



universität
wien

Diplomarbeit

Titel der Diplomarbeit

Lucas van Valckenborch in Wiener Sammlungen

Verfasserin

Ulrike Schmidl

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, im November 2010

Matrikel-Nummer:	A 0503817
Studienkennzahl:	A 315
Studienrichtung:	Kunstgeschichte
Betreuerin :	Ao. Univ.-Prof. Dr. Monika Dachs-Nickel

Inhalt

I.	Einleitung	2
II.	Provenienz	4
III.	Kostümentwürfe	10
1.	Entwicklung der Kostümstudie	12
2.	Einordnung der Kostümdarstellungen Valckenborchs	13
3.	Modische Gewänder in den Gemälden Valckenborchs	14
IV.	Porträts	17
1.	Der Stand des Hofmalers im 16. Jahrhundert	17
2.	Entwicklung des höfischen Bildnistypus	21
3.	Die Porträtliebe des Erzherzogs Matthias	28
V.	Monatsdarstellungen	31
1.	Darstellungstradition der Monatsfolgen und Jahreszeiten	31
2.	Pieter Bruegels d. Ä. Wirken auf Lucas van Valckenborch	33
VI.	Höfische und bäuerliche Gesellschaften im Freien: Ideal, Moral und Satire ...	46
1.	Bäuerliche Gesellschaften	46
2.	Höfische Gesellschaften	50
2.1.	Garten der Liebe (1460-1540)	50
2.2.	Hans Bol (1570-1590)	53
2.3.	Darstellungstradition und Bedeutung des Gartens im Allgemeinen	56
2.4.	Trinkkurbilder	65
VII.	Waldlandschaft	68
1.	Die Entwicklung der niederländischen Waldlandschaft	68
VIII.	Fels- und Gebirgslandschaften	76
1.	Die Entwicklung der Felslandschaft	76
2.	Das Interesse an technologischen Erzeugnissen: Der Bergbau	78
IX.	Schlussbemerkungen	86
	Zusammenfassung	88
	Abstract	88
	Literaturverzeichnis	90
	Abbildungsnachweis	96
	Abbildungen	97
	Lebenslauf	171

I. Einleitung

Lucas van Valckenborch stammt aus einer drei Generationen umfassenden Malerfamilie, wobei Lucas, sein älterer Bruder Marten und die Söhne des letzteren, Frederik und Gillis, zu den bedeutendsten Persönlichkeiten zählen. Lucas wurde 1535 oder kurz danach in Löwen geboren. Am 26. August 1560 tritt er in die Malergilde von Mechelen ein. Das künstlerische Milieu von Mechelen war vorerst maßgebend für den Künstler. Er lernte die Mechelener Wasserfarbenmalerei, genauso wie seine Zeitgenossen Pieter Bruegel d. Ä. (1528-1569) und Hans Bol (1534-1593).¹ Wahrscheinlich aus religiösen Gründen verließ Lucas seine Heimat im Jahr 1566. Eine Reihe von topografischen Ansichten, darunter eine 1567 gemalte Ansicht von Lüttich, belegen, dass Valckenborch das Maastal aufwärts zog. Bereits 1570 war der Künstler in Aachen, wo er auch wieder mit seinem Bruder Marten zusammentraf. Dazu gesellte sich für zwei Jahre Hans Vredeman de Vries, Freund und Künstlerkollege der beiden Brüder.

Um 1575 kehrte Lucas nach Antwerpen zurück, wo er sich einen Namen gemacht haben muss, denn bereits vor 1579 berief ihn der junge Erzherzog Matthias von Österreich in seine Dienste. Erzherzog Matthias übernahm durch eine Nacht und Nebel Aktion, gegen den Willen seines Bruders Kaiser Rudolf II., die Statthalterschaft der spanischen Niederlande, die aber nur bis 1582 anhielt, um dann kläglich zu scheitern. Valckenborch schuf in den Niederlanden einige Werke für den Erzherzog, so die Entwürfe für dessen Garde und einige Porträts. Ab 1582 hielt sich der Erzherzog ohne offizielle Funktion in Linz auf. Wann Lucas ihn nach Linz folgte ist dokumentarisch nicht belegt, angenommen wird, dass er 1582 oder bald danach in der Donaustadt eintrifft, wo er mindestens bis Juni 1582 blieb. Zwei Rechnungen aus Kremsmünster belegen, dass er sich tatsächlich in Oberösterreich aufgehalten hat.

Zu Beginn des Jahres 1593 übersiedelte Lucas van Valckenborch zu seinem Bruder Marten nach Frankfurt am Main, wo er bis zu seinem Tode 1597 blieb.²

Das Ziel dieser Arbeit ist, einen Überblick über die Werke Lucas van Valckenborchs in den Wiener Sammlungen zu geben, sowie deren Einordnung in die unterschiedlichen Gattungen der Malerei. Damit sollen die Traditionen aufgezeigt werden, aus denen Valckenborch schöpft, um dann seine eigenen künstlerischen Ideen und seine persönlichen Besonderheiten sichtbar zu machen. Eine große Rolle spielt dabei Valckenborchs Verhältnis zu andern Künstlern, ins Besondere jenes zu Pieter Bruegel d. Ä., das hier nochmal mit Nachdruck unterstrichen werden soll.

¹ Hanschke 1988, S. 60.

² Wied 1990, S. 13-16.

Auch das Verhältnis zu seinem langjährigen Dienstgeber Erzherzog Matthias soll betrachtet werden, um mögliche künstlerische Auswirkungen dieser Beziehung in den Werken Valckenborchs verorten zu können.

Außerdem soll Valckenborch hier nicht als reiner Landschaftsmaler vorgestellt werden, als der er in der Literatur oftmals präsentiert wird, sondern auch sein Können als Figurenmaler und Porträtist soll in den nachfolgenden Kapiteln Erwähnung finden.

Die Gliederung erfolgte durch die Einteilung der Werke in ihre Gattungen, die dann chronologisch geordnet wurden. Dazu wurde das jeweils früheste entstandene Bild einer Gruppe herangenommen.

II. Provenienz

Die Bilder des Lucas van Valckenborch, die sich im Besitz des Wiener Kunsthistorischen Museums befinden, stammen allesamt aus der Zeit, als der Maler im Dienste Erzherzog Matthias stand. Mit einigen Ausnahmen verblieben diese Bilder nach dem Tod Kaiser³ Matthias‘ in habsburgischem, kaiserlichem Besitz und gehören somit zum Urbestand der Gemäldegalerie. Dazu ist zu sagen, dass die Sammlung wie sie heute besteht, nicht von Anfang an so und unter einem Dach bestanden hat. Sie verdankt ihre Entstehung und ihre Eigentümlichkeit einer Reihe von großen Sammlerpersönlichkeiten des Hauses Habsburg. Die wichtigsten davon waren eindeutig Kaiser Rudolf II. (1552-1612) - der älteste Bruder Erzherzogs Matthias - und Erzherzog Leopold Wilhelm (1614-1662) - der Bruder Kaiser Ferdinands III. und jüngster Sohn Kaiser Ferdinands II.⁴

Die Kunstwerke befanden sich meist in den verschiedenen kaiserlichen Schlössern außerhalb Wiens bzw. in den Kunst- und Schatzkammern der Herrscher. Kaiser Matthias war bemüht, den Gedanken seines Vorgängers Kaiser Rudolfs II. einer „gemeinsamen zentralen Kunst- und Schatzkammer des Gesamthauses“⁵ - gemeint sind die Habsburger- weiter zu führen. Er wollte die Kunstschatze - vor allem die kostbaren Kunstkammerobjekte - nicht konsequent unter Erben aufteilen und verfolgte stattdessen das Ziel, möglichst viele von ihnen an einem zentralen Ort zu bewahren. Statt eine umfassende und auch wissenschaftliche Instrumente einschließende Kunstkammer zu schaffen, wie Rudolf es gewünscht hätte, wandelte Matthias die Wiener Kunstkammer in eine traditionelle Schatzkammer zum Ruhm des Hauses Habsburg - und vielleicht zu seinem eigenen Ruhm - um. Untergebracht war die Wiener Schatzkammer in einer langen Galerie der Hofburg, die an das alte Ballhaus angebaut war und deren Fenster in Richtung alter Burggarten (heute Sommerreitschule) blickten.⁶

Es mussten jedoch auch die hohen Schulden, die sich während der Regentschaft Rudolfs II. angehäuften, getilgt werden. Auch die Brüder Matthias‘ - die noch am Leben waren - forderten ihren Anteil des Erbes ein. So wurden die Schätze, vor allem das Bargeld und

³ Matthias ist am 24. 2. 1557 in Wien geboren und am 20. 3. 1619 hier gestorben. Er wurde 1612 als Nachfolger Rudolf II Kaiser des Heiligen Römischen Reiches und bereits 1608 (als Matthias II) König von Ungarn und Kroatien. Ab 1611 auch König von Böhmen.

⁴ Schütz/Heinz 1982, S. 11.

⁵ Lhotsky 1941-1945, S. 300.

⁶ Swoboda 2008, S. 29.

Rohmaterialien unter den Brüdern Matthias, Albrecht VII. und Maximilian III. geteilt.⁷ Jeder erhielt im Wert von 225 000 Gulden Möbel, Kleinodien und Kunstwerke⁸.

Ebenso teilten sie sich auch die Schulden ihres Vaters. Den Anteil von Maximilian hat wahrscheinlich Kaiser Matthias auf sich genommen.⁹ Es ist jedoch sehr wahrscheinlich, dass neben den Kleinodien auch einige Bilder der Schuldtilgung dienen mussten, weshalb sich auch nicht mehr alle Bilder, die im Besitz der Habsburgern waren, im Kunsthistorischen Museum befinden.

Eine Notiz im Inventar der „Neuenburg zu Wien“ könnte möglicherweise die Kostümentwürfe (Abb. 1-8) Valckenborchs meinen: „No. 10/19 stuckh von wasserfarben [...]“¹⁰ In den Nachlassinventaren des Matthias findet sich jedoch nichts über die Kostümentwürfe. Heute sind sie im Besitz der Wiener Albertina.¹⁰ Aus einem Inventar, welches Köhler in die Jahre 1610-1619 gesetzt hat, geht hervor, dass in der „Neuen Burg zu Wien“, die so genannte „Ernestinische Behausung“- heute unter Amalienenburg¹¹ bekannt- in drei Räumen insgesamt 310 Kunstgegenstände, fast allesamt Gemälde aufbewahrt wurden. Darunter Bestandteile der Kunstkammer in Prag, die Matthias nach dem Tod Rudolfs immer wieder in Gruppen nach Wien transportieren ließ¹² und ein Teil des Nachlasses von Erzherzog Ernst.¹³

So könnten sich auch die Bilder Valckenborchs, die vielleicht aus dem Besitz des Erzherzogs Ernst stammen, darunter befunden haben. Dazu gehören die sieben Jahreszeitenbilder¹⁴ (Abb. 9-15), von denen nicht sicher ist, ob sie aus dem Besitz des Erzherzogs Ernst, oder des Erzherzogs Matthias stammen und für wen sie ursprünglich angefertigt wurden. Von Schütz wird vermutet, dass sie für die Linzer Residenz des Erzherzogs Matthias bestimmt waren.¹⁵ In einem Inventar von 1595 des Erzherzogs Ernst werden die „nrs. 49-52“ erwähnt, „Vier grosze Stuck auf Lainwath die vier anni temporibus M. Lucas“, mit denen wohl vier der sieben Monatsbilder gemeint sind. Es könnte nun sein, dass die Bilder für Matthias und dessen Linzer Residenz gemalt wurden und als er 1590 Linz als ständigen Aufenthaltsort aufgab, sie

⁷ Matthias hat sich später durch sein Entgegenkommen, dass er, der Kaiser, für die Schulden seines Vorgängers aufkommen würde mit seinen Brüdern darauf geeinigt, dass sie auf alle „vahnus außer was die Tyrolischen und Vorderösterreichischen land betrifft und derselben hero ruhen möchte“ verzichten. Damit konnte die neuere Schatzkammer der Habsburger gestiftet werden.

⁸ Die Liste der Bilder, die Maximilian III. aus Rudolfs Prager Besitz erbte, sind in dem bei Rudolfs Tod 1612 aufgenommenen Inventar verzeichnet.

⁹ Eine genaue Beschreibung der Aufteilung findet man bei Lhotsky 1941-1945.

¹⁰ Hummelberger 1965, S. 114.

¹¹ Die Amalienburg ist ein Teil der Hofburg, auch Amalienstrakt genannt. Benannt nach Amalie Wilhelmine, der Witwe Kaiser Josephs I.

¹² Swoboda 2008, S. 31.

¹³ Lhotsky 1941-1945, S 307-308.

¹⁴ Inventarnummern: GG_1060, GG_5684, GG_1059, GG_1064, GG_1065; und die zwei Monatsdarstellungen, die sich heute in Brno befinden.

¹⁵ Schütz 2003, Kat. Nr. 99.

in den Besitz von Ernst übergegangen sind. Ob es so gewesen ist und was mit den anderen drei Bildern in der Zwischenzeit passiert ist, weiß man nicht. Auf diesem Weg könnten eventuell auch weitere Bilder verloren gegangen sein. Seifertová hat aber auch bemerkt, dass es sich bei diesen im Inventar erwähnten Stücken auch um zwei andere Jahreszeitendarstellungen handeln könnte, die einmal den Sommer - eine Szene mit Gemüse und Früchten - und einmal den Herbst - mit Obst und Geflügelmarkt zeigen.¹⁶ Auch in diesem Falle müssten zwei Bilder verloren gegangen sein, da die Serie- die ursprünglich wahrscheinlich vier Gemälde umfasste - heute nicht mehr vollständig ist.

Durch dokumentierte Zahlungen von Erzherzog Ernst an den Künstler ist belegt, dass der Maler auch für diesen tätig war. Deswegen ist es nicht eindeutig, für wen diese Bilder entstanden sind. Sie gehören zum Urbestand der Sammlung des Kunsthistorischen Museums in Wien. Zu dem Wiener Jahreszeitenzyklus, der fünf Bilder umfasst, gehören noch zwei weitere Bilder, die sich heute in Brno befinden (Abb. 9 und 14). Ursprünglich gehörten auch diese beiden Monatsdarstellungen zu der kaiserlichen Sammlung in Wien. Es ist leider nicht eruierbar wie viele Gemälde dieser Zyklus ursprünglich umfasst hat. Normalerweise bestehen Darstellungen der Jahreszeiten bzw. der Monate aus vier, sechs- wenn jeweils zwei Monate zusammengefasst sind- oder zwölf Bildern. Deshalb ist die Anzahl sieben sehr ungewöhnlich. Es besteht die Möglichkeit, dass der Künstler nicht dazu gekommen ist, die geplante Anzahl der Bilder fertig zu stellen, dass die Bilder verloren gegangen oder zerstört worden sind.¹⁷ Laut einer mündlichen Überlieferung- der Aussage des letzten Abtes des Augustinerklosters vor der Säkularisierung - bekam das Augustinerkloster in Alt-Brno die *Frühlingslandschaft (Monat März oder April)* und das *Novemberbild (Heimkehr der Herde und Viehhandel)* von Kaiserin Maria Theresia für eine Geldsumme, die die Kaiserin dem Brünner Augustinerkloster schuldete. Sie dienten somit der Schuldentilgung.¹⁸ Zwischenzeitlich befanden sich die beiden Bilder in der Moravská Galerie Brno, wurden aber dem Augustinerkloster wieder zurückgegeben.¹⁹

Da die Ehe des Kaisers mit seiner Cousine Anna von Tirol²⁰ kinderlos blieb und somit auch ohne einen Erben, ist sein Besitz an seinen Nachfolger und Cousin Ferdinand II. (1578–1637)²¹ übergegangen. Es sei erwähnt, dass dessen Sohn Erzherzog Leopold Wilhelm von

¹⁶ Seifertová 1974, S. 337.

¹⁷ Wied 1990, S. 28.

¹⁸ Ebenda, S. 153.

¹⁹ Wied 2004/05, S. 118.

²⁰ Die Hochzeit erfolgte am 4. Dezember 1611.

²¹ Ferdinand II wird schon vor dem Tode Matthias 1617 König von Böhmen und 1618 von Ungarn. Nach Matthias' Tod am 20. März 1619 wurde Ferdinand am 28. August in Frankfurt zum Kaiser gewählt.

Österreich (1614–1662) - Statthalter der Niederlande -, ebenso wie Rudolf II. ein großer Kunstliebhaber war und, dass seine Interessen und Vorlieben für die Vielfalt und den hohen Rang der heutigen Gemäldesammlung mitverantwortlich sind.

Die Porträts (Abb. 16-23) gehören fast alle zum alten kaiserlichen Besitz der Habsburger. Einige davon kamen früher, die anderen später in die Gemäldesammlung in Wien. Im Folgenden wird die Herkunft der Bilder einzeln besprochen.

Das Bildnis des *Erzherzog Matthias im blauen Gewand*²² (Abb. 16) gehört zum Urbestand der Sammlung und ist seit seiner Entstehung in kaiserlichem Besitz der Habsburger. Es hing bis 1921 in Schloss Laxenburg. Heute hängt es in der Porträtsammlung des Schloss Ambras bei Innsbruck.

Das ganzfigurige Porträt des *Erzherzogs Matthias im Harnisch*²³ (Abb. 17) gehört ebenfalls zum Urbestand, wurde später jedoch in die Ambraser Sammlung des Ferdinand II. gebracht. Heute ist es wieder im Besitz der Gemäldegalerie. Erzherzog Ferdinand II. förderte im Sinne der Renaissance die Künste und die Wissenschaften und begründete die Ambraser Sammlung im gleichnamigen Schloss bei Innsbruck, zu deren Unterbringung er im Bereich des Unterschlosses eine nach modernsten Kriterien konzipierte Museumsanlage errichten ließ. Sie beherbergte vor allem flämische und toskanische Gemälde, die wohl dem Geschmack des Erzherzogs entsprachen. Die zwei *Miniaturen des Erzherzog Matthias*²⁴ (Abb. 18 und 19) und das Pendant zu einer der Miniaturen von Matthias mit der Inventarnummer GG_5474, die *Miniatur der Herzogin Sibylle von Jülich-Cleve-Berg*²⁵ (Abb. 20), sind für Ferdinands Ambraser Porträtsammlung angefertigt worden, heute im Besitz der Gemäldegalerie.²⁶ Das *Bildnis in ganzer Figur der Herzogin Sibylle von Jülich-Cleve-Berg*²⁷ (Abb. 21) stammt aus dem alten kaiserlichen Besitz und ist ab 1772 in der Galerie nachweisbar. Ähnlich verhält es sich mit dem Bildnis des *Erzherzog Matthias als Publius Cornelius Scipio Africanus maior*²⁸ (Abb. 22), es gehört zum alten kaiserlichen Besitz und ist seit 1824 im Galeriedepot. Das letzte Porträt der Wiener Sammlung, das Kniestück des *Erzherzog Matthias mit Stab*²⁹ (Abb. 23) stammt ebenfalls aus dem alten kaiserlichen Besitz und wurde im Galeriedepot gelagert.

Die verschiedenen Landschaftsdarstellungen von Lucas van Valckenborch, die sich im Kunsthistorischen Museum befinden, gehören ebenfalls fast alle zum Urbestand der

²² Inventarnummer: GG_6437

²³ Inventarnummer: GG_4390

²⁴ Inventarnummern: GG_5471 und GG_5474

²⁵ Inventarnummer: GG_5474

²⁶ Wacha 1950, S. 237.

²⁷ Inventarnummer: GG_3246

²⁸ Inventarnummer: GG_1022

²⁹ Inventarnummer: GG_3400

Sammlung. *Die Felslandschaft mit Hochofen (und Schloss Beaufort an der Maas?)*³⁰ (Abb. 24) fällt in diese Kategorie.

Die *Gebirgslandschaft mit Räubern, Wasserfall und Hochofen*³¹ (Abb. 25) steht im Inventar des Erzherzog Leopold Wilhelm und wird bezeichnet als „Original von Brögel: Nr. 590. Ein große Landschafft von Öhlfarb auf Leinwaeth, warin ein hoch schweitzerisches Gebürg vnndt ein Schlosz auf einem Berg, darunter ettliche Häusser, ein Eyszenhammer vnndt dabey ein großer Wasserfluß, warin ettliche Schiff.- In einer schwartzen Ramen, 6 Spann 6 Finger hoch vnndt 11 Spann breitt genaw. Original van Brögel.“ Die Beschreibung und vor allem die Maße passen laut Alexander Wied vollkommen auf dieses Bild. Der Autor merkt an, dass über den Rahmen gemessen worden sei und sich daher zu den heutigen Maßen Differenzen von je 12 cm in Höhe und Breite ergeben würden.³² Das Gemälde hing früher im Belvedere, heute in der Gemäldegalerie des Kunsthistorischen Museums.

*Der Angler am Waldteich*³³ (Abb. 26) ist ebenfalls dem Urbestand des Kunsthistorischen Museums zuzurechnen und stammt wahrscheinlich aus dem Besitz des Erzherzog Matthias.

Das ebenfalls dem Kunsthistorischen Wien gehörende Bild *Zechende Bauern vor einer Schenke*³⁴ (Abb. 27) befindet sich als Dauerleihgabe im Oberösterreichischen Landesmuseum in Linz. Laut Engerth stammt das Bild aus der Kunst- und Wunderkammer in Prag. Alexander Wied ist jedoch der Meinung, dass die Nr. 198 vom K. K. Schatzkammerinventar von 1747-48, gemeint ist: „Ein großes stuckh mit trinkhent und essenten bauern von Falckenburg“³⁵. Die Datierung mit 1558 ist ein wenig verwirrend, da Valckenborch bereits am 2. Februar 1557 verstarb. Die Jahreszahl wurde also vermutlich nach dem Tode Valckenborchs angebracht. Es ist somit auch nicht eindeutig, wann dieses Bild genau entstand und für wen es gefertigt wurde. Da es sich jedoch in kaiserlichen Besitz befand, könnte es einem der Erzherzöge- Matthias oder Ernst- gehört haben.

Vom *kaiserlichen Waldspaziergang mit Schloss Neugebäude* existieren zwei Fassungen. Die kleinere von beiden³⁶ (Abb. 28) wurde im März 1993 vom Kunsthistorischen Museum aus dem Londoner Kunsthandel wiedererworben. Wiedererworben deshalb, weil sich das Bild früher schon in den kaiserlichen Sammlungen befunden hatte, bevor es nach 1806 unter unerklärlichen Umständen verschwand. Gemeinsam mit *Kaiser Rudolf II bei einer Trinkkur*

³⁰ Inventarnummer: GG_1023

³¹ Inventarnummer: GG_1067

³² Wied 1990, S. 152.

³³ Inventarnummer: GG_1073

³⁴ Inventarnummer: GG_3537

³⁵ Wied 1990, S. 184, Kat. Nr. 94.

³⁶ Inventarnummer: GG_9863

(Abb. 29) wird es erstmals im Inventar der Sammlung Erzherzog Leopold Wilhelms von 1659 genannt³⁷: „333 unnd 334. Zwey Landschäftl von Öhlfarb auf Holcz, warin die kayserliche vnd ertzherzogliche Herrschaft in Lußt- vnnndt Baumgarten spazieren. In schwartz glatten Ramen, die innere Leistel verguldt, das erste 1 Span 3 Finger hoch vnd 2 Span 2 Finger breit. Beede Originalia von Lucas von Falckhenburg.“ Wied weist darauf hin, dass das Neugebäude-Bild zwar auf Kupfer gemalt sei und die Maßangaben nicht ganz exakt übereinstimmen würden, jedoch die Abweichungen so gering seien, dass kein Zweifel bestehe, dass es sich bei den beiden genannten Bildchen von Leopold Wilhelm um die heute wieder im Kunsthistorischen Museum vereinten handelt. Die größere Fassung auf Leinwand des kaiserlichen Waldspazierganges (Abb. 30) wurde 1995 bei Christie's in New York versteigert und von einem deutschen Sammler erworben. 2002 gelang es in eine Auktion des Wiener Dorotheums, bei der das Bild vom Wien-Museum erworben wurde, wo es sich noch heute befindet.

Alle Gemälde – mit einer Ausnahme³⁸ – die eine Datierung zwischen 1579 und 1592 tragen, also in die Dienstzeit am Hofe Erzherzogs Matthias fallen, befinden sich heute im Kunsthistorischen Museum. Die beiden Monatsdarstellungen, die zur Schuldentilgung gedient hatten sind davon ausgenommen. Es gibt auch noch andere Bilder, die in diesen Zeitraum eingeordnet werden, aber keine Datierung tragen, die sich jedoch thematisch sehr gut in die Wiener Bildergruppe einordnen ließen.³⁹ So könnte es durchaus sein, dass auch diese für Matthias gefertigt wurden, aber aus etwaigen Gründen aus seiner Bildersammlung ausschieden. Die meisten Gemälde aus dieser Zeit blieben jedoch im habsburgischen Besitz, weshalb sich die Gemäldegalerie des Kunsthistorischen Museums an vielen seiner Bilder erfreuen kann.⁴⁰

³⁷ Wied 1993, S.18.

³⁸ Die Darstellung eines Bauernfestes, datiert mit 1589, befindet sich in New York im Besitz von Dr. Emil Ramat. Ein altes gebräuntes Foto des Gemäldes trägt eine deutsche Aufschrift in Tinte: „No 2885 Van Valkenborgh, Bauernfest“. Vielleicht hat sich auch dieses Bild zuvor in einer Wiener Sammlung befunden, bevor es nach New York gelang. Siehe dazu Wied 1990, Kat. Nr. 59.

³⁹ Es handelt sich dabei um eine *Waldige Landschaft mit Angler, Picknick und Bäuerlicher Staffage*, die sich heute in der Salzburger Residenzgalerie befindet und die sich bis 1981 in der Wiener Galerie St. Lucas befand, eine *Flusslandschaft mit Weinlese* im Deutschen Privatbesitz, eine *Flusslandschaft mit Hochofen* in der Pariser Sammlung Frits Lugt (Institut Néerlandais) und um eine *Felslandschaft mit Hochofen und Flusstal* – zuletzt aufgeschienen in Stockholm, in der Sammlung Dr. Einar Perman. Aus der Reihe fällt jedoch eine *Ansicht der Stadt Antwerpen im Winter*, die sich heute im Städelschen Kunstinstitut in Frankfurt befindet und eine schwer lesbare Datierung aufweist, die mit 15 (8?) (9?) gelesen worden ist.

⁴⁰ Bei den Graphiken ist es ein wenig eindeutiger. Bis auf drei befinden sich heute alle in der Graphischen Sammlung der Albertina. Doch scheinen auch jene drei Blätter eindeutig für Matthias angefertigt zu sein, da eines einen *Kavalier mit schwarzem Hut* zeigt, der den Entwürfen der Leibgardisten des Erzherzogs sehr ähnlich ist, eine andere Graphik die *Residenzstadt Linz* wiedergibt und die dritte Zeichnung eine von Lucas für Matthias gern ausgeführte *Felslandschaft (mit Versuchung Christi)* zum Thema hat.

III. Kostümentwürfe

Die acht Kostümbilder (Abb. 1-8) in der Wiener Albertina, die Lucas van Valckenborch vermutlich als einer der ersten Arbeiten im Dienste Erzherzogs Matthias gefertigt hat, sind Entwürfe für die Kleidung des erzherzoglichen Hofstaates in den Niederlanden. Der Erzherzog wird diese wohl anlässlich seiner Übernahme der Statthalterschaft in Auftrag gegeben haben. Am Instrument des adeligen Trompeters ist eine Fahne befestigt worauf das Wappen des Erzherzogs Matthias zu erkennen ist. Somit ist die Garde des Erzherzogs Matthias gemeint und nicht etwa die des Erzherzogs Ernst, der 1593-95 Statthalter in Brüssel war.

Die acht Blätter, jeweils mit Gouache auf Papier gezeichnet, umfassen fünf Adelspersonen: einen Kavalier mit Mantel und Handschuhen (Abb. 1), einen adeligen Trompeter (Abb. 2), zwei Pagen- einmal mit Mantel für den Außendienst (Abb. 3) und einmal ohne Mantel (Abb. 4) für den Innendienst-, einen Leibgardisten, einen sogenannter Hartschier⁴¹ mit Kuse und Mantel (Abb. 5) und drei Leibtrabanten aus dem Soldatenstand: ein Trabant mit kurzem Bart, Wetterumhang und Helmbarte, der in Rückenansicht zu sehen ist (Abb. 6) und jeweils einer mit kurzem (Abb. 7) und mit langem Bart (Abb. 8), die ebenfalls mit einer Helmbarte ausgestattet sind.

Hummelberger ist der Meinung, dass die beiden Trabanten mit kurzem, spanischem Bart Anführer sind, jedoch ist nichts zu erkennen, weshalb der Trabant mit langem Bart den beiden anderen untergeordnet sein sollte.⁴² Seine Haltung ist genauso selbstbewusst, wie die der anderen. Im Vergleich zu dem Trabanten in Vorderansicht und kurzem Bart wirkt der Trabant mit langem Bart durch die veränderte Blickrichtung und dem bewegten Bart noch dynamischer und natürlicher in der Haltung. Hummelberger führt auch die Anzahl der Quasten an den Helmbartenschäften als Dienstgraderkennung an. Bei dem Trabanten in Rückenansicht ist nur eine Quaste zu erkennen, weitere könnten von seinem Arm verdeckt sein, deswegen lässt sich über ihn nichts mit Sicherheit sagen. Beim zweiten Trabant mit kurzem Bart sind zwei Quasten befestigt und bei dem Trabanten mit langem Bart sogar drei Quasten, was für mich eher den Eindruck eines höheren Dienstgrades vermittelt und somit die Behauptung umgekehrt werden müsste, nämlich, dass der Trabant mit langem Bart höher gestellt ist, als der Trabant mit nur zwei Quasten.

In der Waffensammlung des Kunsthistorischen Museums hat sich eine Helmbarte der Trabanten (datiert 1578) des Erzherzogs Matthias erhalten (Abb. 31). Die Bewaffnungen, die

⁴¹ Ital. Arciere = Bogenschütze; In Bayern und Österreich Bezeichnung für zeremonielle Haustruppen ohne eigentliche militärische Aufgabe.

⁴² Hummelberger 1965, S. 114.

auf den Entwürfen Valckenborchs für die drei Trabanten zu sehen sind, entsprechen der erhaltenen Gardehelmbarte allerdings nicht.

Der Fokus der Entwürfe ist ganz und gar auf die Gewänder gerichtet. Den Standboden bildet jeweils ein grüner Hügel und den Hintergrund ein schlichtes aber kräftiges Blau, sodass die Wirkung der Stoffe gut zur Geltung kommt. Alle Figuren wirken dynamisch und repräsentativ in ihrer Haltung. So wird beispielsweise ein Arm zur Seite gestreckt oder in die Hüfte gestützt um den Schnitt des Mantels oder des Ärmels besser zu erkennen. Wie erwähnt wird auch ein Trabant in Rückenansicht gezeigt, wodurch man das Kostüm von hinten betrachten kann.

Die selbstbewusste Haltung des Musikers betont seine Stellung als Verkörperung der herrschaftlichen Macht, denn vor jedem öffentlichen Auftreten wurde der Herrscher von seinen Trompetern angekündigt. Die Trompete durfte als einziges Musikinstrument von Adeligen in der Öffentlichkeit gespielt werden, und nur Adelige konnten als Gardestangenwaffe die „Kuse“ mit messerartiger Klinge führen.⁴³

Mit Ausnahme der noch nicht waffenfähigen Pagen tragen alle den Degen mit Faustbügel. Außerdem sind alle Figuren mit einer Kopfbedeckung ausgestattet. Die Kleidung der Figuren folgt größtenteils der herrschenden spanischen Mode, wobei sich in einigen Details - wie dem ausrasierten Bart des Kavaliers, der hochsitzenden Spitzenkrause des Trompeters und ähnliches - der beginnende Einfluss der französischen Mode vom Hofe Heinrichs III. bemerkbar macht.⁴⁴

Die eigentümliche Darstellungsart der Figuren im Vergleich zu anderen macht nach Kelly deutlich, dass es sich hier nicht um bloße Studien nach den in Verwendung stehenden Amtstrachten handelt, sondern dass man es hier mit aktuellen Entwürfen des Künstlers für das Gefolge des Stadthalters zu tun hat. Die Blätter sind von äußerster Qualität und stellen als originale, zeitgenössische Kostümentwürfe - besonders als komplette Serie - eine Rarität dar.⁴⁵ Obwohl sie der Mode entsprechend österreichischen bzw. spanischen Charakter besitzen, vermitteln sie nach Kelly trotzdem eine gute Vorstellung über den allgemein gebräuchlichen Typus von Amtstrachten eines europäischen Herrschers.

Es stellt sich nun die Frage, warum Matthias eine komplett neue Kleiderausstattung der Dienerschaft in Auftrag gegeben hat. Wie aus der Geschichtsschreibung hervorgeht und im Kapitel über die Porträts noch deutlicher werden wird, neigte Matthias zur Selbstinszenierung und zu äußerstem Ehrgeiz. Auch bei seinem „Hofgesinde“⁴⁶ schien er nicht sehr beliebt zu

⁴³ Hummelberger 1965, S. 114.

⁴⁴ Eine ausführliche Beschreibung der Kostüme findet man bei Hummelberger 1965.

⁴⁵ Kelly 1931, S. 317.

⁴⁶ Wacha 1950, S. 235.

sein. Darum und durch die Aktion gegen den Willen seines Bruders Kaiser Rudolf II., brauchte er nun andere Mittel um sich zu etablieren und in Szene zu setzen. Dafür würden sich nach der neuen Mode gestaltete Amtstrachten als „Aushängeschild“ für den ambitionierten Matthias durchaus eignen. Im nächsten Punkt soll auch auf den allgemeinen Zeitgeist der Kostümstudie eingegangen werden, um so vielleicht noch mehr über die Absichten des Erzherzogs zu erfahren.

1. Entwicklung der Kostümstudie

Mit dem auflebenden Humanismus und dem Bedürfnis, der Antike gleichzukommen, lenkten die Künstler sowie deren Publikum und Auftraggeber ihre Aufmerksamkeit auf die eigene Umwelt, mit der Neuerung der genauen Naturbeobachtung und –nachahmung. Künstlerische Originalität und Erfindungsreichtum waren zusehends gefragt, was seine Auswirkung in einer Fülle von Zeichnungen in Form von Entwürfen, Skizzen und Studien fand. In dieser neuen Situation wurden Kostüme nach der Realität studiert und sogar von Künstlern entworfen - wie später im Falle Valckenborchs. Bevor es so weit war, nahm die Kostümdarstellung auch in manchen mittelalterlichen Musterbüchern einen wichtigen Platz ein und wurde auch später⁴⁷ noch häufig verwendet.⁴⁸

Im 14. Jahrhundert forderte die höfisch-feudale Gesellschaft zunehmend die Darstellungen profaner Themen wie Jagden, Turniere, Musik, Tanz und Spiel. Man wollte die eigene Welt und die prächtige Lebensweise dokumentiert wissen, und die Künstler mussten zur Erfüllung des neuen Bedarfs entsprechende Vorlagen schaffen. Erst das Aufkommen dieser Inhalte ermöglichte die Darstellung zeitgenössischer Trachten.⁴⁹ In Musterbüchern wurden die zeitgenössischen Kleidungen in solchen profanen Szenen festgehalten. Die Funktion der Musterbücher ist in ihrer Formenübermittlung begründet, die gute Lesbarkeit und Flexibilität der einzelnen Muster verlangte. Inhalte- und meist auch der Stil- wurden generell durch die vorbildlichen Kunstwerke bestimmt, die wiederum den Zeitgeschmack und die Vorlieben der Auftraggeber reflektierten.⁵⁰ In dieser Zeit wuchs das Selbstbewusstsein der Auftraggeber und somit der Wunsch nach Selbstdarstellung in der Kunst, den man auch noch im 16. Jahrhundert bei Erzherzog Matthias finden kann.

In Bezug auf die Kostümentwürfe Valckenborchs muss zwischen dem Dokumentieren und dem Entwerfen von Kleidung unterschieden werden. Im 15. Jahrhundert entwickelte sich die

⁴⁷ Ab 1430 kamen Mustersammlungen in Form von Stichwerken auf und Kunsthandwerker nutzten sie noch lange als Arbeitsbehelf. Siehe dazu Scheller 1995, S. 75 und 81.

⁴⁸ Wistawel 2003, S. 10.

⁴⁹ Ebenda.

⁵⁰ Ebenda, S. 21.

Kostümstudie - die Zeichnung nach realen Trachten - zur Dokumentation der zeitgenössischen Mode. In dieser Zeit lässt sich die genaue Funktion der Blätter in vielen Fällen nur vermuten. Oftmals wurden die Trachtendarstellungen als direkte Vorbereitung zur Verarbeitung in einem Kunstwerk angefertigt oder auch nach diesem kopiert. Beide Formen wurden zwecks Dokumentation und Wiederverwendung gesammelt. Diese zweckgebundene Form ist aber nicht der alleinige Existenzgrund der Gewandstudien. Sie verdanken ihre Entstehung auch des Öfteren dem Bedürfnis des Zeichners, eine bestimmte Realität festzuhalten. In jedem Motiv steckt aber immer das Potential, später in einem Kunstwerk verarbeitet zu werden.⁵¹ Besonders im 16. Jahrhundert wurde der Mode ein außerordentliches Interesse gewidmet und dafür Sorge getragen, dass die Schnitte und Formen der zeitgenössischen Kleidung für die Nachwelt festgehalten wurde.⁵² Durch die zahlreichen Zeichnungen, die von Reisenden - manchmal in besserer, manchmal in schlechterer Qualität - angefertigt wurden, vermischten sich die nationalen Unterschiede der Kleidung im 16. Jahrhundert immer mehr. Das was an der fremden Tracht besonders gefiel, wurde einfach nachgemacht. Diese Nachahmung war bei der jeweiligen Nation keineswegs beliebt. Es fehlte jedoch noch an einer tonangebenden nationalen Macht. Diese Rolle fiel im Laufe des 16. Jahrhunderts aber schließlich Spanien zu.⁵³ Darum sehen wir auch auf den Kostümentwürfen Valckenborchs nicht etwa eine speziell österreichische bzw. niederländische Tracht, sondern eben die Spanische.

2. Einordnung der Kostümdarstellungen Valckenborchs

Der Zweck der Kostümdarstellungen Valckenborchs wird nicht in der Dokumentation von realen Trachten gesehen, sondern in den Entwürfen für die Kleidung der Untertanen des Erzherzogs, die nach diesen angefertigt werden sollten. Man findet auch hier einen Bezug zu einem seiner Kunstwerke. Valckenborch hat in seinem Gemälde *Gebirgslandschaft mit Räubern, Wasserfall und Hochofen* (Abb. 25) den Verfolger in einer Pluderhose dargestellt, die sehr an den Trabanten mit langem Bart erinnert (Abb. 8). Auch das Gesicht mit dem langen Bart lässt einen Vergleich der beiden Figuren zu.

Der Kostümentwurf als Vorstufe in der Entstehung des realen Kostüms, stellt einen Sonderfall in der Reihe der Kostümstudien dar. Der Erste, von dem angenommen werden kann, dass er Kostüme anhand der Wirklichkeit studierte war Pisanello (1395-1455). Aber er ging auch noch einen Schritt über die Aufnahme der sichtbaren Realität hinaus indem er selbst Neues

⁵¹ Wistawel 2003, S. 23.

⁵² Von Boehn 1964, S. 84.

⁵³ Ebenda, S. 90-94.

schuf- in Gestalt der ersten Kostümentwürfe (Abb. 32-34). Auch Pisanello hatte einen Dienstherrn, der die Entwürfe wahrscheinlich in Auftrag gab. Es handelt sich dabei um Lionello d'Este, bei dem Pisanello seit Ende 1442 im Dienst stand. Es wird angenommen, dass diese höfische Kleidung für einen speziellen Anlass gedacht waren, vielleicht für einen Festumzug, in denen sich die Fürstenfamilie der Öffentlichkeit in aller Pracht präsentierte.⁵⁴

Pisanellos Popularität an den italienischen Fürstenhäusern war enorm und jeder bemühte sich - mit größerem oder geringerem Erfolg - um seine Anwesenheit. Diese Beliebtheit gründete im Charakter seiner höfischen Kunst, der dem verfeinerten Geschmack seiner Auftraggeber entgegen kam. Pisanellos Formenwelt wurde aber sicherlich umgekehrt auch von seiner Umgebung und der prunkvollen Lebensweise seiner Auftraggeber geprägt. Seine Kunst ist der Spiegel seiner Zeit, sowie der Wünsche und Anforderungen der Reichen und Vornehmen, eine Reflexion seiner unmittelbaren sozialen Umgebung. Luxus, Extravaganz und modische Erscheinung in einem Ausmaß, wie es für die heutige Zeit schwer nachvollziehbar ist, waren für die Fürsten dieser Zeit ungemein wichtig, um ihrem Status optisch Nachdruck zu verleihen.⁵⁵

Die Neigung der Herrscher zur Selbstinszenierung existiert also schon länger. Es hängt nun vom Charakter des jeweiligen Fürsten ab, wie weit er dies in den Vordergrund der Kunst seiner Hofmaler stellt. Matthias ist bekannt für sein von Ehrgeiz getriebenes Verhalten, der stets das Streben nach Macht in Sinne hatte. Darum verwundert es kaum, dass der Erzherzog mit jedem Mittel versucht seine Stellung der Außenwelt mitzuteilen, auch mit Hilfe modischer Gewänder.

3. Modische Gewänder in den Gemälden Valckenborchs

Oftmals wurde der hohe Quellenwert vor allem der Gewänder in den Bildern Valckenborchs gelobt. Deshalb lohnt es sich auch, einen kurzen Exkurs darüber zu schreiben, auch um der Vollständigkeit halber.

Die erwähnten Zeichnungen von Reisenden im 16. Jahrhundert beinhalteten neben den höfischen Trachten auch die Alltagskleidung der Menschen.⁵⁶ Diese Begierde, alles in Skizzen und Bildern festzuhalten, was mit dem alltäglichen Leben im Zusammenhang steht, geht mit der humanistischen und stoischen Tendenz einer Vielzahl von niederländischen Künstlern im zweiten Drittel des 16. Jahrhunderts einher. Von Interesse war dabei vor allem die Unterscheidung der verschiedenen Klassen der Bevölkerung. So hatte auch die Tracht im

⁵⁴ Wistawel 2003, S. 33-34.

⁵⁵ Ebenda, S. 26-27.

⁵⁶ Hier kann jedoch nicht von Mode gesprochen werden, sondern nur von praktischer, leistbarer Kleidung.

