachter von einem Selbstporträt Lukas von Valckenborchs auf dessen von Braun/Hogenberg übernommener Ansicht von Linz [Abb. 10].<sup>55</sup> Der Zeichner des Skizzenbuchs vereinfacht dabei die Figur: Die Beine sind

nicht übereinandergeschlagen, ein schnell übergeworfener weiter Mantel erspart zudem die schwierige Durchzeichnung der Körperdrehung. Das Gesicht, das Valckenborch bei seinem Porträt dem Betrachter naturgemäß zugewendet hat, ist ins Halbprofil zurückgenommen, weshalb der Blick des Zeichners überhaupt erst abgelenkt erscheint. Außerdem wird die mächtige Baumkulisse durch eine steile Klippe mit spärlichem Bewuchs ersetzt. Deren schwache zeichnerische Durchführung wurde von Geissler bereits zu Recht gerügt,<sup>56</sup> und bräuchte uns deshalb nicht weiter zu interessieren, ließen sich nicht gerade aus dieser freien Zutat wichtige Erkenntnisse über den Meister des Kurpfälzischen Skizzenbuchs gewinnen. Denn wie kein anderes zeigt dieses unscheinbare, aber von ihm selbst eingeführte Repoussoirmotiv dessen persönliche Handschrift, in der sich seine „Frankenthaler“ Herkunft einmal deutlich verrät. Dies zeigt ein Vergleich mit der Zeichnung *Gebirgslandschaft mit steilem Weg* im Berliner Kupferstichkabinett, die als Kopie nach Gillis van Coninxloo gilt [Abb. 11].<sup>57</sup> Obwohl insgesamt härter und flotter gezeichnet, steht die Gestaltung der felsigen Vordergrundkulisse derjenigen auf Kat. Nr. VI doch sehr nahe, sowohl motivisch als auch in der graphischen Struktur. Vor allem das charakteristische Zusammenspiel von Schraffur und Lavierung, durch das den auf ihre Grundformen reduzierten Felsenmassen ein Mindestmaß an Plastizität verliehen wird, ist bei aller Unterschiedlichkeit der Handschriften unmittelbar verwandt.

– Auch bei Kat. Nr. IV sitzt ein Zeichner im Vordergrund, diesmal jedoch größer und von hinten gesehen. Im Vergleich ist unschwer zu erkennen, daß auch er eine vereinfachte Variante eines bei Braun/Hogenberg – in diesem Falle zusammen mit der Ansicht von Cabecas – publizierten Prototyps darstellt [Abb. 12, 13]. Der Entwurf für diesen Kupferstich stammt von Georg Hoefnagel, dessen 1565 entstandene Originalzeichnung in der Albertina erhalten ist.<sup>58</sup> Bei ihm sitzt der Zeichner allerdings nicht in einer Mulde auf dem Boden sondern bequem auf einem großen Stein [Abb. 14].

Eine gewisse Ernüchterung stellt sich ein, wenn wir erkennen müssen, daß der Zeichner selbst für die Formulierung eines so banalen Standardmotivs der niederländischen Landschaftsmalerei wie der von unten ins Bild ragenden Vordergrundkulisse auf eine fremde Vorlage zurückgreifen muß. Die hügelige Bodenwelle mit dem alten Weidezaun wiederholt er fast wörtlich auf Kat. Nr. VIII, ohne daß es ihm durch dieses Motivität jedoch gelänge, für seine eigene



Komposition zu einer wirklich stimmigen Steigerung der Raumillusion zu gelangen.<sup>59</sup>

Obwohl sich der Meister des Kurpfälzischen Skizzenbuchs in der Übernahme der Staffage gelegentlich auch freier zeigt und seine Vorlagen stärker variiert als in den hier besprochenen Fällen, verrät das ängstliche Festhalten an bewährten Mustern doch ein unerwartet hohes Maß an gestalterischer Unsicherheit.

#### ZUR CHARAKTERISIERUNG DES ZEICHNERS

Unter dem damals noch frischen Eindruck des Expressionismus<sup>60</sup> konnte Schmieder den Meister des Kurpfälzischen Skizzenbuchs in den zwanziger Jahren noch als einen Künstler mit starkem Vorstellungsvermögen und intensiver Gestal-

tungskraft würdigen, der „in der Lebendigkeit seiner Darstellung, und vor allem in der Art und Weise, wie er darstellt, (...) zweifellos seine Zeitgenossen (überragt)“.<sup>61</sup>

Diese optimistische Sicht wurde während der letzten siebenzig Jahre schrittweise korrigiert. Das damals als ein bewußter gestalterischer Akt interpretierte und gelobte „Fortlassen alles Unwesentlichen“, die Reduzierung der Details zugunsten einer besseren Gesamtwirkung, sind inzwischen als unbeabsichtigte Vereinfachungen infolge wiederholter Kopiervorgänge erkannt; als Indiz für eine außerordentliche Innovationskraft des Skizzenbuch-Zeichners sind sie nicht geeignet.

