

NILS BÜTTNER

Landschaften des Exils?

Anmerkungen zu Gillis van Coninxloo und zur Geschichte der flämischen Waldlandschaft aus Anlaß einer Neuerscheinung

Nur selten sind seine Werke signiert und datiert. Das früheste bekannte Gemälde, das mit dem Namen des Malers Gillis van Coninxloo III (1544–1606) versehen ist, trägt die Jahreszahl 1588 (Abb. 1).¹ In einem breitgelagerten Querformat entfaltet sich darin eine Landschaft, deren weite Überschau durch einige nahsichtige Bäume am Bildrand noch unterstrichen wird. Im Vordergrund sind, wie auf einer schmalen Bühne, mythologische Figuren angeordnet, die wohl nicht von Coninxloo selbst gemalt wurden.² Dargestellt ist das *Urteil des Midas*, eine Episode aus den *Metamorphosen* Ovids.³ Das in einer weiten Überschau gezeigte Landschaftspanorama ist aus einer Vielzahl einzelner Landschaftsräume zusammengefügt, die kulissenhaft verschiedene Raumzonen markieren: Da finden sich Burgen auf hohen Bergen und ein Wasserfall zwischen finsternen Felsenklüften, daneben eine friedliche Dorfszenerie mit winzigen Staffagefiguren und einem von Mauern umfriedeten idyllischen Garten. Die einzelnen Motive sind hier dermaßen komplex miteinander verklammert, daß der Blick des Betrachters durch die verschiedenen Raumzonen geleitet wird. Das mit seiner Breite von mehr als zwei Metern beeindruckend monumentale Gemälde gelangte in die Sammlung Augusts

des Starken (1670–1733) und befindet sich noch heute in Dresden.⁴

1587, knapp ein Jahr bevor Coninxloo dieses Bild signierte, war er in das pfälzische Frankenthal gekommen. Er war zu diesem Zeitpunkt 44 Jahre alt und schon seit langem ein etablierter Maler. Im Alter von 26 Jahren war er als Freimeister in die Antwerpener Lukasgilde eingetreten und damit als »Meesters sone« dem Beispiel seines Vaters gefolgt.⁵ Seine Ausbildung hat Coninxloo vermutlich in den Ateliers von Pieter Coecke van Aelst (1527–1559) und Lenaert Kroes (tätig um 1535) erhalten.⁶ Später wohnte und arbeitete er auf eigene Kosten in einer Atelieregemeinschaft mit dem Genremaler Gillis Mostaert (ca. 1534–1598). Diese drei Namen nennt Coninxloos erster Biograph, Karel van Mander (1548–1604), in seinem 1604 edierten *Schilder-Boeck*.⁷ Will man diesem frühen Zeugnis glauben, verließ Coninxloo seine Heimatstadt nach der Belagerung von 1585. Bei der Verteidigung Antwerpens gegen Alessandro Farnese, Herzog von Parma (1578–1592), hatte er sich noch dadurch verdient gemacht, daß er einen Plan entwickelt hatte, sich der Belagerer mittels Sprengstoff zu entledigen.⁸ Doch alle Bemühungen, die Eroberung zu verhindern, waren vergebens. Wenige Tage nach der Einnahme der

1 Gillis van Coninxloo, *Urteil des Midas*, Öl auf Holz, 120 × 204 cm. Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Inv.-Nr. 857. Vgl. *Gemäldegalerie Dresden Alte Meister. Katalog der ausgestellten Gemälde*, Leipzig/Dresden 1992, 150; Heinrich Gerhard Franz, *Niederländische Landschaftsmalerei im Zeitalter des Manierismus*, Bd. I, Graz 1969, 271 f.

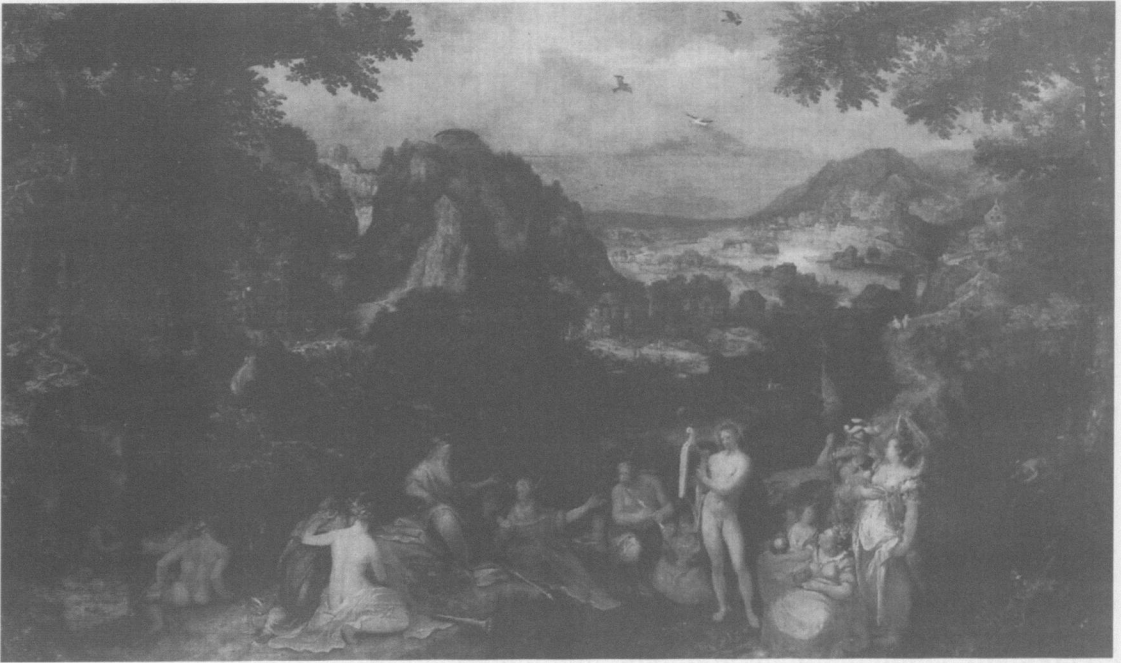
2 Emil K. J. Reznicek, *Die Zeichnungen von Hendrik Goltzius. Mit einem beschreibenden Katalog*, Utrecht 1965, 178, Anm. 94, ging davon aus, daß Coninxloo das Gemälde mit nach Amsterdam genommen habe, wo van Mander dann um das Jahr 1600 die Figuren gemalt hätte. Vgl. auch M. Leesberg, Karel van Mander as a painter, in: *Simiolus*, XXII, 1993/94, 5–57, Nr. 20.

3 Ov. met. XI, 146–193.

4 Kat. Dresden (wie Anm. 1), 150.

5 Philippe Felix Rombouts und Theodor F. X. van Leirius, *De Liggeren en andere historische archieven der Antwerpsche Sint Lucasgilde*, Bd. I, Antwerpen 1864, 241.

6 Zu Pieter Coecke vgl. George Marlier, *La Renaissance flamande: Pierre Coeck d'Alost*, Brüssel 1966; Jay Richard Judson, Pieter Coecke van Aelst, in: Ausst.-kat. *The Age of Bruegel: Netherlandish Drawings in the Sixteenth Century*, Washington (National Gallery of Art), 7. November 1986–18. Januar 1987 u. New York (Pierpont Morgan Library), 30. Januar–5. April 1987, hrg. v. John Oliver Hand u.a., 114–119. – Zu



1. Gillis van Coninxloo, *Urteil des Midas*, Öl auf Holz, 120 × 204 cm.
Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Inv.-Nr. 857

Stadt ließ Coninxloo seine Habe einpacken und verschicken, ging noch ein letztes Mal zur Börse und verschwand aus Antwerpen.⁹ Van Mander folgend, der verschiedentlich die Staffagefiguren in Coninxloos Landschaften malte, ging er anfangs nach Zeeland, um von dort nach Deutschland weiterzureisen.¹⁰ 1595 ließ Coninxloo sich schließlich in Amsterdam nieder, wo er am 4. Januar 1607 begraben wurde.¹¹

Lenaert Kroes vgl. *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, hrg. v. Ulrich Thieme und Felix Becker, Bd. 21, Leipzig 1928, 557; Grete Ring, Der Meister des Verlorenen Sohnes: Jan Mandyn und Lennert Kroes, in: *Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, I, 1923, 196–201.

7 Karel van Mander, *Het Schilder-boeck*, Haarlem 1604, fol. 267v–268. – Vgl. Hessel Miedema, in: Karel van Mander, *The lives of the illustrious Netherlandish and German painters*, hrg. v. Hessel Miedema, Bd. 5 (*Commentary*), Doornspijk 1998, 74–84.

8 Vgl. Frans Josef Van den Branden, *Geschiedenis der Antwerpsche Schilderschool*, Antwerpen 1883, 309.

9 Auf Ersuchen des Notars Adam Testaert, in dessen

Zu den wenigen historischen Quellen und Zeugnissen von Coninxloos irdischer Existenz fügen sich einige einhellig als eigenhändig anerkannte Gemälde, eine überschaubare Zahl von Zeichnungen und etliche Drucke, die ihn als »Inventor« nennen. Insgesamt werden etwa 25 Gemälde dem Meister von der Forschung zugeschrieben.¹² Daneben existiert eine große Zahl von Werken, die offenbar seinem Umkreis zuzu-

Haus »Zabulon« in der Israelitstraet (d.i. Nr. 7) Gillis van Coninxloo gewohnt hatte, wurden am 21. Januar verschiedene Zeugen einbestellt, um vor Vertretern des Magistrates zu erklären, wo und wann sie den Maler zuletzt gesehen hatten. Der Hinweis auf diese bislang unpublizierte Quelle bei Van den Branden (wie Anm. 8), 309.

10 Miedema (wie Anm. 7), 79.

11 Nicolas de Roever, De Coninxloo's, in: *Oud Holland*, III, 1885, 33–50, hier: 40.

12 Hertha Wellensiek, *Gillis van Coninxloo. Ein Beitrag zur Entwicklung der niederländischen Landschaftsmalerei*, Diss. Bonn 1954 (Typoskript). – Vgl. auch Ann Tzeuschler Lurie, Gillis van Coninxloo, a land-

rechnen sind, zumeist sind es Waldlandschaften. Ihre große Zahl bezeugt nicht zuletzt van Manders Aussage, daß Coninxloo überall in Holland imitiert werde – »dat in Hollandt| zijn handelinge seer begint naeghevolght te worden«.13 Wobei er mit gutem Grund nachgeahmt werde, denn Coninxloo sei, so van Mander, der beste Landschaftsmaler seiner Zeit.14