Kunstwerk den Zweck, soziale Unterschiede der Träger sichtbar zu machen. Aufgrund der Auftraggeber-Situation herrschte für die modische Tracht der höheren sozialen Schichten jedoch größerer Bedarf. Auch in den Bildern Valckenborchs wird die Zugehörigkeit zu den jeweiligen Schichten durch die Kleidung deutlich. Ein gutes Beispiel dafür ist die *Herbstlandschaft mit Obsternte* (Abb. 12). Hier hebt sich die kleine adelige Gruppe im Mittelgrund von den übrigen bäuerlichen Gestalten aufgrund ihres Gewandes deutlich ab. Bei Valckenborch - aber auch bei anderen Künstlern, wie Hans Bol⁵⁷ (Abb. 35) - kommt es häufig vor, dass Adelige und Bauern nebeneinander gestellt werden. Oftmals um einen Kontrast zwischen diesen beiden Gesellschaftsschichten aufzuzeigen. So werden in die elegante Trinkkurszene⁵⁸ (Abb. 29) drei bäuerliche Figuren im Vordergrund eingefügt, wobei die sich ungeniert unter den Armen kratzende Bäuerin⁵⁹ im krassen Gegensatz zu der eleganten Dame steht, die gerade von rechts kommend den Hügel hinauf steigt. In dieser Zeit war das reale Leben sehr faszinierend für die Künstler, allein um sich von der allgemein gültigen Definition von Schönheit abzuwenden.

Betrachtet man die bäuerlichen Trachten Valckenborchs, so kann man einen Bezug zu Pieter Bruegel d. Ä. herstellen, der sich intensiv mit diesem Thema auseinandersetzte und viele Studien von Bauern in ihren typischen Gewändern anfertigte. Diese Blätter werden *near het leven* genannt - dem Leben abgeschaut (Abb. 36 und 37).⁶⁰ Die Figuren Valckenborchs in *Zechende Bauern vor einer Schenke* (Abb. 27) erinnern stark an den Typus der von Bruegel gezeichneten Figuren: meist etwas stärker beleibt, wird die Gestalt der Figuren von den Stoffen bestimmt, in die sie gehüllt ist. Valckenborch bemüht sich wie Bruegel um eine genaue Ausarbeitung des Gesichtsausdrucks, wobei die vornehmen Personen immer feiner und idealisierter wirken, als die eher groben Züge in den Gesichtern der Bauern.

Die modische Kleidung im Kunstwerk hatte eine weitere wichtige Funktion, nämlich einen stärkeren Bezug zum zeitgenössischen Betrachter herzustellen. So wurden die realen Kleider der Adelsgesellschaft in den Bildern wiedergegeben, damit sich der Auftraggeber noch mehr damit identifizieren konnte. Besonders in der Frühlingszene mit dem Palast zu Brüssel (Abb. 10) kommen die auffälligen eleganten Kostüme gut zur Geltung, die das Gemälde zusätzlich

⁵⁷ In seinem Gemälde von 1587, *Palastgarten mit einer festlichen Gesellschaft* (Privatbesitz), malt Bol außerhalb des ummauerten Liebesgarten eine Prügelei zwischen zwei Bauern. Sie stehen in einem deutlichen Kontrast zu der höfischen Gesellschaft innerhalb der Mauern. Diese kleine Szene war dazu gedacht, den Betrachter zu amüsieren. Zu Beginn des 17. Jahrhundert wurden diese zwei Extreme- das Verhalten der höfischen und der bäuerlichen Gesellschaften zu einem populären Thema. David Vinckboons produzierte um 1600 einige Varianten dieser Komposition Bols.

⁵⁸ Kunsthistorisches Museum Wien, Inventarnummer: GG_5655

⁵⁹ Diese Bäuerin kommt in den anderen Versionen des Trinkkurbildes nicht vor.

⁶⁰ Münz 1961, S. 21.

sehr bereichern. Nicht zu vergessen ist jedoch, dass das Menschenbild in den Bildern idealisiert wurde. Sicherlich auch, um dem Betrachter noch besser zu gefallen. Auch im Bild *Kaiser Rudolf II. bei einer Trinkkur* ist die Mode sehr genau beobachtet und für den Modefachmann eine willkommene Quelle. Sie ist teils spanisch und teils deutsch. Die deutsche Mode fällt weitaus üppiger aus, als die strenge Spanische. Matthias und Ernst sind in der spanischen kurzen geschlitzten Hose mit schwarzen, zylinderförmigen Hut mit kleiner Krempe gemalt.

Man sieht also wie wichtig der Aspekt der modischen, vor allem höfischen, Gewänder im Gemälde ist, die im starken Gegensatz zu den bäuerlichen Gewandungen stehen. Besonders bei den Auftragswerken des Erzherzogs Matthias spielt dies eine große Rolle, wodurch der Stand des Fürstens nochmals betont wird, was dem eitlen Dienstherrn Valckenborchs sehr entgegen kam. Bemerkenswert ist auch das zunehmende Interesse der Künstler für das Geschehen abseits des Hofes, für das Leben hart arbeitender Bauern. Diese Faszination der Künstler wird sich möglicherweise auf die Auftraggeber übertragen haben, wodurch man auch Szenen von bäuerlichen Gesellschaften im Besitz des Erzherzogs finden kann.

IV. Porträts

1. Der Stand des Hofmalers im 16. Jahrhundert

Auf diesen Aspekt soll eingegangen werden, um die Rolle des Lucas van Valckenborchs am Hofe Erzherzogs Matthias besser zu verstehen.

Kaiserlicher Hofmaler zu sein brachte große Ehre und Ansehen mit sich, die nicht jedem Künstler zu Teil wurde. Doch bedeutete diese Stellung neben all ihren Privilegien auch einen heftigen Konkurrenzkampf. Die Zugangsrechte zu den Aufträgen waren im 16. Jahrhundert nicht mehr durch die Zünfte kontrolliert und nicht immer setzte sich der Beste durch. Durch die Gründung höfischer Akademien versuchte man, das Auswahlverfahren auf eine sachliche Ebene zu bringen. Der Wunsch nach dem Monopol des Hofmalers auf das Bildnis des Herrschers hängt möglicherweise mit einer gewissen Machtposition zusammen, die ein Maler auf diese Weise anderen Künstlern gegenüber einnehmen konnte.⁶¹ Trotzdem wurden nicht immer nur erstklassige Maler an den Hof berufen. Eine große Anzahl von Malern mit geringer Begabung steht diesen gegenüber. Darum ist es nicht selten, dass fürstliche Porträts in ihrer Ausführung keineswegs der adeligen Herkunft der abgebildeten Personen entsprechen.⁶²

Eine Bindung an den Hof bedeutete neben dem gesteigerten Ansehen auch einen großen Verlust der künstlerischen Freiheit, zumal der Künstler als Beamter lästige Amtstätigkeiten, wie zum Beispiel Dienstreisen zu verrichten hatte und sich vor der Verpflichtung sah, regelmäßig zu arbeiten. Dazu kam ein großer Zwang, sich den Idealen der an der höchsten Spitze der Gesellschaft stehenden Familie zu beugen, was natürlich großen Einfluss auf das Schaffen des Künstlers übte.

Trotzdem befinden sich unter den Künstlern am Hof einige der Größten überhaupt- Holbein, Van Dyck, Velázquez und auch Dürer, Tizian und Rubens haben sich dieser Aufgabe gewidmet. Im 16. Jahrhundert wurde nach einer entsprechenden Bildform gesucht, die die ideale Größe des Herrscherhauses wiedergeben konnte. Dies war für die Maler eine bedeutende und anziehende Aufgabe. Abgesehen von der Problematik die mit dem Hofdienst einher geht, haben gerade diese Hauptmeister große geistige Leistungen vollbracht.

Es ging bei einem höfischen Bildnis nicht darum, allein die Realität abzubilden, sondern darum, die potentielle Größe eines Herrschers wiederzugeben. Dies hebt natürlich die Bedeutung des Künstlers ungemein.⁶³ Die Arbeit des Hofkünstlers geht weit über das reine Abbilden der Physiognomie eines Menschen bzw. eines Herrschers hinaus. Die wahre Kunst

⁶¹ Hauenfels 2005, S. 61.

⁶² Heinz 1963, S. 99.

⁶³ Heinz 1976, S. 18.

zeigt sich in der Wiedergabe des idealen politischen Menschen und der Dokumentation übergeordneter Prinzipien- des richtigen Handelns, des richtigen Verhaltens und der Herrschertugenden.⁶⁴

Trotz des Ruhmes aufgrund der persönlichen Bekanntschaft mit der kaiserlichen Familie - die das Standesbewusstsein eines Malers bürgerlicher Herkunft mächtig gehoben haben muss - konnte sich der Malerbeamte - wie Günther Heinz ihn nennt - nicht vor kleinlichen Geldsorgen retten. Dies gilt zwar nicht für die Meister allerhöchsten Ranges und Ruhmes, jedoch für alle anderen. Der kaiserliche Hof bezahlte die Leistungen seines künstlerischen Angestellten nur sehr unregelmäßig. Heinz belegt dies mit dem Beispiel von Pietro de Pomis, Hofkünstler Kaiser Ferdinands II, dem auf einer Inspektionsreise- also einer Dienstreise- das Geld für die Rückreise ausging und er aufgrund dessen an den Kaiser eine Rechnung für nicht bezahlte Arbeiten sandte, aus der hervorging, dass der Hof den Maler für fast zehn Jahre zurückliegende Bilder noch nicht honoriert hatte.⁶⁵ Die feste Anstellung bedeutete also noch keineswegs eine echte soziale Absicherung: Die Obsorge des Kaisers schütze den Künstler und seine Familie lediglich vor dem vollständigen finanziellen Ruin. So lebte der Hofmaler in einer fortwährenden Spannung seiner gesellschaftlichen Stellung, denn der großen, ruhmreichen Welt zu der er gehörte, gehörte er aufgrund seiner Abhängigkeit auch wieder nicht an.

Der Stand des Hofmalers, sein Ansehen und auch seine Bedeutung haben laut Günther Heinz von der Mitte des 16. Jahrhunderts bis zum Ende des 17. Jahrhunderts einen enormen Wandel durchgemacht. Heinz führt an, dass die Bezeichnung eines Künstlers als Hofmaler zu Zeit der Kaiser Ferdinand I. (1503-1564) und Maximilian II. (1527-1676) nicht gleichbedeutend mit der des späteren Cammermalers sind. Der Unterschied liege nicht in der Hofbesoldung, denn fest besoldete Maler gab es sowohl im 16. wie auch im 17. Jahrhundert, sondern allein der Charakter des Standes sei einer Veränderung unterworfen. Heinz beschreibt den Hofmaler des 16. Jahrhunderts als einen selbstständigen Künstler und als Unternehmer von großen künstlerischen Aufgaben, der nicht nur selbst entwerfend künstlerische Probleme bewältigte, sondern, wie erwähnt, auch untergeordnete Verpflichtungen auf sich nahm und gewillt sein musste, die Verantwortung für die Ausführung von Aufgaben zu übernehmen, die für den Rang des Künstlers eher unwürdig waren. Seit dem Ende des 16. Jahrhunderts und immer häufiger in den folgenden Jahren, fallen die künstlerisch bedeutsamen und für einen Meister interessanten Aufträge vor allem den Meistern zu, die nur vorübergehend, oft nur ganz kurze

⁶⁴ Heinz 1976, S. 17.

⁶⁵ Heinz 1963, S. 99.

Zeit am Hof tätig waren und über eine Werkstatt ebenso wenig verfügten wie sie willens waren, sich dauernd im Hofdienst zu binden. Heinz zählt auch Lucas van Valckenborch zu dieser Art von Malern, der um 1578 in den Dienst des Erzherzog Matthias trat.⁶⁶

Der Erzherzog war zur Zeit des Beginns der Beschäftigung von Lucas als Hofmaler Statthalter der spanischen Niederlande in Brüssel. Es ist jedoch dokumentiert, dass Matthias durch diese Nacht und Nebel Aktion, von der auch sein Bruder Kaiser Rudolf II. in Unkenntnis gelassen wurde, ohne reale Mittel in den Niederlanden dastand. Der neu ernannte Statthalter versuchte sich dennoch durch einen bescheidenen Hofstaat Ansehen zu geben, zu dem auch Lucas van Valckenborch gehörte.⁶⁷ Aufgrund der finanziellen Notlage seines Herren, war ein sicheres Gehalt für den Maler also eher unwahrscheinlich.

In den letzten Jahren seines Schaffens arbeitete Valckenborch auch für den Bruder des Erzherzog Matthias, Erzherzog Ernst. Das Kassabuch seines Sekretärs verrät Zahlungen für einzelne Bilder an Lucas van Valckenborch. Das und auch sein Aufenthalt ab 1593 in Frankfurt am Main, wo sich auch sein Bruder Marten niedergelassen hatte, lässt die Annahme zu, dass er trotz des Dienstes für Matthias ein recht freier Künstler war. Dafür spricht auch ein von Alexander Wied vermuteter Werkstattbetrieb unter der Führung von Lucas van Valckenborch, mit Angestellten aus seiner Familie. Die große Anzahl von Bildern⁶⁸, die in den letzten Jahren seines Lebens entstanden sind, seien ein Indiz dafür.⁶⁹ Dies entspricht zwar nicht der Aussage von Günther Heinz, doch hat dies nichts mit der künstlerischen Freiheit von Lucas van Valckenborch zu tun, zumal die Werkstatt, wenn sie existiert hat, erst sehr spät gegründet worden ist.⁷⁰

Wie später noch ausführlicher besprochen wird, war Matthias kein besonders großer Kunstkenner, was dafür spricht, dass Valckenborch in der künstlerischen Ausführung recht freie Hand hatte. Es wäre nur denkbar, dass der Erzherzog bei der Wahl der Motive mitsprach, zumal es ihm äußerst wichtig war, wie er präsentiert wurde.

Die vorrangige Aufgabe des Hofmalers, neben anderen Aufträgen, die dem Geschmack des Auftraggebers entsprechen, lag beim Porträtieren der Mitglieder des Erzhauses von ihrer Geburt an bis zu ihrem Hinscheiden. Somit wurde ein gültiges Abbild vom Leben der

⁶⁶ Heinz 1963, S. 100-101.

⁶⁷ Hummelberger 1965, S.112.

⁶⁸ Es sind etwa 100 Ölgemälde und 10 Zeichnungen von Lucas van Valckenborch bekannt.

⁶⁹ Wied 1996, S. 803.

⁷⁰ Eine Werkstatt muss nicht unbedingt eine Einbuße der Freiheit bedeuten, schließlich kann der Malermeister in einer eigenen Werkstatt selbst bestimmen, was er malt und für wen er malt. Abgesehen von einem ökonomischen Blick in Richtung der Käufer, den er nicht verlieren durfte. Bestimmt musste ein Werkstattbetrieb darauf Rücksicht nehmen, was am Markt gefragt war, was wiederum eine gewisse Einschränkung bedeutet.

kaiserlichen Familie geschaffen. Bereits im Alter von wenigen Wochen erlebten Erzherzog und Erzherzogin ihre erste „Porträtsitzung“, auch wenn sie noch gar nicht sitzen können. Vom Kleinkind über alle Stufen der zu erreichenden weltlichen und geistlichen Würden wird ihr Bild gemalt: der Brautstand, die Hochzeit, die Übernahme der Herrschergewalt werden vom Hofmaler in repräsentativen Bildnissen festgehalten. Sobald der Erzherzog die höchste Stufe der weltlichen oder geistlichen Macht erreicht hat, ist zu bemerken, dass die Häufigkeit des Porträtierens abnimmt und nur durch außergewöhnliche Anlässe unterbrochen wird.⁷¹

Zu den praktischen Aufgaben eines Hofmalers zählt, dass er beinahe in die Rolle eines Heiratsvermittlers schlüpft. Bei Eheanbahnungen waren Bildgeschenke wichtiger Bestandteil im Entscheidungsprozess und besonders im 16. Jahrhundert obligatorisch. Um die zukünftige Braut bzw. den Bräutigam kennenzulernen wurden Porträts vom Hofmaler gefertigt und ausgetauscht.

In diesem Zusammenhang entstanden wahrscheinlich auch die beiden zueinander gehörenden ovalen Bildnisminiaturen von Erzherzog Matthias (Abb. 19) und Erzherzogin Sibylle (Abb. 20) von Jülich-Cleve-Berg. Sie weisen bis auf wenige Millimeter die gleiche Größe⁷² auf. Auch der Hintergrund ist in demselben intensiven Blau und ebenso die Halskrause und die schwarze Kleidung sind aufeinander abgestimmt. Die Pendant-Miniatur von Matthias ist eine kleinere Version von einer etwas größeren Miniatur des Erzherzogs⁷³ (Abb. 18), die dem Typus des ganzfigurigen Bildnisses im blauen Gewand (Abb. 16) entspricht- das später noch ausführlicher besprochen wird. Diese größere Miniatur von Matthias macht durch das reich verzierte Gewand, welches nur ein kleines Stück zu sehen ist, einen repräsentativeren Eindruck. Auch die Halskrause fällt ein wenig üppiger aus. Wie im Kapitel über die Provenienz erwähnt, wurden alle drei Miniaturen für die Porträtsammlung des Erzherzogs Ferdinand von Tirol in Ambras angefertigt, es könnte aber durchaus sein, dass die Pendantbildnisse nur zum Zweck eines Bildgeschenkes angefertigt wurden und das größere und repräsentativere für einen prominenteren Platz in der Porträtsammlung bestimmt war. Der Erzherzog war ein eitler und ehrgeiziger Mann, sodass er sich mit Sicherheit gut präsentiert wissen wollte.

Dass Markgraf Karl von Burgau auf dem Pendantbildnis, der spätere Gemahl von Sibylle⁷⁴ gemeint ist- wie in der Bilddatenbank des Kunsthistorischen Museums neben Matthias auch

⁷¹ Heinz 1963, S. 100.

⁷² Miniatur des Erzherzogs Matthias: oval 4,2 x 3,2 cm; Miniatur der Erzherzogin Sibylle von Jülich-Cleve-Berg: oval 4,5 x 3,3

⁷³ Inventarnummer GG_5471, oval: 11,6 x 11,2 cm

⁷⁴ Sibylle (1557-1627) Tochter Herzog Wilhelms V. von Jülich und der Erzherzogin Maria; heiratete 1601 den Markgrafen Karl von Burgau.

vermutet wird -, ist im Vergleich zu der größeren Miniatur und zu einem Bildnis des Markgrafen von einem anonymen Künstler (Abb. 38), sehr unwahrscheinlich. Die kleinere Miniatur gleicht der größeren Miniatur des Erzherzogs in der Physiognomie eindeutig. Auch dass die Pendentbildnisse von Lucas van Valckenborch gemalt sind, spricht zweifellos dafür, dass Erzherzog Matthias gemeint ist. Wieso sollte er für einen Markgrafen zwei Pendentbildnisse anfertigen? Dies wäre sehr unlogisch, da er doch im Dienste des Erzherzogs stand.

Zwar kam nie eine Verbindung zwischen Erzherzog Matthias und Erzherzogin Sibylle von Jülich-Cleve-Berg zustande, doch könnte eine geplante Hochzeit der Anlass zur Fertigung dieser Bilder gewesen sein.

Die Miniatur der Erzherzogin ist eine extrem verkleinerte, aber physiognomisch exakte Wiederholung des ganzfigurigen Porträts der Aristokratin (Abb. 21). In diesem Bildnis, das um 1579/80 entstanden sein dürfte, trägt sie ein nach der spanischen Mode gearbeitetes schwarzes Prunkkleid, dessen helle Unterärmel eine besonders reiche Dekoration durch eine Art Flechtmuster aus den Streifen des Stoffes zeigen. In der langen und eigenartig geformten Kette könnte ein venezianischer Glasschmuck zu erkennen sein, der in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts getragen wurde.⁷⁵ Besonders das Taschentuch, welches sie in ihrer rechten Hand hält, zeigt eine große Liebe zum Detail. Mit ihrer Linken stützt sie sich auf einen Tisch mit roter Tischdecke, auf dem auch ein weißes Hündchen sitzt. Darüber befindet sich ein roter Vorhang in demselben Stoff wie die Decke. Der Hintergrund ist in dunkelbraun bis schwarz gehalten.

Abweichungen zur Miniatur, die nach diesem Bild gemalt wurde, findet man in der Halskrause und den Ohrgehängen, auch die Gemme am Hut fehlt in dem Kopfbildnis.⁷⁶

2. Entwicklung des höfischen Bildnistypus

Es soll nun auf die Darstellungstradition des Höfischen Bildnisses zurückgeblickt werden, um die Wurzeln und die Neuerungen der Porträts Valckenborchs zu erkennen um sie dann einzuordnen.

Da nur wenige Einzelbildnisse des 14. Jahrhunderts erhalten geblieben sind und die Vorhandenen nur Fürstenbildnisse sind, lässt sich nach Heinz nur wenig über das spezifisch höfische Bildnis dieser Zeit sagen. Das gleiche gilt für die spätmittelalterlichen niederländischen Werke und für die italienischen Leistungen, deren häufige Bildform, das Profilbildnis, allerdings eine eigene humanistische Tradition hat. Diese geht auf die

⁷⁵ Schütz/Heinz 1982, S. 253.

⁷⁶ Wied 1990, S. 27.

Nachahmung antiker Münzbilder zurück. Andere Anregungen fand man in den Berichten des Plinius. Bis ins 17. Jahrhundert hat man nach dieser Quelle die Themen des antiken Malers Apelles neu belebt. Dazu gehören das Reiterporträt, das idealistische Herrscherbild und das Totenporträt. Für Heinz ist eine Wurzel des höfischen Porträts der Neuzeit zweifellos hier zu finden. Eine andere sieht er in der bereits im Mittelalter entstandenen Idee einer Ahnenreihe. Die Reihe der vornehmen und bedeutenden Familienmitglieder soll die eigene hohe Stelle bezeugen. Dies bringt jedoch eine Schwächung der Bedeutung des individuellen Aussehens der einzelnen Personen mit sich.⁷⁷

Für Heinz entsteht das eigentliche höfische Bildnis dort, wo beide Wurzeln zusammentrafen und der Anspruch an ein politisch „gültiges“ Herrschbildnis gestellt wurde- in der Ideenwelt Kaiser Maximilians I. (1449-1519). Außerdem ist anzunehmen, dass der Kaiser aus dem burgundischen Hofkreis Anregungen wie die „Heldenidentifikation“ empfangen hat, die nach Heinz seinem ritterlichen Ideal sehr entsprochen haben dürfte. Die künstlerischen Schöpfungen, die er in Auftrag gegeben hat, überwachte er persönlich und wollte selbst erster geistiger Urheber sein. So ist die Thematik der Herrscherbildnisse laut Heinz zu einem nicht geringen Teil seinen Überlegungen entsprungen. Maximilian verlangte die Ausarbeitung eines bestimmten, als allgemein gültig empfundenen Typus eines Herrscherbildnisses, das der Vorstellung von einem ritterlichen Fürsten entsprechen sollte. Dies beinhaltete eine repräsentative Haltung und die Attribute der höchsten Würde. Die peinlich genaue Modellbeobachtung durfte dabei dieses ideale Bild nicht stören, was wiederum auf Kosten der individuellen Züge der dargestellten Person ging (Abb. 39).⁷⁸

Maximilian beschäftigte eine große Anzahl frei schaffender Künstler, die keineswegs am selben Ort ansässig waren. Die Kunstwerke zeigen zwar eine gewisse Verwandtschaft, die man als „maximilianeisch“ bezeichnen könnte, doch von einem ausgeprägten höfischen Stil kann noch nicht die Rede sein. Es fehlt noch die Kühle und Distanz, die zu dem eigentlichen Fürstenporträt gehört und die erst eine Generation später wirklich erreicht wurde.⁷⁹ Doch bereits in den Bildnissen des maximilianeischen Kunstkreises ist das Phänomen der Entleerung von übergenauer Porträtbeobachtung zu Gunsten einer vereinfachenden typisierenden Wiedergabe des Dargestellten festzustellen. „Diese Form der Entleerung findet sich bei vielen der Hofbildnisse als das Mittel der potentiellen Erhebung des Individuellen ins

⁷⁷ Heinz 1982, S 20.

⁷⁸ Ebenda.

⁷⁹ Heinz 1963, S. 104.

Überindividuelle und damit ins Reich der übergeordneten Richtlinien des höfischen Daseins.“⁸⁰

Mitte des 16. Jahrhunderts hat die höfische Bildnismalerei Heinz folgend, ihren eigenen Stil erreicht. Am klarsten hat sich dies am spanischen Hof herausgebildet, wo auch der Anspruch an das ideale Fürstenbildnis am deutlichsten gegenwärtig war.⁸¹ Es herrschen strenge Regeln und Beschränkungen auf wenige Schemata der Bildniskomposition, der Repräsentation des Dargestellten und überhaupt der künstlerischen Ausdrucksmöglichkeiten. Es macht sich hier der Einfluss eines der bedeutendsten Porträtisten bemerkbar, der aus den Niederlanden stammend, Anregungen von Tizian übernehmend, am spanischen Hof tätig ist- Anthonis Mor (Abb. 40 und 41). Seine Ideen prägen den als international zu bezeichnenden Hofbildnisstil maßgebend.⁸² Auch Lucas van Valckenborch konnte sich diesem Einfluss nicht ganz entziehen. Gegenüber spanischer Hofbildniskunst war die Tätigkeit der Hofmaler in den österreichischen Erblanden jedoch weniger belastet und weniger konsequent. Das Ergebnis ist größere Vielfalt und mehr Phantasie in der Bildnismalerei der Regierungszeit Kaiser Maximilians II. und Rudolfs II., als in den vorbildlichen Werken der spanischen Porträtmalerei aus denselben Jahrzehnten. Italiener, Niederländer und Deutsche arbeiteten nebeneinander, übten wechselseitigen Einfluss aus, sodass sich die Grenzen der national gebundenen Ausdrucksweise oft fast ganz verwischen. Dennoch gibt es eine Vielzahl von künstlerischen Ideen, die die Maler aus ihrer Heimat mitbrachten.

Ähnlich verhält es sich beim Porträt des *Erzherzog Matthias in blauem Gewand*⁸³ (Abb. 16). Der Vergleich zwischen dem Bildnis des Don Carlos von Alonso Sanchez Coello (Abb. 42) - der Schüler von Anthonis Mor - und dem des Lucas van Valckenborch macht die unterschiedlichen Einflüsse deutlich, die auf Valckenborch gewirkt haben. Das Porträt des Erzherzogs Matthias von Valckenborch gleicht in der Haltung dem des Don Carlos von Sanchez Coello⁸⁴ bis auf wenige Unterschiede. Beide stehen leicht nach rechts gedreht, die linke Hand in die Hüfte gestützt und die rechte auf den Degen gelegt, welcher durch einen Hüftgurt befestigt ist. Lediglich das Standbein wurde gewechselt. Dadurch, dass sich das Spielbein nun nicht mehr auf jener Seite des Armes, der am Degen liegt, befindet und somit nicht mehr parallel zu diesem nach vorne weist - wie das bei Don Carlos der Fall ist - wirkt die Haltung des Matthias - im Gegensatz zu dem spanischen Infanten - etwas hölzern.

⁸⁰ Heinz 1982, S. 21.

⁸¹ Klauner 1961, S. 126.

⁸² Heinz 1963, S. 105.

⁸³ Datiert 1579.

⁸⁴ Kunsthistorisches Museum Wien, Inventarnummer: GG_3235, datiert 1564.

Im Unterschied zu Don Carlos steht Matthias zwar fest auf dem Boden, der eine deutliche waagrechte Standfläche abgibt, aber auch hier fehlt die Raumbegrenzung, eine Rückwand. Das Gleichgewicht zwischen Raum und Körper ist in beiden Bildern nicht ganz gegeben. Dadurch ist die Raumillusion nach Friderike Klauner unvollständig: „Damit wird der Dargestellte aus den natürlichen menschlichen Bezogenheiten herausgenommen, die Beziehung zur Umwelt ist gestört, abgebrochen, er wird isoliert.“⁸⁵ Dies werde jedoch durch die niederländische Behandlung des Gesichts wieder ausgeglichen: Die Details werden herausgearbeitet und die stoffliche Beschaffenheit der Haut berücksichtigt. Dadurch entsteht ein sehr jugendlicher und frischer Ausdruck des Porträtierten, was im Gegensatz zum blassen Gesicht des Don Carlos steht, das auf eine andere Weise modelliert wurde, indem mehr mit Licht und Schatten gearbeitet wurde, als mit Farbe. Coellos Porträt weist mehr italienische Züge auf, Valckenborchs Bildnis hingegen mehr niederländische.

Matthias ist laut Klauner eher in einer unrepräsentativen und bürgerlichen Weise gemalt, was jedoch meiner Meinung nach nur auf das Gesicht zutrifft, nicht aber auf Haltung und Kleidung.⁸⁶ Valckenborch erweist sich vor allem am koloristischen Reichtum - wie man hier am Gesicht und am kräftig blauen Hofkleid erkennen kann - als selbstständige und starke Malerpersönlichkeit. Seine Leistung besteht gerade in seiner individuellen Ausführung gegenüber der strengen spanischen Auffassung dieses Bildthemas. Valckenborch geht unbefangener und frischer an dieses Thema heran, wodurch er auch von Heinz als die stärkste Persönlichkeit unter den damals am Hof beschäftigten Meistern bezeichnet wird.⁸⁷

Ein weiteres Merkmal des Porträts Valckenborch ist ein bewusst altertümliches Arbeiten, das laut Heinz gerade ein Kennzeichen der guten Maler am Wiener und Grazer Hof darstellte. Dies gilt neben dem Bildnis des *Erzherzog Matthias im blauen Gewand* auch für das Porträt des *Erzherzogs Matthias im Harnisch*⁸⁸ (Abb. 17). Dieses Bildnis entspricht dem Typus des Vorhergehenden. Valckenborch folgte mit diesem Bildnis einem Ideal, das nicht von ihm erdacht worden war⁸⁹. Es ist seinem sonst bevorzugten Figurenideal ganz und gar nicht verwandt. Wahrscheinlich war es ihm bewusst, dass das Bild des Fürsten durch alte Traditionen an Vornehmheit zunimmt, genauso wie es bei der Aufzählung langer Ahnenreihen der Fall ist.

⁸⁵ Klauner 1961, S. 142.

⁸⁶ Ebenda.

⁸⁷ Heinz 1963, S. 103.

⁸⁸ Inventarnummer: GG_4390

⁸⁹ Heinz 1963, S. 103.

Zum Halbharnisch trägt der Erzherzog die geschlossene Halskrause und die kurze geschlitzte Hose, die wiederum der Mode um 1580 entspricht. Matthias ist auf diesem Porträt leicht nach links gedreht. Die linke Hand ist wieder auf dem Degen abgelegt, in der Rechten hält er einen Feldherrenstab als Symbol der Macht, ohne Bezug zu einem konkreten Kommando. Der schwarze, goldverzierte Halbharnisch war als sogenannter Fußturnier-Harnisch bis ins 16. Jahrhundert gebräuchlich. Auf der roten Truhe rechts neben ihm sieht man die gefingerten Handschuhpaare und den großen Helm mit anhängenden Reifen und Helmbusch, einen sogenannten Mantelhelm. Die Helmbuschfedern sind rot und hellblau. Die Genauigkeit der Wiedergabe, auch der roten Beinkleider und der beigen Schuhe sind von großem Quellenwert. Der Ornamentik nach dürfte der Harnisch italienischer Herkunft sein.⁹⁰ Der Erzherzog steht auf einem rot, gelb und grau marmorierten Boden. Den Hintergrund beschreibt eine dunkelbraune bis schwarze Wand. In der linken oberen Ecke wurde ein dunkelgelber Vorhang drapiert. Der Raumbezug ist hier deutlicher als im Porträt des *Erzherzogs mit blauem Gewand*. Auch das rötlich-weiße Gesicht von Matthias ist ähnlich frisch wie in dem geraden genannten Bild. Die zarten Farben seines Antlitzes betonen die Jugendlichkeit des Statthalters.⁹¹ Dem Herzog merkt man in diesen beiden Bildern seine beschwerliche Zeit in den Niederlanden nicht an, im Gegenteil, er wirkt eher unbekümmert und gut aufgelegt.⁹² Es gelang Valckenborch somit, sich von dem Vorbild der spanischen Bildnisstrenge fast gänzlich abzuwenden. Der größte Unterschied zu einem spanischen Infanten besteht nach Heinz in dem „geradezu fröhlichen Gesamteindruck“, der durch die „leuchtende Lokalfarbigkeit in der Wiedergabe der modischen Gewänder“⁹³ hervorgerufen wird. In diesen zwei Bildern bemühte sich Valckenborch seinen Herren in einem besonders hohen Grad von höfischer Eleganz abzubilden und erreicht somit die Ziele des höfischen Idealbildnisses. Valckenborch ist Heinz folgend ein Künstler, der zwei bedeutende Auffassungen des Bildnisses in seinen Werken verbindet und so auch historisch an einem Wendepunkt steht. Das ist zum einen der neue Porträtrealismus und zum anderen die alte Vorstellung vom ritterlichen Ideal, deren Anfang wie oben erwähnt bei Kaiser Maximilian I. zu finden ist.⁹⁴ Diese Tendenz, Anregungen des 15. Jahrhunderts wieder aufzunehmen, ist allerdings nicht auf Valckenborch beschränkt. In ganz verschiedener Art ist diese Erscheinung sowohl in Italien, als auch an den deutschen Höfen zu beobachten.⁹⁵ Valckenborch hat eigentlich nur in den zwei lebensgroßen Bildnissen

⁹⁰ Auskunft von Dr. P. Krenn, Landeszeughaus Graz.

⁹¹ Wied 1990, S. 147.

⁹² Heinz 1963, S. 117.

⁹³ Ebenda, S. 117-118.

⁹⁴ Ebenda.

⁹⁵ Von Holst 1930.

des Erzherzogs Matthias und in dem stilistisch eng verwandten Porträt der Sibylle von Jülich-Cleve-Berg diesen rückgreifenden Stil vertreten.

Im Bild des *Erzherzogs Matthias als P. Cornelius Scipio maior*⁹⁶ (Abb. 22) stellt Valckenborch seinen Herren wiederum in klassischer Haltung und Proportion dar. Hummelberger konnte nachweisen, dass Publius Cornelius Scipio Africanus maior gemeint ist, da beim festlichen Einzug des Matthias in Brüssel (1578) Ereignisse aus dem Leben des Publius Cornelius Scipio (Africanus maior) gezeigt wurden. Der Erzherzog steht zentral auf einem kleinen Hügel im Vordergrund und nimmt beinahe die ganze Bildhöhe in Anspruch. Seine linke Hand hat er in die Hüfte gestützt und mit der Rechten hält er wieder einen Feldherrenstab.

Im Hintergrund des Bildes sieht man eine befreite Stadt und den Feldherren, vor dem zwei Soldaten demütig auf die Knie gegangen sind und somit ihre ergebenheit und Unterwerfung zum Ausdruck bringen. Matthias reicht einem der Männer die Hand. Diese Szene ähnelt einer Darstellung aus der Festdekoration - ein reiches Programm an Bildern mythologisch-symbolischen Inhalts - für den Einzug in Brüssel, die am Hauptplatz, dem „grooten merckt“ aufgestellt wurde. Darauf ist der siegreiche Feldherr Scipio (Africanus maior) zu sehen, der die Zwietracht und die Tyrannei - eine deutliche Anspielung auf Don Juan d'Austria - niedergeworfen hat und die Gefangenen und die Unterdrückten - gemeint sind die Niederländer - befreit (Abb. 43). Im Hintergrund befindet sich eine phantastische, weite Hafenlandschaft, aus der die Masse der Soldaten in den Mittelgrund strömt. Auch auf dem Schild findet man eine Anspielung auf die Befreierrolle des Erzherzogs Matthias: Perseus befreit Andromeda.

Dieses Bild zeichnen zwei Aspekte der Malerei aus. Zum einen die Kleinteiligkeit und der Reichtum der Landschaft, die wie der Zierrat Miniaturhaftigkeit zeigen, zum anderen entspricht das gesamte Werk aber der klassischen Monumentalkunst.⁹⁷

Die rote Rüstung und die roten Stiefel des Matthias sind äußerst reich mit Gold und Edelsteinen verziert. Wied weist auf den Kleinodcharakter des Schwertgriffs und des adlerbekrönten Helms hin, auf denen ein kirschengroßer Edelstein im Maul des Pantherkopfes bzw. im Schnabel des Adlers und je ein pyramidenförmiger Stachel die Zusammengehörigkeit der Prunkstücke erkennen lassen.⁹⁸ Die Haut des Matthias ist sehr bleich, und steht ganz im Gegensatz zu den beiden anderen jugendlich frischen ganzfigurigen Porträts des Erzherzogs.

⁹⁶ Inventarnummer: GG_1022, datiert 1980

⁹⁷ Heinz 1963, S.120.

⁹⁸ Wied 1990, S. 149.

Matthias hat sich also 1580 nochmal als Scipio und Befreier der Niederlande verherrlichen lassen.⁹⁹

Diese Glorifikation eines Adligen hat ihren Ursprung in der florentinischen Raumausstattung der Stadtpaläste. Seit 1460 treten mehr und mehr Bilder hervor, deren eigentlicher Bildsinn die Glorifikation des Hausherrn und seines Hauses ist. Die aufgestellten Statuen, z.B. die Herkulesstatuen des Palladio im Palazzo Medici-Riccardi, verherrlichen nicht etwa Herkules oder die Allegorie des Tugendhelden, sondern meinen ganz konkret den Hausherrn - in diesem Fall Lorenzo di Medici. Dies bedeutet, dass Lorenzo als der neue Herkules erklärt und dadurch erhoben wird. Im 16. Jahrhundert ergreift dieses Prinzip, das zuerst nur auf einzelne Räume beschränkt war, ganze Raumfolgen. So wurden auch ganz neue Bildgattungen erschaffen, wie das sogenannte *portrait hisoïré*, das allegorische Porträt, in dem der zu Verherrlichende unter der Gestalt einer antiken Gottheit oder eines Heros erscheint. Dies bestand vom 16. Jahrhundert bis zum Ende des 18. Jahrhunderts als konstante Untergattung des Porträts.¹⁰⁰

Deutlich später als die Jugendporträts von Erzherzog Matthias entstand das *Kniestück mit Stab* (Abb. 23). Matthias wird hier mit Schurr- und Spitzbart dargestellt und könnte seinem Alter nach Ende der achtziger Jahre datiert werden. Heinz und Schütz datieren es in die erste Hälfte der achtziger Jahre. Der Erzherzog trägt hier nicht die ganz kurze, weitgebauchte, sondern die knielange Hose. Der Mode um 1600 entsprechend ist sie der ganzen Länge nach geschlitzt, so dass zwischen den mit Goldborten besetzten Streifen des roten Oberstoffes das goldgelbe Futter sehr effektiv sichtbar wird. Während Krause und Manschetten einfach gehalten sind, trägt die Feldbinde vor allem an den Schmalseiten breite Besätze aus Gold- und Silberguipure.¹⁰¹ An der Oberseite wurden 10 cm angestückt. Vergleicht man das Kniestück mit den ganzfigurigen Porträts, so stünde die Figur ohne diesen Zusatz im gleichen Verhältnis zu dem Format wie in den letztgenannten. Wied, Heinz und Schütz räumen daher ein, dass es denkbar wäre, dass das Bildnis ursprünglich größer gewesen ist - vielleicht ein ganzfigürliches Bildnis - und später beschnitten wurde.

⁹⁹ Hummelberger 1965, S. 115-116.

¹⁰⁰ Sedlmayr 1959, S. 210-211.

¹⁰¹ Guipure: vom französischen Wort "guiper" = umhüllen; Guipure ist eine Form der Stickerei, die auch als „Ätzstickerei“ aufgrund des Herstellungsprozesses bezeichnet wird. Es wird zunächst auf ein Grundgewebe gestickt, das anschließend durch einen chemischen Vorgang, ein Acetonbad, entfernt wird - also weggeätzt. Zurück bleibt ein durchbrochener Stoff, der aussieht wie extrem aufwendige Klöppelspitze. Siehe dazu Schütz/Heinz 1982, S. 111.

3. Die Porträtliebe des Erzherzogs Matthias

Es ist auffallend, wie viele Porträts des Erzherzogs von Lucas van Valckenborch in einem kurzen Zeitraum von ein paar Jahren angefertigt wurden. Mit Sicherheit geschah dies in dessen Auftrag. Die einzige Ausnahme stellt Sibylle von Jülich-Cleve-Berg in dieser Reihe der Bildnisse dar. Diese Tatsache sagt somit einiges über den Dienstgeber von Lucas aus. Matthias war ein von äußerstem Ehrgeiz besessener Mann. Als dritter¹⁰² Sohn, nach Rudolf II. und Ernst sollte er eine geistliche Laufbahn einschlagen, doch dies war nicht in seinem Sinne. Vielmehr waren seine stetigen Ziele das Streben nach Macht und der Aufstieg bis an die Spitze der Herrschaft. Seinen Anfang nahm dies, als Matthias 1577 die Statthalterschaft der rebellierenden Niederlande eigenmächtig übernahm und sich somit gegen die eigene Dynastie stellte. Dies zeigt, dass ihm politische Macht bei weitem wichtiger als die eigene Familie war. Sein Unternehmen endete jedoch 1582 erfolglos. Nur mit Hilfe von Krediten seines Bruders Rudolf II. konnte Matthias nach Hause zurück kehren. Zur Folge hatte dies den Anfang des Bruderzwistes, der bis zum Tode Rudolfs II. nicht gelöst werden sollte, sich im Gegenteil sogar immer mehr verschärfte. In die Zeit der versuchten Machtergreifung von Matthias in den Niederlanden fallen - bis auf eines - auch die hier behandelten Porträts des Erzherzogs. Zwei davon sind mit 1579 datiert¹⁰³ (Abb. 16 und 17), eines mit 1580¹⁰⁴ (Abb. 22), ein anderes ist nicht datiert, wird aber in die Zeit um 1580¹⁰⁵ (Abb. 18) eingeordnet. Nur eines wurde um 1583¹⁰⁶ (Abb. 23) gefertigt.¹⁰⁷

Alle Porträts Valckenborchs aus der niederländischen Zeit zeigen einen jungen Erzherzog, bartlos und in voller Größe. Das längliche Gesicht mit dem spitzen Kinn ist glatt, ohne jede Falten oder Kennzeichen, wie sie das Leben in ein Antlitz schreibt. Der Maler scheint darauf bedacht zu sein, nicht den geringsten Makel darzustellen. Oder aber es war Matthias, der darüber wachte, dass er als fehlerloser Herrscher wiedergegeben wird. Das blaue Gewand ist äußerst modisch, der Harnisch eindrucksvoll mit dem Feldherrnstab als Symbol der Macht und das Bildnis als P. Cornelius Scipio africanus major eine Allegorie auf die Befreiung von der Tyrannei. Sie waren also alle dafür gedacht, den Erzherzog ins rechte Licht zu rücken und ihn von seiner besten Seite zu präsentieren. Die Bilder zeigen den Wunsch, sich in Szene zu

¹⁰² Eigentlich ist Matthias der vierte Sohn Kaiser Maximilians II., doch verstarb der Erstgeborene schon als Säugling.