Unübersehbare zeichnerische Schwächen machen es unmöglich, im Meister des Kurpfälzischen Skizzenbuchs auch einen schon meisterlichen Könnler zu erkennen. Was wir tatsächlich über ihn wissen, ist nicht viel. Lediglich daß er ein zu Beginn des 17. Jahrhunderts im Umkreis der Frankenthaler Maler tätiger Niederländer gewesen ist, kann als sicher gelten. Seine Federzeichnungen verraten einerseits seine Begabung, andererseits die noch mangelnde Routine. Die Linien zieht er weitgehend frei, aber mit einer gewissen Zaghaftheit, was zum Teil daran liegen mag, daß er ältere Vorlagen, manchmal bis in deren graphische Struktur hinein, kopierte. Trotz bemerkenswerter Ergebnisse auf diesem Gebiet lag ihm das konzentrierte Arbeiten mit der Feder nicht. Aufgrund der motivischen Auslassungen und der Aussetzer beim Kopieren gewinnt man den Eindruck, als könne er die Feder nie schnell genug gegen den Lavierpinsel tauschen, denn bei der Lavierung läßt der Künstler seinen Emotionen freieren Lauf. Seine offensichtlichen Schwierigkeiten bei der Bewältigung der Perspektive, die Unverbundenheit so mancher seiner Vordergrundkulissen mit der Gesamtkomposition sowie die zahlreichen Mißverständnisse und Verzeichnungen bei der Gegenstandswiedergabe sprechen eher für einen unfertigen, vielleicht noch in Ausbildung stehenden Künstler. Da gerade das Zeichnen nach Vorbildern, das Kopieren von Werken großer Meister seit den Zeiten eines Cennino Cennini (\* 1370) als unverzichtbares Fundament jeder künstlerischen Ausbildung galt,<sup>62</sup> fänden die genannten Unsicherheiten zwanglos ihre Erklärung. Man kann sich zu Beginn des 17. Jahrhunderts gut eine Werkstattssituation vorstellen, in der ein Meister seinem Schüler ein Bündel älterer Zeichnungen zum Kopieren vorlegt, jedoch zu Übungszwecken mit der zusätzlichen Aufgabensstellung verknüpft, die Blätter in Anlehnung an die Braun/Hogenberg'schen Städtebeschreibungen mit Figuren aus-

Abb. 12  
Meister des Kurpfälzischen  
Skizzenbuchs:  
Der Zeichner, um 1610  
(Ausschnitt aus Kat.Nr. IV)

Abb. 13  
Braun/Hogenberg: Ansicht von  
Cabecas, 1598  
(Ausschnitt aus *Beschreibung und  
Contrafactur der vornembster Stät  
der Welt*, Bd. V. 10)

Abb. 14  
Georg Hoefnagel:  
Ansicht von Cabeças, 1565



zustaffieren und zu „modernisieren“.<sup>63</sup> Dies gelingt dem jungen Talent mit unterschiedlichem Erfolg. Die Einbindung der Staffagefiguren in die Landschaft überzeugt nur dort, wo er sie, wie bei den „Kauernden“, quasi mit dem Boden verschmelzen kann. Wo die Figuren stehen oder sich durch den Bildraum bewegen, wirken sie schwebend und scheinen mehr vor als in der Landschaft zu agieren.

Am stärksten drückt sich die Persönlichkeit des Zeichners in der Lavierung aus. Sie kann sensibel, sogar zartfühlend und mit einem untrüglichen Gefühl für den Charakter der Landschaft ausgeführt sein [Kat. Nr. XXI], aber auch souverän, manchmal ungestüm und ohne Rücksicht auf die Konturen der Zeichnung hingesezt [Kat. Nr. IX]. Das Licht eines hellen Sommertages kann er damit ebenso überzeugend einfangen wie die langen Schatten der Abendsonne, die Stimmung eines heraufziehenden Gewitters oder im Nebel verschwimmende Berggipfel [Kat. Nrn. I, XIV, XX, XXV]. Seine Fähigkeit, Architektur und Landschaft zu einer Einheit zu verschmelzen, hat hierin letztlich ihren Grund. Vor allem bei den kontrastreich lavierten Blättern werden die dem Medium, aber auch die dem Künstler selbst gesetzten gestalterischen Grenzen in raschem Zugriff ausgelotet. Der Meister des Kurpfälzischen Skizzenbuchs offenbart dabei eine emotionsgeladene malerische Begabung, wie sie unter den Frankenthaler Künstlern selten war; der um eine Generation ältere Joos van Liere stand ihm darin wohl am nächsten [Abb. 39]. Die Ausdrucksvielfalt seiner monochromen Lavierungen weist stärker auf Rembrandtsche Gestaltungsmittel voraus als auf die miniaturhafte Kleinteiligkeit spätmanieristischer niederländischer, vor allem Antwerpener Malerei zurück.

#### ZUM SCHLUSS

Es hat sich gezeigt, daß alle Zeichnungen des Kurpfälzischen Skizzenbuchs Kopien nach älteren, vornehmlich aus den achtziger Jahren des 16. Jahrhunderts stammenden Vorlagen sind, die ihrerseits auf verschiedene Künstler zurückgehen. Man sollte deshalb aber nicht dem Irrtum verfallen, die Zeichnungen in ihrer hohen kunst- und kulturgeschichtlichen Bedeutung zu unterschätzen oder gar abzuwerten. Über ihren oft einzigartigen Wert als historische Quelle<sup>64</sup> zur Beurteilung der Topographie Heidelbergs wird Matthias Quast berichten, ähnliches gilt für die anderen Orte, vor allem dann, wenn, wie im Falle der Hartenburg, diese nur noch als Ruine erhalten sind.