Es versteht sich, daß schon mit Blick auf das Entstehungsjahr 1588 das Dresdener *Urteil des Midas* zwar vielleicht das früheste bekannte datierte Gemälde, jedoch keinesfalls ein »Frühwerk« ist.15 So ist durch van Mander glaubhaft bezeugt, daß Coninxloo schon vor dem Jahr 1585 in Antwerpen als Maler aktiv und erfolgreich war.16 Zu den Werken, die er in dieser Zeit schuf, zählte auch ein riesiges Landschaftsgemälde, das 1570 für das Landhaus eines Antwerpener Kaufmanns entstand.17 Wenn sich auch keines der literarisch bezeugten Werke erhalten hat, so kann doch in jedem Fall von einer umfangreichen Produktion auch großformatiger Bilder ausgegangen werden. Man muß sich im Angesicht dieser dokumentarischen Belege fragen, ob ein Großteil des Œuvres verlorengegangen ist, oder ob Coninxloo über ein so breites Repertoire stilistischer Möglichkeiten verfügte, daß sich ei-

nige seiner Werke nicht mit den wenigen signierten Bildern in Zusammenhang bringen lassen. So ist es durchaus denkbar, daß bislang unentdeckte, eigenhändige Gemälde Coninxloos existieren, die ihm wegen stilistischer Differenzen bislang nicht zuzuschreiben sind. Mit Blick auf die dürftige Überlieferungslage ist einzig gewiß, daß die erhaltenen Werke nur einen Bruchteil des einst umfangreichen Œuvres darstellen. Dies gilt vor allem für die letzten zehn Schaffensjahre in Amsterdam, aus denen vier weitere datierte Gemälde erhalten sind, die wiederum nur einen winzigen Ausschnitt seines Schaffens repräsentieren. Auch nach der Übersiedlung in die holländische Hauptstadt war Coninxloo nämlich nachweislich ungeheuer produktiv. So nennt das Inventar seines Nachlasses annähernd 100 Gemälde, die sich teils unfertig in einem Atelierraum fanden.18 Dabei werden manchmal neben den eigenhändigen Stücken zugleich auch deren Kopien erwähnt, was auf eine manufakturmäßig organisierte Massenproduktion schließen läßt.19 Dafür sprechen auch diverse auf Vorrat produzierte Blumen- und Landschaftsbilder, deren Zahl so groß war, daß sie vom Nachlaßverwalter nur summarisch erfaßt wurden: »Eenige stucckens met bloemen [...]. Benevens een aantal lantscha-

scape with Venus and Adonis, in: *Bulletin of the Cleveland Museum of Art*, L, 1963, 252–258; Giorgio T. Faggini, Gillis van Coninxloo o G. D. Zapponi? in: *Arte Veneta*, XX, 1968, 80–89; Jan Briels, *De zuidnederlandse immigratie in Amsterdam en Haarlem omstreeks 1572–1630. Met keuze van archivalische gegevens betreffende de kunstschilders*, Diss. Utrecht 1976, 224f.; Heinrich Gerhard Franz, Der Landschaftsmaler Gillis van Coninxloo, in: *Ausst.-kat. Kunst, Kommerz, Glaubenskampf: Frankenthal um 1600*, hrg. v. Edgar J. Hürkey, Frankenthal (Erkenbert-Museum), 27. Mai–6. August 1995, 103–113.

13 Van Mander (wie Anm. 7), fol. 268r.

14 Ebd.: »soo weet ick dees tijt geen beter Landtschapmakers«.

15 Nach Eduard Plietzsch, *Die Frankenthaler Maler: Ein Beitrag zur Entwicklungsgeschichte der niederländischen Landschaftsmalerei*, Leipzig 1910, 59f., gehen dem *Midasurteil* zwei Werke voraus, die allerdings nur Kopien sein sollen. Vgl. auch *Kunst, Kommerz, Glaubenskampf* (wie Anm. 12), 222f., Nr. M 4 u. M 5. – Beide Werke wurden durch Nicolas de Bruyn gestochen vgl. F. W. A. Hollstein u.a., *Dutch & Fle-*

mish etchings, engravings and woodcuts: ca. 1450–1700, Bd. 4, Amsterdam 1949, Nr. 25 u. 121.

16 Van Mander (wie Anm. 7), fol. 268r: »Hy heeft in zinnen tijt veel schoon wercken ghe|daen t'Antwerpe[n]: onder ander een groot stuck voor den Coning van Spaen|gien«.

17 Ebd. – Das Bild entstand für Nicolaas Jongelincq, der 1570 starb. Der Auftrag muß demnach in dieses Jahr datieren. Vgl. Miedema (wie Anm. 7), 81.

18 De Roever (wie Anm. 11), 40–44, bes. 41f.

19 De Roever (wie Anm. 11), 41: »Een Lantschap daer de boeren in vorschden veranderen. Een copie op doeck vant selve twelck noch nyet opgemaect is.«

20 De Roever (wie Anm. 11), 42f.

21 Wellensiek (wie Anm. 12). – Für eine Zusammenfassung der Ergebnisse dieser Dissertation vgl. Hertha Wellensiek, Gillis van Coninxloo und die Frankenthaler Maler, in: *Ausst.-kat. Die Frankenthaler Maler*, Mannheim (Städtisches Reiss-Museum), 20. Mai–17. Juni 1962 u. Frankenthal (Staatliches Gymnasium), 23. Juni–8. Juli 1962, 9–15.

22 Den Anfang machte ein selten zitierter, anonym erschienener Beitrag aus dem Jahr 1870: Les Van Co-

pens«. ²⁰ Im Wissen um diese wahre Bilderflut kann man sich kaum vorstellen, daß die etwa zwei Dutzend von der Forschung als authentisch akzeptierten Gemälde tatsächlich einen repräsentativen Querschnitt von Coninxloos einst so reichem Œuvre darstellen.

Das krasse Mißverhältnis der wenigen anerkannt eigenhändigen Werke zu der beinahe unüberschaubar großen Zahl niederländischer Waldlandschaften in der Art des Gillis van Coninxloo mag das Seine dazu beigetragen haben, daß es noch keinen publizierten Werkkatalog gibt, der einen Überblick über das eigenhändige Œuvre erlauben würde. Die nie gedruckte Dissertation von Hertha Wellensiek aus dem Jahr 1954 ist nach wie vor die einzige Monographie und das bis heute gültige Referenzwerk. ²¹ Die kunsthistorische Erforschung von Leben und Werk Coninxloos hatte dabei erst gegen Ende des 19. Jahrhunderts mit Archivstudien und daraus resultierenden Arbeiten zur Biographie begonnen. ²² So publizierte der Antwerpener Stadtarchivar Frans Josef Van den Branden 1883 im Rahmen seiner Arbeit über die Antwerpener Malerschule verschiedene Quellen zu der weitverzweigten Malerfamilie Coninxloo. ²³ Nicolas de Roever ergänzte dieses Material zwei Jahre

später durch weitere Quellenfunde, die den Verkauf von Bildern Coninxloos auf der Frankfurter Messe und das Inventar seines Sterbehauses dokumentierten. ²⁴ Wieder einige Jahre später setzte Jean Louis Sponcel das Quellenstudium in Frankenthal fort, wobei er erstmals auch die Nachfolge Coninxloos in die Überlegungen einbezog. ²⁵ Den ersten Versuch, Coninxloos Œuvre zu fassen, unternahm 1891/92 Theodor von Frimmel, der ein Werk in der Grazer Landesgalerie beschrieb, wobei er zugleich auf das hier eingangs erwähnte Dresdener Bild und zwei Gemälde in der fürstlich Liechtensteinischen Sammlung in Vaduz hinwies. ²⁶ 1910 unternahm Eduard Plietzsch erstmals den Versuch, das Œuvre Coninxloos zusammenzustellen, wobei er neben 16 Originalarbeiten mehrere Kopien verlorener Bilder und drei zweifelhafte Werke benannte. ²⁷ Dieser Katalog wurde später von Hertha Wellensiek erweitert, in ihr Verzeichnis nahm sie 25 Gemälde, fünf Handzeichnungen und 16 Nachstiche auf. ²⁸

Der von Plietzsch zusammengestellte Œuvre-katalog, der Coninxloos Arbeiten in den Kontext der Werke anderer emigrierter niederländischer Maler in Frankenthal stellte, bedeutete zugleich einen Wechsel der Betrachtungsweise. ²⁹ Von nun

ninxloo, in: *Journal des beaux-arts et de la littérature*, XII, 1870, 58f.

23 Van den Branden (wie Anm. 8), 282, 288, 306–309, 440.

24 De Roever (wie Anm. 11), 33–50.

25 Jean Louis Sponcel, Gillis van Coninxloo und seine Schule, in: *Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen*, X, 1889, 57–71.

26 Theodor von Frimmel, Ein Werk des Gilles van Coninxloo in der Grazer Galerie, in: *Kunstchronik*, N.F. III, 1891/92, Sp. 585–589; ders., Zu den Abbildungen nach Gilles van Coninxloo, in: *Studien und Skizzen zur Gemäldekunde*, IV, 1918/19, 12–16, hier: 14f.

27 Plietzsch (wie Anm. 15). – Er stützte sich unter anderem auf die Arbeit von E. Starcke, *Die Coninxloos*, in: *Oud Holland*, XVI, 1898, 129–146.

28 Der Katalog der Handzeichnungen wurde inzwischen wesentlich modifiziert durch Wolfgang Wegner, Zeichnungen von Gillis van Coninxloo und seiner Nachfolge, in: *Oud Holland*, LXXXII, 1967, 203–224, bes. 207f., 219. – Für neuere Zu- und Abschreibungen vgl. Sam Segal, *Een bloemrijk verleden*.

Overzicht van de Noord- en Zuidnederlandse bloemschilderkunst 1600 – heden, Ausst.-kat. 's-Hertogenbosch (Noordbrabants Museum), 13. März – 30. Mai 1982, Nr. 21; Jan Briels, *Vlaamse schilders in de Noordelijke Nederlanden in het begin van de Gouden Eeuw 1585–1630*, Antwerpen 1987, 307–316, 325f., 340–351; Heinrich Gerhard Franz, Gillis van Coninxloo, in: *Weltkunst*, LXVIII, 1988, 2418–2423; Klaus Ertz, Coninxloo, Gillis III van, in: *Allgemeines Künstlerlexikon: Die bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*, Bd. 20, München/Leipzig 1998, 522–526. Die Arbeit von Plietzsch führte in der Folge auch dazu, daß in der älteren Literatur eine »Frankenthaler Malerschule« postuliert wurde. Dieser Begriff kann heute tatsächlich nurmehr in Anführungszeichen zitiert werden, da Coninxloo nur einer von vielen voll ausgebildeten Malern in Frankenthal war und dort auf keinen Fall schulbildend gewirkt hat. Vgl. Franz (wie Anm. 12), 103. – Besonders zur Problematik des Verhältnisses von Coninxloo und Schoubroeck vgl. Margaretha Krämer, *Pieter Schoubroeck, Maler in Frankenthal*, Diss. Hamburg 1975 (Typoskript), bes. 109–168.

an waren Leben und Werk des Gillis van Coninxloo für die kunsthistorische Forschung vor allem im Kontext allgemeiner gattungsgeschichtlicher Überlegungen zur Chronologie und Entwicklung der Waldlandschaft in der niederländischen Malerei von Interesse.³⁰ In Joseph Alexander Graf Raczynskis Studie zur flämischen Landschaft vor Rubens bilden Coninxloos Arbeiten als »reine Landschaften« eine bedeutende Station auf dem Weg zur »Natürlichkeit«, der eigentlichen »Erfüllung« der niederländischen Landschaftsdarstellung.³¹ Einer quasi teleologischen Entwicklungsvorstellung der Landschaftsmalerei folgen auch Arthur Laes, Yvonne Thiéry und Godefridus Joannes Hoogewerff.³² Für Heinrich Gerhard Franz stellte sich die Genese dieser Gattung als eine an bildräumlichen Strukturen ablesbare Entwicklung dar, die von der kulissenhaften Staffelung der Gründe in den »flämischen Weltlandschaften« zu den nahsichtigen, optisch geschlossenen Waldbildern Coninxloos führte.³³

Wenn auch gerade in den letzten Jahren eine große Zahl von Werken zur flämischen Land-

schaftskunst des 16. und 17. Jahrhunderts erschienen ist, fand die Waldlandschaft als spezielle Gattung bislang wenig Beachtung.³⁴ Das erweist nicht zuletzt ein Essay von Hans Devisscher, der 1992 ausgehend von den Forschungen von Franz versuchte, die von der älteren Forschungsgeschichte überbewertete Bedeutung Coninxloos für die Entwicklung der flämischen Waldlandschaft zu relativieren.³⁵ Das hatte auch schon Ulrike Hanschke getan, die sich 1988 den Anfängen und der Entwicklung der Waldlandschaften gewidmet hatte.³⁶ Daneben hatte sie unter weitgehendem Verzicht auf historisch fundierte Belege auch Ideen zu einer Deutung des Themas geäußert. Fundiertere Ansätze für die inhaltliche Deutung von Waldlandschaften haben Hans-Joachim Raupp, Josua Bruyn und Ursula Härting geliefert.³⁷ Im Rahmen neuerer Forschungen zur Deutung und Bedeutung niederländischer Landschaftsbilder des 16. und 17. Jahrhunderts spielen Waldlandschaften zumeist nur eine periphere Rolle.³⁸ Einzig der Katalog einer 1995 in Frankenthal veranstalteten Ausstellung widmete sich

30 Eine Zusammenfassung des seinerzeitigen Forschungsstandes bei Zoëge von Manteuffel, Coninxloo, Gillis III van, in: *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, hrsg. v. Ulrich Thieme und Felix Becker, Bd. 7, Leipzig 1912, 302–305.