¹⁰³ GG_6437, GG_4390

¹⁰⁴ GG_1022

¹⁰⁵ GG,5471

¹⁰⁶ Erzherzog Matthias mit Stab (GG_:3400)

¹⁰⁷ Die Pendantbildnisse und das ganzfigurige Porträt der Sibylle von Jülich-Cleve-Berg sind ausgenommen, werden aber auch um 1579/80 eingeordnet.

setzen und sind bildlicher Ausdruck dafür, dass dieser ehrgeizige Nachgeborene zuerst phantastischen Plänen nachging.¹⁰⁸

Ein einziges Bildnis¹⁰⁹ - jedoch nicht von Valckenborch - stellt eine Ausnahme in dieser Reihe dar. Es wurde von einem unbekannten österreichischen Hofmaler um 1582/83 gefertigt, also wahrscheinlich kurz nach oder vor dem Ende seiner Statthalterschaft (Abb. 44). Es ist ein Brustbild, das durch die Beschriftung MATIAS.AR(CHI)DVX.AVS(TRIAE) als Bildnis des Erzherzogs ausgewiesen ist. Schon das Format weicht von den Valckenborch'schen Porträts ab, weshalb es auch bei weitem nicht so eindrucksvoll ist. Über dem goldenen Brokatgewand erhebt sich eine weiße Halskrause. Das Gesicht ist nicht so glatt und makellos wie auf den Darstellungen Valckenborchs, der Erzherzog hat Ringe unter den Augen, die Augenhöhlen wirken stark verschattet und er hat Falten zwischen den Augenbrauen und um die Nasenspitze.¹¹⁰ Die Gesichtszüge könnten Resignation ausdrücken und zeigen vielleicht die Spuren der vergangenen Anstrengungen. Es ist das einzige Bildnis des Erzherzogs, das ihn nicht ganz perfekt darstellt. Im Gegensatz dazu steht das Kniestück Valckenborchs (Abb. 23) aus derselben Zeit. Hier ist nichts von etwaigen Mäkeln zu sehen. Es ist wieder sehr repräsentativ und entspricht mit der üppigen Feldbinde und dem Feldherrnstab der Prunk- und Machtliebe des Erzherzogs.

Auch der Regierungsstil Erzherzogs Matthias, von Volker Press resümiert, unterstreicht das Bild des eitlen Regenten: „Seine herrscherliche Präsentation war nur eine äußerliche. Er verstand es zwar, seine Würde zu betonen, und konnte gut mit Menschen umgehen. Aber hinter der stolzen Fassade verbarg sich wenig - Matthias unterschrieb, was ihm seine Räte vorlegten. Einen selbstständigen Einfluss auf die Politik entwickelte der Erzherzog nicht - er zog die Musik, auch die Scherze seines Hofnarren vor.“¹¹¹ Es war ihm also seine Wirkung nach außen hin ungemein wichtig und auch die Betonung seiner Stellung. Dazu passen diese Porträts Valckenborchs hervorragend.

Im Laufe der Zeit entstanden noch einige andere Porträts von Matthias, der inzwischen zum Kaiser gekrönt wurde. Zwar sind diese Bilder nicht mehr von Lucas van Valckenborch, aber sie zeigen, wie wichtig es ihm war, seiner Macht auch bildlich Ausdruck zu verleihen. Kaiser Matthias ließ etwa ein Jahr nach Antritt als Oberhaupt des Heiligen Römischen Reiches Deutscher Nation und zwei Jahre nach seiner Krönung in Böhmen zwei Porträts im böhmischen Krönungsornat durch den früheren Hofmaler Rudolfs II., Hans von Aachen,

¹⁰⁸ Wacha 1950, S. 239.

¹⁰⁹ Stadtmuseum Linz, Inventarnummer 10.860

¹¹⁰ Wacha 1950, S. 238.

¹¹¹ Press 1990, S. 115.

anfertigen (Abb. 45 und 46). Die Darstellung mit den böhmischen Insignien mag vielleicht weniger herrschaftlichen Gehalt besitzen, als ein Porträt mit den kaiserlichen Insignien, dennoch ist für den eigenwilligen Machtantritt des Matthias gerade die Erlangung der böhmischen Krone der Durchbruch zur Legalisierung seines Herrschaftsanspruches. Auch die Wahl des Künstlers Hans von Aachen zeigt, wie komplex Matthias seine Propaganda anlegte. Indem er den Maler, der Rudolf II. so treu gedient hatte für sich in Anspruch nahm, bewies er Kontinuität und besiegelte zugleich auf kultureller Ebene den Sieg über seinen Bruder.¹¹²

Das Wiener Porträt (Abb. 45), das um 1613/14 datiert wird, zeigt Matthias im silberfarbigen, bestickten, bodenlangen Rock des böhmischen Krönungsornats, darüber trägt er den Krönungsmantel, der reich mit Perlen und Gold verziert ist. Die Insignien präsentiert Matthias dem Betrachter sehr deutlich: Den Reichsapfel hält er in der linken, das Zepter in der rechten Hand. Auf dem Haupt sitzt die überaus realistisch abgebildete Wenzelskrone. Dass Matthias den Orden des Goldenen Vlieses trägt, kommt durch die üppige Gewandung weniger zur Geltung als bei manchen anderen Porträts seiner Vor- und Nachfahren in schlichterer Kleidung.¹¹³ Es war ihm auch hier außerordentlich wichtig, die Symbole der Macht gut zu repräsentieren und für die Nachwelt festzuhalten. Er ersuchte darum, die Reichskleinodien noch bis zum Krönungstag seiner Frau Anna behalten zu können und verzögerte die Rückgabe danach nochmalig, um sie abmalen zu lassen.

Was das Kunstverständnis von Matthias anbelangt, so stellte er keine hohen geistigen Ansprüche. Es wird immer wieder erwähnt, dass er einen gewissen Sinn für Musik hatte, aber was er mit den Kunstsammlungen anfangen sollte, die ihm als Erbschaft von Kaiser Rudolf II. in die Hände gefallen waren, weiß man nicht. Dass er sie immer wieder sortierte, auch wenn er sie schon oftmals geordnet hatte, lässt nach Rill auf behäbigen Besitzerstolz schließen.¹¹⁴ Dies passt auch zu der Tatsache, dass Matthias die Wiener Kunstkammer in eine traditionelle Schatzkammer umwandelte. Es waren also nicht die Kunstwerke selbst, die ihm am Herzen lagen, sondern allein deren Besitz und das damit einhergehende Prestige.

¹¹² Hauenfels 2005, S. 210.

¹¹³ Ebenda, S. 209.

¹¹⁴ Rill 1999, S. 212.

V. Monatsdarstellungen

Der Entstehungszeitraum der Monatsserie (Abb. 9-15) von Valckenborch reicht von 1584 bis 1587 und wurde wahrscheinlich für Erzherzog Matthias gemalt. Ein Bild - die Frühlingslandschaft März oder April - entstand 1584, drei Monatsdarstellungen - die beiden Herbstlandschaften und die Sommerlandschaft - wurden 1585 gefertigt, das Novemberbild und die Winterlandschaft wurden 1586 gemalt und das letzte erhaltene Bild wurde 1587 fertiggestellt.

Bei der Restaurierung der Gemälde im Jahr 2004 konnte man feststellen, dass alle Gemälde eine rötliche Öl-Harz-gebundene Grundierung aufweisen, was eine Besonderheit für flämische Gemälde dieser Zeit darstellt, da traditionell ein Leim-Kreide-Grund verwendet wurde. Interessant ist auch, dass die Gemälde nie exakt gleich groß waren und auch heute - trotz verschiedener Eingriffe - nicht sind. Die Maße divergieren um 3,5 cm in der Höhe und 5 cm in der Breite. An einigen Gemälden sind entlang der Bilderränder Spuren von früheren Nagelungen und alte Ausbesserungen erkennbar. Sie lassen vermuten, dass die Bilder als Wandschmuck direkt an die Wand oder von vorne auf eine Holzleiste genagelt wurden. Danach wurden die Nägel wahrscheinlich mit einer Rahmenleiste abgedeckt.¹¹⁵ Es ist klar, dass die Bilder daraufhin konzipiert wurden, dass sie nebeneinander gehängt werden, da der Horizont in jeder Monatsdarstellung annähernd gleich hoch ist und von einem ins nächste Bild überleitet.

1. Darstellungstradition der Monatsfolgen und Jahreszeiten

Es soll nur kurz darauf eingegangen werden, wie sich die Darstellung der zwölf Monate entwickelt hat, um dann einen genaueren Blick auf die Tradition zu werfen, in der Valckenborch steht. Es soll gezeigt werden, wie der Maler zu diesem Bildergebnis kommen konnte. Die Monatsdarstellungen sind in dieser Arbeit in der Abfolge des Jahres geordnet und nicht nach ihrer Entstehungszeit, um einen besseren Zusammenhang zwischen den einzelnen Monaten herzustellen.

Die Darstellung des Jahreszeitenwechsels, illustriert an Hand der Landschaft und in zyklischer Form, bildet seit ihren allerersten Anfängen ein feststehendes Thema der Landschaftsmalerei. Zwei Aspekte der Landschaftswiedergabe gelangen dabei zur Darstellung: einmal der Wandel des Erscheinungsbildes der Landschaft im Laufe des Jahres, zum anderen die Schilderung der vom Menschen genutzten, durch Felder, Gärten, Wege und Bauwerke geformten Kulturlandschaft, wobei die gestaltende menschliche Tätigkeit selbst in der alten Form der Monatsbeschäftigungen gezeigt wird, die unabhängig von der

¹¹⁵ Slama u.a. 2004, S. 88-90.

Landschaftsdarstellung eine viel ältere, bis in die Spätantike zurückreichende Tradition besitzt.¹¹⁶

Die Anfänge der Darstellung der Monate und Jahreszeiten liegt in der Buchmalerei. Den Stundenbüchern des Mittelalters war ein Kalender vorangestellt, der von den Buchmalern illustriert wurde. Um 1400 entsteht die eigentliche Kalenderlandschaft in Oberitalien, deren Voraussetzung das besondere Interesse der lombardischen Kunst an der genauen Naturbeobachtung und Naturstudie war. Das in den frühen Monatsbildern zum Ausdruck gelangende neue und moderne Naturgefühl findet seinen Ursprung in der spätmittelalterlichen Poesie, in der noch vor den ersten bildlichen Darstellungen die im Jahresverlauf wechselnden Beschäftigungen und das damit sich ändernde Bild der Landschaft in Kalendersonetten beschrieben wird. Die Kalenderlandschaft entsteht somit zuerst in der italienischen Literatur.

Allerdings legen die ersten Kalenderbilder ihr Augenmerk mehr auf die Darstellung der Monatsbeschäftigungen und weniger auf die Landschaft, die nur eine angedeutete Hintergrundfolie für die verschiedenen menschlichen Tätigkeiten bildet, deren Auswahl im Lauf des Mittelalters kanonische Form gefunden hatte.¹¹⁷

Die ersten Monatsbilder, die mit der Darstellung der dem jeweiligen Monat entsprechenden Landarbeit die Landschaft zum eigentlichen Bildthema machen, sind in den zwischen 1411-1416 von den Gebrüdern Limburg für den Herzog Jean de Berry angefertigten *Très Riches Heures* enthalten. Mit diesem erstmaligen Auftreten der neuen Bildform ist zugleich auch der Höhepunkt der Gattung erreicht. Die Brüder kommen aus den Niederlanden, arbeiteten am französischen Hof, gelangten aber nur durch die Kenntnis älterer italienischer Vorlagen aus dem Trecento zu der neuen, revolutionären Lösung.

Dem am Beginn der Handschrift stehenden Monatskalender ist jeweils eine ganzseitige Miniatur gegenübergestellt. Das Augenmerk ist dabei nicht primär wie in den älteren Kalenderminiaturen auf die für den Monat spezifische Tätigkeit gelegt, sondern auf die Einbettung der kleinen Figuren in ihre landschaftliche Umgebung (Abb. 47 und 48). Das Besondere an diesen Landschaften ist ihre räumliche Tiefenillusion, die mit der Gliederung durch Wege, Mauern, Hecken und Ackerfurchen erreicht wird. Nur die menschliche Tätigkeit in der Naturlandschaft erlaubt es dem Künstler, die Landschaft als bildwürdiges Motiv zu erfassen.¹¹⁸

In den zahlreichen niederländischen Kalenderminiaturen des 15. und frühen 16. Jahrhunderts, die verschiedenen Handschriften wie Stundenbüchern, Psaltern und Brevieren vorangestellt

¹¹⁶ Schütz 2003, S. 253.

¹¹⁷ Ebenda.

¹¹⁸ Ebenda, S. 255.

sind, hat sich eine feststehende Ikonografie der Monatsbeschäftigungen herausgebildet, die auf bestimmten, immer wiederkehrenden Motiven beruht, die auch in den Bildern Valckenborchs zu finden sind - dazu aber später.¹¹⁹

2. Pieter Bruegels d. Ä. Wirken auf Lucas van Valckenborch

Ein wichtiges Vorbild für die Arbeit an der Landschaft des Lucas van Valckenborchs stellt Pieter Bruegel d. Ä. dar. Das Verhältnis der beiden ist weit enger, als bisher vermutet. Zwar hatten die beiden kein Lehrer-Schüler Verhältnis, wie das oft fälschlich publiziert wird, doch gibt es einige Hinweise darauf, dass Lucas das Werk des um ca. 10 Jahre älteren Meisters gekannt haben muss. Wie sich im Lauf der Arbeit noch genauer zeigen wird, lässt sich dies durch Motivübernahmen und auch gemeinsame Bekannte und Freunde beweisen. So weiß man durch van Manders Künstlerbiographien, dass Lucas mit Hans Vredeman de Vries befreundet war, der bei Pieter Coecke van Aelst mitgearbeitet hat, dem Lehrer von Pieter Bruegel d. Ä. Auch mit Abraham Ortelius, einem guten Freund Bruegels war Lucas bekannt, ebenso mit Georg Hofnagel, mit dem er 1593/94 für die Ansichten von Linz und Gmunden zusammengearbeitet hat. Erst kürzlich erwies sich eine anonyme Kopie nach Bruegels Neapler Blindensturz (Abb.49), als von der Hand des Lucas van Valckenborch (Abb. 50).¹²⁰ Ihre Farbgenauigkeit setzt eine Kenntnis des Bruegelschen Originals voraus. Auch die beiden Fassungen des *Turmbaus zu Babel* (heute in Rotterdam und Wien) von Pieter Bruegel d. Ä. (Abb. 51 und 51). haben Lucas van Valckenborch beschäftigt. Den Rotterdamer Typus von Bruegel hat Lucas im Jahr 1568 zweimal als Vorlage benutzt (Abb. 53 und 54). Wenn man die Spätdatierung mit 1568 des Rotterdamer Turms von Bruegel annimmt, dann wären sie im selben Jahr entstanden. Jedenfalls sind sie noch zu Lebzeiten Bruegels gemalt worden, was auf ein besonderes, vielleicht persönliches Nahverhältnis hindeutet.¹²¹ Vor allem der erst kürzlich aus Privatbesitz aufgetauchte Turmbau zu Babel (Abb. 52), der sich heute in Paris befindet, ist ein Zeugnis der frühen Bruegelrezeption von Lucas van Valckenborch. Durch den roten Farbton schließt er noch enger an den Rotterdamer Typus an, als der ebenfalls 1568 datierte Turm Valckenborchs in München, der sich vor allem durch sein ockerfarbiges Kolorit und das kleinere Format unterscheidet (Abb. 53). Zwei Details wiederholt Valckenborch in der Pariser Fassung, die nur durch die direkte Kenntnis des Rotterdamer Originals zu erklären ist: Es sind die beiden Staubbahnen, eine weiße und eine rötliche, die von Kalk- und

¹¹⁹ Schütz 2003, S 254.

¹²⁰ Wied 2004/05 S. 91-96.

¹²¹ Eine ausführliche, vergleichende Beschreibung des *Blindensturzes* und der *Turmbauten zu Babel* hat Wied 2004/05 im Jahrbuch des Kunsthistorischen Museums Wien vorgenommen, weshalb hier nicht näher darauf eingegangen wird.

Ziegelstaub herrühren und an der linken Seite des Turms herablaufen. Am deutlichsten sichtbar werden sie am Sockel. Abweichungen gibt es in den Architekturdetails, dem Kolorit des Himmels und des Meeres, den Segelschiffen, der Landschaft und vor allem in der Perspektive. Es ist eben nicht nur eine bloße Kopie.¹²²

Auch in den Monatsdarstellungen zeigt sich ein großer Einfluss. Bruegel schuf eine (wahrscheinlich) sechs Bilder umfassende Serie der *Zeiten des Jahrs* (Abb. 55-59), die allein durch die Anzahl der Bilder ein Novum in der Tradition der Monatsdarstellung bildet. Er geht von einer alten Teilung des Jahres in sechs ungleich lange Jahreszeiten aus und hält sich nicht an die herkömmliche Zwölfzahl der Monate und auch nicht an die Vierteilung der Jahreszeiten. Lange glaubte man, dass Bruegel je zwei Monate zusammengefasst hat, doch dies ist nicht der Fall. Er unterschied den Vorfrühling (*Kleinlente*) vom Frühling (*Grootlente*) und den Frühsommer vom Hochsommer. Diese Einteilung passt genau auf die erhaltenen fünf Bilder des Zyklus¹²³, von dem eines, nämlich der *Frühling*, verloren gegangen ist. Diese Serie stellte einen Höhepunkt der niederländischen Landschaftsmalerei des 16. Jahrhunderts dar. Bruegel konnte auf der langen Tradition der Monatsdarstellungen aufbauen, die er aber sehr eigenwillig und individuell nutzte. Dazu gehört, dass er sich der ikonografischen Tradition gegenüber sehr frei verhält, indem er in einem Bild charakteristische Motive kombiniert, die auf mehr als nur einen Monat zutreffen. Dies kann man auch bei Valckenborch beobachten, der beispielsweise die Anlage eines Gartens, der charakteristisch für den Monat März steht und die Liebespaare, traditionell dem Monat April zugeordnet, für die Darstellung des Mais verbindet (Abb. 10).

Das Verhältnis von Figuren und Landschaft ist in Bruegels Bildern im Vergleich zu den Kalenderminiaturen der Stundenbücher nun umgekehrt: Die Figuren werden zur Staffage, die Landschaft, die vorher als Hintergrundfolie diente, wird zum Hauptthema des Bildes.¹²³

In der unmittelbaren Nachfolge von Pieter Bruegel malte Lucas van Valckenborch zwischen 1584 und 1587 an einem Zyklus von Monatsdarstellungen, von dem sieben Bilder erhalten sind (Abb. 9-15). Bis jetzt ist unklar, ob die restlichen fünf verlorengegangen sind oder unausgeführt blieben. Dass für den Herbst zwei Nachbarmonate erhalten sind, sprach jedoch schon immer dafür, dass die Serie ursprünglich 12 Monatsbilder umfasst hat, oder zumindest daraufhin angelegt war.

In der Anlage als Folge von Monats- und nicht Jahreszeitenbildern, die auf der herkömmlichen niederländischen Tradition der Monatsbeschäftigung beruht, geht

¹²² AK Graz 2003, S. 130-132.

¹²³ Schütz 2003, S. 256.

Valckenborch laut Schütz im entwicklungsgeschichtlichen Ablauf hinter Bruegel zurück.¹²⁴ In seinen Frühwerken fällt es ihm schwer, zwischen dem betonten Vordergrund und den fernen Bergen durch lange, tiefe Täler eine Verbindung herzustellen. Auch nimmt die Bedeutung der Figuren im Vergleich zu Bruegel bei Valckenborch wieder zu. Doch lassen sich in Laufe seiner langen Schaffenszeit wirkliche Fortschritte erkennen. Puyvelde schreibt, dass den ersten Bildern Valckenborchs - noch panoramaartige Landschaften - die Einheit des Aufbaus fehle. Seit 1568 beginne er dem Ganzen mehr Ausdruck und inneren Zusammenhang zu geben.¹²⁵ Aufgrund mangelnder Beispiele lässt sich diese Aussage jedoch nicht nachvollziehen.¹²⁶ Er behält die braune Kulisse im Vordergrund auch bei seinen Monatsdarstellungen bei, doch gelingt es ihm, die Landschaft durch die immer mehr sich ausbreitenden helleren Farbtöne als zusammenhängendes Ganzes ohne Unterbrechung bis zu einem fernen Hintergrund zu führen. Besonders gut lässt sich dies in der *Frühlingslandschaft mit dem Palast in Brüssel* (Abb. 10) erkennen: Der braune Hügel im rechten Vordergrund steht im starken Kontrast zu der tiefer gelegenen Ebene. Besonders der Fluss, der neben dem Schlossgarten zu sehen ist, leitet den Blick kontinuierlich in die Tiefe der Flusslandschaft und stellt somit einen harmonischen Zusammenhang zwischen Mittel- und Hintergrundlandschaft dar. Die Schlossanlage mit dem Turnierplatz ist gut in die Flusslandschaft integriert, vor allem farblich passt sie sich der Umgebung hervorragend an. Der Schlossgarten mit den sich darin befindenden Figuren ist im Verhältnis vielleicht etwas zu groß geraten und auch der Übergang vom Vordergrundhügel zur Mauer ist perspektivisch nicht ganz korrekt, dennoch ergibt sich ein harmonisches Gesamtbild. Ein weiteres Beispiel hierfür wäre *Erzherzog Matthias bei der Weinlese* (Abb. 60). Auch hier wird der Blick kontinuierlich durch den Fluss in die Tiefe geführt und die hellen Farben stellen einen fließenden Übergang her.

Valckenborch übernimmt die üblichen landschaftlichen Kompositionsformen der Zeit, aber vereinfacht diese in seinem Sinne. Eine Besonderheit seines Stils, die jedoch nicht in allen Werken zum Ausdruck kommt, ist, dass er das alte System der allzu deutlichen Gliederung der Landschaft in drei verschiedene Schichten nicht mehr anwendet. Mehr als einmal lässt er

¹²⁴ Schütz 2003, S. 257.

¹²⁵ Puyvelde 1962, S. 256.

¹²⁶ Es sind lediglich die beiden Ansichten von Lüttich bekannt, die als Landschaften vor 1568 gemalt wurden (Abb. 63 und 64). Sonst existiert noch die Landschaft mit Angler auf dem Steg, die in die Jahre vor 1570 datiert wurde (Abb. 130), die jedoch als Nahlandschaft konzipiert ist. Die Gebirgslandschaft mit Vorbereitung der Kreuze, 1567 datiert (Abb. 138), fällt zwar aufgrund des Motives aus der Reihe der als Überschaualandschaft konzipierten Bilder, doch von ihr könnte man noch am ehesten behaupten, dass ihr Aufbau durch die zwei verschiedenen Ebenen als uneinheitlich zu bezeichnen ist.

den zweiten, grünlichen Ton weg und geht sofort vom Braun des Vordergrundes zum Blau des Hintergrundes über (Abb. 61).¹²⁷

Die traditionelle thematische Anknüpfung Valckenborchs an die niederländische Kalenderillustrationen des 15. Jahrhunderts wird durch eine genremäßige Erweiterung der Einzelszenen, die völlig in die Landschaft eingefügt sind, modernisiert, erhält somit eine größere erzählerische Breite und stellt eine Besonderheit Valckenborchs dar, wodurch er sich von Bruegel unterscheidet.¹²⁸ Wie zum Beispiel die feiernden und ballspielenden Bauern in der *Herbstlandschaft mit Obsternte* (Abb.12), die sich bei Speis, Trank und Musik amüsierende aristokratische Gesellschaft in der *Herbstlandschaft mit Weinlese* (Abb. 13) oder auch der dickleibige Bauer, der die Arbeit kontrolliert in der *Sommerlandschaft mit Kornschnitt* (Abb. 11). Es wären hierzu noch viele andere kleine Nebenszenen aufzuzählen.

Valckenborch ist ein aufmerksamer Beobachter und peinlich genau in der Wiedergabe. Er arbeitet alle Formen des Vordergrundes sehr genau durch, sodass auf seinen Bildern die Härte eines Steins, die Beweglichkeit eines Zweiges oder eines Grashalmes deutlich spürbar werden. Diese Sorgfalt wirkt bis in die Bilderzone fort, die den Blick in die Ferne führen, dadurch unterscheiden sich seine Landschaften von denen seiner meisten Zeitgenossen.¹²⁹

Die Landschaftsmalerei allgemein im 16. Jahrhundert entspringt in erster Linie dem Atelier und nicht der Natur. Pieter Bruegel d. Ä. ist mit seiner Naturanschauung die große Ausnahme im 16. Jahrhundert. Sein Naturbegriff stammt aus dem Studium nach der Natur, ist aber zugleich eine künstlerische Umsetzung und Idee der Wirklichkeit.¹³⁰

Bruegels Kunst ist nun das unmittelbare vorangehende Ereignis für Lucas van Valckenborch. Obwohl beide aus denselben flämischen Traditionen schöpften, begnügte sich Lucas nicht mit bloßer Nachahmung des großen Meisters. Valckenborch bringt in seinen Bildern topographische Landschaftsausschnitte mit hinein. Zu dem älteren Konzept der Welt- und Überschaualandschaft kommen nun konkrete Stadtansichten, lokalisierbare Landschaft oder auch bestimmte Gebäude. Sei es aufgrund eines Auftrages, wie z.B. bei dem Bild *Kaiserlicher Waldspaziergang mit Schloss Neugebäude* (Abb. 30), das für einen der Dargestellten gefertigt wurde, oder aus persönlichem Interesse oder Gründen, die wir nicht kennen. Detailtreue ist hier nicht immer vorauszusetzen, sie ist einmal mehr, einmal weniger vorhanden. So sind etwa konkrete Gebäude in Phantasielandschaften gesetzt, wie z.B. in der *Frühlingslandschaft mit dem Palast zu Brüssel* (Abb. 10), andererseits bilden konkrete Landschaften Schauplätze

¹²⁷ Puyvelde 1962, S. 256..

¹²⁸ Wied 1990, S. 29.

¹²⁹ Puyvelde 1962, S. 256.

¹³⁰ Wied 1990, S. 7.

für Ereignisse, die so nie stattgefunden haben, wie z.B. die *Trinkkurbilder* (Abb. 29) oder *Waldspaziergang mit dem Neugebäude*. Bei Valckenborch kommen also sowohl „echte“, topographisch identifizierbare Landschaften bzw. Stadtansichten¹³¹ vor, oder Kombinationen aus beiden, in denen sich Phantasie und Wirklichkeit vermischen.

Ein frühes Beispiel für eine Landschaft mit Realitätscharakter von Valckenborch ist die sogenannte *Ansicht von Dinant* (Abb. 62). Ähnlich wie bei den beiden Ansichten von Lüttich (Abb. 63 und 64) sieht man von einer Anhöhe auf eine an einer Flussschleife gelegene Stadt mit vielen architektonisch anscheinend getreuen Einzelheiten, darunter befindet sich auch ein kleiner Schlossgarten.¹³²

Diesen Stadtansichten sehr ähnlich sind auch die Monatsbilder von Valckenborch komponiert. Was die Landschaftskonzeption angeht, kann man eine enge Beziehung zwischen Bruegel und Valckenborch erkennen. Bilder des Lucas lassen auf eine intime Kenntnis ganz bestimmter Werke Pieter Bruegels schließen, wodurch ein persönlicher Kontakt deutlich wird.¹³³ Das gilt auch für die Monatsdarstellungen Valckenborchs: Der Horizont ist hoch, der Betrachter befindet sich auf einem erhöhten Standpunkt, von dem die Landschaft ins Tal oder in die Ebene abfällt, um im Hintergrund erneut anzusteigen. Dies entspricht auch dem Konzept, das Pieter Bruegel verfolgt. Für diesen Landschaftstypus, der sich von der älteren niederländischen Weltlandschaft unterscheidet, wurde die Bezeichnung *Überschauandschaft* geprägt.¹³⁴

In den Vordergrund setzt Valckenborch einen Hügel, dessen Kante diagonal von der Hälfte des Seitenrandes bis zur Mitte der Unterkante führt. Sie trennt den nahsichtigen Vordergrund vom fernsichtigen Hintergrund. Darauf befinden sich seine Figuren, die dem jeweiligen Monat entsprechende Tätigkeiten ausüben. So zum Beispiel die Obsternte für den Monat September (Abb. 12) oder der Kornschnitt für die Monate Juli oder August (Abb.11). Diese Komposition gilt aber nicht nur für die Monatsbilder, sondern auch für viele andere Landschaftsbilder Valckenborchs. Franz nennt dieses Kompositionsschema *einseitige Ausblickslandschaft*.¹³⁵

Der vermutliche Beginn des Monatszyklus ist die *Frühlingslandschaft März oder April* (Abb.9) (datiert 1584). Das niederländische Kalenderjahr begann noch im 16. Jahrhundert am 1. März. Die Zuordnung der Bilder an die einzelnen Monate ist nicht in allen Fällen ganz

¹³¹ Von Lucas van Valckenborch gibt es Ansichten von Lüttich, Aachen, Antwerpen, dem Maastal, Brüssel, Gmunden, Linz, Prag und Wien.

¹³² Wied 2001, S. 108.

¹³³ Ebenda, S. 9.

¹³⁴ Schütz 2003, S. 256.

¹³⁵ Franz 1969, S. 206.

eindeutig. Das Einsetzen der Bäume und Weinstöcke ist traditionell die Arbeit des März oder April. Dies sieht man auch in der Zeichnung Bruegels *De Lenten* von 1565 in der Wiener Albertina (Abb. 65)¹³⁶ oder in der Frühlingslandschaft Hans Bols von 1573 in London (Abb. 66).¹³⁷ Im Vordergrund von Valckenborchs Frühlingslandschaft steht eine aristokratische Persönlichkeit, die Arbeitsanweisungen erteilt. Es bleibt unsicher, um wem es sich dabei handelt. Es könnte sich um den Auftraggeber - Erzherzog Matthias oder Erzherzog Ernst - handeln, die sich selbst gerne in dem Bild verewigt wissen wollten, doch dies ist eine reine Vermutung. Leider existiert keine Quelle, wie ein bestimmter schriftlicher Auftrag, der dies belegen könnte.

Die hohe Qualität der Details, wie die abgelegten Gerätschaften bei den Parterres, offenbaren sich als volkscundliche Quellen ersten Ranges. Die Arbeit im Weinberg, die hier im Vordergrund dargestellt ist, gehörte bei südlichen Landsitzen zum Bestand eines herrschaftlichen Gutes. Es wurden vor allem die alten Reben stark zurückgeschnitten, die dann durch gesteckte Holzpfähnchen neuen Halt bekommen. Ein Fuhrwerk bringt gerade neue Holzstäbe, die ein Gehilfe am Fels mit der Axt zuspitzt. Ein anderer Arbeiter pflanzt gerade neue Reben nach.¹³⁸ Traditionell stand diese Tätigkeit auch für den Monat Februar. Die Beete in den Gärten links unten werden ebenfalls gerade umgegraben und neu bepflanzt. Sie erinnern an die Idealdarstellungen von Vredeman de Vries, der später noch genauer besprochen wird. Die übrige Landschaft ist nun wieder der Phantasie des Künstlers entsprungen. Er kombiniert einen felsigen Berg mit einer Stadt, die an einem Meer oder einen See anschließen, worauf sich Schiffe tummeln. Vor allem durch die Farbwahl wurde ein harmonischer Übergang zwischen Mittel- und Hintergrund geschaffen. Die Meerlandschaft, sowie Schloss, Garten, Berg und die angrenzende Stadt sind in einem Graugrün gehalten, wodurch ein guter Zusammenhalt zwischen den einzelnen Elementen entsteht. Insgesamt wirkt die Landschaft eher düster, da der Himmel von grauen Wolken bedeckt ist und die Bäume noch kahl sind.

Die *Frühlingslandschaft mit dem Palast zu Brüssel*¹³⁹ (Abb. 10) (datiert 1587) wurde dem Monat Mai zugeordnet. Man findet hier wieder den Bildtypus der *einseitigen Ausblickslandschaft*. Die Grenze zwischen Vorder- und Hintergrund bildet die abfallende Geländekante und eine Gruppe von Bäumen, die auf dem Hügel wachsen. Die sich weit in den Hintergrund erstreckende Flachlandschaft wird von dem alten, heute nicht mehr

¹³⁶ Sie trägt die Beschriftung Mert, April Meij.

¹³⁷ Wied 1990, S. 153.

¹³⁸ AK München 2001, Nr.64.

¹³⁹ Inventarnummer: GG_1065

existierenden herzoglichen Palast von Brüssel beherrscht. Mit der großen, hinter dem Schloss in der Ebene liegende Landschaft ist wohl Brüssel selbst gemeint. Einzelne markante Gebäude wie das Rathaus mit den gotischen Türmen, der Belfried (*beffroi*) und die Kathedrale St. Gudula sind deutlich zu erkennen. Vor dem Palast findet auf einem freien Platz ein Turnier statt, dem zahlreiche Zuschauer beiwohnen. Ähnliche, ältere Ansichten des Brüsseler Palastes, der 1731 abbrannte, liegen vor. Ein anonymes Ölbild im Musée Cummunal (Brodhius) in Brüssel, das Lucas Gassel zugeschrieben wurde, dokumentiert vor allem den noch unvollendeten Chor der Kapelle rechts (Abb. 67). Auf diesem Bild basiert vermutlich der undatierte Stich, herausgegeben nach 1554 von Bartholomäus de Momper, den wahrscheinlich auch Lucas van Valckenborch als Arbeitsbehelf benützt hat (Abb. 68). Seine Ansicht des Palastes im Frühlingsbild stimmt mit den genannten Darstellungen weitgehend überein, vor allem in der identischen Vogelperspektive mit dem Turnierplatz (Abb. 68a). Die Bedachung der Kapelle ist jedoch abweichend wiedergegeben und der Stadthintergrund ist in vollkommen freier Weise behandelt.¹⁴⁰

Die Figurengruppen der rechten Bildhälfte - Spaziergänger und am Boden Sitzende im Vordergrund, ein Picknick weiter hinten - variieren das alte Thema der Monatsbeschäftigungen, wobei seit den franko-flämischen Stundenbüchern des 15. Jahrhunderts die galanten Szenen im Freien den Frühling kennzeichnen. Spaziergänger oder Liebespaare im Garten werden meist mit dem Monat April (Abb. 69) verbunden, während für den Mai überwiegend die Kahnfahrt im Maiboot steht.¹⁴¹ Zu sehen ist eine solche Bootsfahrt beispielsweise in der Maidarstellung eines flämischen Stundenbuches (Abb. 70), das von Simon Bening in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts illustriert wurde. Wie schon erwähnt, hält sich Valckenborch nicht an die genaue Zuordnung der Tätigkeiten an die jeweiligen Monate. So wählt er für seine Darstellung des Mais die höfischen Liebespaare und Gesellschaften als Motiv. Dies ist ein großer Unterschied zu Bruegel, in dessen Jahreszeitenbilder keine höfischen, eleganten Personen vorkommen.

Besonders ist hier wieder die detailreiche Ausführung des Gemäldes. Seien es die Pflanzen im Vordergrund, die Blumen für das Kranzbinden oder die Kleidung, die die vornehmen Herrschaften tragen, alles ist mit einer äußerst peniblen Hingabe ausgeführt. Es ist durchaus möglich, dass auch hier bei den dargestellten Figuren wieder konkrete Persönlichkeiten gemeint sind. Vergleicht man den Spaziergänger im grünen Gewand mit dem 1583

¹⁴⁰ Wied 2006, S. 119-121.

¹⁴¹ AK Wien 2003, S. 270.

entstandenen Porträt des Erzherzogs Matthias (Abb. 23), ließen sich ohne weiteres Ähnlichkeiten feststellen. Vor allem der Schnurr- und Spitzbart ist beiden Figuren verwandt. Die *Sommerlandschaft mit Kornschnitt*¹⁴² (Abb. 11), datiert 1585, meint entweder den Monat Juli oder August. Für den Juli steht häufig die Heuernte und für den August die Kornernte. Doch lässt sich dies nicht so eindeutig behaupten. In den *Très Riches Heures* ist der Monat Juli die Zeit für die Getreideernte (Abb. 71), aber auch im Hintergrund der Augustdarstellung (Abb. 72) ist man noch mit dem Kornschnitt beschäftigt. In dem flämischen Stundenbuch findet man wieder die klassische Zuordnung des Juli an die Heuernte (Abb. 73) und des August an den Kornschnitt (Abb. 74). Darum ist nicht klar, welchen Monat Valckenborch hier gemeint hat.

Man erkennt wieder das Kompositionsschema der *einseitigen Ausblickslandschaft*. Der Ausblick auf der linken Bildseite wird durch bildparallele Häuser und Bäume beschränkt. Links hat man einen weiten Ausblick in die Landschaft hinein. Auf dem Hügel im Vordergrund sind die rastenden Schnitter dargestellt, die sich zur Mahlzeit unter den Bäumen niedergelassen haben. Dieses Motiv entspricht den Rastenden in der *Kornernte*¹⁴³ von Pieter Bruegel d. Ä. (Abb. 75). Ebenso ist der unmäßig aus einem Krug Trinkende an die Hauptfigur des Stiches mit der Darstellung des Sommers von Bruegel d. Ä. (Abb. 76) angelehnt. Die Szenen der Ernte und die Pflanzen - v.a. im Vordergrund - sind wieder mit sehr viel Liebe zum Detail gefertigt. Die weite Landschaft ist mit einem Fluss durchzogen und ist höchstwahrscheinlich wieder der Phantasie des Malers entsprungen. Der Himmel ist in diesem Bild etwas heller und auch das leuchtende Gelb der Ähren trägt zu einem warmen Gesamteindruck bei.

Im Vergleich zu Bruegels Sommer herrscht bei Valckenborch eine größere erzählerische Breite. Er hat die Gruppe der rastenden Schnitter noch um weitere Darstellungen der bäuerlichen Arbeit nach hinten hin erweitert. Der Blick verweilt lange im Vordergrund, bei den Szenen aus dem bäuerlichen Leben, bevor er nach rechts in die weite Landschaft gleitet. Bruegels Bild wirkt hingegen mehr als harmonisches Ganzes, zumal der Kontrast zwischen nahsichtigem Vordergrund und der weiten Hintergrundlandschaft nicht ganz so extrem wie bei Valckenborch ist, bei dem die diagonale Hügelkante eine scharfe Grenze zwischen Nah und Fern bildet. Man kann zwar nicht behaupten, dass Valckenborch die Figuren wichtiger sind als die Landschaft, doch legt er mehr Augenmerk darauf, als es bei Bruegels Jahreszeitenbildern der Fall ist.

¹⁴² Inventarnummer: GG_1060

¹⁴³ New York, The Metropolitan Museum

An der unteren Bildseite fand sich bei der Restaurierung im Jahr 2004 ein mit Häusern einer Stadt bemalter und hier wiederverwendeter Leinwandstreifen. Die Malerei scheint von Valckenborchs Hand zu stammen und erinnert an die Wiedergabe der entfernt liegenden Landschaften am Horizont der Monatsbilder. Es hat sich herausgestellt, dass es sich um originale Ergänzungen handelt.¹⁴⁴

Die *Herbstlandschaft mit Obsternte* (Abb. 12) entspricht dem Monat September und ist mit 1585 datiert. Die *einseitige Ausblickslandschaft* kommt hier nicht so stark zur Anwendung. Es ist zwar wieder ein Hügel in den Vordergrund gesetzt, doch dominiert im Bild die Ebene in Aufsicht, die sich bis zum Horizont erstreckt. Im Vordergrund links ist an einem Brunnen eine kleine Marktszene dargestellt. Knechte und Mägde tragen Körbe mit Äpfeln herbei, auf dem Boden sind Kohlköpfe, Zwiebel und anderes Gemüse ausgebreitet. Die Annahme Müllers¹⁴⁵, Georg Flegel könnte an der Figurengruppe und am Stillleben beteiligt gewesen sein, kann weder dokumentarisch noch stilistisch verifiziert werden.¹⁴⁶ Flegel war zu diesem Zeitpunkt auch erst 19 Jahre alt.

In der Ebene rechts sieht man eine Vielzahl an ländlichen Vergnügungen. Auf einem quadratischen Platz wird Boules gespielt, ein Krocket ähnliches Spiel, das nach Tolnay eine Anspielung auf den Monat September ist. Es findet sich auch in einem Stich von Hans Bol, der sich in den Uffizien befindet und mit 1580 datiert ist (Abb. 77). Neben dem Spielfeld sitzen Zechende an einem langen Tisch. Weiter hinten beobachtet eine Gruppe von Adligen den Reigentanz der Bauern. Es kommt bei Valckenborch öfter vor, dass Adelige neben Bauern gestellt werden.¹⁴⁷ Dies kann man auch bei anderen Künstlern - wie zum Beispiel bei Hans Bol - beobachten und soll meistens den Kontrast zwischen den beiden Gesellschaftsschichten verdeutlichen. Bei Valckenborch fällt das unterschiedliche Verhalten der jeweiligen Klassen auf. So steht die Gruppe der Adligen in der *Herbstlandschaft mit Obsternte* nur ruhig da und sieht den Bauern bei ihrem lebhaften Tanz zu. In der *Herbstlandschaft mit Weinlese* (Abb.13) vergnügen sich die besser Gestellten bei einem vornehmen Picknick mit Musikbegleitung, während die ärmeren Bürger arbeiten müssen.

Ebenfalls in einem Stich von Bol zu sehen ist das beliebte Spiel, bei dem von Booten aus eine aufgehängte Gans erhascht werden muss (Abb. 78). Viele Detailbeobachtungen bereichern das Bild Valckenborchs, man findet einen Wanderhändler mit Bauchladen, der Windräder verkauft, ein Kind mit Steckenpferd, unter dem Baum ganz rechts wird ein Raufhandel

¹⁴⁴ Slama u.a. 2004, S. 90.

¹⁴⁵ Müller 1956, S. 87.

¹⁴⁶ AK Wien 2003, Nr. 100.

¹⁴⁷ Wied 1990, S. 155.

gezeigt und noch weiter hinten eine Kirmes mit Theateraufführung, Bühne und Planwagen, Marktbuden und ein Wirtshaus mit großer Fahne. Die alte niederländische Kalenderlandschaft wird auch in diesem Bild mit vielen kleinen Szenen bestückt und ist so zum Genrebild geworden. Das Wasserschloss kann nicht mit einem bestimmten historischen Gebäude identifiziert werden.¹⁴⁸ Vergleicht man dieses Bild mit einer Ansicht von Antwerpen im Winter, die Valckenborch gemalt hat (Abb. 79), erkennt man vor allem die höheren Gebäude wieder, weshalb es sich bei der Stadt im Hintergrund wahrscheinlich um eine Ansicht von Antwerpen handelt.

Die *Herbstlandschaft mit Weinlese* (Abb. 13) wurde dem Monat Oktober zugeordnet, da diese Tätigkeit typisch für diesen Monat ist. In diesem Bild führen zwei diagonale Richtungen in die Landschaft hinein, rechts durch einen Bach und einen Lattenzaun gebildet, der den Weinberg abschließt und links durch einen Weg, der bildeinwärts über den Hügel in der Mitte verläuft. Jedoch werden diese Diagonalen nicht im Hintergrund weitergeführt, sondern enden im Mittelgrund auf dem Hügel. Der weite Blick in den Hintergrund wird links durch Bäume und rechts durch den aufsteigenden Felsenberg verstellt. Auch hier ist das Kompositionsschema der in die Tiefe führenden Diagonalen - das auch bei Hieronymus Cock zu finden ist - laut Franz gemildert und vereinfacht. Seiner Ansicht nach ist die persönliche Bildauffassung des Künstlers ebenso wirksam wie die allgemeine Tendenz in den achtziger Jahren des 16. Jahrhunderts zu räumlich vereinfachten Darstellungsformen, die sich besonders deutlich im Schaffen des Hans Bol zeigt.¹⁴⁹ Es war also nicht Pieter Bruegel d. Ä. alleine, der auf Lucas van Valckenborch wirkte. Dem Maler waren sicherlich die Werke seiner vielen zeitgenössischen Kollegen bekannt und wahrscheinlich hat er sich das für sich herausgeholt, was ihm am meisten gefiel, um es mit seinen eigenen Ideen zu verknüpfen. Aber man bemerkt immer wieder, dass gerade die Arbeiten dieser zwei Künstler - Pieter Bruegel d. Ä. und Hans Bol - ihren Niederschlag fragmentarisch in den Werken Valckenborchs gefunden haben.