Auf einer anderen Ebene gewinnen die Kopien an kunsthistorischem und sozialgeschichtlichem Informationswert sogar hinzu. Sie ermöglichen Einsichten in Werkstattgepflogenheiten und verraten Details über den praktischen Umgang mit Zeichnungen zu Beginn des 17. Jahrhunderts, über deren Gebrauchswert. Als Reflex auf einen zum größten Teil verschollenen Heidelberg-Zyklus Jan Breughels d.Ä. können sie einen wichtigen Beitrag zur Beurteilung von dessen frühem Zeichenstil vor seiner Reise nach Italien leisten. Wegen der verändernden Eingriffe des Kopisten durch die Einführung von Staffagefiguren oder die Veränderung der Vordergründe muß jedoch mit starken Brechungen in der Überlieferungstreue gerechnet werden. Den Anteil der Brueghelschen Vorlagen am Kurpfälzischen Skizzenbuch schärfer herauszuarbeiten, als dies hier geschehen konnte, muß jedoch einer anderen Gelegenheit vorbehalten bleiben.

Das Zeichnungskonvolut des Kurpfälzischen Skizzenbuchs<sup>65</sup> ist im wesentlichen gleichzeitig, möglicherweise innerhalb nur weniger Tage oder Wochen entstanden. Das Erscheinungsjahr des fünften Bandes der Braun/Hogenberg-

schen Städtebeschreibungen 1598 definiert aufgrund der daraus übernommenen Staffage eine sichere untere Zeitgrenze, umso mehr, als dieses Datum von der Darmstädter Zeichnung mit der Ansicht des im gleichen Jahr erst fertiggestellten Frankenthaler Schlachthauses [Kat.Nr. XXVI] bestätigt wird. Da der Neubau darauf sichtlich Alterungsspuren zeigt,<sup>66</sup> wird man dieses Datum noch um einige Jahre nach vorne korrigieren müssen, so daß bereits die Entstehung der Vorlage ein gutes Stück ins 17. Jahrhundert rückt. Außerdem belegen die Wasserzeichen, daß auch das verwendete Papier erst vom Beginn des 17. Jahrhunderts stammt,<sup>67</sup> so daß für die Zeichnungen an einer Datierung um 1610 festgehalten werden kann.

Die gleichen Stilmerkmale wie die akzeptierten Zeichnungen des Meisters des Kurpfälzischen Skizzenbuchs zeigt ein bisher unveröffentlichtes, *Landschaft mit Reitern* betiteltes Blatt, dem wir uns abschließend zuwenden müssen [Kat.Nr. XXIX]. Es stammt ebenfalls aus dem „Großen Sammelband“ in Stuttgart<sup>68</sup> und wurde mit guten Gründen bereits von Schmieder nahe an den Zeichner des Skizzenbuchs herangerückt.<sup>69</sup> Die Zeichen- und Laviertechnik stimmen überein, ebenso Format, Qualität und Herkunft des Papiers. Allerdings weist das Blatt einen völlig anderen Charakter auf: Wir haben es in diesem Falle mit einer sorgfältig unter Verwendung von Versatzstücken komponierten Ideallandschaft zu tun, die zudem fast bildmässig ausgeführt ist. Das topographische Interesse und die auf genauer Beobachtung beruhende Schilderung realer Natur treten hinter dem Wunsch nach einer einheitlichen und ausgewogenen Gesamtwirkung zurück. Der Pinsel wird deskriptiv, eher sachlich als expressiv eingesetzt. Was diese Zeichnung über die genannten Gemeinsamkeiten hinaus besonders eng mit der restlichen Serie verbindet, ist die Tatsache, daß die mächtige Höhenburg am rechten Bildrand im Kern auf eine Ansicht der Hartenburg zurückgeht, wie sie unter den Blättern des Kurpfälzischen Skizzenbuchs überliefert ist [Kat.Nr. XXVII]. Außerdem verbindet die Gruppe der beiden Reiter, die in dem Anton Mirou zugeschriebenen Kupferstich der *Ankunft Friedrichs V. mit seiner Gemahlin Elisabeth von England in Frankenthal 1613* ein bemerkenswertes Gegenstück hat [Abb. 15], das Blatt mit der um 1600 in Frankenthal bestehenden Kunstszene und damit indirekt mit unserem Zeichner. Wer in diesem Falle aber der Gebende und wer der Nehmende gewesen ist, oder – was ich für am wahrscheinlichsten halte – ob beide Künstler auf eine gemeinsame Vorlage zurückgegriffen haben,<sup>70</sup> wage ich nicht zu entscheiden.