31 Joseph Alexander Graf Raczynski, *Die flämische Landschaft vor Rubens: Beiträge zur Entwicklung der flämischen Landschaftsmalerei in der Zeit von Breughel bis zu Rubens*, Diss. München, Frankfurt 1937.

32 Arthur Laes, Gillis van Coninxloo, *Rénovateur du paysage flamand au XVIIe siècle*, in: *Annuaire des Musées Royaux des Beaux-Arts*, 1939, 109–122; Yvonne Thiéry, *Le paysage flamand au XVIIe siècle*, Paris/Brüssel 1953. Vgl. auch die überarbeitete Fassung des Werkes, die jedoch etliche Fehler der älteren Ausgabe fortschreibt: dies., *Les peintres flamands de paysage au XVIIe siècle. Des précurseurs à Rubens*, Brüssel 1986; Godefridus Joannes Hoogewerff, *Het Landschap van Bosch tot Rubens*, Antwerpen 1954.

33 Vgl. Heinrich Gerhard Franz, *De boslandschappen van Gillis van Coninxloo en hun voorbeelden*, in: *Bulletin Museum Boymans van Beuningen*, XIV, 1963, 66–85; ders., *Das niederländische Waldbild und seine Entstehung im 16. Jahrhundert*, in: *Bulletin des Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique*, XVII, 1968, 15–38; ders., *Niederländische Landschaftsmalerei im Zeitalter des Manierismus*, 2 Bde. (Text & Tafeln), Graz 1969; Franz (wie Anm. 12), 105 ff.

34 Für einen Überblick der neueren Literatur zur flämischen Landschaftsmalerei des 16. und 17. Jahrhunderts vgl. Ausst.-kat. *Panorama op de Wereld: Het landschap van Bosch tot Rubens*, hg. v. Paul Huys Jansen, 's-Hertogenbosch (Noordbrabants Museum), 17. März – 10. Juni 2001, Zwolle 2001, 207–213.

35 Hans Devisscher, *Die Entstehung der Waldlandschaft in den Niederlanden*, in: Ausst.-kat. *Von Bruegel bis Rubens: Das goldene Jahrhundert der flämischen Malerei*, hrsg. v. Ekkehard Mai und Hans Vlieghe, Köln (Wallraf-Richartz-Museum), 4. September – 22. November 1992, Antwerpen (Koninklijk Museum voor Schone Kunsten), 12. Dezember – 8. März 1993 u. Wien (Kunsthistorisches Museum), 2. April – 20. Juni 1993, Köln 1992, 191–202.

36 Ulrike Hanschke, *Die flämische Waldlandschaft: Anfänge und Entwicklung im 16. und 17. Jahrhundert*, Worms 1988, dort zu Coninxloo bes. 39–46, zur Ikonographie der Waldlandschaft 161–169.

37 Hans Joachim Raupp, *Zur Bedeutung von Thema und Symbol für die niederländische Landschaftsmalerei des 17. Jahrhunderts*, in: *Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen in Baden-Württemberg*, XVII, 1980, 85–110; Josua Bruyn, *Toward a Scriptural Reading of Seventeenth-Century Dutch Landscape Paintings*, in: Ausst.-kat. *Masters of 17th-Century Dutch Landscape Painting*, hrsg. v. Peter C. Sutton, Amsterdam (Rijksmuseum), 2. Oktober 1987–3. Januar 1988, Boston (Museum of Fine Arts) 3. Februar

dem Thema ausführlicher, wobei es den Autoren allerdings vor allem um Coninxloos Bedeutung für die Entwicklung des Bildkonzeptes ›Waldlandschaft‹ ging. Im Kontext gattungsgeschichtlicher Überlegungen wurde dabei das »diffizile Terrain von Beeinflussungen, Verwandtschaften bis hin zu künstlerischen Abhängigkeiten« sondiert, doch wurde weder nach ikonographischen Implikationen noch nach den Rezipienten der Bilder gefragt.³⁹ Die zentrale Frage, warum sich im Verlauf des 16. Jahrhunderts die Waldlandschaft in den Niederlanden zu einem immer beliebteren Thema entwickelte, war also weiterhin offen, und auch die Erkenntnisse zu Leben und Werk des Gillis van Coninxloo bedurften dringend der Revision.⁴⁰ Mit Blick auf diese Forschungslage mußte Martin Papenbrocks Studie *Landschaften des Exils: Gillis van Coninxloo und die Frankenthaler Maler* auf den ersten Blick als echtes Desiderat erscheinen.⁴¹

Papenbrock hat ein hochgestecktes Ziel, denn es geht ihm darum, »ein neues Verständnis der niederländischen Waldlandschaft zu ermögli-

chen.«⁴² »Am Beispiel des Antwerpener Landschaftsmalers Gillis van Coninxloo (1544–1607), der als protestantischer Glaubensflüchtling nach Frankenthal in die damals calvinistische Pfalz zog, werden die Verhältnisse im Exil untersucht und die im Exil entstandenen Kunstwerke auf eine Reflexion der Exilsituation befragt. Es wird die Frage diskutiert, ob die Bilder von Coninxloo und der Frankenthaler Maler Hinweise auf eine Ästhetik des konfessionellen Exils im späten 16. Jahrhundert enthalten.«⁴³ Die Untersuchung bleibt dabei weitgehend auf Gillis van Coninxloo und sein engeres Frankenthaler Umfeld beschränkt, da Coninxloo unter diesen Malern »nicht nur der prominenteste [war], er besaß auch das ausgeprägteste künstlerische Profil.«⁴⁴ Zudem sei er durch seinen Bücherbesitz »als ein intellektueller, theologisch und philosophisch gebildeter Künstler ausgewiesen.«⁴⁵ Papenbrocks Analyse der Bilder Coninxloos basiert, wie er selbst bemerkt, »auf dem bekannten Corpus von sechs signierten und datierten und etwa 20 zugeschriebenen Gemälden, 16 Nachstichen und eini-

–1. Mai 1988 u. Philadelphia (Museum of Art), 5. Juni–31. Juli 1988, Boston 1987, 84–101; Ursula Härtling, Bilder der Bibel: Gerard Davids ›Waldlandschaft mit Ochsen und Esel‹ (um 1509) und Pieter Bruegels ›Landschaft mit wilden Tieren‹ (1554), in: *Niederdeutsche Beiträge zur Kunstgeschichte*, XXXIV, 1995, 81–105. Ursula Härtling, Hamm, sei an dieser Stelle für viele anregende Gespräche und die Überlassung eines Teils des Manuskriptes ihrer demnächst erscheinenden Monographie zu Abraham Govaerts (1589–1626) gedankt.

38 Gerade im letzten Jahrzehnt ist eine große Zahl von Büchern zur niederländischen Landschaftsmalerei des 16. und 17. Jahrhunderts erschienen, wobei vor allem die Frage der ikonographischen Bedeutung diskutiert wurde. Vgl. zusammenfassend: Lawrence O. Goedde, Naturalism as Convention, in: *Looking at Seventeenth-Century Dutch Art. Realism Reconsidered*, hrg. v. Wayne Franits, Cambridge 1997, 129–143. – Methodisch aufschlußreich: Reindert L. Falkenburg, De betekenis van het geschilderde Hollandse landschap van de zeventiende eeuw: een beschouwing naar aanleiding van enkele recente interpretaties, in: *Theoretisch Geschiedenis*, XVI, 1989, 131–153. – Es ist bemerkenswert, daß kaum Beiträge zur Landschaftsmalerei um 1600 erschienen sind. Wertvoll deshalb: Pamela M. Jones, Federico Borromeo as a Patron of Landscapes and Still Lifes: Christian Optimism in Italy ca. 1600, in: *Art Bulletin*, LXX, 1988, 261–272.

39 Bernd Brauksiepe, Von A=Alsloot bis Z=Zapponi: Das künstlerische Erbe des Gillis van Coninxloo. Eine Spurensuche, in: *Kunst, Kommerz, Glaubenskampf* (wie Anm. 12), 114–131, hier: 131; Franz (wie Anm. 12), 103–113.

40 Einen gewichtigen Beitrag bedeutet die Dissertation von Stefan Bartilla, deren überarbeitete Fassung demnächst im Druck erscheint: Stefan Bartilla, *Die Wildnis: visuelle Neugier in der Landschaftsmalerei. Eine ikonologische Untersuchung der niederländischen Berg- und Waldlandschaften und ihres Naturbegriffs um 1600*, Diss. Freiburg 1999/2000 (Typoskript). Für die freundliche Überlassung des Typoskriptes bin ich dem Autor zu Dank verpflichtet.

41 Martin Papenbrock, *Landschaften des Exils. Gillis van Coninxloo und die Frankenthaler Maler* (= Europäische Kulturstudien, Bd. 12), Köln/Weimar/Wien 2001. – Das dem nicht so war, hat bei aller Kürze schon die digitale Rezension von Martin Raspe erwiesen. Vgl. *Sehepunkte* 2, 2002, Nr. 6, URL: <http://www.sehepunkte.historicum.net/2002/06/3412161004.html> [15.06.2002].

42 Papenbrock (wie Anm. 41), 7.

43 Papenbrock (wie Anm. 41), Klappentext.

44 Papenbrock (wie Anm. 41), 14.

45 Ebd.

gen zugeschriebenen Arbeiten.«⁴⁶ Seine Kernthese generiert Papenbrock einleitend aus dem Vergleich des frühesten datierten Werkes aus dem Jahr 1588 (Abb. 1) mit der ebenfalls datierten Waldlandschaft in Vaduz (Abb. 2).⁴⁷ Dieses Gemälde ist das nächste mit einem Datum versehene Werk Coninxloos, das sich erhalten hat, und entstand genau zehn Jahre später 1598 in Amsterdam. Es zeigt einen dunklen Wald mit dichtem Unterholz, der von einer sumpfigen Furt durchzogen, sich links zu einer kleinen Lichtung weitet. Unter die weit ausgreifenden Baumkronen sind als autochtone Staffage winzig kleine Figuren von Jägern und Wanderern gesetzt.