Die große hügelige Landschaft ist ein weiteres Mal mit vielen kleinen Szenen bereichert. Es werden die Arbeiten an den Weinbergen rechts und an den Fässern links gezeigt. In der Mitte sieht man das Einmaischen der Reben im Bottich durch Treten mit bloßen Füßen. Dieses Motiv findet man noch prominenter in der Flusslandschaft mit Weinlese von Lucas van Valckenborch (Abb. 80). In der Mitte des Monatsbildes ist ein Picknick mit Trauben und Süßmostverkostung einer adeligen Gesellschaft dargestellt, das von einem Lautenspieler

¹⁴⁸ AK Wien 2003, Nr. 100.

¹⁴⁹ Franz 1965, S. 206.

begleitet wird.¹⁵⁰ Dieser Gruppe nähert sich ein weiteres elegantes Paar und auch der Mann im Vordergrund, der die Hand einer knienden Dame mit Traubenkorb hält, verweist auf das vergnügliche Ereignis. Dieses Bild zeigt neben vielen kleinen Details einen realistischen Einblick in den Vorgang der Weinerzeugung.

Das Bild der *Heimkehr der Herde und Viehhandel* ist dem Monat November zugeordnet. Dieses Thema als Herbstmotiv ist eine Erfindung Pieter Bruegels d. Ä. (Abb. 57). Dieses Motiv kam bisher in der Kalenderillustration nicht vor und wurde von Bruegel neu in die Malerei eingeführt. Der Maler meinte damit den Beginn der kalten Jahreszeit und das Ende des schönen Herbstes und der Weidesaison.¹⁵¹ Traditionell wurde für den November die Eichelmast der Schweine dargestellt, zu sehen beispielsweise in den *Très Riches Heures* des Duc de Berry (Abb. 81).

Valckenborch wendet hier wieder die *einseitige Ausblickslandschaft* als Kompositionsschema an. Auf dem Hügel im Vordergrund wandert die Herde auf einem diagonalen Weg von der Hälfte der linken Bildseite nach rechts unten. Parallel dazu führt ein Weg vom Mittelgrund über eine Brücke in den Hintergrund. Auch auf der rechten Seite des Vordergrundes wandert ein Paar und weiter vorne ein Hirte mit seiner Schweineherde auf einem kurzen diagonalen Weg, der vor dem Mittelgrund durch die Hügelkante abgebrochen ist. Der Ausblick wird durch das Felsmassiv der linken Seite begrenzt, an dessen Fuß eine Stadt liegt. Daran schließt sich ein Gewässer, worauf die Schiffe bis an die hohe Horizontlinie gefahren sind.

Valckenborch ergänzt in seiner Darstellung eine Ebene im Mittelgrund, auf der sich erzählerische Szenen abspielen: Es wird mit Rindern und Schweinen Viehhandel betrieben und auch ein Saustechen findet statt.

Die *Winterlandschaft* (Abb. 15) wird dem Monat Jänner oder Februar zugeschrieben. Wenn Februar gemeint ist, handelt es sich wahrscheinlich zugleich um das Schlusstück des Monatszyklus, entsprechend dem alten Jahresbeginn mit März. Auch hier wird die Komposition von einer Diagonalen bestimmt, die hier allerdings nicht den nahsichtigen Vordergrund vom fernsichtigen Hintergrund trennt, sondern als Dorfstraße von rechts unten nach links oben in die Tiefe führt. Die Straße ist von kahlen Bäumen und Gebäuden eingefasst. Doch leitet die sich verkürzende breite Allee nur ein kurzes Stück in den Bildraum. Die weitere Sicht wird dem Betrachter durch die dunstige Atmosphäre verhüllt. Eine einfache, gleichmäßig durchgezogene Horizontlinie ist gerade noch sichtbar und erhöht den klaren Abschluss des Bildes. Auch an der linken Bildseite, die durch einen

¹⁵⁰ Wied 1990, S. 156.

¹⁵¹ AK Wien 2003, Nr. 91.

hochaufragenden kahlen Baum am Rand abgegrenzt wird, leitet parallel zu der breiten Straße ein Weg schräg bildeinwärts zu einem dörflichen Gebäude. Menschen und Fuhrwerke sind unterwegs. Ein paar von ihnen sind mit dem Sammeln von Holz beschäftigt, eine typische Tätigkeit für den Monat Jänner. Andere vertreiben sich die Zeit mit einer Schneeballschlacht. Die Gestaltung der Figuren und die einfachen Umrisse der Bauern weisen deutlich auf das Vorbild des Pieter Bruegel.¹⁵² Auch die kahlen Bäume lassen sich gut vergleichen. Am bemerkenswertesten ist sicherlich die „impressionistische“ Wirkung des Schneetreibens. Valckenborch hat die dicken, weißen Flocken ganz dicht nebeneinander aufgesetzt, sodass sie die gesamte Bildfläche bedecken. Auch hier hat Bruegel anregend gewirkt. In seiner *Anbetung der Könige*¹⁵³ (Abb. 82) von 1567 hat der Maler einen ähnlichen Effekt erreicht. Hier haben wir jedoch keine neue Bilderfindung Bruegels, denn das Schneegestöber kommt bereits in den Winterbildern flämischer Stundenbücher vor. Steht zwar bei beiden Arbeiten die Kälte im Vordergrund der Darstellung, so gibt es doch einige Unterschiede. Bei Valckenborch ist ein bläuliches Weiß die dominierende Farbe, das jedoch durch die bunten Farbtupfer der Kleider der Figuren belebt wird. Außerdem hat man den Eindruck einer weiteren, offeneren Landschaft, die sich noch im Hintergrund fortsetzt, obwohl man sie nicht genau erkennen kann. Bei Bruegel ist nichts von einer Landschaft zu sehen. Der Fokus liegt auf einem bestimmten, engeren Ausschnitt des dörflichen Lebens im Winter, das viel näher in den Vordergrund gerückt wurde. Dominierend ist die Farbe Braun, die das schwere, trübsinnige Leben der kalten Jahreszeit noch unterstreicht. Es gibt keine Farbtupfer - wie bei Valckenborch - die das Bild etwas fröhlicher und lebendiger gestalten würden.

Dem Monatsbild von Valckenborch geht seine *Ansicht von Antwerpen im Winter*¹⁵⁴ (Abb. 83) von 1575 voraus. Es zeigt die Scheldestadt im winterlichen Schneetreiben und in der gleichen dunstigen Atmosphäre: Antwerpen liegt graugrün im Nebel - in der Monatsdarstellung ist es ein Graublau -, auf den kahlen Bäumen hocken Krähen. Das Schneetreiben ist noch nicht ganz so dicht wie in dem späteren Gemälde. Auch hier tummeln sich viele Figuren. Einige sind dabei Weidenruten zu schneiden und Brennholz zu sammeln. Im Vordergrund wurde ein Lagerfeuer entzündet, an dem sich einige Bauern die Hände wärmen. Hinter einem Baum hat eben einer seine Notdurft verrichtet, dies erinnert an die Februardarstellung des *Breviarium Grimani* (Abb. 84) von 1510. Kompositionell schließt diese Tafel eng an Bruegels *Winterlandschaft mit Eisläufern und Vogelfalle* (Abb. 85) an, jedoch nicht in atmosphärischer Hinsicht.

¹⁵² Franz 1969, S. 206.

¹⁵³ Winterthur, Sammlung Dr. Oscar Reinhart.

¹⁵⁴ Befindet sich im Städtischen Kunstinstitut.

Die Schilderung des niederländischen Winters mit tief verschneiten Feldern, eisbedeckten Bäumen und zugefrorenen Gewässern hat wohl für den heutigen Betrachter etwas befremdliches, jedoch entspringt dies einem realen Hintergrund. Der Winter 1564/65- als Pieter Bruegel d. Ä. seine Jahreszeiten mit *Jägern im Schnee* (Abb. 58) als Darstellung des Winter malte- war der strengste seit 50 Jahren, sodass die Schelde bei Antwerpen 10 Wochen zugefroren war und man den Fluss zu Fuß und zu Pferd überqueren konnte. Um die Mitte des 16. Jahrhunderts begann in Europa eine längere Periode extrem kalter Winter und verhältnismäßig kühler Sommer, die etwa 300 Jahre lang (bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts) andauerte und von der Klimaforschung als „kleine Eiszeit“ bezeichnet wird.¹⁵⁵ In den ersten Jahren des 17. Jahrhunderts etablierte sich die Winterlandschaft sowohl in den südlichen Niederlanden wie im holländischen Norden mit der Entfaltung der niederländischen Landschaftsmalerei um 1600 als völlig eigenständiger und von der Kalenderlandschaft emanzipierter Bildtypus.¹⁵⁶

In all den genannten Winterlandschaften steht vor allem die Darstellung der Kälte und die Naturbeobachtung im Vordergrund. Es zeigt zum Abschluss der Monatsdarstellungen noch einmal, dass die Wurzeln der Monatsdarstellungen in den Kalenderillustrationen der Buchmalerei liegen und dass Lucas van Valckenborch aus den Traditionen wie aus den Neuentwicklungen eines Pieter Bruegels und auch anderen Künstlern wie Hans Bol schöpft.

¹⁵⁵ Schütz 2003, S. 257.

¹⁵⁶ Ebenda.

VI. Höfische und bäuerliche Gesellschaften im Freien: Ideal, Moral und Satire

Die höfischen und bäuerlichen Gesellschaften die im Freien bei etwaigen Vergnügungen gezeigt sind, wurden von der Kunstgeschichte oftmals als *fröhliche Gesellschaften* betitelt. Diese spätere Namensgebung meint die Darstellung einer Gruppe von Menschen, die sich unter freiem Himmel amüsiert. Diese stehen dabei in unterschiedlichen sozialen Kontexten und Traditionen, die sich nebeneinander entwickelt haben und, wie ich zeigen möchte, vor allem in der frühen Entwicklungsphase des Sujets, sehr miteinander verbunden sind. Mit der Zeit werden sie immer klarer unterscheidbar und grenzen sich eindeutig als verschiedene Richtungen innerhalb der Thematik der *fröhlichen Gesellschaft* von einander ab.

Elmer Kolfin gliedert diese Traditionen in eine idealisierende, moralisierende und satirische Darstellung von Gesellschaften, die somit unterschiedliche Aussagen und Bedeutungen transportieren.¹⁵⁷

Die ersten Drucke von fröhlichen Gesellschaften, die Ende des 15. Jahrhunderts produziert wurden, und die die erste Periode der Entwicklung von ca. 1460-1560 darstellen, umfassen die idealistischen, satirischen und die moralischen Szenen, die stets nebeneinander existieren, in zwei Hauptthemen: den Garten der Liebe und die Darstellung der Untugenden und Lasterhaftigkeiten.¹⁵⁸ Hier werden auch motivische Traditionen gesetzt, die bis zum 17. Jahrhundert beibehalten werden und wodurch die unterschiedlichen Stränge identifizierbar werden. Darum sollen die verschiedenen Themen, die die jeweilige Richtung verkörpern, kurz vorgestellt werden, um die Bilder und Motive einordnen zu können und um einen Überblick über die Fülle und die Vielfältigkeit des Sujets der *fröhlichen Gesellschaft* zu geben.

1. Bäuerliche Gesellschaften

Ein Beispiel dafür, wie wenig Abstand zwischen der moralischen und der idealen Tradition herrscht, sollen Variationen eines Bildes von dem Maler Ambrosius Benson zeigen. Außerdem soll damit auch der Strang der Moraldarstellungen vorgestellt werden, um danach Valckenborchs Bilder besser einordnen zu können.

Im zweiten Viertel des 16. Jahrhunderts macht der Maler Ambrosius Benson aus Brügge das zentrale Motiv der Liebesgärten zum Hauptthema seiner ziemlich großen Tafeln, für die er eine rege Nachfrage erzielte. Eine Anzahl von Malereien von ihm oder seiner Werkstatt, datierbar zwischen 1535 und 1550, zeigen elegante Gesellschaften in Konversationen vertieft oder beim Musizieren rund um reich gedeckte Tische, meistens vor einem kleinen Wäldchen

¹⁵⁷ Kolfin 2005, S. 17- 60.

¹⁵⁸ Ebenda, S. 18- 22.

oder einer Gartenlaube. Der Hintergrund nimmt sehr oft die Form einer Landschaft an, in der sich ein Schloss befindet. Bensons Bilder sind die direkten Nachfolger der idealen höfischen Liebesszenen wie die des Meisters der Liebesgärten, in denen der Hintergrund ähnlich aufgebaut ist. Auf den Meister der Liebesgärten wird später jedoch noch genauer eingegangen. Benson musste einen recht ansehnlichen Erfolg mit seinen Bildern gehabt haben, da seine Kompositionen häufig kopiert wurden, vielleicht sogar in seiner eigenen Werkstatt. Von einer seiner Tafeln sind drei Varianten bekannt, wobei eine einen interessanten Blick auf die Behandlung von Motiven gestattet, wodurch die ikonografische Bedeutung leicht verändert werden kann. Das Ausgangsbild zeigt eine Gesellschaft um einen Tisch platziert, das linke Paar hält eine Tazza, die Frau daneben spielt Laute und auf der rechten Seite hält eine sitzende Frau eine Karaffe und eine Tazza (Abb. 86). Die zwei Paare auf der linken Seite und hinter dem Tisch und die Frau auf der rechten Seite wurden in einem kleineren Bild einer sehr ähnlichen Gesellschaft von ca. 1550 wiederholt (Abb. 87). Hier ist kein Schloss im Hintergrund, jedoch ein Haus, welches als ein Bordell identifiziert werden kann. Der sitzende Mann auf der rechten Seite hält nicht länger den Hals einer Laute, wie in der originalen Darstellung, sondern es erscheint als wollte er die Frau mit der Karaffe und der Tazza zu sich ziehen, was motivisch ähnlich in der Gesellschaft im Hintergrund passiert. Im Eingang spielt ein Hofnarr Laute, um die törichte Gesellschaft zum Trinken und zur Unzüchtigkeit zu animieren. Der Kopist von Bensons Figuren greift hier auf die Bordellszenen zurück, die in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts entstanden. Somit wurde aus der ursprünglich festlichen Gesellschaft eine Szene vor einem Bordell. Dass diese so unterschiedlichen Themen wie die der eleganten Gesellschaften und die der Bordelle verbunden sein sollen, ist ein Paradox, das sich in der gesamten Geschichte des Sujets der *fröhlichen Gesellschaft* wiederholt. Dies soll nicht nur demonstrieren wie verwandt die beiden Thematiken sind, sondern auch wie sehr die Bildmotive - die auf den ersten Blick wie bloße motivische Details erscheinen - entscheidend für den Bildinhalt sind.¹⁵⁹

In Valckenborchs Bild *Zechende Bauern vor einer Schenke* (Abb. 27) im Wiener Kunsthistorischen Museum spielt sich eine ähnliche Szene ab, die aber noch gesteigert wurde. Das Thema der Bauernfeste und Kirmessen, das der Maler insgesamt vierzehnmal behandelt hat, stellt für Flandern einen selbstverständlichen Themenkreis dar. Das 1569 datierte, verschollene Rundbild ist dafür das erste greifbare Beispiel (Abb. 88). Valckenborch steht hier inmitten der Mechelschen Tradition der Verbeeck-Gruppe, der unter anderen Pieter Balten und Hans van Wechelen angehörten. Den Höhepunkt dieser Darstellungstradition

¹⁵⁹ Kolfin 2005, S. 19.

bildet Pieter Bruegel d. Ä. (Abb. 89). Da Valckenborch in erster Linie kein Figuren- sondern ein Landschaftsmaler ist, sind die Figuren stets klein, auch nicht so zahlreich wie etwa bei Pieter Bruegel oder Pieter Balen, und mehr oder weniger der Landschaft untergeordnet. Man kann verschiedene Abstufungen von Lustbarkeit unterscheiden, wie Bauerntanz, Kirmes und Bauernhochzeit. Valckenborch bleibt bei der Darstellung der bäuerlichen Gesellschaften bei seinem Vokabular, das er in den verschiedensten Gruppierungen ständig wiederholt. Diese beschränken sich auch nicht nur auf die Kirmesdarstellungen. Dort, wo bäuerliche Gesellschaften dargestellt sind, wie z.B. in der Monatsdarstellung des Septembers, findet man auch Valckenborchs beliebte Motive. Dazu gehören die Zechenden an langen Tischen, der Reigentanz, Dudelsackspieler, Raufhändler, Tanzpaare und vieles mehr.

Das hier besprochene Bild *Zechende Bauern vor einer Schenke* stellt jedoch eine Ausnahme in der Reihe der Bauernfeste und Kirmessen dar: Die Figuren sind hier nicht der Landschaft untergeordnet, sondern prominent im Vordergrund. Mit diesem Bild nähert sich Valckenborch bereits einem eigenen Bildtypus, der sich der Genreszene nähert und aus dem größeren Zusammenhang der Kirmes herausgelöst ist - dem der bäuerlichen fröhlichen Gesellschaft im Freien.¹⁶⁰ Es ist der mit Ambrosius Benson beschriebenen flämischen Tradition der idealisierenden, moralisierenden und/oder satirischen Darstellungen zuzuordnen.

Im rechten Vordergrund sitzt ein Paar auf dem Boden. Der Mann küsst der Frau den Hals, einen Arm hat er ihr über die Schulter gelegt und mit dem anderen versucht er ihr den Rock hochzuschieben. Grinsend will sie mit ihrer Rechten diesen Versuch abwehren, es scheint sie jedoch nicht sonderlich zu stören. Die Bäuerin - gekennzeichnet durch den Obstkorb, der vor ihr steht - scheint eher Spaß daran zu haben. Dieses Paar verweist in dem Zusammenhang mit der moralisierenden Tradition auf die Sünde der Wollust. In der linken Ecke des Vordergrundes sitzt ein lachender, vielleicht betrunken, dicker Mann, der auf die lasterhafte Szenerie im Mittelgrund mit seiner rechten Hand verweist. Dort sitzen um einen reichlich gedeckten, runden Tisch fünf Männer und eine Frau, ähnlich dem Bild Bensons. Einer scheint bereits auf dem Tisch eingeschlafen zu sein. Die Frau hat ihre linke Hand auf den Rücken des Schlafenden gelegt. Von rechts versucht sich ein anderer Mann anzunähern. Er blickt sie verliebt an und hält mit ihr gemeinsam einen Krug. Neben diesem Paar nimmt gerade ein Mann einen kräftigen Schluck aus einem großen Weinkrug. Links neben diesem will ein anderer gerade Nachschub bei der Wirtin und Bordellinhaberin bestellen. Sie ist wie die meisten Bordellbesitzerinnen alt und hässlich dargestellt. Sie bedroht mit ihrer Linken, in der sie einen hölzernen Gegenstand hält, die Zecher. In der anderen Hand hält sie einen

¹⁶⁰ Wied 1990, S. 20- 21.

Schlüsselbund, der vielleicht für die Zimmer im Haus hinter ihr ist. Die Bordellszenen fanden vor allem im Zusammenhang mit der Parabel des verlorenen Sohnes Eingang in die Malerei und wurden dann für die moralisierenden und satirischen Bilder ohne den christologischen Inhalt verwendet. Bei der Darstellung des biblischen Gleichnisses aus dem Neuen Testament wurde im Vordergrund das ausgelassene, verschwenderische Leben des verlorenen Sohnes - meist bei einem runden Tisch mit Speis, Trank, Koketterie und Musikbegleitung - dargestellt, während im Hintergrund eine Vertreibungsszene - die ein wenig an die Gebärde der Alten in Valckenborchs Bild erinnert - stattfindet um dem Betrachter so die moralisierende Botschaft zu verdeutlichen (Abb. 90).

Rechts neben dem Tisch der *zechenden Bauern* steht ein Dudelsackspieler, der die lasterhafte Szene noch mit Musik unterstreicht. Denn es ist vor allem der Dudelsack, der das sündige Leben symbolisiert. Auf die Bedeutung von Musik in den verschiedenen Kontexten wird später noch genauer eingegangen. Das linke obere Bildviertel eröffnet dem Betrachter einen Ausblick in eine ferne Landschaft mit Bergen und einem See - ganz in der Manier Valckenborchs, wodurch sich das Bild nochmals von den Kirmesdarstellungen des Pieter Bruegel unterscheidet. Davor wurde noch ein grüner Hügel gesetzt, an dessen Fuß sich ein Weg befindet, auf dem ein Pärchen in den Hintergrund marschiert.

Zu dieser großen, umfangreichen Komposition existiert eine viel kleinere Version, die wahrscheinlich als Vorstufe gedacht war (Abb. 91). Hier ist Valckenborch noch mehr der Landschaftsmaler. Der ferne Ausblick in die Landschaft dominiert, obwohl auch schon hier die Figurengruppe ziemlich groß in den Vordergrund gesetzt wurde. Allerdings besteht sie noch aus weniger Personen. Der beim Baum sitzende Mann - noch nicht ganz so dick wie in der großen Version -, die alte Frau, der auf sie blickende Mann und der Dudelsackspieler wurden wörtlich in die große Komposition übernommen, lediglich der Mann der den Krug in der Hand hält wurde verändert.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass das Bild auf einige Sünden der Menschheit verweist - wie die Wollust, die Völlerei oder die Trägheit und dass es eine Ausnahme im Schaffen Valckenborchs darstellt. Ob das Bild aufgrund eines Auftrages oder aus Interesse des Künstlers für dieses Thema geschaffen wurde, lässt sich nicht mehr mit Sicherheit feststellen.¹⁶¹

¹⁶¹ Dieses Bild passt nicht unbedingt zum ehrgeizigen Matthias, da es keinen repräsentativen Zweck verfolgt. Ob er sich an solchen Bildern erfreut hat, weiß man nicht. Vielleicht hat Valckenborch dieses gängige Thema einfach aus eigener Intention (für den Erzherzog?) gemalt.

2. Höfische Gesellschaften

2.1. Garten der Liebe (1460-1540)

Wie schon erwähnt spielt eine Hauptrolle bei der Entwicklung der fröhlichen Gesellschaft das Thema der Liebesgärten. Vor allem für die Idealdarstellung war dieser laut Kolfin von großer Bedeutung und in Folge auch für einige Bilder Valckenborchs. Dazu gehört die Darstellung des Monats *Mai*, des Monats *März oder April* und das Bild *Kaiser Rudolf II. bei einer Trinkkur*. Kurz soll nochmals gezeigt werden, dass auch beim Thema der Liebesgärten die Unterscheidung zwischen Moral und Ideal ebenso besteht. Danach soll kurz auf Hans Bol eingegangen werden, der für die Darstellung der Liebesgärten durch seine Stichserie von Frühlingsbildern prägend war. Im Anschluss soll die Kulturtradition des Gartens in der Malerei allgemein vorgestellt werden, die für einige Bilder Valckenborchs ebenfalls von großer Bedeutung ist.

Die ersten Stiche der Gärten der Liebe können um 1460 datiert werden und waren meist in Verbindung mit Frühlingsdarstellungen zu finden. Die idealen Darstellungen verkörpern Vorstellungen des friedvollen Lebens und Sehnsuchtsorte, die Schöpfung und Paradies, *locus amoenus* und Reich der Venus sind. Der *locus amoenus*- auf deutsch „lieblicher Ort“- beschreibt eine idealisierte Naturlandschaft, meist mit plätscherndem Wasser, einer geschützten Wiese oder einem kunstvoll angelegten Garten, in dem Männer und Frauen in müßigen und unbefangenen Geselligkeiten zusammen kommen. Der *locus amoenus* ist seit der Antike eines der Hauptmotive der Landschaftsschilderung und erlebt einen neuerlichen Höhepunkt in der höfischen Literatur des Mittelalters und in weiterer Folge in deren Illustration von Liebesgartenbildern, die vor allem aus dem 15. Jahrhundert stammen.¹⁶² Der Rosenroman - verfasst im 13. Jahrhundert - ist hierfür ein Beispiel (Abb. 92). Ein Grund für diese verzögerte Produktion der Illustrationen könnte die langsame Ablösung des Holzschnittes durch das Kupferstichwesen sein, das seine Wiege nördlich der Alpen in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts hatte.¹⁶³

Dargestellt wird der *locus amoenus* vor allem in Metaphern des Frühlings und des Sommers, wie es auch auf die genannten Frühlingsdarstellungen Valckenborchs zutrifft: In dem

¹⁶² Curtius 1984, S. 191-210.

¹⁶³ Die Kupferstichtechnik kam erstmalig wahrscheinlich um 1420/30 im oberdeutschen Raum zur Anwendung. Sie entwickelte sich aus dem Gold- und Silberschmiedehandwerk, das eine ähnliche Technik zur Archivierung von Verzierungsmustern benutzte. Man erkannte nämlich, dass man ein spiegelverkehrtes Abbild der Gravur bekam, indem man Farbe oder Ruß in die Vertiefungen rieb und diese dann mit einem angefeuchteten Papier wieder aus den Rillen zog. Siehe dazu Max Geisberg 1923.

Ein frühes Beispiel für einen Kupferstich ist *Christus am Kreuz*, aus einer Serie zur Passion Christi, welcher sich in der Graphischen Sammlung der Wiener Albertina befindet und in die Jahre zwischen 1435 und 1455 datiert wird.

geometrisch bepflanzten Garten im Mittelgrund der *Frühlingslandschaft mit Palast zu Brüssel* (Abb. 10) spazieren elegante, höfische Paare, in dessen Mittelpunkt ein kreisrunder Brunnen steht, dessen Figuren - nackte weibliche Gestalten, die Wasser aus ihren Brüsten spritzen und bocksfüßige Faune - eindeutig auf das Thema des Liebesgartens anspielen.¹⁶⁴

In der weiteren Entwicklung etabliert sich die Darstellung des *locus amoenus* bzw. des Liebesgartens und dessen Motive auch als eigenständiges Thema der Genremalerei, oder wurde als Motiv in verschiedene Darstellungen integriert, wodurch solche Bilder wie *Kaiser Rudolf II. bei einer Trinkkur* (Abb. 29) entstehen konnten, die nicht mehr an die Monats- oder Jahreszeitendarstellungen gebunden waren. Hier befindet sich der Liebesgarten in der oberen linken Bildhälfte. Allerdings sind nur dessen Laubengänge von außen zu sehen. Davor stehen, sitzen und spazieren höfische Liebespaare.

Die aristokratische Elite eignete sich den kollektiven Bilderschatz des *locus amoenus* an und formte Imaginationen für ihre jeweiligen Vorstellungen von Geselligkeit und Erotik. Diese ersten Stiche wurden also für ein sozial höher gestelltes, wohlhabendes Publikum angefertigt. Fürsten und Fürstinnen ließen sich seit dem späten Mittelalter ebenso ihre Gemächer mit Bildern von Liebesgärten ausstatten oder erwarben solche Gemälde für ihre Sammlungen. Und natürlich sollten auch die höfischen Gärten diese Utopie zu neuem Leben erwecken. Man bewegt sich in angelegten Wunschträumen und verwebt Sehnsucht und Alltag. So blieben auch die Kritik und die Vorwürfe nicht aus, der Liebe und ihrem Begehren blind zu folgen - von tanzenden Paaren angezogen und in die geheimnisvolle Tiefen des Gartens hinein verführt, von Amors Pfeilen getroffen und nur mehr unfrei und triebhaft, wie es vor allem der berühmte Rosenroman nicht müde wurde, in aller Ausführlichkeit auszumalen.¹⁶⁵

Man konnte von Beginn an die positiv und negativ besetzten Varianten klar voneinander unterscheiden, welche einerseits ein Ideal widerspiegeln und andererseits eine satirische und moralische Botschaft vermitteln. Die Frühlingsdarstellungen Valckenborchs, sowie das Bild Kaiser Rudolf II. sind in die Reihe der idealen Darstellungen einzuordnen.

Der sogenannte *Große Liebesgarten* vom Meister der Liebesgärten (Abb. 93) präsentiert als einer der ersten dieses höfische Ideal von reiner Liebe. Die Figuren sind in elegante Kleider gehüllt und in eine von Büschen und Waldungen eingefasste Freifläche gesetzt. Diese dient als Begegnungsstätte der beiden Hofgesellschaften, deren Burgen sich im Hintergrund befinden. Höchstwahrscheinlich handelt es sich hierbei um eine Hochzeitsgesellschaft, wobei deren Burgen die jeweilige Herkunft von Braut und Bräutigam versinnbildlichen. Die

¹⁶⁴ AK Wien 2003, Nr. 98.

¹⁶⁵ Welzel 2001, S. 49-50.

Gesellschaft amüsiert sich gesittet bei gemeinsamen Speisen, Wein trinken, Kartenspiel, Musizieren, Kranzwinden, Konversation und Annähern aneinander, in jeweils zärtlicher Zweisamkeit. Die Liebe soll anhand einer von Tieren, Pflanzen und Menschen umfassenden Harmonie dargestellt werden. Obwohl es sich wegen des Fehlens der Einfriedung nicht um einen typischen „hortus conclusus“ handelt - was aus dem lateinischen kommend so viel bedeutet wie geschlossener oder verschlossener Garten und wie er in einer der Illustrationen des Rosenromans zu sehen ist - so erweckt der prächtige steinerne Tisch, die mit Lehnen verzierten Rasenbänke, die aufgestellten Baumkübel usw. doch den Eindruck eines gestalteten Gartenraumes.

Dieser Stich vom Meister der Liebesgärten entstand um 1440 in den Niederlanden und spiegelt die höfische Selbstvergewisserung wider. Er präsentiert ein fiktives Bild, eine um die Topoi eines *locus amoenus* angereicherten höfischen Gartens, der zugleich mit genügend Verweisen auf zeitgenössische Gärten ausgestattet ist, um für den Betrachter eine soziologisch klar definierte Lebenswelt zu evozieren. Die höfische Gesellschaft, die sich hier eingefunden hat, war dem höfischen Betrachter ein fiktiver Spiegel. Mit den verschiedenen Tätigkeiten werden Formen von aristokratischem „passe-temps“ (Zeitvertreib) kombiniert. Auch die Zusammenstellung der dargestellten Tiere folgt dem gleichen Prinzip, Reales fiktiv zu kombinieren.¹⁶⁶ Diese Elemente begegnen uns auch in den erwähnten Bildern Valckenborchs. Er malt einen zeitgenössischen Garten, in dem sich höfische Personen in der zeitgenössischen Tracht befinden, wodurch der Bezug zum Betrachter besonders gut hergestellt wird. Der Auftraggeber kann sich somit mit seinem Gemälde identifizieren, was die Lesbarkeit und den Genuss daran erleichtert. Außerdem wendet er - wie erwähnt - ebenfalls das Prinzip an, reale Gebäude oder Landschaften mit Erfundenem nach seinem Belieben zu kombinieren.

Die im *Großen Liebesgarten* dargestellten Jagdhunde und Beizvögel sind Tiere, deren Besitz dem Adel vorbehalten war. Die Hofgesellschaft nahm sie mit auf ihre Ausflüge in die Gärten und Jagdgebiete. Auf dem Bild *Kaiserlicher Waldspaziergang mit Schloss Neugebäude* (Abb. 30) sieht man Erzherzog Ernst, den Bruder Kaiser Rudolfs II. mit seinem Jagdhund. Die gleiche Personengruppe - der Kaiser flankiert von seinen Brüdern Erzherzog Matthias und Erzherzog Ernst mit Jagdhund - hat Valckenborch auf dem Bild *Kaiser Rudolf II. bei einer Trinkkur* (Abb. 29) dargestellt.

Im Gegensatz zu dieser idealisierten Welt verkörpert der *Garten der Liebe* vom Meister E.S. (Abb. 94) törichte, unzüchtige Liebe durch den rechten Mann, der seiner Partnerin grinsend

¹⁶⁶ Welzel 2001, S.51.

an die Brust fasst. Auch dieser Meister verwendet den höfischen Garten der Liebe als Hintergrund, was zum Beispiel das Schloss zeigt, doch erweitert er die Szene um das Motiv des Hofnarren, der seine Genitalien entblößt, wodurch die Darstellung zur Satire wird und eine moralische Botschaft vermittelt werden soll. Der Hofnarr hat somit eine moralische und eine humorvolle Dimension, denn er bringt den Betrachter zum Lachen, indem er die Schwäche der Menschen verkörpert. Die Graphik des Meisters E.S. stellt die Lust und das Verlangen nach Alkohol dar, zwei Themen, die traditionell verbunden sind und die im Bild *Zechende Bauern vor einer Schenke* ebenfalls dargestellt werden. Das ikonografische Motiv des Konsums von Wein kommt zwar auch im *Großen Liebesgarten* vor, jedoch in einem gänzlich anderen Kontext, wodurch dies eine andere Bedeutung erlangt. Die komplexe Beziehung zwischen Motiv und Bildtradition ist der wesentliche Aspekt, um die Ikonografie der fröhlichen Gesellschaften zu verstehen.¹⁶⁷

Zudem sind Kupferstiche ein bedeutendes Medium des 15. Jahrhunderts. Der *Große Liebesgarten* zählt zu den frühesten erhaltenen Bilddrucken des Kupferstichs überhaupt und wird als das früheste niederländische Beispiel um 1440 angesehen. Die Verbreitung der Kupferstiche trägt zu einer zuvor unbekannten Verbreitung der Bilder bei. Die Druckgraphik überschreitet die Grenzen sozialer Gruppen und ermöglicht so dieselben Bilder schichten- und funktionsübergreifend zur Verfügung zu stellen. Das neue Medium ist daher maßgeblich beteiligt an der Ausprägung eines kollektiven Bilderschatzes, der die Grundlage für die weitere Entwicklung darstellt. Der Kupferstich trägt somit das Selbstbild der Hofgesellschaft aus seinem unmittelbaren Kontext hinaus. Liebesgärten, welche die aristokratische Sehnsucht nach friedlichem, geselligem und erotischem Zusammensein der Geschlechter spiegeln, werden bis hin zu Watteau in Gartentypen, Mode und gesellschaftlichen Umgangsformen aktualisiert. Seit dem 16. Jahrhundert gewinnen dann auch die Gemälde an Bedeutung für die höfisch-bildliche Selbstvergewisserung, wie man bei Valckenborch beobachten kann.¹⁶⁸

2.2. Hans Bol (1570-1590)

Prägend für die Entwicklung der *fröhlichen Gesellschaft* waren nach Elmer Kolfin Hans Bols Serien von Frühlingsdarstellungen der Zeit von 1570-1590 (Abb. 95 und 96). Er übernahm die Tradition von frühen Drucken, die die Darstellung von Frühlingszenen zum Thema hatten und die in die Reihe der Idealdarstellungen gestellt werden können, da diese alle Hauptmotive der Liebesgärten aufweisen, wie zum Beispiel die Grünfläche bei einem Waldrand, einen Liebesbrunnen und natürlich die verliebten Paare. Bol integriert außerdem kompositorische

¹⁶⁷ Kolfin 2005, S. 18.

¹⁶⁸ Welzel 2001, S. 52.

und ikonografische Ideen, die er in seinen Szenen der Parabel des verlorenen Sohnes entwickelte, die ebenfalls auf der Tradition des Gartens der Liebe basieren (Abb. 90). Er ersetzt in den Frühlingsdarstellungen alle Motive, die aus der moralisierenden Tradition der Parabel des verlorenen Sohnes kommen durch diejenigen, die der idealen Tradition angehören, in gleicher Weise, wie es schon bei Benson der Fall war. Die Gesellschaften sitzen nun nicht mehr vor einem Bordell, sondern sind in einem höfischen, eleganten Liebesgarten platziert. Vergleicht man die Zeichnung von 1570 (Abb. 97), die die Parabel des verlorenen Sohnes zum Thema hat mit der von 1573 (Abb. 98), die einen Liebesgarten zeigt, so kann man erkennen, dass einige Figuren - zum Teil spiegelverkehrt - übernommen wurden und von dem moralisierenden, sündigen Umfeld in den neuen, idealen Kontext gesetzt wurden. Zu diesen idealen Motiven gehören die spazierenden, musizierenden und die sich unterhaltenden Liebespaare, die teilweise aneinander gelehnt auf der Wiese sitzen und Wein trinken. 1573 entwirft Bol eine Serie, in der der Frühling als Garten der Liebe präsentiert wird (Abb. 98). Ebenso gestaltet er Frühlingsdarstellungen, in der er den Garten der Liebe mit einem Ausblick auf eine Stadt kombiniert. Eine Vorgehensweise, die auch Lucas van Valckenborch bei seiner Darstellung des Mai, des März oder April und des September bevorzugt.

Ein Beispiel dafür ist der 1587 gefertigte Entwurf Bols eines ummauerten Gartens der Liebe in Aufsicht und einem Schloss dahinter (Abb. 99). Im Hintergrund sieht man eine Stadtansicht von Antwerpen. Die höfische Gesellschaft amüsiert sich bei Spaziergängen, Unterhaltung, Tanz, Picknick und Ballspiel. Doch auch ein Hofnarr befindet sich unter der vornehmen, sittlichen Gesellschaft. Er soll den Betrachter an die allgemein bekannten und anerkannten Schwächen der Menschen erinnern, die dem Drang auf ein Leben in Genuss und Vergnügen unterliegen, während sie die mehr ernsthaften und tugendhaften Dinge vernachlässigen. Auch bei der Wiener Frühlingslandschaft findet man einen Hofnarren unter der eleganten Gruppe im Vordergrund. Außerhalb des Gartens hat Bol zwei sich prügelnde Bauern platziert, die mit der zivilisierten, höfischen Gesellschaft kontrastieren sollen. Die Gouache Bols entstand zur gleichen Zeit wie das Gemälde von Valckenborch.

Dass Valckenborch Werke Bols direkt gekannt hat zeigt die *Herbstlandschaft mit Obsternte*. Das Spiel am Teich vor dem Schloss, das Haschen nach der Gans wurde von Hans Bol - wie erwähnt - in einem Stich dargestellt (Abb. 78). Das Boules-Spiel - ein beliebtes Kugelspiel - im rechten Vordergrund hat Hans Bol in einer Zeichnung von 1580 in den Uffizien eingefügt (Abb. 100).¹⁶⁹ Nach Tolnay ist dieses Krocket-ähnliche Spiel eine Anspielung auf den Monat September. Auch hier findet man wieder die Ansicht auf die Stadt Antwerpen. Ebenfalls an

¹⁶⁹ Wied 1990, S. 155.

Bol erinnert die Schlossarchitektur. Die Insel im Fluss mit Heckenlabyrinth findet sich zum Beispiel auf der lavierten Federzeichnung Bols mit der Darstellung des Frühlings (Abb. 98).

Es ist also wahrscheinlich, dass Valckenborch, wie es auch schon bei den Monatsdarstellungen der Fall war, Anregungen von anderen Künstlern - hier speziell von Hans Bol - für sein Werk übernommen hat, um sie mit seinen Ideen und seiner typischen, genauen Ausführungsweise zu vermischen. Dies war eine durchaus gängige Vorgehensweise im 16. Jahrhundert und war auf keinen Fall negativ zu bewerten. Auch das direkte Arbeiten nach einem Vorbild war nichts, wofür man sich schämen musste. Das negative Verhältnis zu dem Begriff *Kopie* wurzelt in der ästhetischen Theorie des 19. Jahrhunderts, als die Kunst kreativ, expressiv und vor allem originell sein sollte. Diese Faktoren waren jedoch im 16. Jahrhundert weitaus weniger wichtig.

Exkurs: Musizieren

Eines der häufigsten Motive im Zusammenhang mit den *fröhlichen Gesellschaften*, ist das schon so oft vorgekommene Musizieren. Es steht für Vergnüglichkeit und Heiterkeit, jedoch kann die Bedeutung je nach Kontext beträchtlich variieren. Im idealistischen Zusammenhang - wie zum Beispiel in der *Frühlingsdarstellungen des Mai* (Abb. 10) - wird es als entspannende und angenehme Aktivität betrachtet und steht als Metapher für Harmonie zwischen zwei Liebenden. Auch als Stimulus für die Liebe soll Musik verwendet werden.¹⁷⁰ Laut Giorgio Vasari ist „Liebe immer in Gesellschaft von Musik“.

Die zweite Bedeutung von Musik in Verbindung mit Liebe verweist sehr oft auf die irdische Venus, die Römische Gottheit der Liebe oder die Personifikation von Lust und Wollust (sinnliches Vergnügen). In diesem Sinne werden Musikinstrumente häufig als Symbole der Liebe verwendet. Besonders den Blasinstrumenten kommt seit der Antike eine sexuell aufgeladene Konnotation zu, da ihnen eine phallische Signifikanz zugeschrieben wird. Panflöten, Blockflöten und besonders Dudelsäcken - wovon wir ein Exemplar in *Zechende Bauern vor einer Schenke* (Abb. 27) finden - werden mit dem lasterhaften Leben verbunden. Flöten kann man in der Darstellung des Monats Mai entdecken. Musikalische Details sind in Darstellungen des 16. und 17. Jahrhunderts meist mit erotischen Symbolen aufgeladen. Sie deuten vor allem in Bordellszenen oder Gärten der Liebe Verdorbenheit und Vergänglichkeit an und illustrieren einen Zustand der Sünde. Die calvinistische niederländische Gesellschaft im 17. Jahrhundert sah Musik so eng mit wollüstigem Verhalten verbunden, dass sie so weit gingen, ein Bordell *musicus* zu nennen.¹⁷¹

¹⁷⁰ Kolfin 2005, S. 48-49.

¹⁷¹ Pinson 1998, S. 635.

Manchmal sollen Instrumente auch auf Reichtum und Luxus hinweisen, da es sich natürlich nicht jeder leisten konnte, ein solches zu erlenen. Dies blieb ausschließlich der sozial besser gestellten Gesellschaft vorbehalten. Auch dient die Musik als Vanitas-Symbol, da das Vergnügen der Musik kein bestehendes, sondern ein schnell vergängliches ist.¹⁷²

2.3. Darstellungstradition und Bedeutung des Gartens im Allgemeinen

Der Garten als Thema in der niederländischen Kunst hat verschiedene Bedeutungen und Funktionen und erfüllt eine Anzahl von unterschiedlichen Zwecken innerhalb der jeweiligen Gattungen, wie z. B. Malerei, Zeichnung und Druckgraphik. Anstatt realitätsgetreue und zuverlässige Abbildungen der Wirklichkeit wiederzugeben, hat das Bild des Gartens laut Erik de Jong seit dem späten 15. Jahrhundert seine eigene Geschichte zu erzählen. Verwendet wurde es als Dokument, Illustration, Sammlungsobjekt, als Landkarte oder Entwurf. Dabei kann der Garten als ein realer oder als eine Wunschvorstellung, als Allegorie des Frühlings, als Liebesgarten oder als eine Idealisierung des Landlebens verstanden werden, was in enger Verbindung zu den Bildern Valckenborchs steht.¹⁷³

Zu Beginn soll nun aber die Entwicklung des Gartens hin zu einem Gesamtkunstwerk erläutert werden, der als integraler Bestandteil der Architektur immer mehr an Bedeutung zunahm. Auch um zu verstehen, warum der Garten so oft als Motiv in der Malerei verwendet wurde und welchen Status er bei Besitzer und Auftraggeber besaß. Diese Aspekte treten bei Valckenborchs Bildern des Monats *Mai* (Abb. 10), des Monats *März oder April* (Abb. 9), *Kaiser Rudolf II. bei einer Trinkkur* (Abb. 29) und *Kaiserlicher Waldspaziergang mit Schloss Neugebäude* (Abb. 30) in Erscheinung.