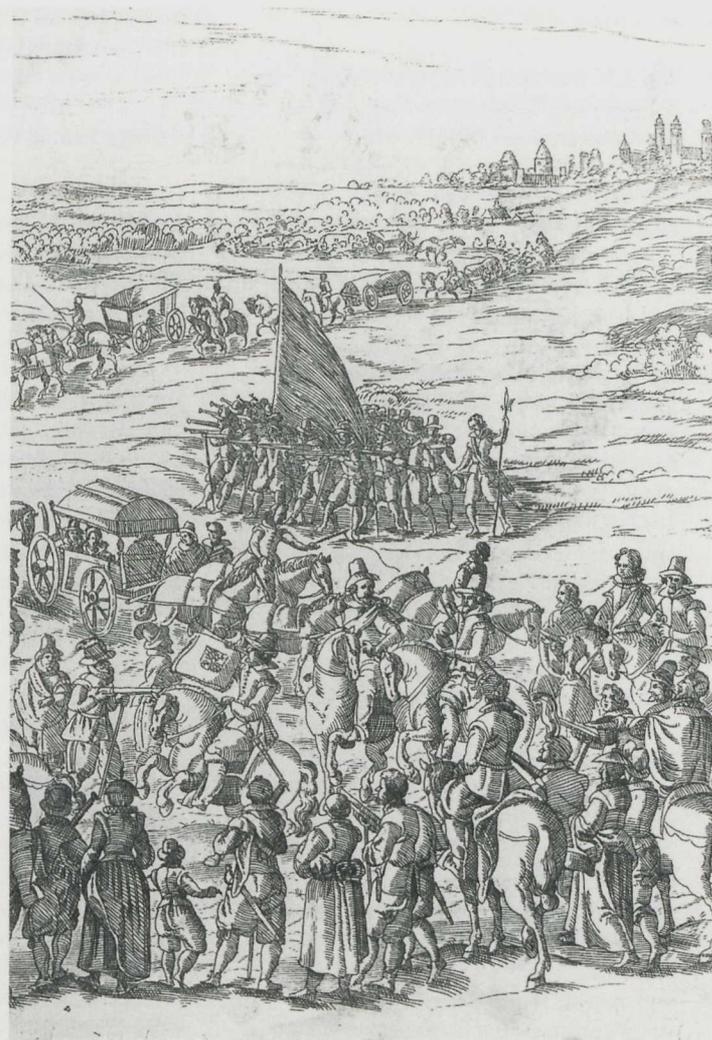


Abb. 15  
Nach Anton Mirou(?): Einzug  
Friedrichs V. mit seiner  
Gemahlin Elisabeth von  
England in Frankenthal, 1613  
(Ausschnitt aus *Kurtze und  
eigentliche Beschreibung* 1613)

Daß der Zeichner des Stuttgarter Blattes das hintere Pferd aber in den unnatürlichen Paßgang zwingt, muß als ein Mißverständnis gewertet werden. In dieser Unbekümmertheit, die unter anderem auch bei der verschlungenen Baumgruppe greifbar wird, wo der die anderen kreuzende linke Stamm zwischen den Schnittstellen „aussetzt“, ist er dem Meister des Kurpfälzischen Skizzenbuchs ebenfalls so nahe verwandt, daß wir diesem die Zeichnung versuchsweise zuschreiben wollen.

Sollte unsere Attribution dieser Ideallandschaft Zustimmung finden, würde das Werk des Meisters des Kurpfälzischen Skizzenbuchs um ein traditionelles Kapitel der niederländischen Landschaftsmalerei bereichert, das thematische Spektrum, innerhalb dessen wir weitere Arbeiten des Anonymus suchen dürfen, deutlich breiter. Mit dieser Diskussion schlagen wir jedoch eine neue Seite des Kurpfälzischen Skizzenbuchs auf, die zu füllen erweiterten Beobachtungen vorbehalten bleiben muß.