Die stilistischen Differenzen zwischen der großformatigen Überschaullandschaft und dem kleinen Waldbild sind augenfällig, und die Unterschiede in der Bildanlage und der Durchführung könnten größer kaum sein. Aus dem visuellen Befund eines Vergleiches dieser beiden Bilder gewinnt Papenbrock den Leitgedanken seiner Untersuchung, denn »zwischen den beiden Bildern liegt die Frankenthaler Zeit Coninxloos. [...] Die Entwicklung der Waldlandschaft Coninxloos vollzog sich also unter den Bedingungen des frühen Exils, und es stellt sich die Frage, ob der Bezug zum Exil auch in den Bildern sichtbar wird.«⁴⁸ Tatsächlich mag man versucht sein, aus dem suggestiven Vergleich auf einen tiefgreifenden künstlerischen Wandel im Œuvre Coninxloos zu schließen, doch scheinen derartige Schlußfolgerungen mit Blick auf den kleinen Ausschnitt überlieferter Werke gewagt. Heinrich Gerhard Franz hat sich zu Recht schon 1995 unter Verweis auf die desolote Überlieferungslage deutlich gegen eine derartig polarisierende Gegenüberstellung ausgesprochen: »So verlock-

kend es erscheinen mag, eine Frankenthaler Periode der Amsterdamer, in die die datierten Waldbilder gehören, gegenüberzustellen, so könnte es aber leicht sein, daß der Zufall der Erhaltung uns Waldbilder erst aus der Amsterdamer Zeit überliefert hat, aus der Frankenthaler Zeit nur den Typus der Raumzellenlandschaft.«⁴⁹ Für die Frage, wie Coninxloo vor dem Jahr 1588 malte, ist man vorerst auf Spekulationen angewiesen. Es spricht jedoch nichts gegen die Vermutung, daß er auch vor der Übersiedlung nach Frankenthal nabsichtige Waldlandschaften malte.⁵⁰ Zudem ist bislang nicht auszuschließen, daß Coninxloo auch in späteren Jahren noch Überschaullandschaften in der Art des Dresdener Bildes von 1588 schuf. Zumindest sollte es nachdenklich stimmen, daß sich noch unter den nach Coninxloos Tod unvollendet gebliebenen Werken ein *Midas-Urteil* findet.⁵¹ Wie dieses Bild ausgesehen hat, wird sich nicht mehr klären lassen. In jedem Fall scheint es mit Blick auf die Überlieferungslage der Gemälde Coninxloos eher geboten, die bisherigen Versuche der Rekonstruktion seines Œuvres insgesamt zu revidieren, statt aus den wenigen erhaltenen Bildern vorschnell auf eine stilistische Entwicklung zu schließen.

Es ist nicht Papenbrocks Anspruch, Fragen der Stilkritik zu klären. Doch hätte man sich bei der von ihm versuchten Analyse der Waldlandschaften Coninxloos gleichsam als Produkt persönlichen Erlebens doch gewünscht, daß auch die Frage Berücksichtigung findet, ob die besprochenen Bilder überhaupt von seiner Hand stammen. Doch auch jenseits stilkritischer Überlegungen hätte man sich selbst von einem Buch noch neue Einsichten erwarten dürfen, das die desolote Forschungslage zum Œuvre Coninxloos

46 Papenbrock (wie Anm. 41), 16.

47 Gillis van Coninxloo, *Waldlandschaft*, Öl auf Holz, 44 × 63 cm, Vaduz, Sammlung des Fürsten von Liechtenstein, Schloß Vaduz, Inv.-Nr. 751. Vgl. *Von Bruegel bis Rubens* (wie Anm. 35), 298, Nr. 24.1.

48 Papenbrock (wie Anm. 41), 3.

49 Franz (wie Anm. 12), 103.

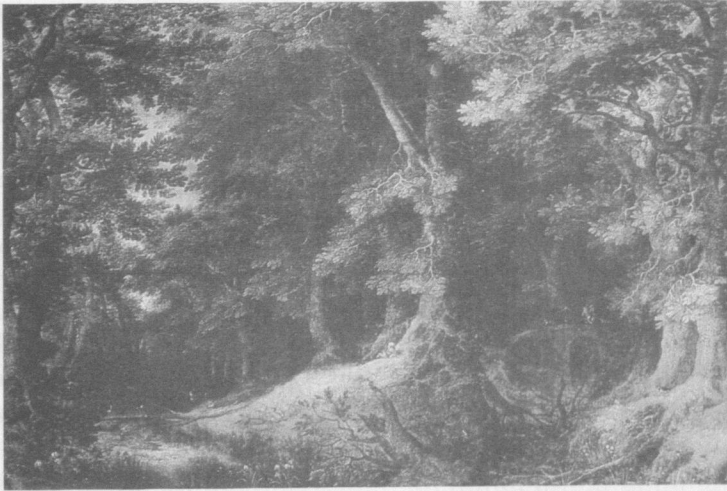
50 Ein vielzitiertes Vorbild dafür könnte die nach einem Entwurf Pieter Bruegels d.Ä. gestochene *Waldlandschaft mit der Versuchung Christi* geliefert haben, die

ca. 1554 entstand: Hieronymus Cock nach Pieter Bruegel d.Ä., *Landschaft mit der Versuchung Christi*, Radierung, 316 × 423 mm. Vgl. Timothy A. Riggs, *Hieronymus Cock: printmaker and publisher*, New York 1971, Nr. 36, 270f.

51 De Roever (wie Anm. 11), 43: »Een stuccken van Midas van CONINXLOO«.

52 Einige neue Ansätze bietet die bislang unpublizierte Dissertation von Bartilla (wie Anm. 40).

53 Papenbrock (wie Anm. 41), 14.



2. Gillis van Coninxloo, *Waldlandschaft*, Öl auf Holz, 44 × 63 cm.
Vaduz, Sammlung des Fürsten von Liechtenstein, Schloß Vaduz,
Inv.-Nr. 751

als gegeben hinnimmt. Neben den offenen chronologischen Fragen und den Problemen der stilkritischen Einordnung der Werke Coninxloos ist nämlich auch die ikonographische Analyse der Gattung Waldlandschaft bis heute eine Desiderat.⁵²

Papenbrock konzentriert sich gänzlich auf die Untersuchung der Zusammenhänge von Kunst und Exil, wobei es ihm neben der sozialen und künstlerischen Praxis im Exil, »vor allem um die zeitgenössischen Semantiken des Exils [...], um die Verarbeitung dieser Semantiken in der Kunst und in diesem Zusammenhang auch um die Bedeutung formaler Veränderungen in der Kunst der Emigranten« geht.⁵³ Dabei findet sich gleich am Anfang eine Einschränkung, denn »es ist sicherlich nicht davon auszugehen, daß die Bilder

der Emigranten vollständig in der Exilthematik aufgingen. Das Exil ist vielmehr als Teil eines komplexen Referenzsystems zu begreifen, als ein Deutungsmuster neben möglichen anderen.«⁵⁴ Ausgangspunkt von Papenbrocks Überlegungen ist deshalb die zeitgeschichtliche Situation: »Sie soll die Strukturen und die Semantiken des konfessionellen Exils im 16. Jahrhundert aufzeigen.«⁵⁵

Die historischen Rahmenbedingungen der Emigration aus den südlichen Niederlanden im 16. und 17. Jahrhundert sind in neuerer Zeit unter verschiedenen Aspekten untersucht und beschrieben worden.⁵⁶ Die einschlägigen Untersuchungen, auf die auch Papenbrock verweist, lassen sich dahingehend zusammenfassen, daß über einen Zeitraum von beinahe 100 Jahren ver-

⁵² Papenbrock (wie Anm. 41), 6.

⁵³ Papenbrock (wie Anm. 41), 14.

⁵⁴ Vgl. Heinz Schilling, Religion, Politik und Kommerz. Die europäische Konfessionsmigration des 16. Jahrhunderts und ihre Folgen, in: *Kunst, Kommerz, Glaubenskampf* (wie Anm. 12), 29–36; Jonathan Israel, *The Dutch Republic. Its Rise, Greatness, and Fall 1477–1806*, Oxford 1995, bes. 308–311, 328–331; Jan Briels, *Zuid-Nederlandse Immigratie 1572–1630*, Haarlem 1978, 11. – Als exemplarische Detailstudien

vgl. Ilja M. Veldman, Protestant Emigrants: Artists from the Netherlands in Cologne (1567–1612), in: *Künstlerischer Austausch – Artistic Exchange: Akten des XXVIII. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte*, Berlin 15.–20. Juli 1992, hrg. v. Thomas W. Gaetgens, Bd. 1, Berlin 1993, 163–174; ders., Keulen als toevluchtsoord voor Nederlandse kunstenaars (1567–1612), in: *Oud Holland*, CVII, 1993, 34–58.

mutlich mehr als 100000 Menschen die südlichen Niederlande verließen.⁵⁷ Der Weg in die nördlichen Provinzen wurde dabei selbstverständlich nicht allein von Künstlern beschritten, sondern von Angehörigen aller Bevölkerungsschichten und aller gesellschaftlichen Klassen. Gerade auch die wirtschaftliche Elite bewies eine extrem hohe Mobilitätsrate. So stammten die Familien de la Court, de Geer und Trip, deren Namen später zum Synonym für die wirtschaftliche Blüte der niederländischen Republik wurden, ursprünglich genauso aus dem Süden, wie die für das intellektuelle und wissenschaftliche Leben so wichtigen Verleger Lodewijk Elzevier (1583–1617) und Jodocus Hondius (1563–1612). Der Begriff Exil, wie Papenbrock ihn gebraucht, ist dazu angetan, die düstere Erinnerung an die Schicksale jüdischer Emigranten in der Zeit des Nationalsozialismus heraufzubeschwören und die damit verbundene emotionale Konnotation auf das 17. Jahrhundert rückzuprojizieren. Doch sind die mit demselben Begriff belegten historischen Umstände in keiner Weise vergleichbar. So muß man sich mit Blick auf die Situation der Niederlande des 16. Jahrhunderts vor Augen halten, daß es natürlich schon vor der massenhaften Migration enge wirtschaftliche und soziale Kontakte zwischen den nördlichen und den südlichen Provinzen gab, die als einheitlicher Kulturraum über Jahrhunderte unter einer gemeinsamen Jurisdiktion gestanden hatten. Es war zum Beispiel völlig selbstverständlich, daß etliche Firmen in ver-

schiedenen Städten Handelsniederlassungen unterhielten. Der Erzdrucker der spanischen Krone zum Beispiel, Christoph Plantin (vor 1520–1589), hatte 1583 in Leiden eine Zweigniederlassung seines Verlagshauses eröffnet und daneben sein Antwerpener Stammhaus weiterbetrieben.⁵⁸ Gerade bildende Künstler hatten immer schon große Mobilität bewiesen, wenn es darum ging, die wirtschaftliche Existenz zu sichern.⁵⁹ So gilt es bei der Betrachtung der Exilbiographie Coninxloos zumindest mitzubedenken, daß er Antwerpen zu einem Zeitpunkt verließ, als die Stadt auch wirtschaftlich am Boden lag.

Daß wirtschaftliche Überlegungen ein bedeutendes Motiv für das Verlassen der angestammten Heimat waren, bezeugt mit Justus Lipsius (1547–1606) ein prominenter Zeitgenosse Coninxloos. Der von Papenbrock an anderer Stelle ausführlich zitierte Philosoph schreibt in seinen 1584 im Verlag Plantins erschienen *De constantia libri duo*, daß viele ihr Vaterland nur aus pekuniären Erwägungen verließen: »*Ecce alium ira, alium amor, quosdam ambitio patria elicit: & hodie quam multos Lucius ille deus?*«⁶⁰ Auch für Coninxloo mag die Wahl des Exilortes nicht unwesentlich durch ökonomische Gründe bestimmt gewesen sein. So war Frankenthal mit seinen Teppichwirkereien und seiner Produktion von Luxusgütern und Kunstgewerbe ein attraktives Ziel für einen Landschaftsmaler, der in der Lage war, großformatig zu arbeiten.