Die Gestaltung des Renaissancegartens bildete sich in einer schrittweisen Entwicklung heraus. In den Niederlanden war vor allem das aufstrebende und reich gewordene Bürgertum für das Bild eines Idealgartens federführend. Die immer stärker werdende Sehnsucht nach einem Leben inmitten der Natur, die alle Sinne genauso wie den Geist erfreute- so wie sie von den kultvierten Zeitgenossen wahrgenommen wurde- fand darin ihren Niederschlag. Gemeinsam mit diesem elitären Kreis, mit Künstlern und Architekten, formten Schriftsteller und Humanisten den Charakter des Gartens.¹⁷⁴ 1518 entwarf Erasmus von Rotterdam (1469-1536), der in Cambridge und Paris studierte und 1506 in Turin Doktor der Theologie wurde, das Bild eines Idealgartens, in dem sich die Grundsätze eines auch für Deutschland bis zum

¹⁷² Biesboer 2004, S. 51.

¹⁷³ De Jong 1996, S. 202.

¹⁷⁴ Seifertová 2001, S.25

Ende des Jahrhunderts typischen Bürgergartens spiegeln. Dieser steht noch im Eindruck des mittelalterlichen *hortus conclusus*.¹⁷⁵

Besondere Anziehungskraft für die Gelehrten und Künstler besaß das Vorbild der italienischen Gärten. Die Humanisten aus dem Norden lernten sie auf ihren Italienreisen in Verbindung mit der mediterranen Natur und den Denkmälern der Antike kennen. Auf unterschiedlichste Weise setzten sich auch die Maler mit diesem Thema auseinander. In den 1560er Jahren besuchte der Antwerpener Maler Hendrik van Cleve (1524-1589), ein Zeitgenosse Valckenborchs, die Ewige Stadt, was in dem später entstandenen „Porträt“ des berühmten Gartens des Cesi-Palastes, der schon von Humanisten und Naturwissenschaftler im Jahre 1550 gleichermaßen als irdisches Paradies beschrieben wurde, zum Ausdruck kam. Er dokumentierte zudem das Geschehen im Garten: Gärtner bei der Arbeit, Gelehrte im Gespräch, Künstler, die mit dem Kopieren von Bildhauerwerken beschäftigt sind, sowie Damen und Kavalier beim Lustwandeln (Abb. 101). Alles Motive und Themen, die man in den Bildern Valckenborchs finden kann. Die Brünner Darstellung des *März oder April* ist jedoch die einzige, die auch die Arbeit von Gärtnern zeigt. Dies kommt bei dem Wiener Bild des Mai, der ausschließlich die adelige Gesellschaft zeigt, nicht vor. Da beim Bild *Kaiser Rudolf II. bei einer Trinkkur* der Liebesgarten nur im Hintergrund und nicht in Aufsicht gesehen wird, sodass man nicht in das Innere blicken kann, sind auch hier die Tätigkeiten - also das etwaige Gärtnern - nicht sichtbar.

Unter dem Einfluss des neuen Interesses für Natur und Botanik wuchs seit Mitte des 16. Jahrhunderts in den Niederlanden die Zahl der Gartenbesitzer. Neu eingeführte Sorten von Blumen, Pflanzen und Bäumen brachten den Status des Besitzers zum Ausdruck, zumindest in den südlichen Niederlanden, die seit Dodoens (Dodonaeus, 1517-1585), De l'Ecluse (Lobelius, 1526-1609) und De l'Obel (Clusius, 1538-1616) auf dem Gebiet der Botanik Ansehen erworben hatten.¹⁷⁶

Zwei Gartendarstellungen, die uns Lucas van Valckenborch als habsburgischer Kammermaler zeigten, präsentieren uns einen realen Eindruck der damaligen kaiserlichen Anlagen: das Bild *Kaiserlicher Waldspaziergang mit Schloss Neugebäude* (Abb. 29 und 30) - das in zwei Fassungen vorliegt und nun ausführlicher beschrieben werden soll - und die *Frühlingsdarstellung mit Palast zu Brüssel*.

Als älteste Ansicht der gesamten Anlage des Neugebäudes kommt Valckenborchs Bild eine besondere Stellung zu. Im linken Vordergrund hat sich der Maler selbst zeichnend dargestellt.

¹⁷⁵ Bezeichnet den mit Mauern oder Zäunen eingefriedeten - vor allem mittelalterlichen - Garten, als idealisierte Darstellung des „irdischen Paradieses“. Siehe dazu Rohde 2001, S. 19

¹⁷⁶ De Maegd 2001, S.67.

Hinter und unter ihm erkennt man die Pfarrkirche von Alt-Simmering (Abb. 102), die dem hl. Laurenz gewidmet ist. Von der Großartigkeit der Gesamtkomposition geben aber erst die Vogelschau-Ansichten von Merian (1649) (Abb. 103), Vischer (1672) und Delsenbach nach J.B. Fischer von Erlach (1715) (Abb. 104) eine deutlichere Vorstellung. Sie weichen in Details von Valckenborchs Ansicht ab, so in der Bedachung und der Anzahl der Arkaden¹⁷⁷, auch die rätselhaft übermalten Flächen bei Valckenborch kommen in den Stichen nicht vor. Im Wesentlichen stimmen die Darstellungen aber überein. Das Hauptanliegen des Baus, der von dem selbst Botanik betreibenden Kaiser Maximilian II. seit 1565 (im heutigen XI. Gemeindebezirk) geplant wurde, waren die verschiedenen, nach Funktionen und Inhalt getrennten, kunstvollen Gärten. In deren Mitte lag der langgestreckte Bau ohne Wohnfunktion - dafür war das benachbarte Schloss Ebersdorf vorhanden (Abb. 105 und 106), das heute die Justizanstalt Wien-Simmering beherbergt. Man erkennt es auf dem Bild sehr klein, wenn man den Blick über das Blumenbeet, die Alle entlang in den Wald schweifen lässt. Die Gartenbegeisterung des kaiserlichen Bauherren findet ihren Ursprung wohl während des dreijährigen Aufenthaltes in Spanien, wo er die maurischen Gärten in Granada und Sevilla kennenlernen konnte. Erstrangige Bauaufgabe für Maximilian war also ein Gartenkunstwerk, das an Größe und Raffinesse alles Bisherige, vor allem die Hofgärten in Innsbruck und Prag, übertreffen sollte. Der Botaniker - und einer der Erzieher der Erzherzöge Ernst und Matthias - Auger Ghislain Busbecq und auch der berühmte Carolus Clusius waren zeitweise am Neugebäude beschäftigt. Für die Bewässerung der Brunnen und des Teiches baute der Wasserbauvirtuose Hans Gateiger einen vielbewunderten Wasserturm mit Eimerförderung im Inneren. Den oberen Garten teilte ein Wasserkanal in zwei Zonen: der äußere Bereich war ein Baumgarten, für den bereits 1569 Obstbäume und „Pelzzweige“ aus den königlichen Gärten in Prag herangeschafft wurden. Im Inneren gab es Artischockenbeete und Weinhecken, ein Labyrinth, Grotten, Pergolen und vieles mehr. Der „giardino segreto“ war ein Blumengarten, zwischen dessen in Holzgeländern eingefassten Beeten Feigen- und Pomeranzenbäumchen in Holzkübeln standen. Der untere Garten hatte neben den beiden Terrassen ebenfalls ein Blumenparterre.¹⁷⁸

Die weitläufige Anlage wurde ab 1565 in Angriff genommen. Als der planende Architekt scheint heute der vielseitige Jacopo de Strada (1510/15- 1588) festzustehen. 1576, im Todesjahr Kaiser Maximilians II., war der Bau zwar fertig, die Innenausstattung aber erst begonnen. Rudolf II., der seine Residenz nach Prag verlegte, hatte an diesem Projekt kein

¹⁷⁷ Bei Valckenborch sind es je fünf, bei Delsenbach je neun Arkaden. Vielleicht ist dies durch die perspektivisch bedingte Verkürzung in der Schrägansicht Valckenborchs verursacht.

¹⁷⁸ Wied 2001, S. 115-116.

Interesse mehr. Das Schloss erhielt nicht einmal einen eigenen Namen, der „Projektname“ *Neugebäude* blieb ihm bis heute. So setzte ab 1600 schon dessen langsamer Verfall ein. Den endgültigen Todesstoß bekam es im 18. Jahrhundert durch Kaiserin Maria Theresia, die die Säulenarkaden der Hauptfront abbrechen und daraus die so genannte *Gloriette* von Schloss Schönbrunn errichten ließ.¹⁷⁹ Wie erst kürzlich herausgefunden, wurden beim Bau der *römischen Ruine*- anders als bei der *Gloriette*- sämtliche Architekturteile neu angefertigt. Lediglich Spolien des Neugebäudes wurden für dekorative Steinarrangements rund um die Anlage verwendet. Gärten, Mauern und Hauptbau sind heute nur mehr als entstellter, geheimnisvoller Torso erhalten (Abb. 107). Vor kurzem wurde jedoch mit der Revitalisierung der historischen Gärten begonnen. „Ganz im Sinne der Renaissance, aber modern interpretiert“, erläuterte die zuständige Umweltstadträtin Ulli Sima. 12 500 Quadratmeter groß soll der Schlosspark Neugebäude werden, „ein Erlebnispark für die Bevölkerung, mit drei Zugängen, dekorativer Blumenbepflanzung, Naturlehrpfad, viel Raum für Spiel und Spaß, sowie 70 schattenspendende Schirmplatanen. Die Kosten sind mit 990 000 Euro veranschlagt“¹⁸⁰.

Seit je her gab es Gärten, sowohl bei den städtischen Residenzen des Adels als auch bei den Stammsitzen ihrer feudalen Besitzungen. Er diene dem Nutzen und der Zierde. Solche Patrizier- und Adelsgärten hat Lucas van Valckenborch in seinen späteren Jahreszeitenbildern als Hintergrundmotiv wiedergegeben. Dazu gehören drei *Sommerdarstellungen*¹⁸¹ (Abb. 108-110)- eines von 1592 und zwei um 1595- und ein *Frühlingsbild*¹⁸² (Abb. 111) von 1595. Gartenmauern oder Heckenlauben umschließen diese Gärten, die in quadratischen Parterres mit ornamentalen Mustern unterteilt sind. Die dazugehörigen Schlossgebäude, dem sozialen Status von Patriziern oder Landadeligen zuzuordnen, sind meist im Hintergrund, direkt anschließend sichtbar. Der Garten ist, wenn auch getrennt, doch als Erweiterung der Wohnsphäre ins Freie integraler Teil der Architektur. Im Garten sieht man spazierende Paare in Gespräche vertieft und Gärtner bei der Arbeit. Sie sind der inhaltliche Hintergrund, zu dem die großfigurigen Hauptszenen im Vordergrund sinngemäß als Jahreszeitenallegorie in Beziehung treten.¹⁸³ Bemerkenswert sind die stillebenhaften Arrangements von Früchten, Gemüse und Blumen, bei denen das botanische Interesse jener Zeit zum Vorschein kommt.

¹⁷⁹ Wied 2001, S. 116.

¹⁸⁰ Kronenzeitung vom 3. 12. 2009, S. 32.

¹⁸¹ Sommer datiert 1592: In Schloss Doudleby in Tschechien; Sommer um 1595: In Bratislava; Sommer um 1595: In Washington, Sammlung Heinz.

¹⁸² Frühlingsbild datiert 1595: In schwedischem Privatbesitz.

¹⁸³ Wied 2001, S. 109.

Diese stillebenhaften Partien stammen jedoch nicht von der Hand des Lucas van Valckenborch, sondern seines Werkstattmitarbeiters Georg Flegel.

Die wohlhabenden Kreise widmen sich im Garten dem Zeitvertreib, der sich in verschiedenen Formen äußerte: Spaziergehen, Konversation treiben, Boot fahren, Tanzen, Singen und Musizieren, Bogenschießen und mit dem Ball spielen, Kränze und Sträuße aus Blumen binden - oder aber schlichtweg dem Nichtstun oder dem Essen und Trinken bei festlichen Banketten.¹⁸⁴ Wiederum kann man all diese Dinge in diversen Valckenborch Bildern beobachten: Bei der *Trinkkur* (Abb. 29) findet man vor allem das Lustwandeln, Spaziergehen, Konversation treiben und das Musizieren. In der Wiener *Frühlingslandschaft* (Abb. 10) kann man die meisten dieser Tätigkeiten ausmachen: Im Vordergrund sind drei Damen auf dem Boden sitzend damit beschäftigt Blumenkränze zu binden, neben der Gruppe geht ein Paar spazieren und unterhält sich dabei. Dahinter, noch auf dem Hügel rechts des Vordergrundes wird gespeist, getrunken und musiziert. Im Mittelgrund links unterhalb des Hügels befindet sich ein Garten, in dem ebenfalls Paare spazieren. Links neben dem Garten fahren Boote auf dem Wasser, vielleicht auch zu und weg vom runden Heckenlabyrinth auf der Insel, in dessen Zentrum ein Maibaum steht.

Diese Form von Labyrinthen war im 16. Jahrhundert außerordentlich verbreitet - man denke nur an Darstellungen von Hans Bol (Abb. 98)¹⁸⁵ oder Hans Vredeman de Vries - auf die später noch genauer eingegangen wird. Noch bis 1650 bleibt dieses Motiv in Mode. Hermann Kern hat in seinem Buch über Labyrinth auch ausführlich über Liebeslabyrinth geschrieben. Diese Heckenlabyrinth sind die profane Adaption der Kirchenlabyrinth vom Typ Chartres (Abb. 112), die eindeutig als Sinnbild für die Schwierigkeit und Ambivalenz erotischer Beziehungen stehen sollten. Die Grundform bilden konzentrische Kreise, die aus Hecken gepflanzt wurden. Im Zentrum steht eine Laube, die um einen Maibaum herum gebaut wurde. Der Maibaum ist der „Baum des Lebens“, steht für das „zweite Ich der Gemeinde“ und ist ein uraltes heidnisches Frühljahrsbrauchtum, bei dem das Wiederaufleben der Vegetation gefeiert wurde, was eine ausgeprägte fruchtbarkeitsorientierte, erotische Komponente hatte, die sich auch aus den Spielen und Gelagen der *Maibilder* des Lucas van Valckenborch und des Hans Bol ablesen lässt.¹⁸⁶ Auch die Insellage der Labyrinth ist ein interessanter Aspekt, die nicht nur ein Hinweis auf die Labyrinth-Insel Kreta, sondern auch als Liebesinsel Kythera gelesen werden kann, auf der sich eine der Hauptkultstätten für Aphrodite befand. Nach Kern spricht dafür auch die Tatsache, dass das unübersichtliche Labyrinth den Liebespaaren die

¹⁸⁴ Wied 2001, S. 67.

¹⁸⁵ Zum Beispiel die lavierte Federzeichnung (Franz 1965, Nr. 69)

¹⁸⁶ Kern 1982, S. 328.

Gelegenheit zu „Versteck und heimlicher Fröhlichkeit“ gab.¹⁸⁷ Der niederländische Dichter und Politiker Jacob Cats charakterisiert das Zentrum des Labyrinths wiederum als ruhigen Eehafen.¹⁸⁸ Andererseits kann die Mitte auch als Zentrum der Konfusion gelesen werden, laut Kern könnte dies bei Valckenborch der Fall sein.¹⁸⁹ Die Darstellung von Liebespaaren allgemein im Garten kann - wie das Kapitel über die Liebesgärten gezeigt hat - auf eine ältere Tradition zurück greifen.

Wie Zeitgenossen sich den idealen Lustgarten vorstellen sieht man vor allem auf den Frühlingsbildern des Lucas van Valckenborch. Der Garten ist geometrisch angelegt und in Kompartimente¹⁹⁰ eingeteilt, die zum Teil wiederum unterteilt sind in umzäunte Parterres mit strengen Beeten, Kühle bringende Brunnen, schattenspendende Laubengänge, Labyrinth und die von einer festen Umwallung geschützt und von der Außenwelt abgetrennt sind. Man findet zahlreiche und unterschiedliche Gartenpforten. Von der einfachen Holzkonstruktion zum Abschließen des Parterregartens - wie in der Brünner Frühlingsdarstellung (Abb. 9) - bis hin zur vollendeten und gepflegten Kleinarchitektur mit Mauern, die den gesamten Hof schützen.¹⁹¹ In der Wiener Frühlingsdarstellung (Abb. 10) empfängt gerade eine Dame ihren Kavalier an solch einem prunkvollen Eingang. Auch das Wasser als lebensspendendes Element findet in den Gärten Valckenborchs durch Brunnen Eingang.

Abgesehen davon sollten die auf Papier oder Leinwand konstruierten Abbildungen von Gärten die Erinnerung an die vergängliche Kunst des Gärtnerns bewahren und bilden eine Möglichkeit um in Gedanken durch ein existierendes, ein verlorenes oder ein imaginiertes Paradies zu wandern. Da die Natur im Garten durch den Wechsel der Jahreszeiten dem Verfall ausgesetzt ist, hatte die Kunst die Aufgabe, den niederländischen Garten in einem idealen und zeitlosen Bild festzuhalten. Diese Abbildungen verkörpern das Bild eines irdischen Paradieses, das Ideal der perfekten und glückseligen Natur, welche in der Realität verloren ging und nur durch die Imagination, durch die Kunst und die Poesie wieder aufleben konnte. In Verbindung zu den *fröhlichen Gesellschaften* würde dies in der Tradition der Idealdarstellungen stehen, die die Valckenborch'schen Bilder auch verkörpern.

Es gibt ebenso Bilder von Gärten, die diesen als reales Objekt darstellen sollen. Das Problem dabei ist, dass dem Künstler innerhalb des Bilderrahmens alle Möglichkeiten der Darstellung offen stehen und somit Elemente einfließen, die bloß aus den Ideen und den Erwartungen des

¹⁸⁷ Kern 1982, S. 328.

¹⁸⁸ Cats 1700.

¹⁸⁹ Kern 1982, S. 329.

¹⁹⁰ Zierbeete aus Blumenstücken, Rasenflächen und/oder Broderien, das nach klassischer Ausbildung in der Längs- wie in der Querachse Symmetrie wahrt.

¹⁹¹ De Maegd 2001, S. 68.

Bildschaffenden wie Gärten auszusehen haben entstehen. Durch diesen Vorgang der Idealisierung werden viele Details sowie modische und narrative Elemente aufgrund dessen in das Bild gesetzt, um zum Beispiel die Erwartungen eines Städters der damaligen Zeit davon zu erfüllen, was in einem ländlichen Garten zu finden sei.¹⁹²

Hans Vredeman de Vries

Bei der Suche nach möglichen Vorbildern für die Gärten des Lucas van Valckenborchs stößt man unweigerlich auf Hans Vredeman de Vries, der die erste Druckgraphikserie der westlichen Kunstgeschichte, die ausschließlich Gartenentwürfen gewidmet ist, entworfen hat. De Vries wurde 1526 im friesischen Leeuwarden geboren und im September 1548 als Bürger in Antwerpen registriert. Er absolvierte zunächst eine Schreinerlehre, bevor er sich im Alter von 18 Jahren der Glasmalerei zuwandte. In Antwerpen führte ihm die Mitarbeit bei Pieter Coecke van Aelst zu dessen architekturtheoretischen Schriften, insbesondere zu der Übersetzung des Traktates von Sebastiano Serlio, in dem er das vitruvianische System der Säulenordnung und ebenso die Bildperspektive erläutert fand.¹⁹³ Der lateinische Titel der 1583 erschienen Serie, die 20 gedruckte Blätter beinhaltet, lautet *Hortum viridariumque elegantes & multiplicis formae* und macht deutlich, dass es um *zierliche und vielfältige Abbildungen von Gärten und Baumgärten (Parks) fachkundig gezeichnet nach den Maßstäben der architektonischen Kunst durch Hans Vredeman de Vries*¹⁹⁴ geht (Abb. 113). Der Umstand, dass dieser Titel lateinisch gestochen ist, zeigt deutlich, dass die Serie in klassischer Tradition steht und sich an ein gelehrtes Publikum richtet. Allerdings gelangt die Serie wohl auch dem nicht gelehrten Publikum in die Hände, da in einer späteren Ausgabe der lateinische Titel ins Französische und ins Niederländische übersetzt wird und somit einem breiteren Publikum zum Studieren und zur Anwendung für eigene Arbeiten offen stand. Dadurch, dass die Radierungen so häufig herausgegeben wurden, haben seine Entwürfe einen nahezu mythischen Status erhalten.¹⁹⁵

Aufgrund der persönlichen Kontakte von Lucas und Marten van Valckenborch mit Vredeman erscheint es sehr wahrscheinlich, dass ihnen seine bedeutenden Stichentwürfe bekannt waren. In van Manders *Schilderboeck* von 1604 liest man in der Biografie von Lucas und Marten van Valckenborch, dass Hans Vredeman de Vries die beiden Brüder auf der Flucht 1566/67 von Antwerpen nach Aachen und Lüttich begleitet habe, wo sie „lustig miteinander waren und,

¹⁹² De Jong 1996, S. 203.

¹⁹³ Borggreffe 2002, S. 15.

¹⁹⁴ Ebenda, S. 270-275.

¹⁹⁵ De Jong 2001, S. 38.

besonders Lucas, sich mit Flötenspiel die Zeit vertrieben¹⁹⁶. Wied weist darauf hin, dass man bei Vredemans Vita diesbezüglich auf einen Widerspruch stoße: dieser habe erst 1570 Antwerpen Richtung Aachen verlassen. Der kleine Fehler werde aber durch die Tatsache relativiert, dass auch Lucas 1570 in Aachen war, wo sich die beiden getroffen haben könnten. Wied ist der Ansicht, dass dieser Fehler relativ gering sei, da sich ein älterer Herr leicht um ein paar Jahre irren könne. Eine persönliche Bekanntschaft von Vredeman mit den beiden Brüdern ergab sich schon aus der Tatsache, dass Hans Vredemans Schüler, Hendrik Steenwijck d. Ä., der Schwiegersohn Marten van Valckenborchs war. Das nahe Verhältnis bestätigt auch eine Eintragung im Steuerverzeichnis der Stadt Antwerpen aus dem Jahre 1584, in der Hans Vredeman de Vries, Marten van Valckenborch und Hendrik Steenwijck untereinander stehen. Aufgrund der topographischen Ordnung bei der Anlage der Steuerverzeichnisse lässt sich aus der unmittelbaren Hintereinanderreihung der drei Künstler auf benachbarte Wohnungen und, wenn nicht auf Freundschaft, so doch persönliche Bekanntschaft schließen. So ist es auch plausibel anzunehmen, dass nicht nur zu Marten, sondern auch zu dessen Bruder Lucas eine Beziehung bestand.¹⁹⁷

Lucas' Kenntnis Vredemanscher Ideen wird also sowohl direkt auf der Lektüre von dessen Publikationen und auf persönlicher Bekanntschaft basieren als auch auf der Architekturmalerei von Vredemans Schüler Hendrik van Steenwijck.

Als Beispiel sei Lucas van Valckenborchs *Tanzbankett auf einer Schlossterrasse* (Abb. 114) genannt. Die Stellung der manieristisch-höfischen Architektur ist bei Valckenborch ein Unikum, deshalb lohnt es sich das Bild kurz vorzustellen. Man könnte beim Betrachten des Gemäldes unweigerlich an eine Zusammenarbeit mit Vredeman de Vries denken, doch zeigt ein Vergleich mit den Architekturphantasien des Hans Vredeman (Abb. 115) grundlegende Unterschiede, wie zum Beispiel das extreme Breitformat, das bei de Vries niemals vorkommt und doch zu einer ausgewogenen Komposition führt. Außerdem wird der phantastische Charakter von Vredemans überladenen Architekturutopien beseitigt zu Gunsten eines Gesamteindrucks einer wirklich gebauten oder zumindest möglichen Schloss- und Parkanlage. Größere Ähnlichkeiten hingegen zeigt es mit Architekturbildern des Hendrik van Steenwijck, so z.B. mit der *Säulenhalle mit Figuren* (Abb. 116) von 1588 in Dessau. Besonders elegant ist das langgestreckte Gartenparkett gestaltet. In der Mitte steht ein Brunnen aus weißem und rotem Marmor, im Aufbau ganz ähnlich dem Wiener *Frühlingsbildnis mit dem Palast zu Brüssel* (Abb. 10), nur ist die obere Figur ein Neptun, die

¹⁹⁶ Wied 2001, S. 111.

¹⁹⁷ Ebenda, S. 112.

unteren Figuren, die die Brunnenschale halten, sind Nereiden. Wied ist der Meinung, dass auch eine Zusammenarbeit im Sinne einer echten Arbeitsteilung - Architektur von Steenwijck, Figuren von Valckenborch - abzuwägen wäre.¹⁹⁸

Bei Valckenborchs in den Hintergrund versetzten Schlossgärten kann man sowohl Inspiration durch Vredemans Idealbilder von 1583 als auch eigene Anschauung annehmen. Wie Gärten sein sollten und wie sie waren, scheint sich in den Bildern aus- und anzugleichen.

Sehr an die Idealdarstellungen von Vredeman de Vries erinnert der Garten im *Brünner Frühlingsbild* (Abb. 9). Es sind links unten durch Treillagen¹⁹⁹ gegliederte Parterres mit rechteckigen oder winkelförmigen Beeten zu sehen, die gerade umgegraben und bepflanzt werden. In einem von Holzzäunen umrahmten Gartenstück daneben werden die Hecken eines kreisrunden Labyrinths ausgebessert. Auch die stete Aufsicht der von de Vries als Überblickslandschaft konzipierten Blätter, wird bei Valckenborch eingehalten.

Um 1587 schließt eine weitere Serie mit 8 Blättern an die Entwürfe aus dem Jahr 1583 an (Abb. 117). Sie zeigen Vredemans komplexeste Gärten, die stets durch Hecken und Laubgänge umgebene Parterres vor einem architektonischen Hintergrund wiedergeben. Hierdurch wird angedeutet, dass die Gärten als Stadtgärten oder als Garten bei einem Landgut gemeint sind. Auf zwei Blätter ist ein Brunnen in einem kleinen zentralen Becken platziert, ein beliebtes Element des Ziergartens des 16. Jahrhunderts. Auch auf der Wiener Frühlingsdarstellung, befindet sich ein zentraler eingezäunter Bereich, in dem sich ein Brunnen befindet.

Vredemans Wirkung auf die Malerei war vielgestaltig, weitverzweigt und langanhaltend. Durch den Kontakt mit zahlreichen Malern, durch seine Schüler, seine Stichwerke und Gemälde übte er einen prägenden Einfluss auf perspektivische Darstellungen seiner und der nachfolgenden Zeit aus. Die Allgegenwart Vredemanscher Perspektivauuffassung in der nordeuropäischen Malerei erschwert es, einzelne Stränge seines Einflusses zu unterscheiden.²⁰⁰

¹⁹⁸ Wied 2001, S. 113

¹⁹⁹ Unter Treillage versteht man ein Lattenwerk bzw. Laubengang aus Holzgitterwerk, meist von Holzgitterpavillons unterbrochen um eine Gliederung herzustellen.

²⁰⁰ Borggreffe 2002, S. 161.

2.4. Trinkkurbilder

In die Reihe der höfischen Gesellschaften ist auch das Bild *Kaiser Rudolf II. bei einer Trinkkur* (Abb. 29) einzuordnen. Im Zusammenhang mit dem sich im Hintergrund befindlichen Laubengang wurde das Gemälde schon im Kapitel über den Garten der Liebe erwähnt. Das Thema der Trinkkur bietet dem Maler nun eine neue Gelegenheit, die adelige Gesellschaft im Freien darzustellen. Die Figurengruppe mit Kaiser Rudolf II. und seinen Brüdern Erzherzog Ernst und Erzherzog Matthias sind wörtlich übernommen aus dem Kaiserlichen Waldspaziergang mit dem Schloss Neugebäude, sie ist allerdings nach Wied vergrößert und physiognomisch entstellt, weshalb man die Ausführung von Gehilfenhänden annimmt.²⁰¹ Einer der beiden Erzherzöge wird wohl Valckenborch den Auftrag erteilt haben, ihm ein Souvenir aus seiner neuen Heimat zukommen zu lassen. Die Beziehung zum Hof war also mit seinem Umzug nicht beendet.

Das Interesse für Heilquellen, damals oft einzige, letzte Heilungshoffnung für Hochgestellte, darunter auch Geistesgrößen wie M. de Montaigne, bestand bei Lucas allerdings bereits in seiner Jugend: 1570 schon hatte er das Bad von Aachen gemalt. Im Zusammenhang mit dem Wiener Trinkkurbild stehen zwei weitere, die allerdings erst später entstanden sind. Eines befindet sich in Braunschweig, im Herzog Anton Ulrich-Museum und ist mit 1596 datiert (Abb. 118). Ein Großteil der Figuren ist aus dem Wiener Bild übernommen. Doch ist das Geschehen rund um den Brunnen noch mehr in den Vordergrund gerückt. Das Plateau des Hügels wurde beinahe gänzlich weggenommen, sodass der Laubengang und die meisten Personengruppen keinen Platz mehr fanden. Dies bewirkt eine stärkere Konzentration auf den Vordergrund, da der Hügel nur mehr zur Abgrenzung des fernen, tiefer gelegenen Hintergrundes dient. Der Landschaftshintergrund der beiden Bilder basiert auf einer Landschaft mit Blick ins Aartal von 1595, die sich in der Sammlung Maria Verswyver in Antwerpen befindet (Abb. 119). Diese Lokalisierung basiert auf der topographischen Untersuchung von Friederichs. Der Blick, so der Autor, fiele vom Rotfeld nordwärts ins Aartal. Somit ergibt sich für das Wiener Bild eine Datierung nach 1593, da Valckenborch in diesem Jahr nach Frankfurt übersiedelte.²⁰² Es gibt noch zwei weitere Bilder, die diesen Hintergrund aufweisen (Abb. 120 und 121)²⁰³. Bei allen fünf Bildern kommt ebenso die wasserschlossartige „Walkmühle“ vor, die immer gleichartig von der Vordergrundkulisse abgeschnitten ist. Aufgrund der kurzen Distanz zwischen Bad Schwalbach und Frankfurt ist

²⁰¹ Wied 1990, S. 45.

²⁰² Ebenda, S. 170.

²⁰³ Leider existieren nur sehr schlechte schwarz-weiß Abbildungen der Bilder. Die Landschaft mit Wassermühle gilt als verschollen und die Heimkehr von der Kirmes befindet sich in unbekannten Privatbesitz.

es durchaus möglich, dass Valckenborch den Brunnen vor Ort besichtigt hat. Natürlich muss bei solch einer Identifikation mit realer Topografie jene gewissen Freiheiten und wechselnden Mischformen einkalkuliert werden, wie sie Lucas gern verwendet, wie z.B. in der Frühlingslandschaft in Wien von 1587 mit dem Palast von Brüssel. Genau dies scheint bei dieser Reihe von fünf Bildern der Fall zu sein, vorausgesetzt man nimmt Friederichs' Lokalisierung als Bad Schwalbach als richtig an. Die Hintergründe sind zwar ähnlich, aber immer ein wenig variiert, während die Vordergründe als vollkommen austauschbar konzipiert sind.²⁰⁴

Das Braunschweiger Bild - im Jahr vor Valckenborchs Tod gefertigt - ist nach Friederichs wahrscheinlich Herzog Julius von Braunschweig gewidmet gewesen, der mit Kaiser Rudolf II. und Erzherzog Matthias befreundet war. Somit könnte die fürstliche Person links im Vordergrund den Herzog von Braunschweig darstellen.

Der Unterschied zwischen dem Wiener und dem Braunschweiger Trinkkurbild ist die Brunnenarchitektur: hier eine gemauerte Quellfassung, dort roher Fels.²⁰⁵ Laut einer Broschüre der Brunnen in Bad Schwalbach, soll Valckenborchs Wiener Bild den Borner Brunnen zeigen, der aufgrund seiner Nähe zum Bahnhof auch „Bahnbrunnchen“ genannt wurde und von der Bevölkerung aufgrund seines hohen Eisen- und Kohlensäuregehaltes gerne als Trinkbrunnen benutzt wurde, was mit dem Motiv auch übereinstimmt.

Das dritte Trinkkurbild zeigt Erzherzog Matthias mit Vollbart und dem Orden des Goldenen Vlieses, weshalb es nicht vor 1596 zu datieren ist, da erst in diesem Jahr Matthias in diesen exklusiven habsburgischen Hausorden aufgenommen wurde (Abb. 122). In diesem Bild ist es nun wieder die Brunnenarchitektur, die dem Wiener Bild auffallend ähnelt. Dafür ist die Hintergrundlandschaft ganz verschieden im Vergleich zu den beiden bereits besprochenen Werken. Ausgewechselt ist auch die adelige Kurgesellschaft, diesmal mit Erzherzog Matthias als ranghöchste Person.²⁰⁶ Valckenborch war offenbar nach der örtlichen Trennung von Matthias nach wie vor mit ihm in Verbindung.²⁰⁷ Auch in den übrigen Personen sind konkrete historische Persönlichkeiten zu vermuten. Es stellt sich hier - wie schon im Braunschweiger Bild - nun wieder die Widmungsfrage. Aufgrund seines großen Formates, ist es jedoch nur als Auftragswerk denkbar. Wollte Valckenborch hier ein reales Ereignis festhalten oder nur ganz

²⁰⁴ Wied 1990, S. 45.

²⁰⁵ Ebenda, S. 170.

²⁰⁶ Es existiert eine zweite, kleinere Fassung - die wohl etwas später entstanden ist - von diesem Trinkkurbild mit Erzherzog Matthias als Protagonist. Es ist wahrscheinlich eine (recht gute) Werkstatt-Wiederholung. Die Figuren sind dort sehr klein und flüchtig gemalt, weshalb auch die Erkennbarkeit des Erzherzogs verloren gegangen ist.

²⁰⁷ Wied 1990, S. 45.

allgemein eine Hommage an seinen ehemaligen Dienstherrn anbringen? Wurde das Bild direkt für Matthias gemalt oder wurde das Gemälde im Auftrag eines Geschenkes von dem Erzherzog für einen seiner adeligen Freunde gefertigt? Leider gibt es keine Quellen über einen Auftraggeber oder einen bestimmten Anlass. Da das Bild aus Harrachschem Besitz stammt, wäre ein direkter Auftrag von Seiten des böhmischen Adels an Lucas van Valckenborch durchaus möglich, nach Wied sogar wahrscheinlich. Zusammen mit einer Ansicht von Prag, für die er vor Ort gewesen ist, ergibt dies sogar einen neuen biografischen Aspekt: Lucas van Valckenborch in Böhmen. Er könnte schon dort Bekanntschaft mit Georg Flegel, der aus Olmütz stammt und mit dem er ab 1593 in Frankfurt zusammengearbeitet hat, gemacht haben.²⁰⁸

Der Grund für die mehrfachen Versionen der Heilquellendarstellung könnte sein, dass dem Auftraggeber das Motiv besonders gut gefiel. Es war keine Seltenheit, dass sich Adelige Gemälde, die ihnen besonders zusagten, gleich mehrfach anfertigen ließen. Zudem hatte der Kurort schon Berühmtheit erlangt. Dass der Erzherzog selbst die Heilquelle besuchte, ist jedoch nicht belegt.

Die Auftragssituationen, speziell der Zusammenhang mit dem Braunschweiger Herzog Julius, ist nicht mehr rekonstruierbar. Ein Geschenk Valckenborchs an den Herzog, wie Friederichs vermutete, wäre nicht unplausibel, ebenso der Besuch des kränkenden Malers in einem Heilbad, vielleicht sogar auf Empfehlung des mit den Habsburgern befreundeten Herzogs Julius. Auch für die anderen Bilder lassen sich leider nur Vermutungen anstellen.

²⁰⁸ Wied 1992, S. 17.

VII. Waldlandschaft

1. Die Entwicklung der niederländischen Waldlandschaft

Eine großartige Leistung Valckenborchs stellt das Bild *Der Angler am Waldteich* (Abb. 26) von 1590 dar, das sich im Wiener Kunsthistorischen Museum befindet. Dieses Gemälde lässt sich zu Recht als Waldlandschaft bezeichnen, noch einige Jahre vor Gillis van Coninxloo, der in der kunstwissenschaftlichen Literatur lange Zeit als der alleinige Schöpfer der Waldlandschaft angesehen wurde.²⁰⁹ Doch wirft man einen Blick zurück ins 16. Jahrhundert wird uns die Bedeutung zweier Künstler bewusst, die nun schon öfter in Zusammenhang mit Lucas van Valckenborch Erwähnung fanden. Heute gelten Pieter Bruegel d. Ä. und Hans Bol mit ihren Zeichnungen als Wegbereiter einer Entwicklung, die sich dann bei Lucas van Valckenborch in den 70er-Jahren erstmals in Gemälde fassen lässt.²¹⁰

Es soll nun im Folgenden auf die Entwicklung der niederländischen Waldlandschaft eingegangen werden und mögliche Vorbilder oder Einflüsse- vor allem seitens Bruegels und Bols- für Valckenborchs innovative Bilder gefunden werden.

Die flämischen Landschaftsmaler waren die ersten, die sich am Ende des 16. Jahrhunderts intensiv der Entwicklung der Waldlandschaft widmeten. Ihr Tätigkeitsfeld beschränkte sich allerdings nicht nur auf die südlichen Niederlande, da viele von ihnen aufgrund der politischen und religiösen Situation aus den spanischen Provinzen emigrieren mussten. Auswirkungen ihres Schaffens lassen sich daher auch in anderen Ländern feststellen. So war es Albrecht Altdorfer, der im Jahre 1510 die erste „reine“ Waldlandschaft malte (Abb. 123). Vorstufen dieser Gattung finden sich außer in den niederländischen Weltlandschaften mit ihren betonten Vordergrundbäumen auch in den kulissenhaften Waldstücken altdeutscher Malerei und in den großgesehenen Baumgestalten der venezianischen Kunst. In diesen Bildern nehmen Bäume oder Waldelemente wichtige, bildbestimmende Positionen ein und erscheinen dem bisher dominierenden historischen Geschehen oft gleichwertig. Ein wesentlicher Schritt auf dem Weg zur Waldlandschaft fehlte aber noch: die Auswechslung der Figuren als Träger der Komposition durch Baum- und Waldmotive.²¹¹ Die Beliebigkeit der Staffage erweist sich an ihrer Auswechselbarkeit bei gleicher Komposition.

In Abwendung von der traditionellen *Überblickslandschaft* und der *einseitigen Ausblickslandschaft* der Weltbilder wird in den Waldbilder eine Nahsichtigkeit bevorzugt, die die Distanz zum Betrachter reduziert. Mit einer Detailgenauigkeit, die den alten

²⁰⁹ Hanschke 1988, S. 9 und 62.

²¹⁰ Ertz 2003/04, S. 153.

²¹¹ Hanschke 1988, S. 9.

niederländischen Meistern äußerst verwandt ist, werden typische Elemente - die wir auch bei Valckenborch finden werden - variabel eingesetzt. Es sind dies neben den obligatorischen kräftigen und reichbelaubten Eichen hauptsächlich Sumpfgebiete oder Weiher, umgeben von Waldwiesen und hügeligem Gelände, durchzogen von kleinen Flüssen mit Brücken oder Stegen. Die vielfältige Flora ist genau ausgeführt und durch verschiedenes Getier bereichert. Die Figurenstaffagen erscheinen genrehaft und fügen sich nahtlos in die Umgebung ein. Ihre kleinen Proportionen betonen die (Eigen-)Mächtigkeit des Waldes und seiner Baumgestalten.²¹²

Wie erwähnt hielt man Gillis van Coninxloo und die Frankenthaler Malschule lange Zeit für den alleinigen Innovator der Waldlandschaft. Coninxloo spielt mit seinem in den 90er-Jahren entwickelten Waldraum, dem er ab 1598 bis zu seinem Tod 1604 variierend mehr oder weniger treu bleibt, nach wie vor eine wichtige Rolle, die aber weniger in der Entwicklung des Neuen liegt als in dessen Verbreitung nach Deutschland und Holland (Abb. 124).²¹³

Analysen von Zeichnungen, die man Pieter Bruegel d. Ä. zuschreibt ergaben zusätzlich ein anderes Bild. Diese Zeichnungen beschäftigen sich in konsequent durchgeführten, geschlossenen Kompositionen mit nahgesehenen Waldgebieten und Bäumen. Dabei zeigen sie Elemente, die später für die Waldlandschaft charakteristisch wurden. Sie entstanden wahrscheinlich in den vierziger und fünfziger Jahren des 16. Jahrhunderts, nach der Rückkehr Bruegels aus Italien.²¹⁴ Er verarbeitete in diesen Blättern - allen voran in seiner *Waldlandschaft mit fünf Bären* (Abb. 125) - Italienische Einflüsse aus dem Kreise Tizians, die in seinem Œuvre so nicht wiederkehrten. In diesem Bild nimmt ein Waldstück mehr als die Hälfte des Blattes ein, wobei die stark gekrümmten Stämme bis zum oberen Rand aufwachsen und von diesem überschritten werden. Zur linken Seite lockert sich der dichte Wald allmählich auf und lässt eine weite Flusslandschaft sichtbar werden. Bei Bruegel tritt der Wald noch in Verbindung mit einem Ausblick auf, zu dessen Fernlandschaft er in räumlichem Kontrast steht.²¹⁵

Bei Hans Bol setzt sich die Waldlandschaft in den achtziger Jahren mehr und mehr als eigene Bildgattung durch, die neben der offenen Flachlandschaft einhergeht. Im graphischen wie zeichnerischen Werk des Künstlers lässt sich der Weg von der komponierten Baumlandschaft zur Waldlandschaft an Hand datierter Blätter, die von 1580-1590 reichen deutlich verfolgen. In der Baumlandschaft dienen die hohen im Vordergrund angeordneten Bäume zur

²¹² Hanschke 1988, S. 8-9.

²¹³ Ertz 2003/04, S. 153.

²¹⁴ Hanschke 1988, S. 10.

²¹⁵ Franz 1969, S. 160-161.

Abgrenzung einer auf eine Bildseite konzentrierten Nahzone, von der sich der Ausblick in eine weite Fernlandschaft abhebt (Abb. 126).²¹⁶ Die vom Rande her ins Bild wachsenden Baumkulissen und Baumgruppen vereinigen sich dann zu lockeren Wäldchen, die die Sicht in den Hintergrund nun versperren. Durchblicke und Blickbahnen, die in die Tiefe leiten verschwinden.