- 1 SCHMIEDER 1926, S. 2.
- 2 Vgl. z.B. ZANGEMEISTER 1886/87, S. 54–55 und Tafeln XVII–XXI; und VON OECHELHÄUSER 1913, S. 398.
- 3 Vgl. GEISSLER 1984, S. 23; und SIMANE/MÄRKER 1992, S. 40.
- 4 Der Beitrag von Max Perkow kann hier vernachlässigt werden, da der Autor das Kurpfälzische Skizzenbuch offenbar mit dem „Großen Sammelband“ der Stuttgarter Graphischen Sammlung verwechselt und deshalb von „einige(n) Hundert“ erhaltenen Blättern ausgeht, als deren Entstehungszeit er „um 1570“ angibt; vgl. PERKOW 1952, S. 40. Zum „Großen Sammelband“ vgl. meine Einleitung zum Katalogteil.
- 5 Vgl. ACQUISITIONS RÉCENTES 1974, S. 36–37; und BOON 1992, S. 430–431; bzw. BERGSTRÄSSER 1979, S. 98, Nr. 74; und SIMANE/MÄRKER 1992, S. 40.
- 6 Daß es sich um einen niederländischen Zeichner handelt, ist deshalb sicher, weil auf der Rückseite des Darmstädter Blattes das Sujet in niederländischer Sprache festgehalten ist; vgl. Kat. Nr. XXVI. Von der Zeitstellung der Zeichnungen und der Biographie des Malers ausgehend, hatte Schmieder – sehr vorsichtig formulierend und nur mit Vorbehalt – Jan de Witte vorgeschlagen, doch ist diese Identifizierung inzwischen widerlegt. Vgl. SCHMIEDER 1926, S. 33–40; und den Beitrag von Jörg Diefenbacher.
- 7 Vgl. KRÄMER 1975, S. 29–30; KRÄMER 1979 (I), S. 48.
- 8 Zur „hellen Gruppe“ rechnet sie die Kat. Nrn. III, V–VIII, XII, XV, XVII–XXI, XXVII; zur „kontrastreichen Gruppe“ die Kat. Nrn. IX–XI, XXII–XXV, XXVIII. Vgl. KRÄMER 1979 (I), S. 48. Danach wäre das Pariser Mühlenblatt [Kat. Nr. XIV] der „hellen“, die dortige Heidelbergansicht [Kat. Nr. IV] der „kontrastreichen“ Gruppe zuzuordnen; die Darmstädter Zeichnung [Kat. Nr. XXVI] steht dazwischen.
- 9 Vgl. KRÄMER 1979 (I), S. 48. Die Forschung ist den Thesen Krämers weitgehend gefolgt; vgl. AK-FLORENZ/PARIS 1980/81, S. 28, Nr. 18; GEISSLER 1984, S. 23; GEISSLER 1986, S. 363–365; BOON 1992, S. 430–431. Lediglich Simane behält die Schmiedersche Einschätzung des Meisters als „tätig in Frankenthal um 1580“ weiterhin bei; vgl. SIMANE/MÄRKER 1992, S. 40.
- 10 Vgl. den Beitrag von Matthias Quast.
- 11 Dies ergibt sich aus einem Einwohnerverzeichnis vom Mai 1588, in dem „Bernhardt Gölers von Ravenspurgs Haus“ als – noch ? – leerstehend erwähnt ist. Vgl. MAYS/CHRIST 1890, S. 65; und SCHMIEDER 1926, S. 8.
- 12 Dies gilt umso mehr, als mit der Pariser Heidelbergansicht noch ein zweites kontrastreich laviertes Blatt vorliegt, das ebenfalls einen Zustand der Stadt vor 1590 wiedergibt, fehlt darauf doch der in jenem Jahr in der Nähe des Zeughauses begonnene Marstall Johann Casimirs. Vgl. dazu die Ausführungen von Matthias Quast bei Kat. Nr. IV.
- 13 Zu den Wasserzeichen und zur Datierung des Papiers vgl. unten S. 23.
- 14 Akzeptiert man Krämers Trennung, dann gehört zu jeder Gruppe eine Ansicht der Hartenburg, Kat. Nr. XXVII, zur „hellen“, Kat. Nr. XXVIII, zu der „kontrastreichen“. Mehr noch, jede für sich erscheint geradezu als ein prototypischer Vertreter der jeweiligen Stillage, was hieße, daß sie in einem Abstand von mehreren Jahren entstanden sein müßten; dies ist zwar nicht auszuschließen, es leuchtet aber auch nicht unmittelbar ein.
- 15 Die Unmöglichkeit, hier wirklich klar zu entscheiden, war es letztlich wohl, die in den genannten Fällen sowie bei den Kat. Nrn. I und XVI auch Krämer selbst auf eine eindeutige Zuordnung verzichten ließ.
- 16 Vgl. KRÄMER 1979 (I), S. 48; und GEISSLER 1984, S. 23.
- 17 The Woodner Collections, New York, Inv. Nr. WD-648: Feder und Pinsel in Braun und Schwarz über einer Vorzeichnung in schwarzem Stift, braun, grau und blau laviert, einige wenige Akzentuierungen in Rot sind stark verblaßt, Umrandung in Schwarz; 193 x 298 mm. Wasserzeichen: „Bekrönter Adler mit ‚H‘“ ähnlich BRIQUET/I, Nr. 191 (nachgew. in Bommel und Grevenbroich, 1589). Vgl. WINTERBERG 1985, S. 36, Nr. 257. Provenienz: Slg. Prof. Wedewer, Wiesbaden (Verkauf Frankfurt a.M. 1926); unbek. Heidelberg Privatbesitz (Verkauf Auktion 30, Arno Winterberg, Heidelberg 1985).
- 18 Vgl. KRÄMER 1979 (I), S. 48.
- 19 Vgl. ARNDT 1972, S. 76–77.
- 20 Vgl. dazu auch GEISSLER 1984, S. 23–24, Nrn. 26–27, und GEISSLER 1986, S. 363–364, E 59-E 61, der auf die oft ungenügende bzw. schematische zeichnerische Durchführung, vor allem aber auf das plötzliche Aussetzen der Zeichnungen vor dem Bildrand hinweist [z.B. Kat. Nr. VIII]. Weitere Belege bei Matthias Quast.
- 21 Vgl. WINTERBERG 1985, S. 36, Nr. 257.
- 22 The Metropolitan Museum of Art, New York, Inv. Nr. 1995.15: Feder in Braun, braun und blau laviert, partiell weiß gehöht; 200 x 304 mm. Auf der Rückseite in Bleistift bezeichnet „P. Brueghel“. Vgl. SWARZENSKI/SCHILLING 1924, S. 15, Nr. 33; SOTHEBY'S 1978, S. 67, Nr. 29; und SOTHEBY'S 1993, S. 58, Nr. 87. Zu Jan Brueghel als Zeichner vgl. WINNER 1966; und WINNER 1972.
- 23 Er wird gestützt durch das Wasserzeichen „Stehender Löwe in kreisförmigem Medaillon“ (ähnlich BRIQUET/III, Nr. 10569; nachgew. in Brüssel, 1588). Vgl. SOTHEBY'S 1978, S. 67.
- 24 Vgl. WINNER 1966, S. 190; und BEDONI 1983.
- 25 Vgl. AK-FRANKFURT A.M. 1910, S. 7 und Abb. 9. Dort finden sich noch folgende Angaben zur Technik: „Leicht getönte Federzeichnung. Bez.: ‚Heydelbergh‘ und von späterer Hand ‚Breughel de Velours‘“. Der Verbleib der 188 x 295 mm großen Zeichnung ist unbekannt.
- 26 Kurpfälzisches Museum Heidelberg, Inv. Nr. Z 879: Feder in Braun, blau laviert; 194 x 292 mm; um 1580/90. Auf der Rückseite in Bleistift bez. „Heydelborgch“, und rechts von anderer Hand: „Ansicht von Heidelberg / v. Saffleven / H. Peeters (gestrichen)“. Vgl. SCHEFOLD 1971, Nr. 24666; und AK-HEIDELBERG 1985, S. 11, Nr. 6. Die Zeichnung ist stark verblaßt, so daß die ursprünglich blaue Lavierung teilweise grau erscheint, außerdem ist die Oberfläche erheblich abgerieben.
- 27 Vgl. GEISSLER 1986, S. 363, E 59.