⁵⁷ Papenbrock (wie Anm. 41), 20.

⁵⁸ Leon Voet, Christoffel Plantijn (ca. 1520–1589), drukker van het humanisme, in: *Christoffel Plantijn (ca. 1520–1589) en de Exacte Wetenschappen in Zijn Tijd*, hrg. v. Elly Cockx-Indestege, Antwerpen (Museum Plantin-Moretus), 18. März–31. Mai 1989, 33–43, hier: 39f.; Francine de Nave, *Amicitia et constantia: Christoffel Plantijn, Justus Lipsius en de eerste Moretussen, vrienden voor het leven*, in: *Ausst.-kat. Justus Lipsius (1547–1606) en het Plantijnse Huis*, hrg. v. Francine de Nave, Antwerpen (Museum Plantin-Moretus), 18. Oktober 1997–18. Januar 1998, 15–27, hier: 18f., mit weiterer Literatur.

⁵⁹ Welcher Stellenwert den wirtschaftlichen Überlegung zukommt zeigt Veldman 1992 (wie Anm. 56), 168f.; dies., 1993 (wie Anm. 56), 36f.

⁶⁰ »*Ecce alium ira, alium amor, quosdam ambitio patria elicit: & hodie quam multos Lucius ille deus? Quot Itali, relicta regina regionum Italia, in Galliam, Germaniam, imo Sarmatiam sedes transtulerunt & fixerunt, quaestus tantum causa? Hispanorum quot millia quotannis in sepositas, & sub alio sole terras, avaritia aut ambitio trahit?*« zitiert nach Justus Lipsius, *De Constantia: Von der Standhaftigkeit*, Lateinisch-Deutsch, hrg. v. Florian Neumann, Mainz 1998 [= *Excerpta classica* 16], 76f.; die Übersetzungen, teilweise in Anlehnung an die stellenweise korrekturbedürftigen Versuche dieser Ausgabe: N.B. [Sieh: einige sind durch Zorn, andere durch Liebe aus ihrem Vaterland hinausbefördert worden und wie viele verlassen es heute nur auf Grund des Gottes namens Gewinn? Wie viele Italiener haben Italien verlassen,

Daß bis zum Jahr 1600 allein 40 (!) Teppichwirker in den kleinen Ort in der Rheinpfalz zogen, erwähnt Papenbrock nur am Rande. Der interessante Frage, ob und in welchem Umfang Coninxloo in Frankenthal für die ortsansässigen Teppichwerkereien gearbeitet hat und ob nicht die spezielle Ästhetik der Wandteppiche vielleicht auf seine stilistische Entwicklung gewirkt haben könnte, geht er allerdings nicht weiter nach.⁶¹

Papenbrocks Augenmerk ist »nicht auf die Biographie des Künstlers gerichtet, sondern auf die Situation, in der er sich befindet, und in der die Werke gemalt und rezipiert werden. Bezugspunkt für die Interpretation der Bilder ist nicht die individuelle Künstlerpersönlichkeit, sondern die soziale und künstlerische Praxis im Exil.«⁶² Wenn man auch geneigt sein mag, dem Autor bei seiner Grundannahme zu folgen, daß es zwischen den Werken Coninxloos und deren Entstehungskontext, also dem Exil des Künstlers, einen Zusammenhang geben könnte, so erscheint die Vermutung doch recht gewagt, daß die Exilierung zugleich auch für die Rezeption der Kunstwerke bestimmend war. Doch dazu später.

Das zentrale Interesse Papenbrocks bei der Untersuchung der Zusammenhänge von Kunst und Exil gilt den emigrierten Künstlern und zwar vor allem den Malern, nicht etwa den Teppichwirkern. »Dabei geht es nicht nur um die biographischen Aspekte dieses Zusammenhangs. Die Exilbiographien der Künstler geben zwar

Aufschlüsse über den Entstehungskontext der Kunst, erklären aber nicht die Ästhetik der Bilder.«⁶³ Hierfür versucht Papenbrock das intellektuelle Bezugssystem Coninxloos zu rekonstruieren, indem er auf theologische, philosophische und literarische Schriften der Zeit eingeht. Explizit zitiert er einzelne Schriften Calvins, die *Confessio Belgica* (1561) und den *Heidelberger Katechismus* (1563). Zu Recht betont Papenbrock auch die wichtige Bedeutung der Psalmen für die religiöse Alltagspraxis der Reformierten, wobei »die weit verbreitete Psalmenrezeption der protestantischen Glaubensflüchtlinge auch als ein Bestandteil der Exildiskussion im späten 16. Jahrhundert zu sehen« sei. »Einmal mehr findet sich hier die Auseinandersetzung mit der Exilgeschichte des Volkes Israel, die den niederländischen Emigranten offensichtlich ein funktionierendes Identifikationsmodell bot. In diesem Modell wird das Selbstverständnis der Exilierten sichtbar: sie sehen sich als Gefährdete und Schutzbedürftige und setzen in ihrer Situation auf Gottvertrauen.«⁶⁴ Auch wenn Papenbrocks zentrales Thema das Exil ist, hätte es dennoch des Hinweises darauf bedurft, wie sehr das tägliche Leben der calvinistischen Niederlande, mithin auch der nicht emigrierten Bewohner der nördlichen Provinzen, von Analogien zum Alten Testament durchdrungen war.⁶⁵ Das bezeugt zum Beispiel ein die gesamte Fassadenbreite überspannendes Relief mit einer Seeschlacht am Hause des Grafen Bossu in Hoorn.⁶⁶ Der von

die Königin der Länder, sich des Gewinnes wegen nach Frankreich, Deutschland, ja sogar nach Sarmatien begeben und dort niedergelassen. Wie viele Spanier werden jedes Jahr durch Geldsucht in entlegene Länder gezogen, in denen eine andere Sonne scheint als in ihrem Vaterland.]

61 Papenbrock (wie Anm. 41), 31, Anm. 94, 135, 141, Anm. 383 u. 384, 171, Anm. 464 u. 465.

62 Papenbrock (wie Anm. 41), 14.

63 Ebd.

64 Papenbrock (wie Anm. 41), 74.

65 Vgl. Zusammenfassend Simon Schama, *Überfluß und schöner Schein: Zur Kultur der Niederlande im Goldenen Zeitalter*, München 1988, 67–145. – Vgl. a. Gerrit Groenhuis, *De predikanten: de sociale positie van de gereformeerde predikanten in de Republiek*

der Verenigde Nederlanden voor 1700, Groningen 1977; H. Smitskamp, *Calvinistisch national besef in Nederland voor het midden van zeventiende eeuw, 's-Gravenhage 1947*. – Zur öffentlichen Wirkung von Bildern alttestamentlicher Thematik vgl. den Beitrag von Marloes Huiskamp, in: *Ausst.-kat. Het Oude Testament in de Schilderkunst van de Gouden Eeuw*, hrg. v. Christian Tümpel, Amsterdam (Joods Historisch Museum), Zwolle 1991, 134–155.

66 Vgl. dazu Gerd Unverfehrt, in: Nils Büttner und Gerd Unverfehrt, *Ruisdael in Bentheim*, Bielefeld 1993, 89f.

Spanien als Statthalter von Holland, Zeeland und Utrecht eingesetzte Maximilien de Henin, Graf von Bossu (1542–1578), war während eines Kriegszuges 1573 auf der Zuiderzee gefangen genommen und in Hoorn inhaftiert worden. Das an seinem noblen Gefängnis angebrachte Relief wird durch eine sechszeitige Schrifttafel erläutert, die besagt, daß der Feind mit großer Macht komme und wie Amelek ganz Israel erschlagen wolle, doch Gott habe uns (d.i. den Niederländern) Aaron und Hur zur Rettung gesandt, wie es in der Bibel geschrieben stehe.⁶⁷ Damit erhielt das historische Geschehen des Jahres 1573 eine alttestamentlich begründete Auslegung, in der Zeitgeschichte und biblische Historie des Volkes Israel in eins gesetzt wurden. Dieses damals für jedermann öffentlich wahrnehmbare Beispiel bezeugt, daß die Gleichsetzung der Niederländer mit dem Volk Israel weder auf die Kreise der Exilierten beschränkt blieb noch ausschließlich in entlegenen theologischen Traktaten abgehandelt wurde. Die Hinwendung zum Alten Testament war als integraler Bestandteil calvinistischer

Lehre nicht nur den Vertriebenen jener Tage selbstverständlich. Vielmehr waren alle Calvinisten durch Bibellesung, Psalmgesang und Exegese, sowohl im Gottesdienst als auch in Schule und Haus, mit den Erzvätern, Richtern, Königen und Propheten vertraut.⁶⁸

Auch jenseits aller Exilschicksale wurden im Kontext politischer Instrumentalisierung die alttestamentlichen Berichte von der Unterdrückung des Volkes Israel und dessen Befreiung durch Gott auf den Freiheitskampf der Niederlande bezogen, etwa durch Joos van den Vondel (1587–1679), der sein Drama *Pascha* aus dem Jahre 1612 ausdrücklich eine »Vergelijckinge vande verlossinghe der kinderen Israëls met de vrijwordinghe der Vereenichde Nederlandsche Provintien« nannte.⁶⁹ Nach dem stets gleichen Muster wurde immer wieder die Auffassung vertreten, daß sich im Volk der Niederlande der Alte Bund Gottes mit dem auserwählten Volk Israel wiederhole. Man nannte sich in Predigten und anderwärts daher gern »Neerlands Israël« oder »Neues Zion«. ⁷⁰ Und diese Gleichsetzung blieb, anders

67 »Was da geschrieben steht, findet sich im 2. Buch Mose 17, 10ff.: Aaron und Hur stützten die im Gebetsgestus ermattenden Arme des Moses, als dieser Gottes Beistand gegen die feindlichen Amalekiter erflehte.« Unverfehrt (wie Anm. 66), 90.

68 Schama (wie Anm. 65), 104. – Die Instrumentalisierung des Alten Testaments im Kontext politischer Ikonographie darf dabei nicht als protestantische Spezialität mißdeutet werden. Vgl. Birgit Franke, *Assuerus und Esther am Burgunderhof: Zur Rezeption des Buches Esther in den Niederlanden (1450–1530)*, Berlin 1998; Barbara Welzel, *Armoury and Archducal Image: The Sense of Touch from the Five Senses of Jan Brueghel and Peter Paul Rubens*, in: *Albrecht and Isabella (1598–1621): Essays*, hrg. v. Werner Thomas und Luc Duerloo, Turnhout 1998, 99–106. Ich danke den Autorinnen für vielfältige Anregungen, Hinweise und fruchtbare Gespräche.

69 Zit. n. Henri van de Waal, *Drie eeuwen vaderlandsche geschied-uitbeelding, 1500–1800: een iconologische studie*, 's-Gravenhage 1952, 23, ausführlich zum Verhältnis von Geschichtsschreibung und christlicher Typologie: 15 ff.