In einer 1590 datierten Zeichnung, die aus der Sammlung Otto zu Berlin in den Besitz des Amsterdamer Kunsthuses Douwes gelangte, gestaltet Hans Bol die Waldlandschaft in reifer Form (Abb. 127). Von beiden Rändern her ragen Hügel mit hochaufwachsenden Bäumen in das Bildfeld hinein und rahmen einen Durchblick, der aber nicht in weite Fernen hineinführt. Die seitlichen Baumkulissen sind zu dicht geschlossenen Waldstücken geworden und der aus der manieristischen Tradition kommende Blick in die Ferne ist zugunsten eines begrenzten Abschlusses verschwunden. Die einseitige Gliederung, wie sie in der Ausblickslandschaft der späten sechziger Jahre zur Anwendung kam, ist aufgegeben zugunsten einer ausgewogenen Verteilung der Hügel- und Baumgruppen auf beiden Bildseiten. So bildet sich auch kein Kontrast zwischen einem Vordergrundmotiv und einer Tiefenbahn, wie es noch in der 1575 datierten Zeichnung einer Baum- und Waldlandschaft mit Jagd aus der Sammlung E. Perman zu Stockholm der Fall ist (Abb. 128). Hier sind noch trichterförmig in die Tiefe leitende Raumschrägen maßgebend, die von dem großen, vom linken Rand überschrittenen Baum ausgehen.²¹⁷

Coninxloo ist mit dem Schaffen des Hans Bol, der 1593 in Amsterdam starb, sicher bekannt geworden, als er aus Frankenthal nach Amsterdam übersiedelte. So ist es sehr wahrscheinlich, dass Coninxloo Anregungen von Bols Werk übernahm.

Auch bei Lucas van Valckenborch ergreift allmählich die Baumlandschaft die gesamte Bildfläche und lässt dem Aus- und Durchblick nur mehr kleine Restflächen über. Die Werke mit dem Waldthema von Bol und Valckenborch scheinen laut Hanschke ohne Kenntnis der Bruegelschen Zeichnungen entstanden zu sein. Ihre Landschaften stünden viel mehr ganz allgemein in der Nachfolge Pieter Bruegels.²¹⁸ Wie nun aber in den vorigen Kapiteln beschrieben, war die Beziehung zwischen Bruegel und Valckenborch doch weit enger, als man noch vor einigen Jahren angenommen hat. So könnte es möglich sein, dass Lucas Blätter mit Baumlandschaften des älteren Meisters gesehen hat.

Der Schwerpunkt bei Bol und Valckenborch verschiebt sich in den Waldlandschaften auf die Durchgestaltung des Vordergrundes, der in liebevoller Detailmalerei geschildert wird. Es

²¹⁶ Franz 1968, S. 23.

²¹⁷ Ebenda, S. 196-197.

²¹⁸ Hanschke 1988, S. 10-11.

konnte jedoch kein Kontakt zwischen den beiden Künstlern festgestellt werden. Beide beschäftigen sich mit Problemen, die zu dieser Zeit vielleicht in der Luft lagen. Hier liegt auch das Problem bei der Skizzierung der Anfänge der Waldlandschaft: Es hat nicht einen einzigen bestimmten Innovator gegeben.

Unabhängig von seinen Zeitgenossen schuf Lucas van Valckenborch in seiner 1573 datierten *Viehweide unter Bäumen*²¹⁹ (Abb. 129) zwar noch kein Waldesdickicht, wie wir es von Coninxloo frühestens ab 1598 kennen, aber doch schon eine Neigung zur geschlossenen Waldlandschaft, was aufgrund des frühen Datums enorm innovativ ist. Es entstand früher als das Wiener Bild mit *Angler am Waldteich* und soll deshalb zuerst besprochen werden.

Das außerordentlich qualitätvolle Bild hat seinerseits im Werk Valckenborchs schon einen Vorläufer mit der frühen, in den 1560er-Jahren gemalten *Landschaft mit Angler auf dem Steg* (Abb. 130). Gewisse Analogien in der Baumgruppierung der *Viehweide unter Bäumen* bestehen zu Pieter Bruegels Blatt *Waldlandschaft mit fünf Bären* (Abb. 125), doch gibt es entscheidende Veränderungen: Die beiden dominanten Eichen, wie bei Bruegel vom oberen Bildrand beschnitten, sind bei Valckenborch verdickt und gleichzeitig aus ihrer starken Drehung mehr in die Gerade gestreckt. Vor allem ist aber der weite einseitige Ausblick, der Bruegels Darstellung auflockert, hier durch Wald verschlossen. Die Bäume gestatten nur einen beschränkten Durchblick auf einen kleinen Weiher und die Häuserzeilen eines Dorfes. Damit ist ein Bildraum geschaffen, der nicht mehr das Wilde betont, sondern in die Richtung einer harmonischen Waldidylle weist. Weder wilde Bären noch eine *Versuchung Christi*, wie in der Radierung nach Bruegels Zeichnung von Hieronymus Cock (Abb. 125 a), bilden in der *Viehweide* die Vordergrundstaffage, sondern eine kleine Genreszene: Auf einem Pfad, der in die Tiefe führt, lehnt ein Bauer mit roter Kappe und rotem Obergewand (ein von Bruegel abgeschauter Farbakzent) an einer Kuh und blickt auf die Magd hinab, die auf der anderen Seite des Tieres hockt. Zu ihren Füßen fließt Milch aus dem umgestürzten Melkeimer. Rechts trinkt eine zweite Kuh aus dem schilfigen Teich, in dem sich Fische tummeln. Im Mittelgrund befindet sich ein Schweinehirte mit seinen Tieren, zwei Angler warten auf einen Fang und eine Gruppe von Figuren wandert in den Wald hinein. Die Pflanzen und Tiere des Waldes wurden mit äußerster Liebe zum Detail ausgeführt, so wie man es von Valckenborch kennt und gewohnt ist.²²⁰

Mit diesem Bild verwandt ist die ebenfalls in den 1570er-Jahren entstandene *Waldlandschaft mit Bauern und Adelsgesellschaft* (Abb. 131). Sie unterscheidet sich allerdings durch eine

²¹⁹ Befindet sich im Städelschen Kunstinstitut in Frankfurt.

²²⁰ AK Wien 2003, Kat. Nr. 51.

stärkere Tiefenwirkung. In der *Viehweide unter Bäumen* wird der Durchblick bereits durch das erste Hindernis, eine Häuserzeile, gestoppt, man bleibt mehr in der Fläche. In der *Waldlandschaft mit Adelsgesellschaft* ist jedoch in den fast gleich breiten Durchblicksspalten zwischen den Bäumen eine zweite Landschaftskulisse aufgestellt, deren Bäume ihrerseits den Durchblick auf eine dritte Tiefenschicht freigeben. Der Verlauf von Vordergrund zum Hintergrund ist nun fließender und erweckt einen natürlicheren Eindruck. Der freie Himmel ist vollends verschwunden. Die Ähnlichkeit der Staffage- das Genremotiv des scherzenden Bauern mit der Kuh und der die Milch verschüttenden Magd- zu der *Viehweide unter Bäumen* macht die Datierung in die siebziger Jahre wahrscheinlich. Die Erweiterung des Personenkreises um eine adelige Gesellschaft, die einem Boot entsteigen um in dem Wald spazieren zu gehen und von Bauern begrüßt werden, könnte vielleicht die beginnende Beziehung zum Hofkreis andeuten. Vielleicht war das Bild als Beleg seines Könnens gedacht. Dieses Gemälde ist ein Vorläufer der rein auskomponierten Waldlandschaften der nächsten Generation, wodurch man Lucas van Valckenborch eine pionierhafte Leistung zuschreiben kann.²²¹

Eine stärkere Konzentration auf den Wald bemerkt man in Valckenborchs *Angler am Waldteich* (Abb. 26) von 1590, womit er in der Entwicklung der Waldlandschaft noch einen weiteren Schritt gemacht hat. Hier setzt er sich nach Franz mit den gleichen künstlerischen Problemen der Landschafts- und Naturgestaltung auseinander, die Coninxloo in den neunziger Jahren bewegten.²²² So könnte man sagen, dass er ihm mit diesem Bild sogar einen Schritt voraus war.

Der Wald ist hier noch dichter und wird von dunklen Farben dominiert, weshalb es schwer fällt, alle Einzelheiten zu erkennen. Es gibt nur zwei kleine Ausblicke in die weit entfernte Landschaft. Der linke Durchblick zeigt winzig eine Verfolgungsszene und am Horizont schwer erkennbar eine Kirche, von Mechel als Linz gedeutet. Im Vordergrund ist links ein Jäger mit Schweißhund dargestellt und rechts auf den Wurzeln des Baumes sitzend, hat sich der Künstler selbst als Angler gemalt, der den Betrachter ansieht und so in das Bild mit einbezieht. Mit seiner eleganten Kleidung passt er jedoch nicht in diese sumpfige Waldlandschaft. Er stellt eher einen Fremdkörper dar, als dass er sich harmonisch in das Gesamtbild einfügt. Dies muss der Künstler bewusst so gewählt haben. Das schwarze Gewand mit Umhang, weißer Halskrause und der Hut entsprechen der Mode der Zeit, und heben dadurch seine Stellung hervor. Valckenborch wollte hiermit also seine Zugehörigkeit

²²¹ Wied 1990, S. 21-22.

²²² Franz 1969, S. 280

zum Hof und der Aristokratie betonen.²²³ Wied verbindet das Selbstporträt mit den positiven Naturgefühlen des Künstlers. Er erwähnt zusätzlich, dass der Angler ein Sinnbild der Beschaulichkeit und ein Stimmungsverstärker ist, denn er komme in allen pastoralen Idyllen Valckenborchs vor.²²⁴ Für Ellenius verkörpert die Haltung des Anglers den ganzen Charakter des Bildes: „Jede Aktivität ist unterdrückt, Ruhe und Versunkenheit sind die dominanten und bevorzugten Tugenden“. Inwieweit dieses Selbstporträt als Hinweis auf Valckenborchs eigenes Naturempfinden, seine Anwesenheit also programmatisch zu interpretieren ist, bleibt spekulativ. Seit dem Beginn des 16. Jahrhunderts gibt es Literatur über das Angeln, in der es gemeinsam mit der Jagd, der Falkenjagd, der Vogeljagd und der Kunst des Wappenzeichnens als aristokratischer Zeitvertreib erwähnt wird. Von diesen Tätigkeiten sei es besonders das Angeln, das einen Mann zu einem frohen Gemütszustand führe.²²⁵

Verwandte Ideen herrschten auch unter den österreichischen Aristokraten des 16. und 17. Jahrhunderts. Verbunden war dies mit einem neuen Literaturgenre dem *Lob des Landlebens*, welches das intrigenbelastete Leben bei Hofe verurteilte und das friedvolle Leben auf dem Lande verherrlichte. Es macht das zeitgenössische Verhältnis zwischen den vornehmen Kreisen und der Natur deutlich und zeigt, dass die Natur immer mehr Aufwertung erfuhr. Dies hatte wiederum großen Einfluss auf die Landschaftsmaler der Zeit, zumal sie meist in engem Kontakt zu ihren Auftraggebern standen bzw. sogar lebten.²²⁶ Dies trifft natürlich auch auf den Hofmaler Lucas van Valckenborch zu. Seine Landschaften könnten demnach von dem Naturgefühl seiner fürstlichen Auftraggeber beeinflusst sein. Allerdings muss man dazu sagen, dass es sich um eine allgemeine Tendenz der Zeit handelt, weshalb man nicht von einem expliziten Naturgefühl des Erzherzogs Matthias sprechen kann. Genauso wenig lässt sich heute herausfinden, ob es sich hier um die persönliche Naturverbindung Valckenborchs handelt. Am wahrscheinlichsten ist es, dass der Maler die Mentalität der Zeit erfasste und in seinen Bildern wiedergab. Auch die Hervorhebung seiner Stellung durch sein Erscheinungsbild macht deutlich, dass ihm seine Kontakte zum Hof wichtig waren, weshalb er seinen Auftraggebern mit Sicherheit gefallen wollte.

²²³ Ellenius 1985, S. 111.

²²⁴ Wied 1990, S. 31.

²²⁵ Ellenius 1985, S. 112-113, zitiert ein Werk von 1596: William Gryndall, A Brief Treatise of Fishing, with the Art of Angling, in: Hawking, hunting, fouling and fishing, with true measures of blowing. A worke right pleasant and profitable for all estates, who so loueth it to practice, and exceeding delightfull, to refresh the irksomnesse of tedious time, London 1596.

²²⁶ Ellenius 1985, S. 113.

Lucas hat sich insgesamt sieben Mal selbst dargestellt²²⁷, allerdings nie in einem eigenständigen Porträt, sondern immer in einem größeren Bildzusammenhang. In zwei Ansichten von Linz (Abb. 132 und 133) und im *Waldspaziergang mit Schloss Neubäude* (Abb. 30) - hier sichtlich gealtert - hat sich Valckenborch als zeichnenden Künstler dargestellt. Die Haltung und auch das Gewand sind fast gleich. Auch hier möchte der Porträtierte den Betrachter ins Bild mit einbeziehen. Das Motiv des Landschaftszeichners mit Skizzenbuch ist in jener Zeit weit verbreitet. Es stammt aus Italien und war eine gute Möglichkeit, sich selbst im Bild darzustellen. Ob Valckenborch sich selbst als ästhetischer Betrachter der Natur in seinen Werken gewusst haben wollte, oder ob es ihm lediglich darum ging, sich in diesen zu verewigen, ist der Interpretation überlassen.

Beachtenswert ist die landschaftliche Wiedergabe eines Sonnenaufgangs in der Oldenburger Ansicht von Linz (Abb. 133). Der Himmel und ein Abschnitt des Flusses werden in ein warmes Licht getaucht, während die noch im Schatten liegenden Partien des Stromes die frische, morgendliche Bläue spiegeln. Man wäre hier versucht von Stimmung zu sprechen, ähnlich wie bei dem Wiener Waldbild (Abb. 26).²²⁸ Jedoch vermitteln beide Landschaften jeweils ein ganz unterschiedliches Bild der Natur. Einmal besuchte der Maler die natürliche Umgebung von Linz um ein topografisches Porträt anzufertigen. Zu sehen ist ein weiter Blick auf die - nicht ganz genau wiedergegebene - Stadt mit den sie umgebenden steil abfallenden Urfahrener Urgesteinswänden. Das andere Mal ist die Natur, die von Menschenhand unberührt scheint, ganz nah an den Betrachter herangerückt, ohne weiten Ausblick, wodurch eine viel intimere Atmosphäre vermittelt wird.

Die Frage, ob diese Naturdarstellungen nun Teil einer allgemein wachsenden Beziehung der (aristokratischen) Menschen zur Natur sind oder ob diese Bilder Valckenborchs persönlicher Einstellung zugeschrieben werden können, muss leider offen bleiben.

Aus der Sicht der Landschaftskonzeption lässt sich sagen, dass der Künstler in diesem Waldbild eine von Einheitsgedanken geprägte Waldlandschaft schuf, die, ebenso wie die Landschaftskonzeption Hans Bols, wenig gemein hat mit den späteren kontrastreichen, urwaldähnlichen „Raumgassenlandschaften“ Gillis van Coninxloos (Abb. 124). Dennoch stellt dieses Bild eine eigenständige und interessante Vorstufe zu Coninxloos Waldlandschaften dar. Sein Interesse gilt der genauen Durchgestaltung der Waldmotive vor

²²⁷ Zweimal als Dudelsackspieler (zwei Fassungen von: *Bauernfest, im Hintergrund Gebirgslandschaft mit Hochofen* - USA Privatbesitz und Leningrader Eremitage) einmal als Angler (*Der Angler am Waldteich* - KHM) und dreimal als zeichnender Künstler im Vordergrund einer Landschaft (*Ansicht der Stadt Linz an der Donau* - Städtisches Kunstinstitut, *Landschaft mit Linz im Hintergrund* - Oldenburg, Landesmuseum für Kunst - und Kulturgeschichte und *Kaiserlicher Waldspaziergang mit Schloss Neubäude* - KHM).

²²⁸ Wied 1990, S. 31.

dem hellen Hintergrund.²²⁹ Es ist also nicht mehr die Bewegung in den Raum hinein entscheidend, sondern die Durchgestaltung der Nahmotive, die lediglich durch kleine Durchblicke Belebung erfahren und in ihrer Erscheinung als dichte, dunkle Körper sich umso deutlicher gegen den hell und licht gebenden Raum herausheben, der in den Durchblicken erscheint. Zudem ist die Bildfläche nicht nur nach den Seiten hin, sondern auch bis nach oben mit großen Bäumen gefüllt.²³⁰

²²⁹ Hanschke 1988, S. 63.

²³⁰ Franz 1969, S 208.

VIII. Fels- und Gebirgslandschaften

1. Die Entwicklung der Felslandschaft

Ab den 70er-Jahren des 16. Jahrhunderts bestimmen Fels- und Gebirgslandschaften das Werk Lucas van Valckenborchs. Er orientiert sich dabei an anderen Künstlern- wie z. B. Herri met de Bles oder Pieter Bruegel -, deren Werke er mitunter sogar zitierte bzw. kopierte.

Auf diese und auf die allgemeine Entwicklung hin zur Felslandschaft soll nun kurz eingegangen werden, bevor die Bilder des Lucas‘ genauer erläutert werden.

Ohne sich zu eigenständigen Bildgattungen zu entwickeln, treten Felsen und Gebirge zur Gliederung des von figürlicher Thematik beherrschenden Bildraums im Verlauf des 15. und frühen 16. Jahrhunderts in den Niederlanden vor allem bei Dirk Bouts (ca. 1410 - 1475), dominierender noch bei Joachim Patinir (1474/80 - 1524) in Erscheinung, wobei sich bei zweiterem die Landschaften stark als eigenständiges Bildthema zu emanzipieren beginnen. Patinir meinte keine konkreten Felsen und Gebirge, die er aus wirklichkeitsorientierter Beobachtung schöpfte, sie entsprangen viel mehr aus seiner phantastischen, bizarren Einbildungskraft.²³¹

Gemeinsam ist allen Künstlern das Motiv der Felslandschaft, jedoch unterscheiden sie sich maßgeblich durch ihre individuelle Ausführung. So steht in der Nachfolge Patinirs Herri met de Bles (ca. 1510-1555), insbesondere hinsichtlich der Wiedergabe phantastisch-bizarrer Gebirge (Abb. 134). Er bevorzugte aber eher kleinformatige, bisweilen ganz von figürlicher Staffage befreite Panoramalandschaften. Seine Landschaften wirken mitunter ausschnitthaft. Valckenborchs Gebirgsbilder sind wie die von Bles vorrangig - mit einigen Ausnahmen - in kleinem Format gehalten, ausschnitthaft komponiert und von räumlich oft zusammenhanglos arrangierten Landschaftsausschnitten beherrscht, doch ist die Ausführung bei Valckenborch eine ganz andere.²³² Lucas‘ Felslandschaften erwecken den Eindruck einer objektiv wiedergegebenen Realität. Wie sehr die Bilder tatsächlich der Wirklichkeit entsprechen, wird später noch genauer erörtert werden.

Hier lässt sich nun gut eine Brücke zu einem Künstler schlagen, dessen Neuerungen und Anregungen man im gesamten Werk Lucas van Valckenborchs spüren kann. Die Rede ist von Pieter Bruegel d. Ä. Sein wesentlicher Fortschritt liegt in der Einarbeitung der Beobachtungen aus der Natur. Er brachte in sein Werk einen ganz anderen, neuen Realitätssinn hinein, als er zuvor jemals angestrebt worden war. Nachweislich war Bruegel in Italien. Die Rückreise in die Niederlande führte ihn schließlich direkt über die Alpen, wo er seine gewaltigen

²³¹ Wieczorek 2003/04, S. 119.

²³² Ebenda, S. 121.

Natureindrücke auf Papier brachte (Abb. 135). Diese Zeichnungen dienten ihm oft als Vorlage für seine Gemälde, beispielsweise für das 1567 gemalte Bild *Die Bekehrung Pauli* (Abb. 136) im Wiener Kunsthistorischen Museum. In seinen beachtlichen Federzeichnungen haben wir erstmals reine Landschaften vor uns, die Felsen, Berge und Gebirge zeigen. Der niedrige Standort des Betrachters sowie Proportion und Maßstab der landschaftlichen Elemente vermitteln den Eindruck erlebter Wirklichkeit. Beeindruckend ist auch die aus zwölf Blättern bestehende *Große Landschaftsfolge* (Abb. 137), darunter gewaltige Gebirgspanoramen, die Bruegel vermutlich ab 1555, also knapp nach seiner Italienreise bei dem Künstler und Verleger Hieronymus Cock in Kupfer stechen ließ. In ihnen erkennt man – wie auch in den Gemälden – dennoch einen Vorrang der Erfindung vor der Beobachtung.

Man spürt zwar das Naturvorbild, doch spielt die Landschaft in einem Bild nicht nur die Rolle der natürlichen Gegebenheiten, das heißt, das Thema eines Gemäldes steht über der genauen Wiedergabe der Natur. Außerdem ist ein Kunstwerk niemals reines Abbild der Natur, sondern ein Resultat aus Tradition, Komposition und der persönlichen Handschrift des Künstlers. Pieter Bruegels große Fähigkeit besteht darin, Wirklichkeit und Imagination so zu verflechten, dass das beste Ergebnis dabei erlangt wird.²³³

Bis zum Ende des 16. Jahrhunderts bleibt die Landschaftsauffassung, die Patinir und Bruegel geprägt haben, in den Werken der nachfolgenden Maler der südlichen Niederlande wirksam. Die Spezialisierung auf das Thema der Landschaft als autonome Gattung schritt jedoch weiter voran.²³⁴

In Lucas' Œuvre kann man die Gebirgslandschaften ab 1567 ausmachen. Dieses frühe Auftreten der Gebirgslandschaft bei Valckenborch ist auffallend und lässt sich am ehesten durch Vorbildwirkung anderer Künstler wie Bles und Bruegel erklären. Die erste ist wahrscheinlich die *Gebirgslandschaft mit Vorbereitung der Kreuze* (Abb. 138) von 1567. Dieses Bild ist eines der ganz wenigen, in dem sich bei Valckenborch die Landschaft mit einem christlichen Thema verbindet. Das Ausschnitthafte ist hier noch durch einen Beschnitt der Tafel am oberen Rand verstärkt. An diesem Bild lässt sich auch die direkte Beeinflussung durch Pieter Bruegel d. Ä. besonders gut nachvollziehen. Dessen ebenfalls 1567 datierte *Bekehrung Pauli* (Abb. 136) in Wien ist in der Komposition sehr ähnlich dem Bild von Valckenborch. Insbesondere das Motiv der Menschenmenge zwischen den hohen Felsen erinnert an die *Bekehrung Pauli*. Die Dramatik ist bei Valckenborch aber gemildert und durch einen eigenartigen Blick auf die im Tal liegende Stadt erweitert. Auch die hohe Qualität der

²³³ Wiczorek 2003/04, S. 120.

²³⁴ Ebenda.

stofflichen Wiedergabe der Felsen ist nicht durch Naturstudien und nicht allein durch Schöpfung aus gemeinsamen Quellen erklärbar, sondern nur durch die direkte Anschauung von Bruegels Werken.²³⁵

2. Das Interesse an technologischen Erzeugnissen: Der Bergbau

Lucas schuf eine beachtliche Anzahl an Werken, die den Bergbau inmitten einer Felslandschaft zum Thema haben, weshalb sich auch eine genauere Betrachtung dieses Sujets lohnt, zumal sich zwei der Hauptwerke mit diesem speziellen Motiv in der Wiener Sammlung des Kunsthistorischen Museums befinden.

Die Wiener *Felslandschaft mit Hochofen (Schloss Beaufort an der Maas?)* von 1580 (Abb. 24) und die ebenfalls im Kunsthistorischen Museum in Wien befindliche *Gebirgslandschaft mit Räubern, Wasserfall und Hochofen* von ca. 1585 (Abb. 25) stellen vor allem durch ihr großes Format eine Ausnahme von den sonst eher kleinformatigen Felslandschaften dar. Zweitere ist mit 113 x 204 cm die größte, gefolgt von der 1580 datierten Felslandschaft mit 76 x 107 cm. Gebirgslandschaften mit Hochöfen gehörten zu den Spezialitäten Valckenborchs. Sie weisen beinahe alle dasselbe Kompositionsschema auf: Der Betrachterstandpunkt liegt leicht über dem Horizont, von wo die Sicht auf zwei sich stark kontrastierende Bildelemente freigegeben wird. Dies ist zum einen das Felsmassiv, das nah an den Betrachter herangerückt ist und sich meist auf der linken Seite befindet. Die geologische Struktur der Felsen ist genau und realistisch wiedergegeben, sodass der Eindruck entsteht, dass der Maler ein direktes Naturvorbild hatte. Tatsächlich wurde oft versucht, den Bildern topografische Genauigkeit nachzuweisen. Zum anderen öffnet sich der Blick neben dem Felsmassiv (meist rechts) auf eine flache und weite Flusslandschaft, die bis zum Horizont führt. Der Steinbruch ist kein unbelebter Ort. An seinem Fuß finden sich stets Gebäude und technische Geräte, die für den Mineralabbau benötigt werden.²³⁶

Die erste erhaltene Darstellung eines Hochofens von Lucas van Valckenborch stammt von 1576 (Abb. 139). In seinen späteren Bildern folgt er der Darstellungsweise, wie sie in dem kleinen Rundbild (Durchmesser sind 10 cm) begonnen wurde: Eine Wasserrinne, die ein Wasserrad antreibt, davor ein Erzausschwemmbecken und daneben der Hochofen, aus dem das Feuer und der Rauch aufsteigen. Die nachfolgenden Felslandschaften mit dem Motiv der Erzverarbeitung stellen lediglich mehr oder weniger abgeänderte, erweiterte und oft technisch verfeinerte Formen dieser einen einzigen Bildidee dar. Schon ein Jahr später- 1577- zeigt sich

²³⁵ Wied 1990, S. 19.

²³⁶ Poprzęcka 1973, S. 41.

das Thema in voller Breite: Felswände nehmen fast die gesamte Bildfläche ein, vier Hochöfen sind an das wild herabschießende Wasser gebaut (Abb. 140).²³⁷

Bedingt durch die steigende Nachfrage nach Eisenerzeugnissen, entstanden größere Werkstätten an Bachläufen, die mit ihren von der Wasserkraft angetriebenen Blasebälgen und Schmiedehämmern den Bedarf besser decken konnten. Auch stand oft die Landesherrschaft dahinter, die von dem aufstrebenden Wirtschaftszweig profitieren wollte, weshalb man wahrscheinlich des Öfteren eine Schlossanlage im Hintergrund finden kann. Schon Maria Poprzęcka vermutete hinter der großen Anzahl der Felslandschaften mit Bergwerken einen Auftraggeber, der diese Bilder bei Valckenborch bestellte. Doch durch die mangelnden Quellen muss dies leider eine Vermutung bleiben. Man weiß jedoch von anderen Künstlern, die ähnliche „Serien“ von Felslandschaften gemalt haben, dass sie diese aufgrund eines Auftrages ausgeführt haben. So malte Paul Brill für den Kardinal Mattei sechs Landschaften, die dessen Schlösser präsentieren.²³⁸

Valckenborchs Interesse für die Genauigkeit dieser technischen Geräte basiert bestimmt nicht allein auf einem Auftrag. Es stammt wahrscheinlich ebenso von seinen Reisen, auf denen Lucas solche Öfen gesehen hat. Diese neue technische Errungenschaft hat den Künstler mit Sicherheit sehr fasziniert, weshalb sie auch immer mit äußerst naturalistischer Präzision ausgeführt sind. In welchem Ausmaß den Künstler nun ein Auftrag oder sein eigenes Interesse zu seiner Genauigkeit angetrieben haben, kann nicht geklärt werden. Auch nicht, ob jede Felslandschaft für einen bestimmten Auftraggeber - wie z.B. Erzherzog Matthias bestimmt war. Für die Wiener Bilder im Kunsthistorischen Museum ist dies durchaus möglich, da sie zum Urbestand des Museums gehören. Am wahrscheinlichsten ist ein Zusammenspiel aus beiden Varianten.

Das Motiv des Hochofens kommt auch mehrmals im Werk des Herri met de Bles vor. Die Eisenhütten bei Bles, der aus Dinant (oder Bouvignes) im Maastal stammt, ist wohl mit Namur als einem damaligen Zentrum dieses frühen Industriezweiges in Zusammenhang zu sehen. Ein Beispiel dafür ist die Landschaft mit Bergwerk um 1555 (Abb. 134). Hier ist ein aufragender Felsen im Mittelgrund mit dem Bergwerk im Vordergrund verbunden. Links hat man einen Ausblick auf eine bläuliche, phantastische, bergige Landschaft mit einer großen Borganlage. Die farbperspektivische Dreiteilung der Gründe in Braun, Grün und Blau - die bei Valckenborchs Felslandschaften schon überwunden ist - entspricht noch dem üblichen Schema. Die verschiedenen Bauwerke im Vordergrund, die der Erz- und Eisenverarbeitung

²³⁷ Wied 1990, S. 23.

²³⁸ Poprzęcka 1973, S. 45.

dienen, sind in ihrer Realitätstreue nicht exakt. Rechts im Vordergrund erkennt man die Förderung von Erz bzw. Kohle, dahinter einen Hochofen mit Wasserrad und links unter Feuer stehende Essen, Schmieden und vermutlich einen Sensenhammer. Sehr klein im Mittelgrund rechts ist als biblische Szene die Flucht der Hl. Familie nach Ägypten eingefügt. Man sieht, dass die religiöse Szene eindeutig der Landschaft und dem Bergarbeiten untergeordnet ist und nur mehr winzig am Rande eingefügt ist. Das heißt, dem Künstler war die Darstellung der Felslandschaft mit dem Bergwerk wichtiger als die biblische Episode. Das Thema der Erzverarbeitung erscheint variiert in mehreren Landschaften von Bles. Bei Lucas van Valckenborch, den sein erstes Exil durch das Maastal führte, findet dieses Thema eine viel höhere Realitätsnähe.²³⁹ Es sei nur erwähnt, dass man auch bei Joachim Patinir dieses Motiv findet: In seiner Flusslandschaft mit Hochofen hat er ebenfalls ein felsiges Gebirge mit einem Fluss und dem Bergbau verbunden (Abb. 141).

Die 1580 datierte Felslandschaft (Abb. 24) ist die frühere der zwei Berglandschaften mit Schmelzofen im Kunsthistorischen Museum in Wien. Sie ist vergleichbar mit der Felslandschaft von 1582 (Abb. 142), die sich im Amsterdamer Rijksmuseum befindet, allerdings erscheinen die Felsen in dem früheren Bild noch dramatisch durch die dunkelbraunen Felsmassen. In dem späteren Bild sind sie viel heller und „freundlicher“ geworden und das Bergmassiv hat den größten Teil der Bildfläche eingenommen. In beiden Bildern ist - dem gewohnten Kompositionsschema folgend - nur auf der rechten Seite ein kleiner Ausblick auf eine Flusslandschaft übrig geblieben. Der breite Strom fließt schräg in den Bildraum hinein und verschwindet hinter dem Felsmassiv. Die Richtung des Stromes schräg ins Bildfeld hinein wird in der Wiener Felslandschaft noch durch die zwei Segelboote verdeutlicht. Parallel zu dem Fluss verläuft auch die hölzerne Wasserrinne auf der linken Seite an dem breiten Felsen aus, wodurch das Felsmassiv alle Diagonalen, die in das Bild hineinlaufen, auffängt. Nur ein kurzer Vordergrund erstreckt sich zu Füßen des Felsens, auf dem wieder kleine Szenen des Bergbaus abgebildet sind. Der Hochofen ist dem späteren Bild von 1585 sehr ähnlich. Auch hier finden wir ein großes Wasserrad und die Erzausschwemmung. Rechts ist zusätzlich offenbar ein Kalkofen dargestellt. Das geht aus der Tatsache heraus, dass einige Männer damit beschäftigt sind, weiße Säcke zu verladen, die eine Spur am Boden mit weißem Pulver, also Kalk, gezogen haben. Solch kleinen, anekdotischen Szenen hat Valckenborch gerne in seine Bilder eingefügt um die Landschaften zu beleben und um zu dramatisieren. Auch in die Amsterdamer Landschaft hat Valckenborch am Fuße des Gebirges sehr klein Arbeiter eingefügt, die auf dem ersten Blick fast nicht zu

²³⁹ AK Wien 2003, Kat. Nr. 9.

erkennen sind und die sich um einen primitiven Schacht herum bewegen. Seinen Höhepunkt wird dies in der Überfall-Szene der Wiener Felslandschaft von 1585 finden (Abb. 25a). Dieser sporadische Versuch der Dramatisierung ist nicht mit einem Wunsch verbunden einen eindrucksvollen Effekt zu erlangen oder eine bestimmte Atmosphäre zu kreieren. Lucas van Valckenborch gehört nicht zu der Gruppe von Künstlern, die nach Romantik in ihren Bildern strebten, dazu zählte eher sein Neffe Frederik.²⁴⁰

Aufgrund des Schlosses auf dem Berggipfel wurde die Landschaft als die bei Schloss Beaufort an der Maas identifiziert. Dies kann man jedoch nicht mit Sicherheit feststellen. Stiennon hat Fotografien als Vergleiche daneben gestellt, die aber laut Wied sehr viel Spielraum übrig lassen. Wenn dieser bestimmte Landschaftsausschnitt gemeint ist, muss Valckenborch - wie er es später auch bei seinen Linz - und Pragansichten gemacht hat- in die Natur gegangen sein, um diese zu beobachten und zu studieren. Dies würde sein großes Interesse für die Landschaft noch einmal unterstreichen. Inwieweit Lucas in seinen Felslandschaften seine eigene Naturempfindung mit eingebracht hat, ist fraglich. Es wird wohl eine Mischung sein, aus berühmten Vorlagen wie die eines Herri met de Bles oder eines Pieter Bruegel und seinen eigenen Beobachtungen und Ideen der Wiedergabe. Stellt man Valckenborchs Amsterdamer Felslandschaft von 1582 (Abb. 142) noch einmal der von Herri met de Bles (Abb. 134) gegenüber, so erkennt man, wie es Eingangs schon kurz angeklungen ist, dass die Behandlung der Natur eine ganz andere ist. Bei Bles sind es wilde Wolkenformationen, bizarre Felsgebilde und eine phantastisch anmutende Hintergrundlandschaft mit hohen Bergen. Bei Valckenborch findet man dies alles beruhigt und gemildert. Sein Felsen dominiert zwar das Bild, doch wirkt auch der harmonischer und ein wenig realistischer. Der weite Fernblick zeigt eine flache Flusslandschaft, die nicht von dem Felsmassiv im Vordergrund ablenkt. Auch bei der Wiener Felslandschaft von 1580 erkennt man Unterschiede. So sind Himmel und Fluss in einem hellen, freundlichen Blau gehalten und das Bergwerk wirkt nicht mehr so düster und dunkel wie bei Bles. In beiden Bildern Valckenborchs hat die Felsformation im Vergleich zu Bles' Gebirge an Größe und Dominanz im Bild zugenommen.

Die Datierung der *Gebirgslandschaft mit Räubern, Wasserfall und Hochofen* (Abb. 25) ist ungewiss, möglicherweise ist sie schon für Erzherzog Matthias gemalt worden, darum die Einordnung um 1585, in die Linzer Zeit. Ob es sich bei dem Bild um einen Auftrag handelt, oder ob es Valckenborchs eigene Intention war, diese Felslandschaft zu malen, ist leider nicht belegt. Das Motiv des Wasserfalls mit dem Hochofen ist eine Weiterentwicklung und

²⁴⁰ Poprzęcka 1973, S. 42.

Vergrößerung der Hintergrundlandschaft des *Bauernfestes, im Hintergrund Gebirgslandschaft mit Hochofen*²⁴¹ von 1577 (Abb. 143).²⁴² Eine Eintragung des berühmten Sammlers Pieter Stevens - in dessen Besitz sich dieses Bild befunden hat - in seine Ausgabe von van Manders *Schilderboeck*, ergibt nach Wied eine geradezu „sensationelle Bestätigung von Valckenborchs Nähe zum Kreis um Bruegel, wenn er sich selbst und den berühmten Abraham Ortelius als Freund unter Freunden in seinem Bild darstellt“. Durch die Notiz von Stevens²⁴³ ergibt sich nämlich die Identifizierung des Dudelsackspielers in der mittleren schwarz gekleideten Personengruppe als Selbstporträt des Malers und des Mannes links dahinter als Abraham Ortelius (Abb. 144), des berühmten Geografen, Kartografen und guten Freund Pieter Bruegels d. Ä. Auch die anderen abgebildeten Personen tragen konkrete, porträtartige Züge, müssen demnach dem humanistischen Freundeskreis zugehörig sein. Leider kann ihre Identifizierung nicht mit Sicherheit erfolgen. Ganz links in der Gruppe sei vermutlich Georg Hoefnagel abgebildet, er spricht gerade mit einem hellgekleideten Bauern.²⁴⁴ Die Identifikation dieser Figur hat Wied durch einige Vergleiche mit Porträts von Hoefnagel vorgenommen.²⁴⁵ Es ist nicht unplausibel, dass dieser hier gemeint ist, aber dennoch nicht eindeutig nachweisbar. Georg Hoefnagel hat 1593/94 mit Lucas van Valckenborch bei den Ansichten von Gmunden und Linz künstlerisch zusammengearbeitet. Dass diese Zusammenarbeit auf eine Freundschaft aus der Antwerpener Zeit der siebziger Jahre zurückging, ist äußerst beachtlich. 1577-1578 unternahm der berühmte Miniaturist Hoefnagel eine Italienreise gemeinsam mit Abraham Ortelius. Da Stevens in seiner Notiz die Datierung 1577 erwähnt, ergibt sich hier die Verbindung zu der bevorstehenden Abreise nach Italien. Dies könnte ein möglicher Anlass für dieses „Bild der Freundschaft“ gewesen sein. Die Identifikation der Figur mit dem Eichenzweig ist bis jetzt leider nicht gelungen. Durch die hervortretende Mittelstellung kommt dieser Person eine besondere Stellung zu, was es umso bedauerlicher macht, nicht zu wissen, wer hier gemeint ist. Möglich wäre ein Porträt Martens, des Bruders von Lucas, aber es könnte auch Hans Vredeman de Vries, der Freund der beiden Brüder gemeint sein. In Frage

²⁴¹ Von dieser Komposition sind bis jetzt drei Fassungen bekannt. Die erste und beste befindet sich in der Eremitage in St. Petersburg (unsigniert), ein zweites Exemplar, weniger fein in der Ausführung, befand sich in amerikanischen Privatbesitz und wurde im März 2000 vom Prado in Madrid erworben (Inv.-Nr. 7746). 1993 ist aus altem Adelsbesitz in Vicenza eine dritte Fassung aufgetaucht, die 1996 von Rob Smeets auf der TEFAF in Maastricht angeboten wurde. Sie zeigt ebenfalls Schwächen in der Ausführung, trägt aber das Monogramm und das Datum 1577, genau so, wie es Pieter Stevens in seinem Exemplar des *Schilderboeck* von Karel van Mander vermerkt hatte.

²⁴² Wied 1990, S. 28.

²⁴³ „Tot Antwerpen by Pieter Stevens een Lantschap van Lucas van Valckenborch daer hy met een moesel speelt, seer curieux gedaen, met dato 1577, ende daerachter staet Abraham Ortelius ende voor een die een groen taxken in de hant heeft...“

²⁴⁴ Wied 1990, S. 23.

²⁴⁵ Ebenda, S. 24.

käme genauso Hendrik van Steenwijck d.Ä (1550-1603), ein Schüler Vredemans und Schwiegersohn Martens, der gerade 1577 zum Meister in Antwerpen ernannt wurde, was den Eichenzweig in seiner Hand und die ehrenvolle Stellung im Bild erklären würde. Auch der Botaniker Carolus Clusius (1526-1609), der zum gleichen Freundeskreis gehörte, könnte hier dargestellt sein. Leider zeigen Porträts der Genannten keine auffällige Ähnlichkeit mit der hier unbekannten Person. Der Besuch von Humanistenfreunden auf dem Land bei Bauernfesten mit Tanz im Freien, wird von van Mander als Inspirationsquelle für Pieter Bruegel d. Ä. bezeugt. Das Verhältnis der Stadtleute zu den Bauern scheint, wie auch schon in anderen Bildern, nicht intim, aber von gegenseitigem Wohlwollen gekennzeichnet.²⁴⁶

In der *Gebirgslandschaft mit Räubern, Wasserfall und Hochofen* hat Valckenborch nachweislich Anregungen von Pieter Bruegel d. Ä. verarbeitet. Der Aufbau der Landschaft erinnert stark an *Magdalena Poenitens* (Abb. 137) aus der Stichserie der *Großen Landschaften* um 1555- 1556 von Bruegel. Dabei hat Valckenborch nicht darauf geachtet, dass Bruegels Landschaft die Umgebung für ein biblisches Thema darstellt. Wie man sehen konnte, malte Valckenborch höchst selten christliche Szenen. An Bruegels Werken interessierte ihn folglich die Landschaft, weshalb es ihm höchstwahrscheinlich auch egal war, ob es sich bei seinen Vorlagen um ein christologisches oder ein profanes Bild handelte.

Die Idee des am Rand entlang in die Bildtiefe führenden Weges, der ungesichert an einem Felsabbruch vorbeiführt, ist ziemlich genau übernommen, bloß auf die linke Seite verlegt. Das Format ist sehr breit, wodurch die Felsen weniger steil wirken. Sie sind außerdem näher als im Stich. Der Fluss, bei Bruegel vertikal ausgelegt, verläuft nun bildparallel. Oberhalb des Wasserfalls - der in der Graphik nicht vorkommt - öffnet sich ein weiter Blick in eine flache Ebene. Bei Bruegel ist der Horizont durch die Bergkette verstellt. Die hellen Felsen, die zwischen Gelb-, Braun-, und Grüntönen changieren, stehen im Kontrast zu dem dunklen Fluss, auf dessen Insel Arbeiter ihrer Beschäftigung mit dem Hochofen nachgehen. Es handelt sich dabei um einen Stuckofen, wie er bis zum Ende des 16. Jahrhunderts in den österreichischen Alpenländern Verwendung fand. Valckenborch hat den Hochofen technisch genau abgebildet, weshalb ein konkretes Vorbild vorausgesetzt wird. Das Bild ist mit weiteren Details bereichert: In der linken unteren Bildecke findet gerade ein Überfall statt (Abb. 25 a), ein Motiv, das wir auch schon bei Bruegels *Überfall* (Abb. 145) in Stockholm finden, allerdings anders ausgeführt. Die zeittypische Pluderhose des Verfolgers erinnert stark an die Kostümentwürfe für die Leibgardisten des Erzherzog Matthias, die sich in der Wiener Albertina befinden (Abb. 8a). Im Gebirge entdeckt man sehr klein eine Gämsenjagd und ein

²⁴⁶ Wied 1992, S. 11-14.