- 28 Vgl. dazu ARNDT 1972, S. 76 und 80–81. Er referiert einen Fall, bei dem ein gewisser Aelbrecht durch eine Inschrift festgehalten hat, daß seine eigene Zeichnung in Amsterdam auf der Grundlage einer von seinem Kollegen Adriaen angefertigten Kopie einer Zeichnung Gillis van Coninxloos entstanden ist: „*gecontrefait naer meester gillis van coninxlot van adriaen ende ich aelbrecht naer het sijne tot Amsterdam*“. Erinnert sei in diesem Zusammenhang an die *Waldlandschaft mit wilden Tieren* Pieter Bruegels d.Ä., die zwar nicht im Original, dafür aber gleich in fünf Kopien überliefert ist; vgl. AK-BERLIN 1975, S. 44–46, Kat. Nrn. 42–45. Weitere Beispiele bei WEGNER 1967, S. 204–205.
- 29 Schottischer Privatbesitz: 210 x 315 mm; vgl. ERTZ 1979, S. 368–369 und 599, Kat. Nr. 247; und ERTZ 1981, S. 46–50 und 114. Mitarbeiter war Hendrik van Balen, der wiederholt die mythologische Staffage auf Gemälden Jan Brueghels ausgeführt hat. Von diesem Gemälde existieren mehrere Repliken und Variationen; eine davon, auf der das Schloß seitenverkehrt wiedergegeben ist, besitzt das Kurpfälzische Museum Heidelberg, Inv. Nr. G 427. Zu den Gemäldekopien vgl. ERTZ 1979, S. 368–369, 534, Anm. 586, und S. 599, bes. Kat. Nr. 247.
- 30 Vgl. WINNER 1966, S. 192–194.
- 31 So z.B. für das Gemälde *Allegorie des Frühlings* im Neuen Schloß in Bayreuth, Filialgalerie der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen (Inv. Nr. 13709); vgl. ERTZ 1979, S. 157–163 und 610, Kat. Nr. 316.
- 32 Vgl. z.B. die 1587 datierte *Frühlingslandschaft mit dem Palast in Brüssel (Mai)* aus einem Monatsbilderzyklus Lucas van Valckenborchs (WIED 1990, S. 159, Kat. Nr. 52) oder Pieter Schoubroecks (um 1570–1607) Gemälde *Brand von Troja* (KRÄMER 1995, und AK-FRANKENTHAL 1995, S. 225, M 7), eine Feuersbrunst, bei der unter anderem auch die Engelsburg, St. Peter und das Ospedale di Santo Spirito in Sassia ein Opfer der Flammen werden.
- 33 Vgl. z.B. Brueghels Zeichnung *Bäume auf der Anhöhe* im Besitz der Graphischen Sammlung Albertina in Wien (Inv. Nr. 8419) bei WINNER 1966, Abb. 18.
- 34 Vgl. WINNER 1966, S. 221.
- 35 Londoner Privatbesitz: Feder, aquarelliert, um 1612 (?). Vgl. WINNER 1972, S. 157–159. Was der Meister des Kurpfälzischen Skizzenbuchs nicht kennt, ist die Ausstaffierung des Vordergrunds mit Bauern und Vieh.
- 36 Vgl. hierzu sowie zum „Master of Frankenthal“ GRÄFF 1922/26; GERSZI 1971, Bd. I, S. 64, Kat. Nr. 162; WEGNER 1972, S. 286–287; und NEUGEBAUER 1995.
- 37 Vgl. WEGNER 1972, S. 285. Vianens bemerkenswertes zeichnerisches Talent hat vor allem Teréz Gerszi zu Recht immer wieder hervorgehoben; vgl. GERSZI 1971, S. 97–99; und GERSZI 1982 (I). Zu den heute zwischen Berlin, Budapest und Stuttgart aufgeteilten Ansichten Salzburgs vgl. BOCK/ROSENBERG 1930, S. 56–57, Kat. Nr. 13610–13622; GERSZI 1971, S. 97–99, Kat. Nr. 296v und 299; sowie GERSZI 1982 (I), S. 9–10.
- 38 Vgl. WINNER 1966, S. 224.