70 Weitere Beispiele etwa in *Het Oude Testament* (wie Anm. 65), 147 ff., sowie Groenhuis (wie Anm. 65) und ders., *Calvinism and National Consciousness: The Dutch Republic as the New Israel*, in: *Church and State since the Reformation*, hrg. v. A. Duke und

C. Tamse, *The Hague* 1989 [Britain and the Netherlands, VII], 118–133.

71 An anderer Stelle gesteht Papenbrock (wie Anm. 41), 55, zu: »in den intellektuellen Diskursen der niederländischen Emigranten im späten 16. Jahrhundert war das Exil kein eigenes Thema.«

72 Es verdient hier besondere Erwähnung, daß die *De constantia libri duo*, anders als von Papenbrock behauptet, nicht allein in Leiden erschienen, sondern zeitgleich auch in Antwerpen, da Plantin das Buch in beiden Niederlassungen seines Verlagshauses (vgl. Anm. 58) produzieren ließ. Vgl. R. Hoven, *De constantia*, in: *Justus Lipsius* (wie Anm. 58), 75–81, mit weiterer Literatur. – Am Rande sei erwähnt, daß in Papenbrocks Ausführungen über Lipsius jeder Hinweis auf dessen philologische Untersuchung zum Begriff »Exsilium« fehlt, die erstmals 1569 in den *Variarum lectionum libri IV* gedruckt wurde. Sie hätte im Kontext der Exilerörterungen durchaus Erwähnung verdient. Vgl. Justus Lipsius, *Opera omnia*, Bd. 1, Antwerpen 1637, 64 f.

73 Papenbrock (wie Anm. 41), 83. – In Coninxloos Nachlaßinventar wird »Een duyts boecxke van de vastandigheyt van Lipsius« verzeichnet. Vgl. de Roever (wie Anm. 11), 44. – Papenbrock schließt aus der Tatsache, daß es sich laut Inventar um ein »duyts boecxke« handelt und zum Zeitpunkt der Erwähnung noch keine hochdeutsche Übersetzung vorlag, es

als Papenbrock implizit glauben macht, keineswegs nur auf die Exilierten oder die Exilthematik beschränkt.⁷¹

Eine aus der Fokussierung auf die Exilthematik resultierende Verzerrung begegnet auch in Papenbrocks Analyse eines zentralen philosophischen Textes der Zeit, den 1584 edierten *De constantia libri duo* des Justus Lipsius.⁷² Die Tatsache, daß Gillis van Coninxloo ein Exemplar dieses Buches besaß, ist Papenbrock besonders wichtig.⁷³ Fraglos war Lipsius weit über seine Lebzeiten hinaus der wichtigste und populärste Philosoph der Niederlande.⁷⁴ Über alle Konfessionsgrenzen hinweg war er eine verbindende Autorität sowohl in den Kreisen des humanistisch gebildeten Bürgertums, als auch in denen des Klerus und des Hofes. Rahmenhandlung der *De constantia* ist nach Papenbrock »die religiöse Verfolgung im Zuge der spanisch-niederländischen Auseinandersetzung seit den 1560er Jahren«, die allerdings in Lipsius' Schrift nur in einem einzigen Nebensatz anklingt.⁷⁵ Lipsius charakterisiert die historische Situation, in der

sein Dialog angesiedelt ist, ganz dezidiert nicht als religiösen Konflikt sondern als Bürgerkrieg (»bellum ciuile«) in einer Zeit »öffentlicher Unruhen« (»publica mala«). *De constantia libri duo* sind nicht die emotional aufgeladene, anti-habsburgische Kampfschrift eines zwangsweise Exilierten. Es handelt sich vielmehr um ein lebensphilosophisches Handbuch, das von der unausweichlichen Auslieferung der menschlichen Existenz an das in der göttlichen *providentia* vorgegebene Schicksal handelt, für das zahlreiche Beispiele aus Geschichte und Gegenwart angeführt werden. Dabei wird die *constantia* als die »rechte, unbewegliche Seelenstärke« bestimmt, »die durch äußere und zufällige Ereignisse weder emporgehoben noch herabgedrückt wird,« wobei Lipsius folgend die Festigkeit des Geistes auf einem rechten Gebrauch der Vernunft basiert.⁷⁶ So ist das Vernunfturteil die entscheidende Grundlage eines von verderblichen Affekten freien stoischen Lebens.⁷⁷ Damit waren die *De constantia libri duo* bei weitem nicht nur für die von Papenbrock angeführten »liberal-protestan-

müsse sich um eine in Deutschland gedruckte lateinische Ausgabe gehandelt haben. Dem ist hier unter Hinweis auf den allgemeinen niederländischen Sprachgebrauch des 17. Jahrhunderts zu widersprechen. »Duyts« war als Bezeichnung dessen, was wir heute »Niederländisch« nennen, allgemein verbreitet. Einen Beleg liefert ein Wörterbuch der Zeit: Eduart Leon Mellert, *Den Schat der Duytschen Tale met de verklaringe in Fransois*, Rotterdam 1618. – Coninxloo besaß demnach die niederländische Ausgabe, in der Übersetzung von Jan I. Moretus: *Twee boecken vande standvasticheyt*, Antwerpen 1584. Zu dieser Ausgabe vgl. *Justus Lipsius* (wie Anm. 58), 185 f., Nr. 51.

74 Zur Bedeutung des Justus Lipsius vgl. G. Tournoy (Hg.), *Iustus Lipsius, europae lumen et columen: proceedings of the international colloquium, Leuven, 17.–19. September 1997*, Leuven 1999; The world of Justus Lipsius: *A contribution towards his intellectual biography: proceedings of a colloquium, Rom, 22.–24. Mai 1997*, [Bulletin de l'Institut Historique Belge de Rome, 68], Turnhout 1998; Christian Mouchel, *Juste Lipse (1547–1606) en son temps: actes du colloque de Strasbourg, 1994* [Colloques, congrès et conférences sur la Renaissance, 6], Paris 1996; Jacqueline Lagrée, *Juste Lipse et la restauration du stoïcisme*, Paris 1994. – Vgl. auch die in den folgenden Anmerkungen genannte Literatur.

75 Papenbrock (wie Anm. 41), 80. – Es handelt sich um eine Anspielung auf Herzog Alba, die mit der als »Ausgabe letzter Hand« gekennzeichneten Auflage von 1599 nicht mehr mitgedruckt wurde. Vgl. Hoven (wie Anm. 72), 78. – Auch die von Papenbrock (wie Anm. 41), 93, angeführte Sentenz zu den Opfern religiöser Auseinandersetzungen fehlt in der als »editio ultima« gekennzeichneten Ausgabe von 1605.

76 »RECTUM ET IMMOTUM ANIMI ROBUR, NON ELATI EXTERNIS AUT FORTUITIS, NON DEPRESSI. Robur dixi; & intellego firmitudinem insitam animo, non ab Opinione, sed a iudicio & recta Ratione«. Lipsius (const. I, 4), Neumann (wie Anm. 60), 26–28.

77 Allgemein zur stoischen Erkenntnislehre, die ein klares Urteil als Grundlage ethischen Verhaltens begreift, vgl. ausführlich Justus Lipsius, *Manuductionis ad Stoicam philosophiam libri tres*, Antwerpen 1604, II, 11, III, 7. – Günter Abel, *Stoizismus und frühe Neuzeit: zur Entstehungsgeschichte modernen Denkens im Felde von Ethik und Politik*, Berlin/New York 1978, bes. 92–98; Jacqueline Lagrée, *Juste Lipse et la restauration du stoïcisme, Étude et traduction des traités stoïciens. De la constance, Manuel de philosophie stoïcienne, Physique des stoïciens (Extraits)*, Paris 1994, 39–44; Max Pohlenz, *Die Stoa. Geschichte einer geistigen Bewegung*, Göttingen 1992, Bd. 1, 54–63, 88–92, 141–153.

tischen und interkonfessionell interessierten Kreise« von Bedeutung.⁷⁸ Es gilt zudem, die *De constantia* im Kontext anderer Werke des Philosophen Lipsius zu sehen, dessen zentrales Thema die Beherrschung der Affekte ist.⁷⁹ Daß Lipsius mit seinen philosophischen Stellungnahmen zum Zeitgeschehen keineswegs den Standpunkt des Exilierten und Vertriebenen einnahm, beweist nicht zuletzt sein ungeheuer einflußreiches Werk *Politicorum sive civilis doctrinae libri sex* aus dem Jahr 1589.⁸⁰ Mit diesem Buch folgte fünf Jahre nach der allgemeinen stoischen Weisheitslehre der *constantia* eine an die Herrschenden gerichtete politische Klugheitslehre, in deren Mittelpunkt als zentrale Tugend die *prudencia* steht. Mit mehr als 70 Auflagen übertraf dieses Buch in seiner Verbreitung selbst die *De constantia libri duo*.⁸¹ Ausgangspunkt für Lipsius' staatspolitische Überlegungen ist die allgemeine Feststellung, daß die Geschichte als Lehrmeisterin der politischen Gegenwart zu begreifen sei. Das Werk besteht demgemäß aus unzähligen Klassikerzitaten, die Lipsius im Sinne einer ramistischen Argumentation ordnet und mit verbindenden Zwischentexten zu einem geschlossenen

Ganzen amalgamiert. Er erarbeitet dabei auf den Grundlagen seines stoischen Weltverständnisses eine umfassende politische Ethik und beschäftigt sich ausführlich mit der idealen Staatsverwaltung und dem Heerwesen. Lipsius fordert dabei die Autonomie des souveränen Herrschers, bekennt sich zur Monarchie und begründet ausführlich die notwendige Überordnung des Staates über die Kirche und die private Religionsausübung.⁸² Diesen philosophischen Gesamtkontext, in dem auch die *De constantia libri duo* gelesen werden müssen, blendet Papenbrock aus, indem er dieses Werk auf die Exilthematik reduziert. Aus dem philosophischen Vordenker des Absolutismus macht er einen Theoretiker des Exils. Dabei verengt Papenbrock noch einmal den Blickwinkel, indem er aus dem zwei Bücher umfassenden philosophischen Diskurs lediglich die Diskussion des Vaterlandsbegriffes herausgreift.⁸³

Gerade für die Liebe zum Vaterland fordert Lipsius kluge Mäßigung, da dieser Begriff jenseits seiner emotionalen Konnotation nur der Legitimation von Rechtsräumen und der Besitzstandswahrung diene.⁸⁴ Um die Lächerlichkeit eines an den irdischen Besitz gebundenen Vater-

78 Papenbrock (wie Anm. 41), 82f. – Zwar gab es, wie Papenbrock richtig anmerkt, nach deren Erscheinen auch Kritik an den *De constantia libri duo*, die dem Autor ein mangelndes konfessionelles Engagement vorwarf, doch konnte Lipsius diese Beschuldigungen durch ein ab der zweiten Auflage mitgedrucktes apologetisches Vorwort entkräften. Der Beliebtheit des Buches auch in katholischen Kreisen tat die Kritik keinen Abbruch. Vgl. Hoven (wie Anm. 72). – Papenbrock führt an, daß Teile der *Constantia* in Spanien indiziert waren. Er verschweigt jedoch, daß diese Indizierung erst 1667 erfolgte, mehr als 80 Jahre nach der ersten Edition. Vgl. Ferdinand Vander Haeghen, *Bibliographie Lipsienne. Œuvres de Juste Lipse*, Bd. 1, Gent 1886, 75f.