Schloss, das auf einem der Felsen thront. Die Architektur der Häuser am Flussufer entspricht nordischen Vorbildern, wobei es außer im Maastal keine Felsen gibt. Auch eine Lokalisierung des Hochofens mit dem in Werfen in Salzburg oder mit dem Traunfall in Oberösterreich bleibt spekulativ, zeigt aber, dass Valckenborch verschiedene Motive aus unterschiedlichen Regionen miteinander verbindet.²⁴⁷

Der Großteil der Landschaften mit Bergwerken von Valckenborch trägt einen narrativen Charakter, so wie es die vielen kleinen Details in der *Gebirgslandschaft mit Räubern, Wasserfall und Hochofen* zeigen. Ebenso sind alle bergbaulichen Prozesse und Arbeiten repräsentativ dargestellt: Die Förderung der Mineralien, ihr Transport, Waschung, Schmelzung, Zerkleinerung, selbst die weite Hintergrundlandschaft mit den stromabwärts fahrenden Schiffen, die eine Anspielung auf den Transport des Eisens darstellen.

Trotz dieser prominenten Darstellung des Bergbaus, findet er bei Valckenborch keinen Eingang in die traditionelle Wiedergabe der Landschaft in den Monatsdarstellungen, hier beschränkt sich der Maler lieber auf die gewohnten, althergebrachten, landwirtschaftlichen Tätigkeiten innerhalb der einzelnen Monate.²⁴⁸

Valckenborchs Genauigkeit bei der Wiedergabe der technischen Geräte ist vergleichbar mit den literarischen Ausführungen des großen deutschen Humanisten und Gelehrten Georgius Agricola²⁴⁹, der auch *Vater der Mineralogie* genannt wird. In zwölf Bänden erfasste er das gesamte Wissen der damaligen Zeit über den Bergbau und nannte sein Hauptwerk *De re metallica libri XII*²⁵⁰. Es blieb zwei Jahrhunderte lang das maßgebliche Werk zu diesem Thema. Vielleicht hat Valckenborch dieses Buch sogar gekannt - zumal er sich doch in einem Kreis von Humanisten und Gelehrten bewegte - und hat es möglicherweise als Hilfsmittel für seine Gemälde benutzt, um diese technische Genauigkeit zu erreichen.

Die Literatur über dieses Thema ist aber nicht auf technische und wissenschaftliche Bücher beschränkt. Die Humanisten der Renaissance fanden, dass die Bergwerke, an abgeschiedenen Orten gelegen, wie im Wald oder an Flussufern, ein würdiges Thema für die Literatur darstellen. Dies ist der Grund, weshalb zahlreiche lateinische Gedichte über Minen und Bergwerke in dieser Epoche geschrieben wurden. Sie sind nicht nur bloße Beschreibungen der bergbaulichen Arbeiten, sondern lassen eine Faszination von dem Beruf des Schmiedes und dessen Tätigkeiten spüren. Es bildeten sich fast schon exotische Legenden und Mythen rund

²⁴⁷ AK Wien 2003, Nr. 40.

²⁴⁸ Poprzęcka 1973, S. 46-47.

²⁴⁹ Georgius Agricola- geboren 1494 in Glauchau, gestorben 1555 in Chemnitz - hieß mit bürgerlichen Namen Georg Pauer bzw. Bauer, bis ihm sein Leipziger Professor riet, seinen Namen zu lateinisieren.

²⁵⁰ Es erschien 1556, ein Jahr nach seinem Tod in Basel, auf lateinischer Sprache und wurde danach in zahlreiche andere Sprachen übersetzt.

um dieses Sujet.²⁵¹ Die Situationen, Objekte und Emotionen, die in den literarischen Werken ausführlich beschrieben werden, sind die gleichen wie man sie in der Malerei findet. Eine weitere Gemeinsamkeit ist, dass nie ein bestimmter Moment gemeint ist, sondern allgemeine Prozesse gezeigt werden.

Der narrative Stil der Bilder Valckenborchs ist ein Argument für eine gemeinsame Genese des Themas des Bergbaus in Literatur und Malerei, jedoch handelt es sich um keine direkte Beeinflussung zwischen den beiden Gattungen. Sehr wohl aber, haben sie die gleichen Einstellungen, Konzepte und Sichten auf das Thema des Bergbaus. In den Gedichten wie in den Bildern steht die Schönheit und Einzigartigkeit der Landschaft im Vordergrund und verbindet sich mit der Faszination des Bergbaus. Wie aber die Landschaft und das Bergwerk tatsächlich aussehen, entscheidet in der Malerei immer noch der persönliche Stil des Künstlers. Valckenborch bemüht sich stets um eine möglichst realistische und objektive Wiedergabe, was aber nicht heißt, dass er tatsächlich topografische Landschaftsausschnitte wiedergibt.

Die Felslandschaft mit Bergwerk genießt in den letzten Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts großen Erfolg und große Beliebtheit. Im 17. Jahrhundert wurde dieses Sujet zwar nicht ganz vergessen, doch war es längst nicht mehr so weit verbreitet. Die Renaissance dieses Themas findet im England des 18. Jahrhunderts statt, zur Zeit der industriellen Revolution, als die Technik einen weiteren großen Schritt getan hat und die Faszination für Maschinen wieder in den Mittelpunkt des Interesses rückt.²⁵²

²⁵¹ Ein Beispiel für solch ein Gedicht ist *Ferraria* (Paris 1533) von Nicolaus Borboni Vandoperanus, welches in 400 Versen detailliert und poetisch die Etappen des Bergbaus schildert.

²⁵² Poprzęcka 1973, S. 48-51.

IX. Schlussbemerkungen

Die Gemälde und Graphiken des Lucas van Valckenborch, die sich heute im Kunsthistorischen Museum in Wien, sowie in der Graphischen Sammlung der Albertina befinden, stammen alle aus der Zeit, als der Maler am Hofe des Erzherzogs Matthias beschäftigt war.²⁵³ Sie präsentieren einen guten Überblick über das Schaffen und Können dieses Künstlers, da Hauptwerke aus jeder Gattung vertreten sind, die Lucas gerne (für den Erzherzog) gemalt hat. Sie waren Ausgangspunkt für eine breitere Betrachtung der jeweiligen Themen der Malerei Valckenborchs.

Die Beschäftigung mit Lucas van Valckenborch zeigte, dass er ein äußerst gewissenhafter und genauer Künstler war und wie viel Wert er auf die präzise Ausführung seiner Gemälde legte. Auffallend ist dabei seine Tendenz zu profanen Themen und der Umstand, dass biblische Szenen nur vereinzelt in seinem Repertoire erscheinen. Die Voraussetzung dafür war durch das wachsende Interesse der Menschen und Künstler an der Natur und am Leben mit all seinen unterschiedlichen Ausformungen gegeben. Besonders in den Niederlanden findet man einen starken Nährboden für diese Entwicklung.

Wie gezeigt werden sollte, macht sich Lucas die Traditionen der jeweiligen Gattungen als Basis für seine Arbeiten zu nutze. Eine große Rolle spielt dabei Valckenborchs Verbindung zu anderen Künstlerkollegen, insbesondere zu Pieter Bruegel d. Ä. Die enge Anknüpfung an dessen künstlerische Werke, sollte besonders hervorgehoben werden, wodurch auch eine persönliche Bekanntschaft nahezu bestätigt werden kann. Bruegel war bestimmt sein größtes „Vorbild“, doch ließ er sich ebenso von anderen Künstlern seiner Zeit, wie etwa Hans Bol oder Herri met de Bles, inspirieren. Doch darf man Valckenborch keineswegs als bloßen Kopisten oder Nachahmer bezeichnen. Es war eher so, dass sich Lucas für sich herausnahm, was ihm besonders zusagte, um es in seinen Bildern zu verarbeiten. Er brachte jedoch stets seine eigenen künstlerischen Ideen in seine Arbeiten hinein. So sticht er durch seine Sorgfältigkeit und seine Liebe zum Detail heraus. Auch die frische Farbigkeit ist ein Charakteristikum dieses Künstlers und gleicht einige technische Mängel wieder aus. So gehört zu seinen Leistungen, dass Valckenborch es schaffte, sich von der allgemein herrschenden, spanischen, strengen Auffassung der Fürstenporträts zu lösen um künstlerisch eigenständige, originelle Bildnisse seines Dienstherrn zu schaffen. Damit wäre man auch beim nächsten Punkt, der diesen Maler auszeichnet: Er findet zwar vorwiegend als

²⁵³ Von 1579-1592/3.

Landschaftsmaler Erwähnung, doch sind seine Fähigkeiten in der Figurenmalerei mindestens genauso beachtlich.

Valckenborchs Entwicklung scheint eher geradlinig zu verlaufen, denn mit der Zeit gewinnen seine Bilder immer mehr an Harmonie und Geschlossenheit. Doch beeindruckt Lucas van Valckenborch durch sehr innovative Gemälde, die seiner Zeit weit voraus sind. Besonders sind hier seine frühen Waldlandschaften zu betonen. Zwar waren sie, wie gezeigt wurde, durch die Stiche von Pieter Bruegel d. Ä. und Hans Bol angeregt, doch zählen sie zu den ersten Gemälden dieser Gattung überhaupt, was eine bedeutende Leistung darstellt. Ähnlich verhält es sich mit den Gebirgslandschaften. Auch diese sind durch Vorbildwirkung sehr früh entstanden. Doch war Valckenborch hier nicht der erste, der diese in Gemälde fasste. Beachtlich ist wiederum die Genauigkeit, mit der er sich den bergbaulichen Geräten widmete. Bei seinen Monatsdarstellungen steht Valckenborch wiederum ganz in der niederländischen Tradition, gibt ihnen aber trotzdem durch die vielen detaillierten Alltagsszenen seine persönliche Note. Hier könnte eventuell sein Auftraggeber spürbar werden, der sich nicht gerade als ein großer Kunstkenner herausgestellt hat, sich aber gerne mit repräsentativen Dingen, zu denen bestimmt auch Gemälde gehörten, schmückte. Vor allem die Porträts dienten in erster Linie der Repräsentation eines Herrschers, der Matthias gern gewesen wäre. Dadurch kann man annehmen, dass Valckenborch sonst recht freie Hand in seinem künstlerischen Schaffen hatte und malen durfte, was seinem Interesse entsprach. Wahrscheinlich gibt es auch deshalb so viele Bilder, die den Bergbau zum Thema haben. Einzigartig ist auch die Wiener Serie von Kostümentwürfen für die Leibgardisten des Erzherzogs, die es in solch einer geschlossenen Form kein zweites Mal gibt und von großem Quellenwert sind.

Aufgrund mangelnder Quellen lassen sich leider nur Vermutungen über das Verhältnis zwischen Erzherzog Matthias und Lucas van Valckenborch anstellen, da auch nicht feststeht, welche Bilder explizit für den jungen Erzherzog gemalt wurden, zumal Lucas auch für dessen Bruder Erzherzog Ernst gearbeitet hat und es keine schriftlichen Aufträge gibt.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass Lucas van Valckenborch ein beachtlicher Künstler seiner Zeit war und hervorragende Werke geschaffen hat, von denen sich viele in Wiener Sammlungen befinden.

Zusammenfassung

Die Wiener Bilder des Lucas van Valckenborch (um 1535-1597) zeigen einen guten Querschnitt über das Schaffen dieses hervorragenden niederländischen Landschaftsmalers und Porträtisten aus dem 16. Jahrhundert. Sie stammen allesamt aus dem Besitz seines Dienstherrn Erzherzog Matthias, für den er ab 1579 tätig war. Durch die habsburgische Erbfolge gelangten die Gemälde in das Wiener Kunsthistorische Museum und die Graphiken in die Graphische Sammlung der Albertina.

Valckenborch steht ganz in der Tradition der manieristischen Landschaftsauffassung seines Heimatlandes und greift viele Anregungen berühmter Zeitgenossen auf, die er auf seine Weise nutzte und in seine Werke einfließen ließ. Besondere Wirkung übte Pieter Bruegel d. Ä. auf ihn aus, der mit seinem außergewöhnlichen Naturbegriff – einer Mischung aus Realität und Erfindung – viele Neuerungen in die Gattung der Landschaftsmalerei einbrachte. Eine persönliche Freundschaft der beiden Maler ist deswegen mit hoher Wahrscheinlichkeit anzunehmen. Aber auch Hans Vredeman de Vries, der für seine Gartenentwürfe bekannt ist und nachweislich im Kontakt mit Lucas stand, lieferte Valckenborch Anregungen für seine Arbeiten. Für die Landschaften des Lucas van Valckenborch sind seine hohe Detailgenauigkeit und die Bevorzugung profaner Themen besonders bezeichnend. Hervorzuheben sind auch seine Waldlandschaften, die durch ihre frühe Entstehungszeit eine besondere Leistung darstellen und als Vorstufe zu den Waldbildern Coninxloos gesehen werden können.

Die Porträts Valckenborchs, die er im Auftrag des Erzherzogs anfertigte, zeigen äußerste Originalität und Frische und dass er ebenso als Figurenmaler keinesfalls zu unterschätzen ist.

Abstract

The Viennese paintings by Lucas van Valckenborch (1535-1597) show the work's profile of the outstanding Dutch landscape painter and portraitist of the 16th century. They all derive from his Lord Archduke Matthias' property, for whom he was working since 1579. Through the Habsburg's succession, the paintings got in the Kunsthistorisches Museum in Vienna and the art designs came to the collection of graphic art in the Albertina.

Valckenborch is traditional for the conventional conception of landscapes of his home country. He seized suggestions of other famous contemporary, which he used his way and integrated in his work. Pieter Bruegel the Elder had particular influence on him with his extraordinary concept of nature – a mixture of reality and fiction – by which he innovated the

genre of landscape art. Therefore, a personal friendship between those two painters is assumed with high likelihood. Also Hans Vredeman de Vries, who is famous for his conceptual designs of gardens, influenced Valckenborch's work. Landscapes by Lucas van Valckenborch are designated for the accuracy in every detail and for the preference of profane themes. Worth highlighting is also the outstanding work of landscapes of forests for their early date of origin – they are considered as the preliminary stage for the forest paintings by Coninxloos. The portraits by Valckenborch, which were requested by his Lord, show exceeding originality and freshness and they prove that Valckenborch is a considerable figure painter as well.

Literaturverzeichnis

Adler 1998

Shane Adler, Months, in: Encyclopedia of Comparative Iconography. Themes depicted in works of art, 2. Bd., Chicago 1998, S. 623-628.

AK Dordrecht- Leeuwarden 1988/89

Meesterlijk Vee. Nederlandse veeschilders 1600-1900, Zwolle – Den Haag 1988.

AK Graz 2003

Der Turmbau zu Babel, Ursprung und Vielfalt von Sprache und Schrift, Bd. I: Der babylonische Turm in der historischen Überlieferung, der Archäologie und der Kunst, Wilfried Seipel (Hg.), Schloss Eggenberg, Graz 2003.

AK München 2001

Ursula Härtin (Hg.), Gärten und Höfe der Rubenszeit. Im Spiegel der Malerfamilie Brueghel und der Künstler um Peter Paul Rubens, München 2001.

AK Prag um 1600

Prag um 1600, Kunst und Kultur am Hofe Kaiser Rudolf II., 2 Bde. Kunsthistorisches Museum Wien, Freren 1988.

AK Schallaburg 1974

Rupert Feuchtmüller (Hg.), Renaissance in Österreich. Niederösterreichische Landesausstellung , Schallaburg 1974.

AK Wien 2003

Wilfried Seipel (Hg.), Die flämische Landschaft. 1520-1700. Kunsthistorisches Museum Wien 23. Dezember 2003- 12. April 2004, Wien 2003.

Arndt 1966

Karl Arndt, Unbekannte Zeichnungen von Pieter Bruegel d. Ä., in: Pantheon 24, Heft 4, Berlin 1966, S. 206-216.

Benesch/Stix (Hg.) 1928

Otto Benesch/ Alfred Stix (Hg.), Die Zeichnungen der niederländischen Schulen des XV. und XVI. Jahrhunderts, Bd. 2, in: Beschreibender Katalog der Handzeichnungen in der Albertina, Wien (u.a.) 1928.

Berger 2002

Eva Berger, Garten und Parks als Repräsentationsorte der höfischen Gesellschaft in der Renaissance und im Barock, in: Gartenkunst. Bilder und Texte von Gärten und Parks, Wien 2002, S. 84-88.

von Boehn 1964

Max von Boehn, Die Mode. Menschen und Moden im 16. Jahrhundert, Bd. 2, München 1964.

Borggreffe 2002

Heiner Borggreffe, Hans Vredeman de Vries und die Renaissance im Norden, München 2002.

van den Brink 2001

Peter van den Brink, The Art of Copying. Copying and serial production of paintings in the Low Countries in the sixteenth and seventeenth centuries, in: Brueghel Enterprises, Peter van den Brink (Hg.), Maastricht 2001, S. 12-44.

Cats 1700

Jacob Cats, Alle de Wercken, soo Oude als Nieuwe, 2 Bde., Amsterdam 1700.

Curtius 1984

Ernst Robert Curtius, Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter, Bern 1984.

Ellenius 1985

Allan Ellenius, The concept of nature in a painting by Lucas van Valckenborch, in: Netherlandish Mannerism. Papers given at a symposium in Nationalmuseum Stockholm, September 21-22, 1984, Stockholm 1985, S. 109-116.

Franz 1965

Heinrich Gerhard Franz, Hans Bol als Landschaftszeichner, in: Jahrbuch des Kunsthistorischen Institutes der Universität Graz, Graz 1965, S. 19-69.

Franz 1968

Heinrich Gerhard Franz, Das niederländische Waldbild und seine Entstehung im 16. Jahrhundert, in: Bulletin Musées Royaux de Beaux-Arts Belgique, Heft 17.1968, Bruxelles 1968, S. 15-38.

Franz 1969

Heinrich Gerhard Franz, Niederländische Landschaftsmalerei. Im Zeitalter des Manierismus, 2 Bde. (Bild- und Textband), Graz 1969.

Geisberg 1923

Max Geisberg, Die Anfänge des deutschen Kupferstiches, Leipzig 1923.

Gibson 1977

Walter S. Gibson, Bruegel, London 1977.

Gombrich 1953

Ernst H. Gombrich, Renaissance Artistic Theory and the Development of Landscape Painting, in: Gazette de Beaux-Arts, Paris 1953, S. 335-360.

Hanschke 1988

Ulrike Hanschke, Die flämische Waldlandschaft, Stuttgart 1988.

Hauenfels 2005

Theresia Hauenfels, Visualisierung von Herrschaftsanspruch. Die Habsburger und Habsburg-Lothringer in Bildern, Wien 2005.

Heinz 1963

Günther Heinz, Studien zur Porträtmalerei an den Höfen der österreichischen Erblande, in: Jahrbuch des kunsthistorischen Sammlungen in Wien, Nr.59., Wien 1963, S. 99-224.

von Holst 1930

Niels von Holst, die Deutsche Bildnismalerei zur Zeit des Manierismus, Straßburg 1930.

Hummelberger 1965

Walter Hummelberger, Erzherzog Matthias in den Niederlanden, in: Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen Nr. 61, N.F. 25, Wien 1965, S. 91-118.

De Jong, Dominicus-van Soest 1996

Erik de Jong und Marleen Dominicus-van Soest, Aardse Paradijzen. De tuin in de Nederlandse kunst 15de tot 18de eeuw, Gent 1996.

De Jong 2000

Erik de Jong, Nature and Art. Dutch Garden and Landscape Architecture, 1650- 1740, Philadelphia 2000.

Kelly 1931

Francis M. Kelly, Costume designs by Lucas van Valckenborch, in: Apollo XIV, No. 84, Dez. 1981, S. 312- 318.

Kern 1982

Hermann Kern, Labyrinth. Erscheinungsformen und Deutungen. 5000 Jahre Gegenwart eines Urbilds, München 1982.

Klauner 1961

Frederike Klauner, Spanische Portraits des 16. Jahrhunderts, in: Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien, Heft 182, Bd. 57, Wien 1961, S.124-158.

Koschatzky 1982

Walter Koschatzky, Die Kunst des Aquarells. Technik, Geschichte, Meisterwerke, Salzburg-Wien 1982.

Lhotsky 1941-1945

Alphons Lhotsky, Die Geschichte der Gemäldesammlung. Erste Hälfte. Von den Anfängen bis zum Tode Kaiser Karls VI. 1740, Wien.

De Maegd 2001

Chris de Maegd, Was wächst und gedeiht, was spielt und balgt bereit, in Gärten aus Rubens Zeit?, in: Gärten und Höfe der Rubenszeit im Spiegel der Malerfamilie Brueghel und der Künstler um Peter Paul Rubens, München 2001, S. 67-82.

Morford 1987

M. Morford, The Stoic Garden, in: Journal of Garden History, 7, 1987, Nr. 2.

Müller 1956

Wolfgang J. Müller, Der Maler Georg Flegel und die Anfänge des Stillebens, Frankfurt am Main 1956.

Münz 1961

Ludwig Münz, Pieter Bruegel. The Drawings, London 1961.

Niedermeier 1995

Michael Niedermeier, Erotik in der Gartenkunst. Eine Kulturgeschichte der Liebesgärten, Leipzig 1995.

Novotny 1948

Fritz Novotny, Die Monatsbilder Pieter Bruegels d. Ä., in: Kunstdenkmäler, Ernst Gagerer (Hg.) Heft 4, Wien 1948.

Pinson 1998

Yona Pinson, Music, in: Encyclopedia of Comparative Iconography. Themes depicted in works of art, vol. 2, Chicago 1998, S- 629-636.

Poprzęcka 1973

Maria Poprzęcka, Le paysage industriel vers 1600, in Bulletin du Musée National de Varsovie, Ausgabe XIV 1973, S. 42-52.

Press 1990

Volker Press, Matthias. 1612-1619, in: Die Kaiser der Neuzeit: 1519-1918 Heiliges Römisches Reich, Österreich, Deutschland, München 1990, S. 99-111.

Van Puyvelde 1963

Leo van Puyvelde, Die Welt von Bosch und Bruegel. Flämische Malerei im 16. Jahrhundert, München 1963.

Rill 1999

Bernd Rill, Kaiser Matthias. Bruderzwist und Glaubenskampf, Graz-Wien-Köln 1999.

Roberts 1998

Helene E. Roberts (Hg.), Encyclopedia of Comparative Iconography. Themes depicted in works of art, vol. 2, Chicago 1998.

Rohde 2001

Michel Rohde, Gestaltungstendenzen der europäischen Gartenkunst im 16. und 17. Jahrhundert, in: Gärten und Höfe der Rubenszeit im Spiegel der Malerfamilie Brueghel und der Künstler um Peter Paul Rubens, München 2001, S. 13-24.

Sacken 1855

Ernst Freiherr von Sacken, Die k.k. Ambraser Sammlung, 2. Teil, Wien 1855.

Scheller 1995

Robert. W. Scheller, Exemplum. Model-Book Drawings and the Practice of Artistic Transmission in the Middle Ages (ca. 900 – ca. 1470), Amsterdam 1995.

Schmidt 1965

Justus Schmidt, Linz in alten Ansichten, Salzburg 1965.

Schütz/Heinz 1982

Karl Schütz und Günther Heinz, Porträtgalerie zur Geschichte Österreichs von 1400-1800, Wien 1982.

Schütz 2003

Karl Schütz, Die Jahreszeitenlandschaft, in: Die flämische Landschaft, Wien 2003, S. 252-257.

Sedlmayr 1959

Hans Sedlmayer, Epochen und Werke I. Gesammelte Schriften zu Kunstgeschichte, Wien-München 1959.

Seifertová 1974

Hana Seifertová, Hans S. Tempores Anni Lucas van Valckenborch, in: Umění, XXIX, 1974, S. 324-340.

Seifertová 2001

Hana Seifertová, Der Garten in den Augen der Humanisten, in: Gärten und Höfe der Rubenszeit im Spiegel der Malerfamilie Brueghel und der Künstler um Peter Paul Rubens, München 2001, S. 25-57.

Slama u.a. 2004

Ina Slama, Jutta Höflinger und Martina Gießer, Lucas van Valckenborch d. Ä. Die Gebirgslandschaft mit räuberischen Überfall und Stuckofen und die fünf Monatsbilder. Technologische Beobachtungen und Restaurierung, in: Technologische Studien. Kunsthistorisches Museum. Konservierung, Restaurierung, Forschung, Technologie, Bd. 1, Wien 2004, S. 70- 110.

Steinlechner 2002

Gisela Steinlechner, Der Garten als Schauplatz des Begehrens, in: Gartenkunst. Bilder und Texte von Gärten und Parks, Wien 2002, S. 204-209.

Storch 2002

Ursula Storch (Red.), Gartenkunst. Bilder und Texte von Gärten und Parks, Wien 2002.

Swoboda 2008

Gudrun Swoboda, Die Wege der Bilder. Eine Geschichte der kaiserlichen Gemäldesammlung von 1600-1800, Wien 2008.

Wacha 1984

Georg Wacha, Matthias Archidux Austriae, in: Mitteilungen des oberösterreichischen Landesarchivs. Festschrift für Hans Sturmberger, Bd. 14, Linz 1984, S. 231-243.

Welzel 2001

Barbara Welzel, Liebesgärten, in: Gärten und Höfe der Rubenszeit im Spiegel der Malerfamilie Brueghel und der Künstler um Peter Paul Rubens, München 2001, S. 49-82.

Wied 1990

Alexander Wied, Lucas und Marten van Valckenborch, Freren 1990.

Wied 1992

Alexander Wied, Neues zu Lucas und Marten van Valckenborch, in: Prag um 1600: Die Beiträge des vom 25. bis 27. Februar 1989 vom Kunsthistorischen Museum in Wien veranstalteten Symposiums, Wien 1992, S. 9-23.

Wied 1993

Alexander Wied, Lucas van Valckenborchs „Kaiserlicher Waldspaziergang mit dem Neugebäude“. Eine Neuerwerbung des Kunsthistorischen Museums, in: Neues Museum, Nr. 2, 1993, S. 17-21.

Wied 2001

Alexander Wied, Die Gärten in den Gemälden der Malerfamilie Valckenborch, in: Gärten und Höfe der Rubenszeit im Spiegel der Malerfamilie Brueghel und der Künstler um Peter Paul Rubens, München 2001, S. 107-119.

Wied 2002

Alexander Wied, Der Garten als Paradiesmetapher. Das Paradies als Garten, der Garten als Paradies, in: Gartenkunst. Bilder und Texte von Gärten und Parks, Wien 2002, S. 74-79.

Wied 2004/05

Alexander Wied, Nachträge zu Lucas und Marten van Valckenborch, in: Jahrbuch des Kunsthistorischen Museums Wien, Bd. 6/7, Wien 2004/05, S. 90-159.

Wiesflecker 1964

Hermann Wiesflecker, Graz als Residenz. Universitätsstadt und Festung, die hohe Zeit der Stadt vom 15. bis zum 18. Jahrhundert, in: Zeitschrift des Historischen Vereines für Steiermark, Jg. 53, Graz 1964. S. 185-202.

Wistawel 2003

Sophie Wistawel, Die Kostümstudie in der Zeichnung des 15. und 16. Jahrhunderts, Wien 2003.

Abbildungsnachweis

Abb. 1-8, 14, 62, 63, 64, 79, 80, 83, 88, 91, 108, 110, 114, 116, 118-122, 129-131, 138-140, 142-144: nach Wied 1990.

Abb. 8a.: nach Slama u.a. 2004.

Abb. 9: nach AK München 2001.

Abb. 10-13, 15, 16, 18-27, 29, 38, 42, 52, 55, 58, 59, 89, 136: nach der Bilddatenbank des Kunsthistorischen Museums in Wien (<http://bilddatenbank.khm.at>).

Abb. 17: zur Verfügung gestellt vom Kunsthistorischen Museum in Wien.

Abb. 31 und 43: nach Hummelberger 1965.

Abb. 32-34: nach Wistawel 2003.

Abb. 35, 86, 87, 93, 94: nach Kolfin 2005.

Abb. 36 und 37: nach Münz 1961.

Abb. 39: geschichte.landeslmuseum.net

Abb. 49: arthistory.about.com

Abb. 41, 46, 103-106: wikipedia.com

Abb. 44: nach Wacha 1984.

Abb. 45, 56, 57, 69, 70, 73, 74, 84, 132: commons.wikimedia.org

Abb. 47, 48, 71, 72, 81: <http://academic.ru/dic.nsf/dewiki/1415395>

Abb. 49, 50, 53, 61, 67, 68, 68a: nach Wied 2004/05.

Abb. 51, 53a, 54 nach AK Graz 2003.

Abb. 65: Bilddatenbank der Graphischen Sammlung Albertina.

(<http://gallery.albertina.at/eMuseum/code/emuseum.asp>)

Abb. 66, 76-78, 90, 95, 97, 99, 100, 126, 125a-128: nach Franz 1986.

Abb. 82, 85, 145: <http://mycoloredlinks.com/goodBlogs/archives/3149>

Abb. 92: <http://www.scu.edu/stclaregarden/ethno/medievalgardens.cfm>

Abb. 96: kunst-fuer.alle.de

Abb. 101: nach Seifertová 2001.

Abb. 102: Privatfoto

Abb. 107: skyscrapercity.com

Abb. 109: ruhr-uni-bochum.de

Abb. 111, 124: oceansbridge.com

Abb. 112: churchtimes.co.uk

Abb. 113, 117: nach De Jong, Dominicus-van Soest 1996.

Abb. 115: museum-joanneum.at

Abb. 123: kunstunterricht.de

Abb. 133: kunstkopie.de

Abb. 134, 135: nach AK Wien 2003.

Abb. 137: britishmuseum.org

Abb. 141: akg-prints.com

Abbildungen



Abbildung 1: Lucas van Valckenborch,
Kavalier mit Hut, Mantel und
Handschuhen, Wien, Graphische Sammlung Albertina,
Inv. Nr. 13579



Abbildung 2: Lucas van Valckenborch,
Trabant mit langem Bart,
Wien, Graphische Sammlung Albertina,
Inv. Nr. 13579



Abbildung 3: Lucas van Valckenborch,
Page mit Mantel, Wien, Graphische Sammlung
Albertina, Inv. Nr. 13576



Abbildung 4: Lucas van Valckenborch,
Page ohne Mantel, Wien, Graphische Sammlung
Albertina, Inv. Nr. 13575



Abbildung 5: Lucas van Valckenborch,
Hartschier mit Kuse, Wien, Graphische
Sammlung Albertina, Inv. Nr. 13578



Abbildung 6: Lucas van Valckenborch
Trabant mit Wetterumhang und
Helmbarte, Wien Graphische Sammlung
Albertina, Inv. Nr. 13582



Abbildung 7: Lucas van Valckenborch,
Trabant mit kurzem Bart,
Wien, Graphische Sammlung Albertina,
Inv. Nr. 13581



Abbildung 8: Lucas van Valckenborch,
Trabant mit langem Bart,
Wien Graphische Sammlung Albertina,
Inv. Nr. 13580



Abbildung 8a: Lucas van Valckenborch
Trabant mit langem Bart (Farbabbildung)



Abbildung 9: Lucas van Valckenborch, Frühlingslandschaft März oder April, 1584
Brno, Augustinerkloster



Abbildung 10: Lucas van Valckenborch, Frühlingslandschaft (Mai) mit dem Palast zu Brüssel, 1587
Wien, Kunsthistorisches Museum, Inv. Nr. GG_1065



Abbildung 11: Lucas van Valckenborch, Sommerlandschaft mit Kornschnitt (Juli oder August), 1585
Wien, Kunsthistorisches Museum, Inv. Nr. GG_1060



Abbildung 12: Lucas van Valckenborch, Herbstlandschaft mit Obsternte (September), 1585
Wien, Kunsthistorisches Museum, Inv. Nr. GG_5684



Abbildung 13: Lucas van Valckenborch, Herbstlandschaft mit Weinlese (Oktober), 1585
Wien, Kunsthistorisches Museum, Inv. Nr. GG_1059



Abbildung 14: Lucas van Valckenborch, Heimkehr der Herde und Viehhandel (November), 1586
Brno, Augustinerkloster



Abbildung 15: Lucas van Valckenborch, Winterlandschaft (Jänner oder Februar), 1586
Wien, Kunsthistorisches Museum, Inv. Nr. GG_1064



Abbildung 16: Lucas van Valckenborch,
Erzherzog Matthias in blauem Gewand, 1579
Wien, Kunsthistorisches Museum,
Inv. Nr. GG_6437



Abbildung 17: Lucas van Valckenborch,
Erzherzog Matthias im Harnisch, 1579
Wien, Kunsthistorisches Museum,
Inv. Nr. GG_4390



Abbildung 18: Lucas van Valckenborch,
Erzherzog Matthias, Miniatur, um 1579
Wien, Kunsthistorisches Museum,
Inv. Nr. GG_5471



Abbildung 19: Erzherzog Matthias, Miniatur,
um 1579
Wien, Kunsthistorisches Museum,
Inv. Nr. GG_5474



Abbildung 20: Lucas van Valckenborch,
Erzherzogin Sibylle von Jülich-Cleve-Berg,
Miniatur, um 1579
Wien, Kunsthistorisches Museum
Inv. Nr. GG_5475



Abbildung 21: Lucas van Valckenborch,
Erzherzogin Sibylle von Jülich-Cleve-Berg, in ganzer Figur
Wien, Kunsthistorisches Museum
Inv. Nr. GG_3246



Abbildung 22: Lucas van Valckenborch,
Erzherzog Matthias als Publius Cornelius Scipio major, 1580
Wien, Kunsthistorisches Museum, Inv. Nr. GG_1022



Abbildung 23: Lucas van Valckenborch,
Erzherzog Matthias mit Stab, Kniestück
Wien, Kunsthistorisches Museum, Inv. Nr. GG_3400



Abbildung 24: Lucas van Valckenborch, Felslandschaft mit Hochofen (Schloss Beaufort an der Maas?), 1580, Wien, Kunsthistorisches Museum, Inv. Nr. GG_1023



Abbildung 25: Lucas van Valckenborch, Gebirgslandschaft mit Räubern, Wasserfall und Hochofen, um 1585, Wien, Kunsthistorisches Museum, Inv. Nr. GG_1067



Abbildung 25a: Detail aus Gebirgslandschaft mit Räubern, Wasserfall und Hochofen



Abbildung 26: Lucas van Valckenborch, Der Angler am Waldteich, 1590
Wien, Kunsthistorisches Museum, Inv. Nr. GG_1073



Abbildung 27: Lucas van Valckenborch, Zechende Bauern vor einer Schenke, 1590er
Wien, Kunsthistorisches Museum, Inv. Nr. 3537



Abbildung 28: Kaiserlicher Waldspaziergang mit Schloss Neugebäude, 159?
Wien, Kunsthistorisches Museum (kleinere Fassung), Inv. Nr. GG_9863



Abbildung 29: Lucas van Valckenborch, Kaiser Rudolf II. bei einer Trinkkur, 1593
Wien, Kunsthistorisches Museum, Inv. Nr. GG_5655



Abbildung 30: Lucas van Valckenborch, Kaiserlicher Waldspaziergang mit Schloss Neugebäude, 159?
Wien-Museum, Kat. Nr. 86

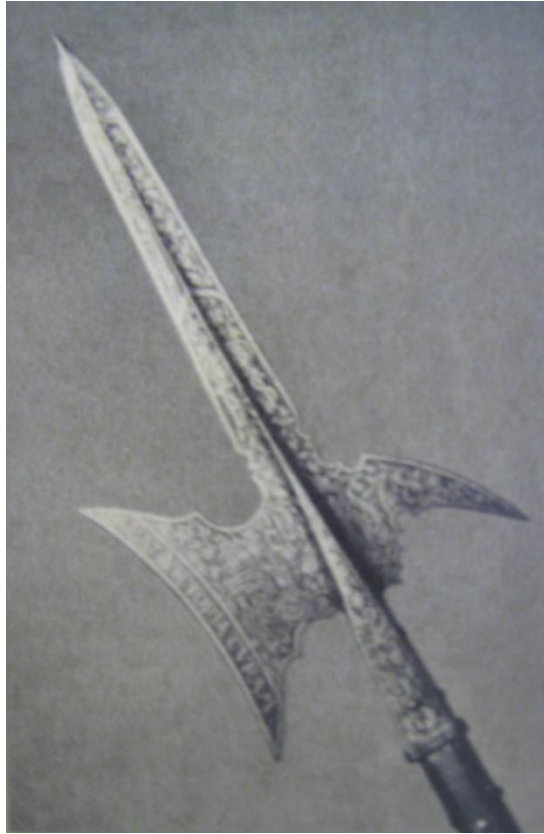


Abbildung 31: Helmbarte eines Trabanten des Erzherzogs Matthias
Wien, Kunsthistorisches Museum



Abbildung 32: Pisanello, Kostümentwürfe, Bayonne
Musée Bonnat, Inv. Nr. 141



Abbildung 33: Pisanello, Kostümentwürfe, Chantilly,
Musée Condé, Inv. Nr. FR I-3



Abbildung 34: Pisanello, Kostümentwürfe, Oxford,
Ashmolean Museum, Inv. Nr. P II 41



Abbildung 35: Hans Bol, Palastgarten mit einer festlichen Gesellschaft (Detail: Bauernprügelei), 1587
Auktion, Amsterdam, Muller, 2.-4. März 1954, Nr. 45



Abbildung 36: Pieter Bruegel d. Ä.,
Drei bäuerliche Figuren und Skizze eines Hutes,
um 1553-56, Berlin, Kupferstichkabinett



Abbildung 37: Pieter Bruegel d. Ä.,
Sitzender Bürger und Krüppel, um 1553-56
London, Count Antoine Seilern Collection



Abbildung 38: Anonymer Künstler, Porträt des Markgrafen von Burgau
Wien, Kunsthistorisches Museum, Inv. Nr. GG_4719



Abbildung 39: Bernhard Strigel,
Porträt des Kaisers Maximilian I., 1507/08,
Innsbruck, Tiroler Landesmuseum



Abbildung 40: Anthonis Mor,
Porträt Philips II. in Rüstung, 1557
San Lorenzo de El Escorial, Monasterio
de El Escorial, Inv. Nr. 1653



Abbildung 41: Anthonis Mor, Bildnis der Margarethe von Parma, ca. 1562 Staatliche Museen zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, Gemäldegalerie



Abbildung 42: Sánchez Coello, Porträt des Don Carlos, 1564, Wien, Kunsthistorisches Museum, Inv. Nr. GG_3235



Abbildung 43: Festdekoration für den Einzug in Brüssel (Jänner 1574)
Scipio befreit die Gefangenen von der Tyrannei



Abbildung 44: Unbekannter österreichischer Hofmaler,
Bildnis des Erzherzog Matthias, um 1582/83
Stadtmuseum Linz, Inv. Nr. 10.860



Abbildung 45: Hans von Aachen,
Kaiser Matthias von Böhmen, um 1613/14
Wien, Kunsthistorisches Museum



Abbildung 46: Hans von Aachen, Kaiser Matthias in
böhmischen Krönungsornat
Amsterdam Rijkmuseum



Abbildung 47: Les Très Riches Heures du Duc de Berry, Monat Februar, 15. Jh.
 Schloss Chantilly, Musée Condé

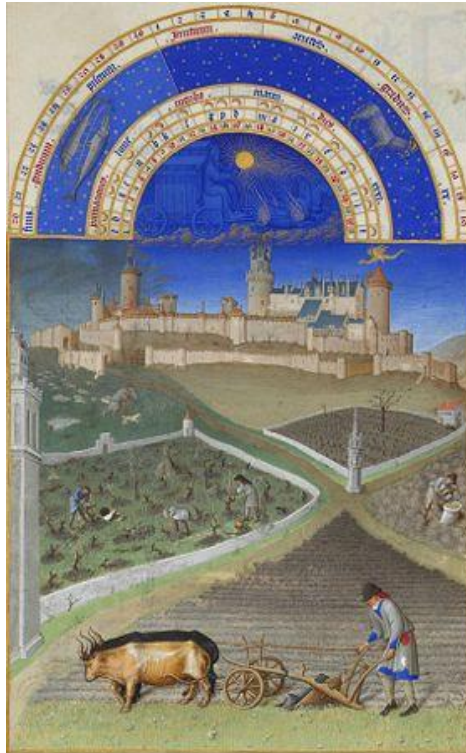


Abbildung 48: Brüder Limburg, Les Très Riches Heures du Duc de Berry, 15. Jh., Monat März
 Schloss Chantilly, Musée Condé



Abbildung 49; Pieter Bruegel d. Ä., Der Sturz der Blinden, 1568
Neapel, Museo Nazionale di Capodimonte, Inv. Nr. Q1



Abbildung 50: Lucas van Valckenborch, (Kopie nach Pieter Bruegel d. Ä.), Blindensturz,
Sammlungen des Fürsten Liechtenstein, Inv. Nr. G 1064



Abbildung 51: Pieter Bruegel d. Ä., Turmbau zu Babel, um 1560
Rotterdam, Museum Boymans

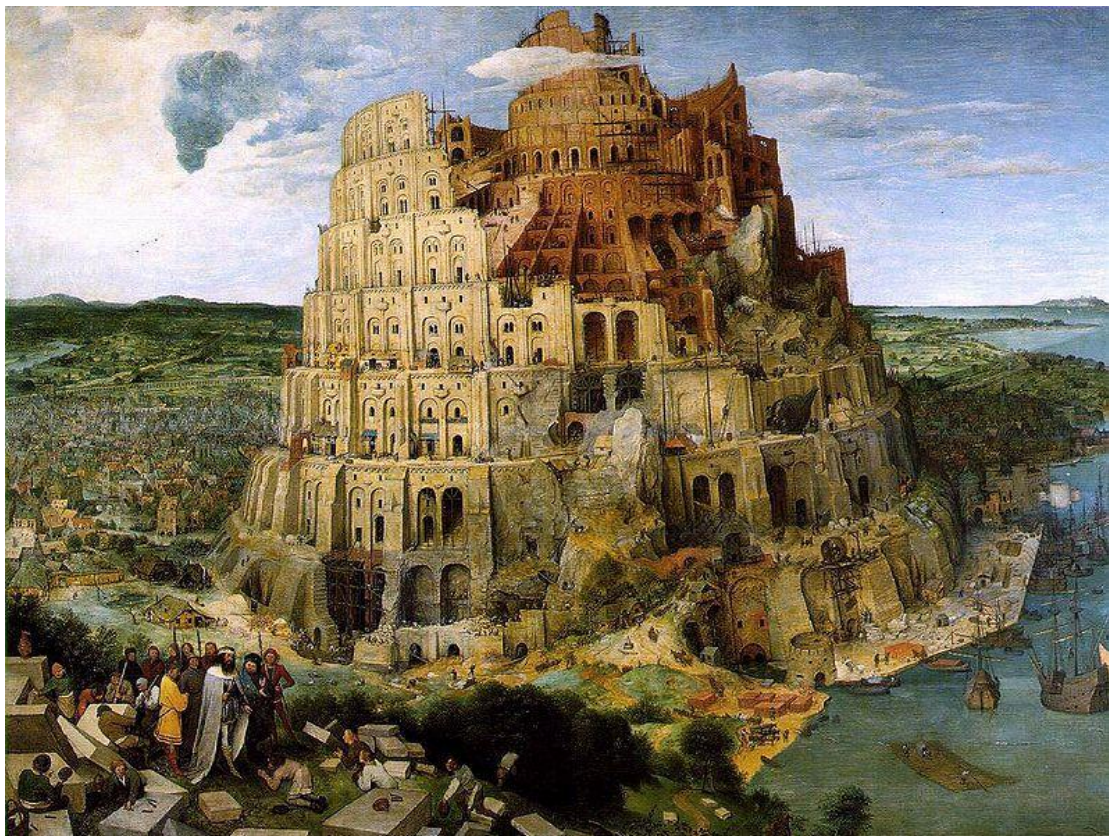


Abbildung 52: Pieter Bruegel d. Ä., Turmbau zu Babel, 1563
Wien, Kunsthistorisches Museum, Inv. Nr. GG_1026

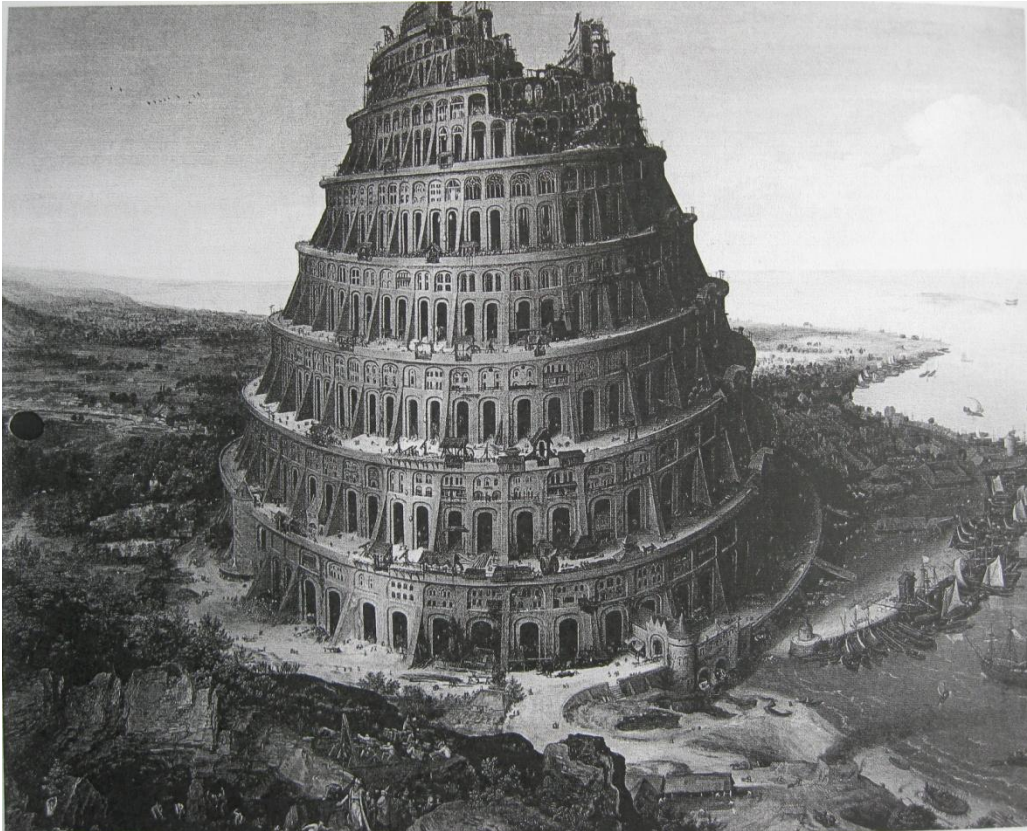


Abbildung 53: Lucas van Valckenborch, Der Turmbau zu Babel, 1568
Paris, Galerie De Jonckherre



Abbildung 53a: Farbabbildung zu Abb. 53



Abbildung 54: Lucas van Valckenborch, Turmbau zu Babel, 1569
München, Alte Pinakothek, Inv. Nr. 1642



Abbildung 55: Pieter Bruegel d. Ä., Der düstere Tag (Vorfrühling, Monat März oder April), 1565
Wien, Kunsthistorisches Museum, Inv. Nr. GG_1837



Abbildung 56: Pieter Bruegel d. Ä., Die Heuernte (Frühsommer), 1565
Prag, Nelahozeves Château



Abbildung 57: Pieter Bruegel d. Ä., Kornernte (Hochsommer), 1565
New York, Metropolitan Museum of Arts



Abbildung 58: Pieter Bruegel d. Ä., Heimkehr der Herde (November), 1565
Wien, Kunsthistorisches Museum, Inv. Nr. GG_1018



Abbildung 59: Pieter Bruegel d. Ä., Jäger im Schnee, 1565
Wien, Kunsthistorisches Museum, Inv. Nr. GG_1838



Abbildung 60: Lucas van Valckenborch, Erzherzog Matthias bei der Weinlese, 1597
Schweden, Privatbesitz



Abbildung 61: Lucas van Valckenborch, Felsige Landschaft mit Ausblick auf ein Flusstal, Privatbesitz



Abbildung 62. Lucas van Valckenborch, Flusslandschaft mit Schweinehirt und Bäuerin (Ansicht von Dinant?), 1569, New York, The New Historical Society, Acc. No. 1867, 206



Abbildung 63: Lucas van Valckenborch, Ansicht von Lüttich, 1567
Reims, Musée Saint-Denis, Nr. 759. 1. 103



Abbildung 64: Lucas van Valckenborch, Ansicht von Lüttich, 1567
 Berlin, ehem. Kaiser-Friedrich-Museum, Nr. 1657 (seit 1945 im Flakturm Friedrichshain aufbewahrt)



Abbildung 65: Pieter Bruegel d. Ä., Frühling, 1565
 Wien, Graphische Sammlung Albertina, Inv. Nr. 2375



Abbildung 66: Hans Bol, Frühlingslandschaft, 1573
London, Britisches Museum, Inv. Nr. 1910-2-12-12



Abbildung 67: Lucas Gassel ?, Der Palast zu Brüssel
Brüssel, Musée communal (Brodhius), Cat. III, 1.5.