- 39 Z.B. im Falle des Heidelberger Schlosses oder der schon angesprochenen Landschaften mit Schloß Mariemont. Vgl. WINNER 1966, S. 220–221 und 224; sowie ERTZ 1979, S. 72–74.
- 40 Hier greift vor allem Arndts Beobachtung, daß Zeichnungskopien in der Regel sehr genau die Maße der Vorlagen übernehmen. Vgl. ARNDT 1972, S. 77.
- 41 Zu den verschiedenen Auflagen der auch unter dem lateinischen Titel *Civitates Orbis Terrarum* bekannten Sammlung vgl. SCHEFOLD 1965/I–VI; und SKELTON 1980.
- 42 Vgl. SCHEFOLD 1965/I, S. 7.
- 43 Vgl. SCHEFOLD 1965/I, S. 8. Nach dem Tod des Vates ging diese Aufgabe auf den Sohn Abraham Hogenberg über.
- 44 Aus Heidelberger Sicht erwähnenswert ist, daß auch Alexander Colin (1526–1612), der Schöpfer der Skulpturen am Ottheinrichsbau, zwei Zeichnungen zu dem Projekt beigesteuert hat. Von ihm stammen die Ansichten von *Innsbruck mit Schloß Ambras* bzw. *Das Inntal oberhalb Innsbrucks*, die jedoch beide von Georg Hoefnagel überarbeitet wurden; vgl. SCHEFOLD 1965/V, S. 17. Zu Hoefnagels herausragendem Anteil an den Städtebeschreibungen vgl. SCHEFOLD 1965/I, S. 13–17; und SKELTON 1980.
- 45 Vgl. SCHEFOLD 1965/I, S. 21–23.
- 46 Solche klein aufs Blatt gesetzte Landschaftszeichner treten seit dem späten 15. Jahrhundert bei Veduten immer häufiger auf, erstmals auf dem sog. Kettenplan von Florenz [Abb. 22]. Seit der Mitte des 16. Jahrhunderts gehören sie zum festen Staffagerepertoire. Vgl. WEBER 1977; und MÜLLER HOFSTEDTE 1979, bes. S. 114–125.
- 47 In seinem *Vocabolario toscano* von 1681 spricht der Autor unter dem Schlagwort „veduta“ von „pittori (...) andando attorno per diverse campagne, o in luoghi eminenti di Città“. Zur Vedutendefinition Baldinuccis vgl. den Beitrag von Matthias Quast.
- 48 Vgl. z.B. BRAUN/HOGENBERG III.49 (Verona), V.12 (Zahara), V.10 (Cabecas), V.16 (Biscaia), V.20 (Tours), V.51 (Regensburg), V.52 (Linz), VI.18 (Monthenri), VI.19 (Marienberg), VI.24 (St. Pölten).
- 49 Erschienen in der ersten Auflage von dessen *Schilder-Boeck*, Alkmaar 1604. Vgl. VAN MANDER 1973; und VAN MANDER 1991, S. 13.
- 50 Zu van Manders Auffassung von Funktion und Aufbau von Landschaftsstaffage vgl. STAHL-GROSSE 1991, S. 53–60; sowie allgemein MAI 1996.
- 51 Vgl. WEBER 1977, S. 53. Die Zeichnungen Duvierts bewahrt das Cabinet des Estampes der Bibliothèque nationale in Paris; vgl. mit Abb. bei LUGT/VALLERY-RADOT 1936, S. 53–56, Nr. 206.
- 52 Zuerst erschien die lateinische Fassung, eine deutsche und eine französische folgten zwei Jahre später. Vgl. SKELTON 1980, S. XXIX.
- 53 Vgl. Kat. Nr. XXII mit BRAUN/HOGENBERG I.6 (Burgos), II.10 (Bourges), V.58 (Innsbruck) bzw. Kat. Nr. XXIV mit BRAUN/HOGENBERG II.18 (Limburg) und VI.26 (Laun in Böhmen).
- 54 Vgl. BRAUN/HOGENBERG III.26 (nach einer Zeichnung Jacob van Deventers, 1581) und V.46 (nach einer von Heinrich Rantzau an die Herausgeber übermittelten anonymen Zeichnung, 1595).
- 55 Vgl. BRAUN/HOGENBERG V.52; und WIED 1990, S. 220, G 30. Valckenborch hat dieses Selbstporträt wiederholt verwendet;