79 So lobte Lipsius zum Beispiel schon 1582 in seinen *Saturnaliū sermonum libri duo* die Gladiatorenkämpfe der römischen Spätzeit. In aller Ausführlichkeit beschreibt er deren Grausamkeiten, die er sogar in einem Kupferstich ins Bild setzen läßt (Antwerpen 1588, II, 2, zwischen fol. 140 u. 141). In den Augen des Philosophen ging es bei diesen Kämpfen nicht allein darum, die niedere Schaulust des Publikums zu befriedigen. Vielmehr wollte er sie auch als Schule der Tapferkeit verstanden wissen. Als eine Schule der Gelassenheit hätten solche Szenen, ähnlich dem bluti-

gen Schauspiel einer Hinrichtung, die Zuschauer nach der Devise »tapfer handeln, stark dulden« zur *constantia* gegenüber realen Extremsituationen erzogen. Hierzu demnächst ausführlich Ulrich Heinen, *Rubens und die Leidenschaften* (im Druck). Ich danke dem Autor für zahlreiche anregende Diskussionen und wertvolle Literaturhinweise.

80 Jason Lewis Saunders, *Justus Lipsius: The Philosophy of Renaissance Stoicism*, New York 1955, 18–45; Gerhard Oestreich, Justus Lipsius als Theoretiker des neuzeitlichen Machtstaates, in: ders., *Geist und Gestalt des frühmodernen Staates*, Berlin 1969, 35–79; ders., *Justus Lipsius in sua re*, ebd., 80–100.

81 Für die Auflagenstärke der *Politicorum sive civilis doctrinae libri sex* vgl. Vander Haeghen (wie Anm. 78), Bd. 2, Gent 1886, 335–459; 675–682. Für die Auflagenstärke der *De constantia libri duo* vgl. ebd., Bd. 1, 71–177; Bd. 2, 603–610.

82 Ausführlich dazu Gerhard Oestreich, *Antiker Geist und moderner Staat bei Justus Lipsius (1547–1606): Der Neostoizismus als politische Bewegung*, hrg. v. Nicolette Mout, Göttingen 1989. – Lipsius macht sich ganz selbstverständlich auch über die Notwendigkeit des Krieges Gedanken. Das fünfte Buch ist allein der »militaris prudentia« im »bellum externum« gewidmet. Den Anfang bilden dabei Erörterungen über den

landsbegriffes zu verdeutlichen, wird im Kontext der Argumentation auf jene verwiesen, die nichts zu verlieren haben: »Denn wenn wir nur das Geburtsland so nennen, wird mein Vaterland nur Brüssel sein und Deines Isselt, das eines anderen eine Baracke oder ein Weinfäß. Ja viele werden nicht einmal dies zum Vaterland haben, sondern den Wald und nackten Acker. Soll meine Liebe und Sorge dann in diesen engen Grenzen beschlossen sein? Soll ich das Anwesen allein oder das Haus als mein Vaterland umgreifen und verteidigen? Du siehst selbst, wie unzureichend das wäre. Und wie glücklich wären dann nach Deiner Definition die Waldbewohner und Ackerleute, deren Geburtsland immer blüht und die vor fast allem Unglück und Schaden gefeit sind.«⁸⁵ Unter Verweis darauf, daß ja bei Lipsius der Wald der Ort der Vaterlandslosen wäre, wird für Papenbrock nun jeder gemalte Wald zum Sinnbild von Vaterlandslosigkeit und mithin von Exil. Der von Lipsius erwähnte »nackte Acker«, der gleichberechtigt neben dem Wald erwähnt wird, durch das Adjektiv sogar betont erscheint, wird dabei schlichtweg ignoriert.⁸⁶ Schließlich will Papenbrock nicht Landschaften mit Äckern

untersuchen, sondern Waldlandschaften. Und so fordert er nun von seinem Leser »dieses Bild der Besitz- und Vaterlandslosen und die Metapher des Waldes als ihr kultureller Ort [...] im Gedächtnis zu halten, wenn es um die Betrachtung der Waldlandschaften Coninxloos geht.«⁸⁷ An dieser Stelle gewinnt Papenbrock sein in der Folge wichtigstes Argument, um aus den Waldlandschaften Coninxloos »Landschaften des Exils« zu machen. Denn die Besitz- und Vaterlandslosen werden nur wenige Seiten später mit den Exilierten gleichgesetzt, so daß der Wald zum Ort des Exils werden kann. Doch davon ist bei Lipsius nicht die Rede! Papenbrock übersieht, daß Besitzlosigkeit für sich genommen nichts mit der Exilsituation zu tun hat, ihr im lipsianischen Sinne auch fremd wäre. Lipsius folgt in seiner stoisch fundierten Betrachtung einer pragmatischen Sichtweise, die selbst Krieg und Tyrannei als Äußerlichkeiten begreift. Diesen Unbilden der Zeit gilt es, ein sittlich starkes, stoisches Bewußtsein entgegenzustellen.⁸⁸ Dabei sind alle jenseits des bloßen materiellen Schadens liegenden Folgen des Krieges und ihre Auswirkungen auf das Individuum für Lipsius nur Affekte, die

gerechten Krieg, den Schluß Ratschläge zum Verhalten nach der Schlacht und Mahnungen zum Frieden. Der dazwischenstehende umfangreiche Hauptteil befaßt sich mit dem, was zum Kriegführen nötig ist, nämlich »apparatus, viri, consilia«.

83 Lipsius (const. I, 11), Neumann (wie Anm. 60), 68–81.

84 Lipsius (const. I, 11), Neumann (wie Anm. 60), bes. 76 u. 79. – Zu der aus Besitz deduzierten Vaterlands-
liebe bei Lipsius vgl. Oestreich (wie Anm. 82), 76f.

85 »Nam si genitales solius soli id nomen: patria mihi quidem Bruxella tantum erit, tibi Iscanum, alteri cuiusdam tugurium aut magar. imo multis nec tugurium quidem, sed silua & nudus ager. Amor ergo meus & cura, intra istos angustos limites conclusa? villam illam tantum aut domum, vt patriam, amplectar & defendam? Vides ineptias. & quam beati, te definientes, siluani illi aut agrestes, quorum natalis terra florens semper est, & paene extra omne cladis aut interitus discrimen.« Lipsius (const. I, 11), Neumann (wie Anm. 60), 76f.

86 Um die Bedeutung des von Lipsius gewählten Begriffes zu erhellen, ist es hilfreich, sich das Wortfeld von »ager« anzusehen, bes. »de agro hominum domicilio«. Vgl. *Thesaurus linguae latinae*, Bd. 1, Leipzig 1900, Sp. 1282–1303, bes. 1296f. In seiner antiken

Bedeutung war das von Lipsius gewählte Begriffspaar keineswegs negativ konnotiert oder deklassierend. Im Gegenteil sah man in »silvani« und »agrestes« besonders nützliche Staatsbürger und gute Soldaten. Um diese Tatsache wußte auch Justus Lipsius, der in seinen *Politicorum sive civilis doctrinae libri sex* (V, 22) unter Verweis auf diverse antike Quellen schreibt: »Verè cum Dilectu utriusque capiendi:&| Notæ quinque ordine positæ, germa-|næ in milite virtutis|. [...] Nomine PATRIAE intellegi pa-|lâm est locum, vbi quis natus aut| educatus. quem haud temerè in Di-|lectu consideres: quoniam profectò| locorum asperitas hominum quoque in-|genia durat. | Fortior miles è con-|fragoso venit: se-|gnior est, vrbano & verno. | Itaque in vtrâvis militiâ hunc| sperno. Nam vernacula illa multitudo, | lascivæ sueta, laborum intollerans: | Mercurio addicta, qui effæminat. | semperque homines, quanto pecunia| dites & voluptatibus opulenti, antò| magis imbelles. | Ex agris ergo, nostro iudicio, splen-|dum robur præcipuè videtur ex-|ercitus. | Catonis oraculo audio: Ex agri-|[[88:|colis & viri fortissimi, & milites stre-|nissimi gignuntur. [...] Itaq; ex iis leges. sed hos maximè, | qui saltuosos locos incolentes, duritæ| patientiæque magis insuevere.« Zit. n. Justus Lipsius, *Opera omnia*, Bd. 4, Antwerpen 1637, 87f.

87 Papenbrock (wie Anm. 41), 85.

mittels der vernunftbasierten Standfestigkeit kontrolliert werden können.⁸⁹ Das Verlassen des Vaterlandes ist deshalb zumeist materiell motiviert, so daß mit Lipsius gerade die Besitzlosen wohl keinen Grund hätten, ihre Heimat zu verlassen. Eine Gleichsetzung der im Diskussionskontext des Vaterlandsbegriffes erwähnten Besitzlosen mit den durch Bürgerkrieg Vertriebenen läßt sich mithin aus den *De constantia libri duo* nicht begründen. Die Waldbewohner und Ackerleute versinnbildlichen bei Lipsius nicht das Leiden unter dem Exil, sondern die grundsätzliche Anerkennung der ubiquitären Vaterlandslosigkeit als Voraussetzung jeder ethisch legitimierten stoischen Haltung.

Die gleiche affirmative Reduktion auf den von Papenbrock gewünschten Gehalt begegnet auch in seiner Feststellung, daß in den *De constantia libri duo* die Identifikation der von »Emigration betroffenen Niederländer mit dem Volk Israel« begegne.⁹⁰ Tatsächlich führt Lipsius im Kontext seines Dialoges verschiedene Belege aus der Menschheitsgeschichte an, die beweisen sollen, daß es immer Kriege gegeben habe und Kriege geben werde, solange die Welt besteht.⁹¹ Dabei beginnt Lipsius zwar mit den in der Bibel erwähnten Kämpfen, wobei er sich dann allerdings in gleicher, wenn nicht größerer Ausführlichkeit den von griechischen und römischen Historikern beschriebenen Kriegen zuwendet. Papenbrocks Fazit der Untersuchung von »Bedeutungen und Symbolen des Exils, die die ›Constantia‹ enthält, [...] zum einen die Identifikation [...] mit dem

Volk Israel, die ähnlich auch schon bei Calvin festzustellen war, und zum anderen die Bedeutung des Waldes als Ort der Vaterlandslosen«, das »für die spätere Untersuchung der Kunstwerke Coninxloos« festzuhalten sei, bleibt in der Reduktion ein eher dünnes Konstrukt.⁹² Die falsch interpretierte, aus dem Kontext gerissene Passage aus den *De constantia libri duo* ist nämlich Papenbrocks einziger Beleg für die Behauptung, daß der Wald eine zeitgenössische Landschaftsmetapher sei, die sich speziell auf die Exilsituation beziehe.⁹³ Es bleibt also festzuhalten, daß bislang jeder Nachweis dafür fehlt, daß eine Waldlandschaft für sich genommen in der Frühen Neuzeit als Sinnbild des Exils wahrgenommen wurde.

Doch wie steht es um die exilthematische Relevanz der über die figürliche Staffage deutbaren Bilderzählungen in den Werken Coninxloos, denen sich Papenbrock im zweiten Teil seines Buches widmet? Der Autor geht davon aus, daß die figürliche Staffage den Schlüssel zur exilbiographischen Bedeutung der Waldlandschaften Coninxloos liefert: »Untersucht werden zunächst die Landschaften mit mythologischen und biblischen Staffagen. Mit Rückbezug auf die Untersuchungen zur Exilsemantik wird das figürliche Repertoire Coninxloos zusammen mit der spezifischen Landschafts- und Naturmetaphorik auf migrations- und exilgeschichtliche Bezüge untersucht. Es wird die Thematisierung des Exils in den Kunstwerken geprüft und untersucht, welche Motive und Symbole dazu verwendet

88 »Ecce bellum hoc aut tyrannis per tributa multa te exhauriet. Quid tum? eris igitur pauper.« Lipsius (const. II, 19), Neumann (wie Anm. 60), 300.