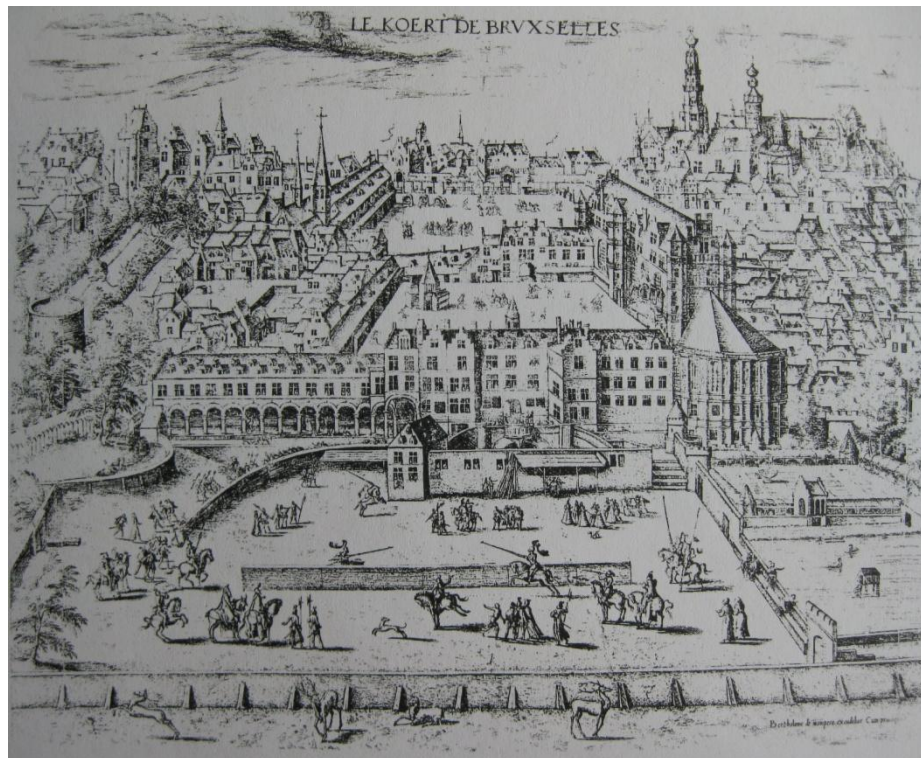


Abbildung 68: Bortolomäus de Momper, Der Palast zu Brüssel
Brüssel, Bilbliotèque royale Albert I, Cabinet des Estampes

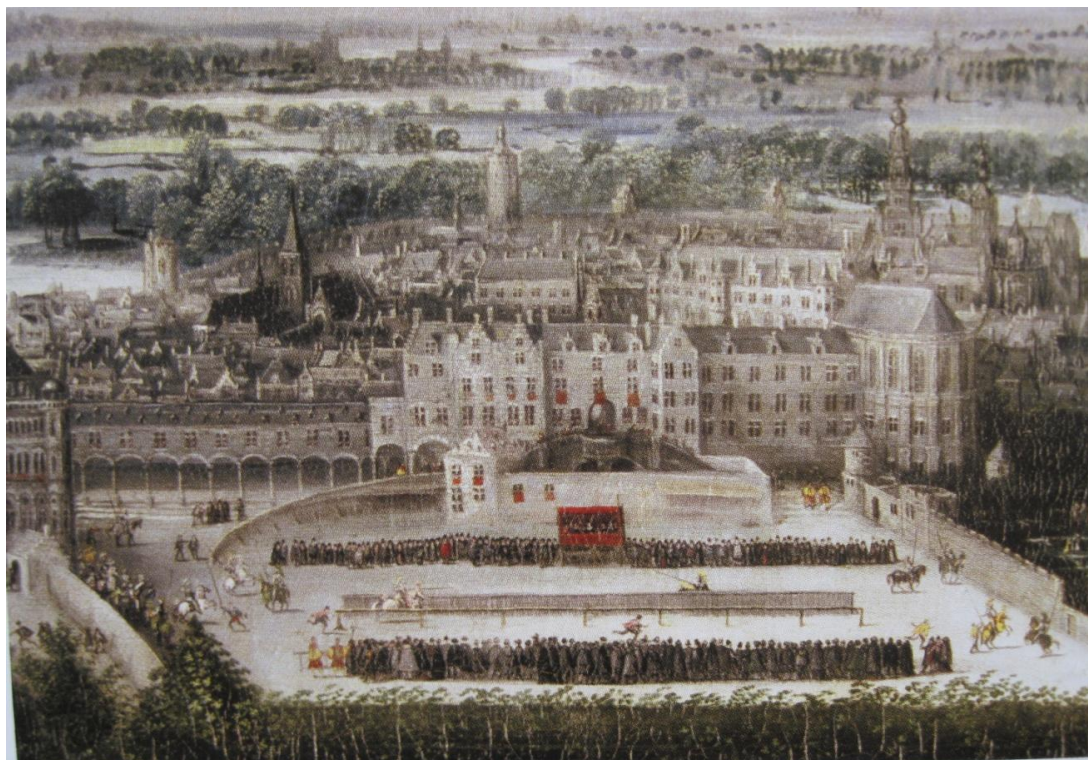


Abbildung 68a: Lucas van Valckenborch, Frühlingslandschaft mit Palast zu Brüssel, Detail

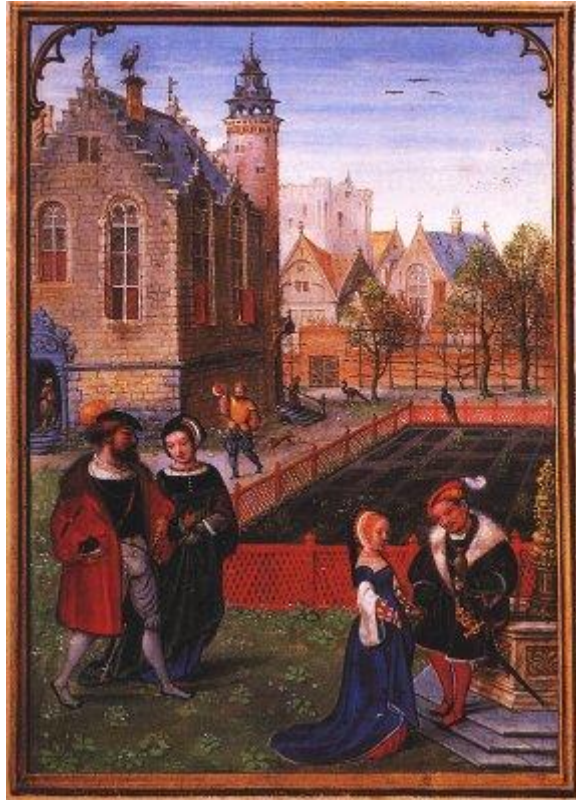


Abbildung 69: Simon Bening, Monat April,
Kalendarium eines flämischen Stundenbuches (Brügge)
1. Hälfte 16. Jahrhundert,
München, StB, cod. lat. 23638, fol. 5v



Abbildung 70: Simon Bening, Monat Mai,
Da Costa Stundenbuch (Gent/Brügge)
ca. 1515, New York, Pierpont Morgan Library,
M.399, Fol. 006 v.



Abbildung 71: Brüder Limburg,
Les Très Riches Heures du Duc deBerry, Monat Juli
15. Jh., Schloss Chantilly, Musée Cond



Abbildung 72: Les Très Riches Heures du Duc
de Berry, Monat August
15. Jh., Schloss Chantilly, Musée Condé



Abbildung 73: Simon Bening, Flämisches Stundenbuch, Monat Juli, 1. H. 16. Jh.
München, StB, cod. lat. 23638, fol. 8v

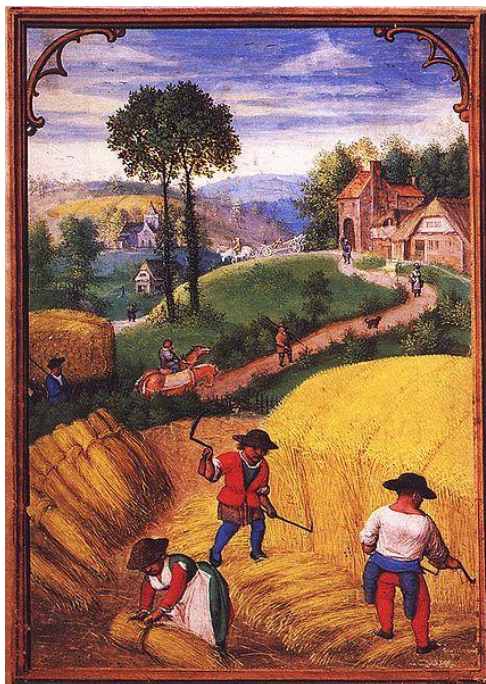


Abbildung 74: Simon Bening, Flämisches Stundenbuch (Brügge),
1. H. 16. Jh., München, StB, cod. lat. 23638, fol. 9v



Abbildung 75: Pieter Bruegel d. Ä., Kornernte (Hochsommer), 1565
New York, Metropolitan Museum of Art



Abbildung 76: Pieter van der Heyden nach Pieter Bruegel d. Ä., Sommer 1570
New York, The Metropolitan Museum of Art



Abbildung 77: Hans Bol, Landschaft mit Schloss, 1580
 Florenz, Galleria degli Uffizi, Inv. Nr. 635



Abbildung 78: Hans Bol, Das Haschen nach der Gans



Abbildung 79: Lucas van Valckenborch, Ansicht der Stadt Antwerpen im Winter, 15(89?)
Frankfurt am Main, Städelsches Kunstinstitut



Abbildung 80: Lucas van Valckenborch, Flusslandschaft mit Weinlese,
Deutschland, Privatbesitz



Abbildung 81: Jean Colombe, Les Très Riches Heures
du Duc de Berry, Monat November
15. Jh., Schloss Chantilly, Musée Condé



Abbildung 82: Pieter Bruegel d. Ä., Anbetung der Könige, 1567
Schweiz, Dr. Oskar Reinhart Collection, Winterthur



Abbildung 83: Lucas van Valckenborch, Ansicht der Stadt Antwerpen im Winter, 1575
Frankfurt am Main, Städelches Kunstinstitut

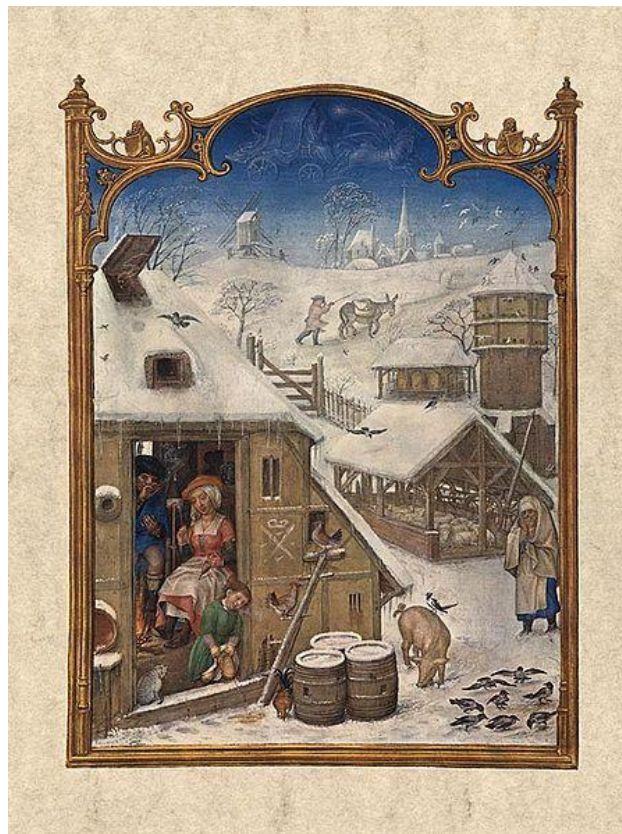


Abbildung 84: Breviarium Grimani, Monat Februar, ca. 1510
Venedig, Biblioteca Marciana, fol. 3v.



Abbildung 85: Pieter Bruegel d. Ä., Winterlandschaft mit Eisläufern und Vogelfalle, 1565
Brüssel, Musées Royaux des Beaux-Arts, Sammlung Dr. F. Delporte



Abbildung 86: Nachfolger von Ambrosius Benson, Festliche Gesellschaft,
Auktion New York, Sotheby's, 1. Juni 1988, Nr. 10



Abbildung 87: Ambrosius Benson ?, Festliche Gesellschaft vor einem Bordell, Den Haag, J. Vermeulen



Abbildung 88: Lucas van Valckenborch, Bauernfest, 1569, im Kunsthandel



Abbildung 89: Pieter Bruegel d. Ä., Der Kampf zwischen Karneval und Fasten, 1559
Wien Kunsthistorisches Museum, GG_1016



Abbildung 90: Hans Bol, Der verlorene Sohn bei einem Bordell,
Wien, Graphische Sammlung Albertina



Abbildung 91: Lucas van Valckenborch, Ausblick in eine weite Landschaft mit zechenden Bauern (Vorstufe zu Zechende Bauern vor einer Schenke, Abb. 27), 1597, Schweden Privatbesitz

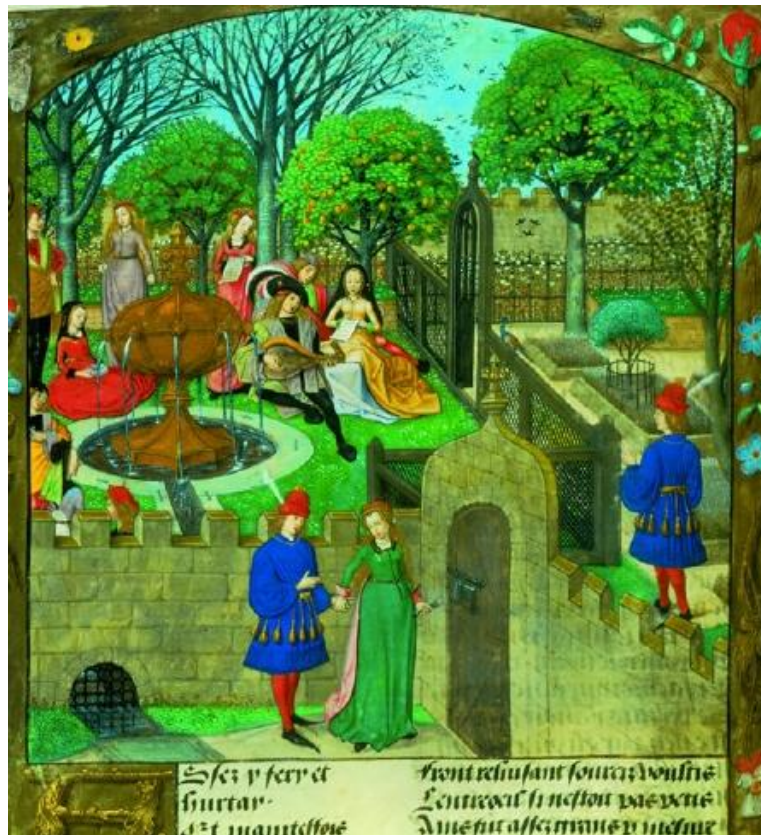


Abbildung 92: Meister des Rosenromans, Illustration aus dem Rosenroman, Locus Amoenus, 1420- 1430, Wien, Österreichische Nationalbibliothek



Abbildung 93: Meister der Liebesgärten, Großer Liebesgarten
Berlin, Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett



Abbildung 94: Meister E. S., Garten der Liebe mit Hofnarr, 1465
Berlin, Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett



Abbildung 95: Hans Bol, Fröhliche Gesellschaft in einem Liebesgarten (Frühling) 1573
Braunschweig, Herzog-Anton-Ulrich Museum



Abbildung 96: Hans Bol, Landschaft mit einer Frühlingsallegorie, 1586
Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Gemäldegalerie



Abbildung 97: Hans Bol, Der verlorene Sohn bei einem Bordell, 1570
New York, Walter Baker Collection



Abbildung 98: Hans Bol, Fröhliche Gesellschaft in einem Liebesgarten (Frühling) 1573
Braunschweig, Herzog-Anton-Ulrich Museum

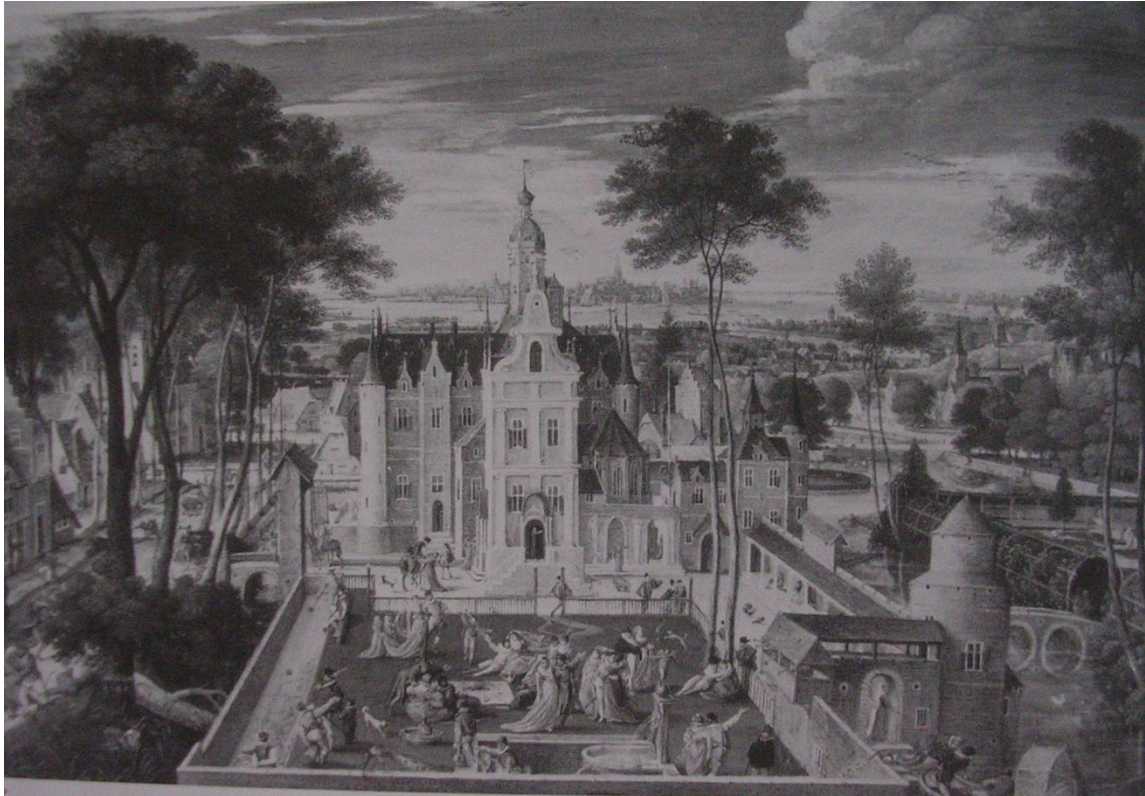


Abbildung 99: Hans Bol, Palastgarten mit einer festlichen Gesellschaft, 1587
Auktion, Amsterdam, Muller, 2. - 4. März 1954, Nr. 45

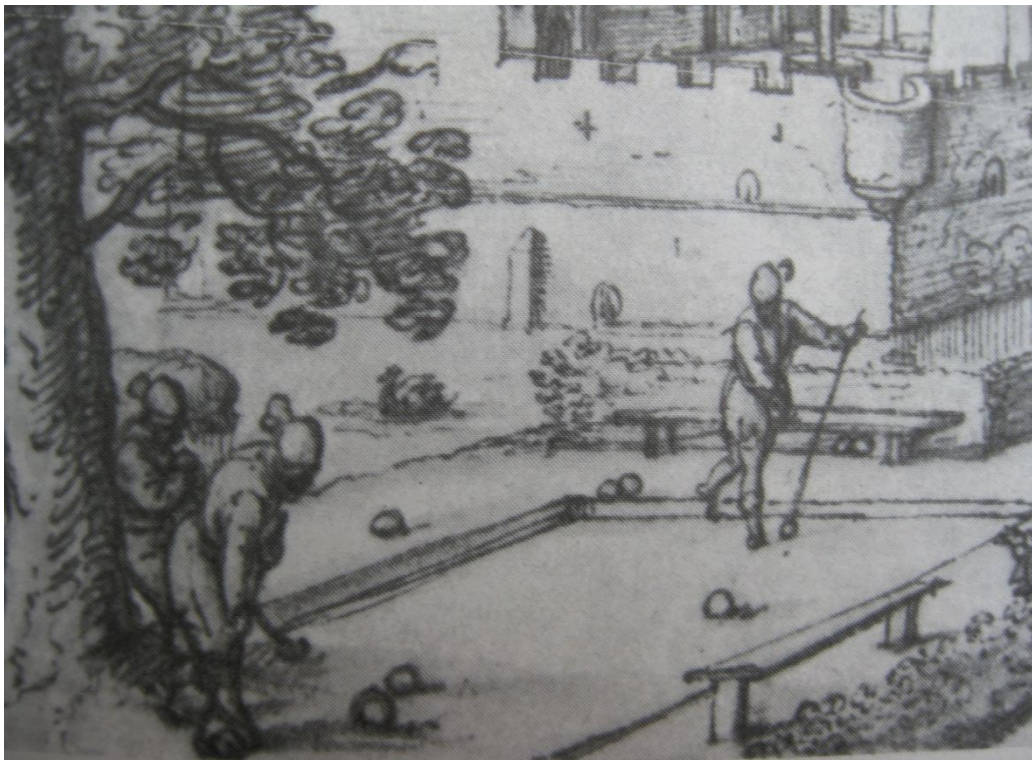


Abbildung 100: Hans Bol, Landschaft mit Schloss (Detail: Boules Spiel), 1580
Florenz, Galleria degli Uffizi, Kupferstichkabinett, Inv. Nr. 635



Abbildung 101: Hendrik van Cleve, Der Garten des Palazzo Cesi in Rom, 1584
Prag, Nationalgalerie



Abbildung 102: Pfarrkirche von Alt-Simmering, St. Laurenz

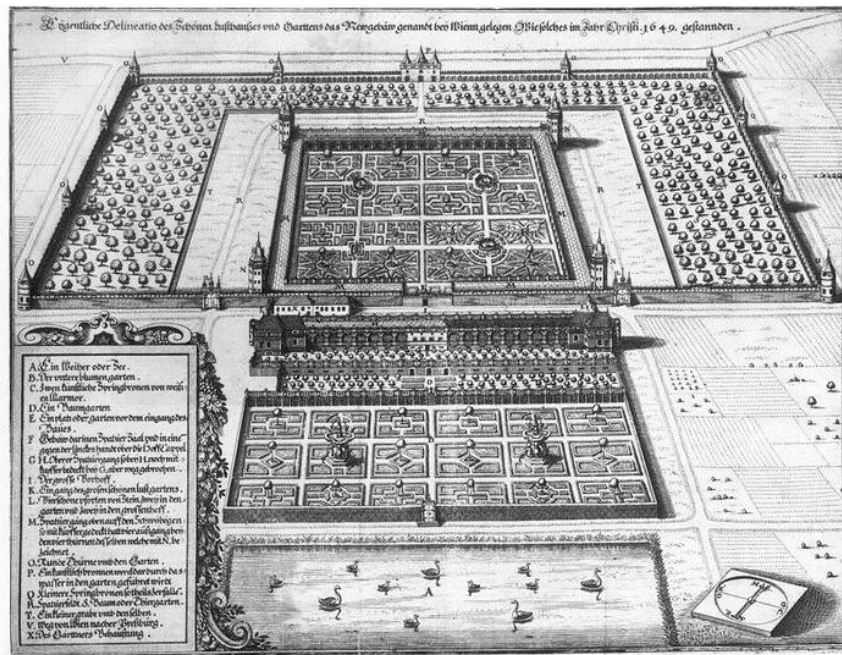


Abbildung 103: Matthäus Merian d. Ä., Stich von Schloss Neugebäude mit seinen Gartenanlagen, 1649
 Wien, Österreichische Nationalbibliothek Bildarchiv



Abbildung 104: Stich von Johann Adam Delsenbach nach Bernhard Fischer von Erlach, Ansicht von Schloss Neugebäude bei Wien, 1720



Abbildung 105: Salomon Kleiner, Stich des Schlosses Kaiserebersdorf, um 1750



Abbildung 106: Schloss Kaiserebersdorf heute (Justizanstalt Wien-Simmering)



Abbildung 107: Schloss Neugebäude Heute



Abbildung 108: Lucas van Valckenborch, Szene mit Gemüse und Früchten (Sommer), 1592
Tschechien, Staatsschloss Častolovice, Inv. Nr. 560/220, derzeit auf Schloss Doubleby



Abbildung 109: Lucas van Valckenborch und Georg Flegel (Silleben), Sommer, 1595
Bratislava, Slovenská Národná Galéria, Inv. Nr. O 5457



Abbildung 110: Lucas van Valckenborch, Sommer, Deutschland, Privatbesitz



Abbildung 111: Lucas van Valckenborch, Frühling 1595
Schweden, Djursholm, Sammlung Tomas Fischer

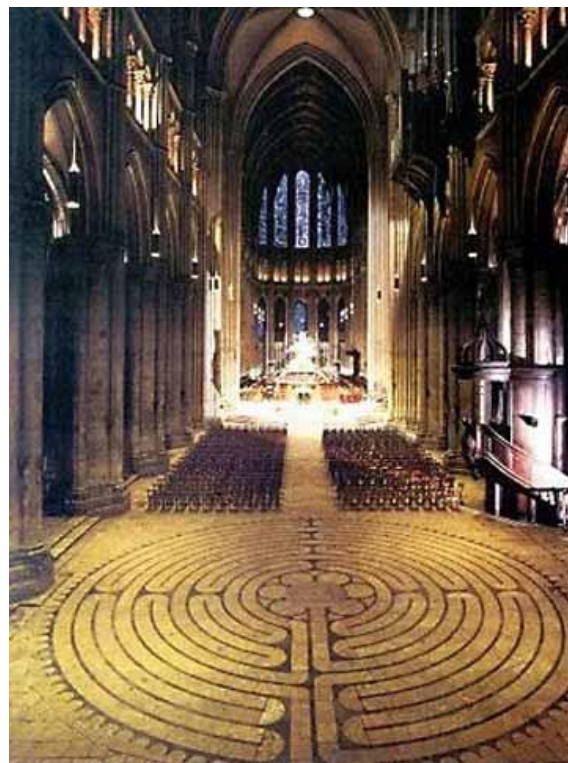


Abbildung 112: Kathedrale von Chartres, Labyrinth



Abbildung 113: Hans Vredeman de Vries, Hortum viridariumque elegantes & multiplicas formae, 1583



Abbildung 114: Lucas van Valckenborch, Tanzparkett auf einer Schlossterrasse 1590er ,
USA, Privatbesitz



Abbildung 115: Hans Vredeman de Vries, Architekturfantasie, Ende 16. Jahrhundert
USA, Privatbesitz



Abbildung 116: Hendrik van Steenwijk d. Ä., Säulenhalle mit Figuren, 1588
Dessau, Staatliche Galerie

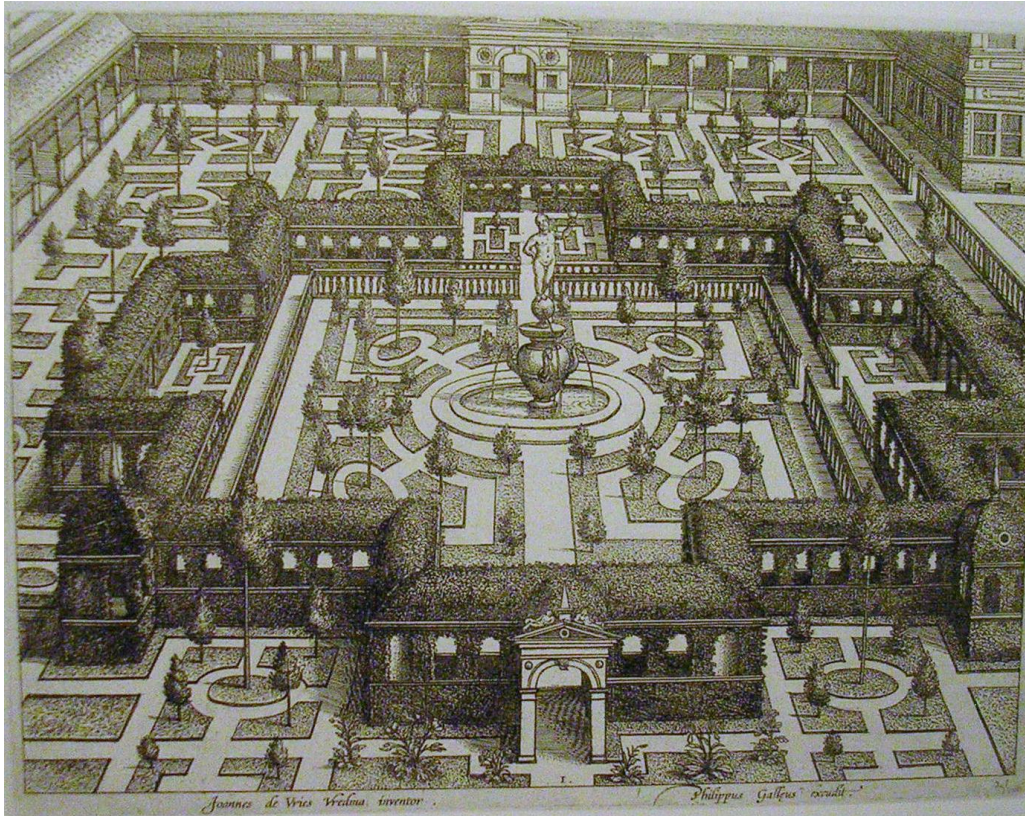


Abbildung 117: Vredeman de Vries, Gartenentwurf um 1587



Abbildung 118: Lucas van Valckenborch, Landschaft mit Heilbrunnen (Bad Schwalbach), 1596
Braunschweig, Herzog-Anton-Ulrich Museum



Abbildung 119: Lucas van Valckenborch, Landschaft (Blick ins Aartal), 1595
Antwerpen, Sammlung Maria Verswyver



Abbildung 120: Lucas van Valckenborch, Landschaft mit Wassermühle
Verschollen, zuletzt in Amsterdam bei Kunsthandel Pieter de Boer (um 1938)



Abbildung 121: Lucas van Valckenborch, Heimkehr von der Kirmes, 1595
Unbekannter Privatbesitz



Abbildung 122: Lucas van Valckenborch, Erzherzog Matthias bei einer Heilquelle, nach 1596
Tschechien, Staatsschloss Hrádek u Nechanic, Inv. Nr. 150

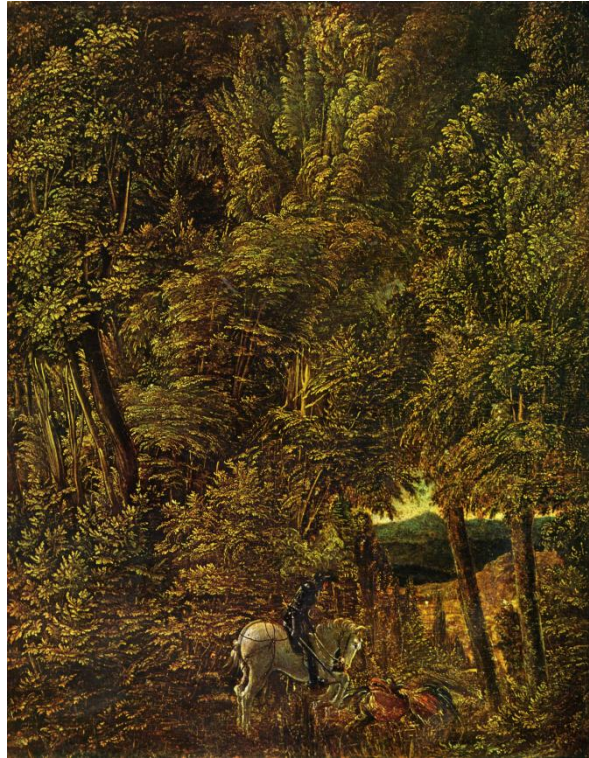


Abbildung 123: Albrecht Altdorfer,
Laubwald mit dem Heiligen Georg, um 1510
München, Alte Pinakothek



Abbildung 124: Gillis van Coninxloo, Waldlandschaft 1598
Wien, Liechtensteinmuseum



Abbildung 125: Pieter Bruegel d. Ä., Landschaft mit fünf Bären, 1554



Abbildung 125 a: Hieronymus Cock nach Pieter Breugel d. Ä., Waldlandschaft mit Versuchung Christi, um 1554



Abbildung 126: Hans Bol, Ausblick auf eine Stadt, mit Bäumen und Staffage im Vordergrund, 1588



Abbildung 127: Hans Bol, Waldlandschaft, 1590
Amsterdam, Kunsthuis Douwes



Abbildung 128: Hans Bol, Waldlandschaft mit Jagd, 1575
Stockholm, Nationalmuseum, Sammlung E. Perman



Abbildung 129: Lucas van Valckenborch, Viehweide unter Bäumen, 1573
Frankfurt a. M., Städelsches Kunstinstitut



Abbildung 130: Lucas van Valckenborch,
Landschaft mit Angler auf dem Steg, um 1570
im Kunsthandel



Abbildung 131: Lucas van Valckenborch,
Waldlandschaft mit Bauern und Adelsgesellschaft, 1570er
Österreich, Privatbesitz



Abbildung 132: Lucas van Valckenborch, Ansicht von Linz an der Donau, 1593
Frankfurt am Main, Städelches Kunstinstitut, Inv. Nr. 158



Abbildung 133: Lucas van Valckenborch, Landschaft mit Linz - im Hintergrund
Oldenburg, Landesmuseum für Kunst- und Kulturgeschichte



Abbildung 134: Herri met de Bles, Landschaft mit Bergwerk, um 1555



Abbildung 135: Joannes und Lucas Doetecum nach Pieter Bruegel d. Ä., Alpenlandschaft, 1555-56



Abbildung 136: Pieter Bruegel d. Ä., Bekehrung Pauli, 1567
Wien, Kunsthistorisches Museum, Inv. Nr. GG_3690



Abbildung 137: Joannes und Lucas van Doetecum nach Pieter Bruegel d. Ä., aus der Serie der Großen Landschaften: Magdalena Poenitens, um 1555-1556



Abbildung 138: Lucas van Valckenborch, Vorbereitung der Kreuze, 1567
London, Gebr. Douwes Fine Art



Abbildung 139: Lucas van Valckenborch, 1576
Felslandschaft mit Hochofen
London, Victoria & Albert Museum, Privatleihgabe



Abbildung 140: Lucas van Valckenborch, Landschaft mit Eisenhütten, 1577
Madrid, Museo del Prado, Inv. Nr. 1855



Abbildung 141: Joachim Patinier, Flusslandschaft mit Hochöfen
Hattingen, Privatbesitz



Abbildung 142: Lucas van Valckenborch, Felslandschaft, 1582
Amsterdam, Rijkmuseum, Kat. Nr. 2346



Abbildung 143: Lucas van Valckenborch,
Bauernfest, im Hintergrund Gebirgslandschaft mit Hochofen, 1577
USA, Privatbesitz

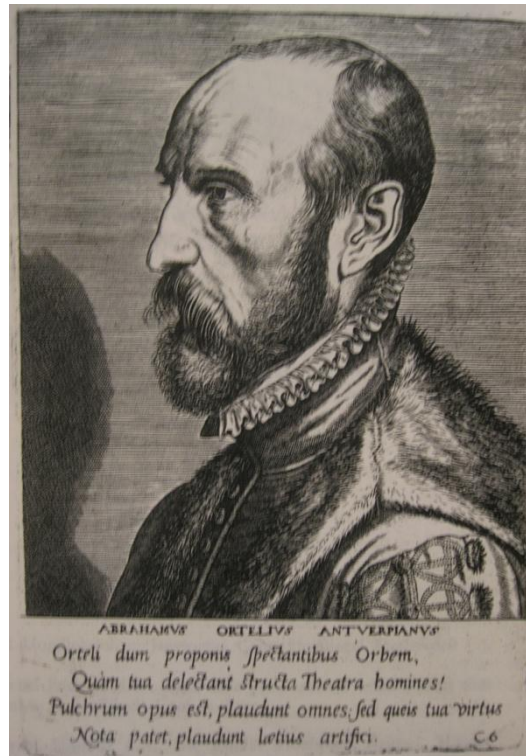


Abbildung 144: Philipp Galle, Abraham Ortelius, 1572
 Brüssel Bibliothèque Royale



Abbildung 145: Pieter Bruegel d. Ä., Überfall, 1567
 Stockholm, University Collection

Lebenslauf

Name: Ulrike Schmidl
geboren 1986 in Wien, Österreich
E-Mail: ulli.schmidl@chello.at

Ausbildung	2005 – 2010	Studium an der Universität Wien Kunstgeschichte mit Kombinationsfach Kulturwissenschaften/Cultural Studies
	1997 – 2005	Bundesrealgymnasium, Geringergasse 2 Wien XI, Österreich
	1993 – 1997	Öffentliche Volksschule, Wilhelm Kreß- Platz Wien XI, Österreich
Sprachkenntnisse	Deutsch	Fließend (Wort und Schrift)
	Englisch	Sehr Gut (Wort und Schrift)
	Französisch	Grundkenntnisse (4 Jahre Schulwissen)
Praktika	Juli. 2008 – Sept. 2008	Praktikum in einem Antiquitätengeschäft
	Juli 2007 – Sept. 2008	Restaurationstätigkeiten bei Christine Klasen-Sopar, akademische Restauratorin
	Aug. 2002 – Sept. 2002	Verkehrsverbund Ost Region