- zu den Gemäldefassungen vgl. WIED 1990, 30–31, 165–166, Kat. Nrn. 63–64, sowie zu den Zeichnungen S. 209, G 11 und 212, G 14.
- 56 Vgl. GEISLER 1986, S. 363–364, E 60.
- 57 Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Kupferstichkabinett, Inv. Nr. KdZ 12650: Feder in Schwarz, aquarelliert; 163 x 217 mm. Vgl. BOCK/ROSENBERG 1930, S. 25, Nr. 12650.
- 58 BRAUN/HOGENBERG V. 10. Zur Vorzeichnung (Graphische Sammlung Albertina, Wien, Inv. Nr. 22406: Feder in Graubraun, graubraun und blau laviert; am Stein bezeichnet „*non se haze nada nel consejo del Rey senza Cabecas – depingeb. Georgius Houfnaglius Anno 1565*“; 144 x 485 mm). Vgl. BENESCH 1928, S. 33–34, bes. Nr. 324. Als seitenverkehrte Variante verwendete Hoefnagel die Rückenfigur des Zeichners noch einmal bei seiner Ansicht von St. Pölten (BRAUN/HOGENBERG VI. 24).
- 59 Bereits Geissler war deren im Vergleich zum Rest des Blattes grobere und schematischere Ausführung unangenehm aufgefallen. Vgl. GEISLER 1984, S. 23–24, Nr. 27; und GEISLER 1986, S. 364–365, E 61.
- 60 Aufgrund ihrer engen Verwandtschaft mit „dem Fühlen unserer Tage“ empfiehlt Schmieder die Skizzenbuchzeichnungen den lebenden Künstlern wiederholt zur Anregung: „Die unserer Zeit leicht verständliche Sprache, das Erfassen des tektonischen Aufbaues einer Landschaft und die fesselnde klare Darstellung mit den denkbar knappsten Mitteln an Zeichnung und Tönung beweisen, daß den Meister ähnliche Gedanken wie uns heute bewegt haben, obschon er erst am Anfange einer langen Entwicklungsreihe der Landschaftszeichnung steht.“ SCHMIEDER 1926, S. 40.
- 61 Vgl. SCHMIEDER 1926, S. 33–40 (Zit. S. 38).
- 62 Cennini hatte in seinem um 1390 verfaßten Malereitratat als erster die Bedeutung des Kopierens nach großen Meistern hervorgehoben: „Vergnüge dich unermüdetlich mit dem Nachahmen der besten Sachen, die Du von Händen großer Meister finden kannst“. Vgl. KOSCHATZKY 1981, S. 27.
- 63 Falls den Zeichnungen des Kurpfälzischen Skizzenbuches ein größerer Zyklus pfälzischer „Besitztumsveduten“ aus der Zeit Johann Casimirs zugrundeliegen sollte, dann ließe sich die nachträgliche Staffierung der unbelebten Szenerie als eine Veralltäglicherung der Darstellungen werten. Zu einem Zeitpunkt, als z.B. das kurfürstliche Schloß nach den Um- und Ausbauten Johann Casimirs und Friedrichs IV. wesentlich anders aussah, konnten die alten Ansichten höfisch-repräsentativen Ansprüche jedenfalls nicht mehr genügen. Ich glaube nicht, daß die Vorlagen des Kurpfälzischen Skizzenbuches ohne diesen Funktionsverlust als Übungsmaterial zur Verfügung gestanden hätten. Zum Phänomen der Besitztumsveduten vgl. den Beitrag von Matthias Quast.
- 64 Ein vergleichbares „deutsch-römisches“ Skizzenbuch besitzt die Herzog-August-Bibliothek in Wolfenbüttel, Inv. Nr. Extr. 136; vgl. THÖNE 1960. Auch die darin gesammelten Zeichnungen sind Kopien nach Vorlagen verschiedener Meister, zumeist Veduten vom Oberrhein und aus Rom. Vgl. auch GEISLER 1984, S. 23, Nr. 26.
- 65 In der heutigen Umgangssprache ist der Begriff des „Skizzenbuches“ – gerade auf dem Gebiet der Landschaftskunst – untrennbar mit der Vorstellung verknüpft, daß der Künstler darin vor Ort spontan seine ersten Eindrücke der Natur festhält. Man assoziiert Zeichnungen, „die einen Natureindruck festhalten oder Auge und Hand des Künstlers üben“ sollen; vgl. JAHN 1957, S. 638. Das heißt, daß der Begriff in bezug auf die Zeichnungen des Meisters des Kurpfälzischen Skizzenbuches aber problematisch ist. Als Kopien dienten diese zwar der Übung der Hand, sind aber zum einen in der Werkstatt entstanden, zum anderen durch Staffage zusätzlich inszeniert worden, wobei die Unmittelbarkeit des ersten Eindrucks verloren ging.
- 66 Einer der Klappläden ist bereits wieder aus dem Scharnier gerissen und am Sockel des Schlachthauses ist ein Schmutzstreifen angegeben, eine bleibende Verfärbung des Steins, die durch das aus einem Auslaß unterhalb des Schwellenbalkens abfließende Abwasser hervorgerufen wurde. Wir müssen davon ausgehen, daß diese Beobachtungen schon auf der Vorlage der Skizzenbuchzeichnung festgehalten waren.
- 67 Die Wasserzeichen sind zwischen 1601–1605 nachzuweisen; siehe unten S. 23.
- 68 Staatsgalerie Stuttgart, Graphische Sammlung, Komplex „Anonymus Fabriczy“, Inv. Nr. C 5837.
- 69 Vgl. SCHMIEDER 1926, S. 38–39.
- 70 Vielleicht kommen auch dafür Staffagefiguren Jan Brueghels d.Ä. in betracht; vgl. z.B. die Reitergruppe auf einer verschollenen Zeichnung aus dem Stammbuch Gottfridt Müllers bei WINNER 1966, S. 233–234 und Abb. 44.



Abb. 35  
Jan Brueghel d.Ä. (Kopie nach):  
Blick auf Heidelberg, von der  
Neuenheimer Seite, um 1590