89 Lipsius (const. II, 19), Neumann (wie Anm. 60), 300f.

90 Papenbrock (wie Anm. 41), 93.

91 »Quid? ergo bella nulla apud priscos? Imo nata ea, Lipsi, cum orbe nato: nec desitura, nisi cum illo.« Lipsius (const. II, 21), Neumann (wie Anm. 60), 312.

92 Papenbrock (wie Anm. 41), 93.

93 Um die Abwegigkeit von Papenbrocks sinnenstellen-dem Argumentationsgang sichtbar zu machen, braucht man nur die entsprechenden Passagen nacheinander zu lesen. Anfangen mit dem auf einzelne Brocken verkürzten Lipsius-Zitat (85), mit dessen Hilfe Papenbrock den Wald zum Ort der Vaterlands-

losen stilisiert, über einen Passus, in dem die Vaterlandslosen und die Exilierten schon in einem Atemzug genannt werden (93). Völlig abgehoben wird die Argumentation, wenn ohne jeden weiteren Quellenbeleg von »Waldlandschaften, einer zeitgenössischen Metapher des Exils« (152) die Rede ist. »Diese Bedeutung hatte der Wald auch in der niederländischen Literatur des späten 16. Jahrhunderts« (157) heißt es dann, und wieder ist die verkürzte Passage bei Lipsius die einzige literarische Referenz.

94 Papenbrock (wie Anm. 41), 16.

95 Papenbrock (wie Anm. 41), 4.

96 Papenbrock (wie Anm. 41), 105.

97 Papenbrock (wie Anm. 41), 105–116.

werden. Daraus ergeben sich Hinweise, wie das konfessionelle Exil im 16. Jahrhundert wahrgenommen und interpretiert wurde.⁹⁴ Einen gewichtigen Hinweis will Papenbrock dabei ausgerechnet aus den Staffagefiguren gewinnen, obwohl Coninxloo diese nur in seltenen Fällen selbst gemalt hat: »Durch die wiederholte Verwendung von Flucht- und Exilszenen gibt Coninxloo seinen Waldlandschaften eine symbolische Konnotation. Ob und in welcher Weise mit dieser Symbolik die politischen Verhältnisse in den Niederlanden und insbesondere das Problem der religiösen Verfolgung und des konfessionellen Exils angesprochen waren, wird zu untersuchen sein.«⁹⁵ Papenbrock ist bewusst, daß Coninxloo mit der Landschaftsmalerei »ein traditionelles Genre der niederländischen Kunst« pflegt.⁹⁶ Da also schon vor Gillis van Coninxloo und der großen Emigrationswelle in Folge der Eroberung Antwerpens im Jahre 1585 Landschaften gemalt wurden, versucht Papenbrock eine »Bildtradition der Migration in der niederländischen Landschaftsmalerei des 16. Jahrhunderts« zu konstruieren.⁹⁷ Indem er einleitend die verschiedentlich in Landschaftsbildern aufscheinende Allusion der *peregrinatio vitae* mit dem Begriff der »Migration« assoziiert, rückt er diese älteren Bilder rhetorisch in den Kontext seiner Exildiskussion.⁹⁸

Papenbrocks Auswahl von Bildbeispielen ist ganz eng auf seinen Argumentationsgang zugeschnitten. Bilder, die sich nicht in das einfache Schema ›Landschaft – Migration – Emigration‹

pressen lassen, werden schlichtweg ignoriert.⁹⁹ Mindestens ebenso problematisch ist es, daß hier bei der isolierten Auswahl von Beispielen auch auf Waldlandschaften verzichtet wird, die lange vor der Emigration Coninxloos entstanden. So werden die nahsichtigen Waldbilder Pieter Bruegels d. Ä. (um 1525–1569) schlicht übergangen, indem sie als private Experimente klassifiziert werden: »Er experimentierte mit der Bildgattung, variierte die Perspektive und versuchte auf diese Weise der Landschaft neue Aspekte abzugewinnen. Diese radikalen Versuche waren aber nicht für die Öffentlichkeit bestimmt.«¹⁰⁰ Daß eine der schönsten nahsichtigen Waldlandschaften Bruegels schon 1554 im Druck verbreitet wurde, bleibt unerwähnt. Es handelt sich dabei um ein von dem Antwerpener Verleger Hieronymus Cock (um 1510–1570) radiertes Blatt mit der *Versuchung Christi*, das vermutlich 1554 entstand (Abb. 3). Die Vorlage für diese Radierung lieferte eine Zeichnung, die Bruegel von seiner Italienreise mitgebracht hatte: Die *Waldlandschaft mit fünf Bären* (Abb. 4).¹⁰¹ Die Landschaft der Zeichnung ist, abgesehen von der mit dem Druck verbundenen Seitenverkehrung, genau übernommen. Nur die Bären sind weggelassen und durch die Darstellung der Versuchung Christi in der Wüste ersetzt. Vermutlich bedeutete in Cocks Augen eine nicht durch christliche oder mythologische Staffage legitimierte Landschaft, die nicht einmal die Stätten der Antike zeigte, ein verlegerisches Risiko. Tatsächlich waren deshalb beinahe alle Landschaftsgraphiken, die Cock

98 Huigen Leeflang, Landschaft in der Druckgraphik und im Buchdruck, in: Ausst.-kat. *Nach der Natur: Holländische Landschaftsgraphik aus dem Goldenen Jahrhundert*, hg. v. Boudewijn Bakker u. a., Saarbrücken (Saarland Museum), 5. März–30. April 1995 u. Lübeck (Museum für Kunst und Kulturgeschichte), 21. Mai–2. Juni 1995, Zwolle 1995, 20–35, bes. 31 f., mit weiterer Literatur; C. M. Levesque, *Place of Persuasion: the Journey in Netherlandish Landscape Prints and Print Series*, Diss., Ann Arbor 1988, bes. 10–29, 211–230; Bruyn (wie Anm. 37), bes. 89 f. u. 91; R. L. Falkenburg, *Joachim Patinir: het landschap als beeld van de levenspelgrimage*, Diss. Amsterdam, Nijmegen 1985; Raupp (wie Anm. 37).

99 Joachim Patiniers (um 1475–1524) beeindruckendes Gemälde des Charon in seinem Nachen (Öl auf Holz, 64 × 103 cm, Madrid, Museo de Prado) kann deshalb zum Beispiel bei Papenbrock keine Erwähnung finden. Zur Bedeutung dieses Bildes: Walter S. Gibson, *Mirror of the Earth. The World Landscape in Sixteenth-Century Flemish Painting*, Princeton 1989, 6, 9, 13 f. u. 49 f.

100 Papenbrock (wie Anm. 41), 110.

101 Pieter Bruegel d. Ä., *Waldlandschaft mit fünf Bären*, Feder in Braun, 273 × 410 mm, Prag, Národní Galerie, Inv.-Nr. K 4493. Vgl. Hans Mielke, *Pieter Bruegel: die Zeichnungen*, Turnhout 1996, Nr. 22. – Zu Cocks Radierung vgl. Anm. 50.



3. Hieronymus Cock nach Pieter Bruegel d. Ä., *Landschaft mit der Versuchung Christi*, Radierung, 316 × 423 mm

herausgab, mit einer figürlichen Staffage versehen. Bezeichnend ist dabei, daß diese Figuren beinahe beliebig austauschbar waren. Ein Beispiel dafür liefert eine Folge von Drucken nach Entwürfen seines Bruders Matthys Cock. Auf dem Titelblatt dieser 1558 erschienenen Landschaftsserie heißt es, daß darin »berühmte Historien aus dem Alten- und Neuen Testament und aus zahlreichen unterhaltenden Dichtungen« gezeigt seien.¹⁰² Bei einer zufällig erhaltenen Vorlage begegnet der gleiche Wechsel des Staffagemotivs wie im Falle Bruegels. Nur ist diesmal aus einer christlichen Szene eine mythologische geworden, indem der hl. Christophorus durch Hero und Leander ersetzt wurde.¹⁰³ Diese Beliebigkeit der figürlichen Staffage zeigt, daß es Cock mehr um die Landschaften selbst ging als um die

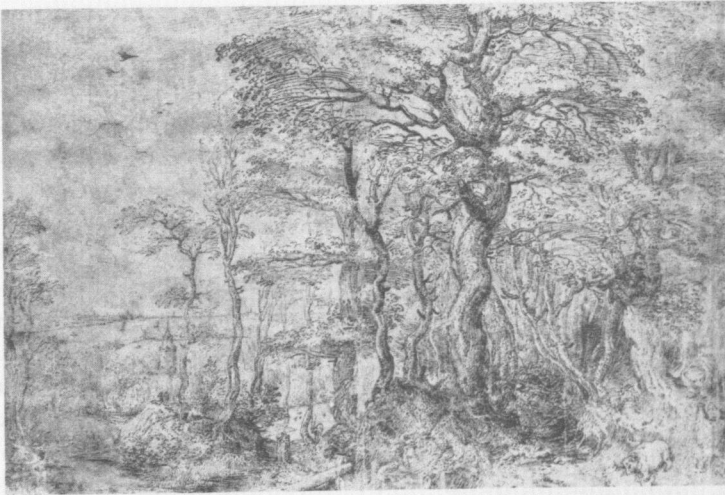
klein dargestellten Historien. Schon der Titel der Serie betont dieses Interesse: *Variae variarum regionum typographiae adumbrationes – Veelderleye ordinantien van lantschappen*. Vielerlei unterschiedliche Landschaften preist er an, wobei die darin gezeigten Historien erst in zweiter Linie erwähnt werden. Mit Blick auf diesen Umgang mit figürlicher Staffage scheint bei Rückschlüssen auf die Biographie und das individuelle Erleben des entwerfenden Künstlers Vorsicht geboten.

In jedem Fall hätte es im Kontext von Papenbrocks Überlegungen zu den Staffagefiguren Erwähnung verdient, daß es der mit Coninxloo befreundete Karel van Mander war, der den Begriff Staffage (»stoffacie«) in die Kunstliteratur einführte.¹⁰⁴ Ausführlich äußert van Mander sich

¹⁰² »Variae variarum regionum typographiae adumbrationes/ in publicum pictorum usus a/ Hieronimo Cock delineatae/ in aes incisae et aeditae. Veelderleye ordinantien van lantschappen, met fyne historien/ daer in gheordineert, wt den ouden ende nieren testamente,/ ende sommige lustighe Poetereyen, seer bequaem voer Schil-/ ders, ende andere liefhebbers der consten.« Zit. n. Timothy A. Riggs, *Hiero-*

nymus Cock 1510–1570: Printmaker and Publisher in Antwerp at the Sign of the four Winds, Diss., Yale 1971, 273, Nr. 38–50.

¹⁰³ Matthys Cock, *Landschaft mit dem Hl. Christophorus*, Feder in Braun, Grau laviert, 151 × 235 mm, Amsterdam, Sammlung van Regteren Altena. – Hieronymus Cock, *Landschaft mit Hero und Leander*, Radierung, 222 × 310 mm. Vgl. Nils Büttner,



4. Pieter Bruegel d. Ä., *Waldlandschaft mit fünf Bären*, Feder in Braun, 273 × 410 mm. Prag, Národní Galerie, Inv.-Nr. K 4493

1604 in seinem *Schilder-Boeck* über die ideale Ausstattung von Landschaftsbildern mit Figuren, wobei er diese meist als »cleyn beelden« oder »beeldekens« beschrieb.¹⁰⁵ Van Mander lobt die von Plinius bezeugten Bemühungen des Malers Studius auf diesem Gebiet und fordert dazu auf, die Figürchen in den Landschaften abwechslungsreich und in der richtigen Größenrelation zu gestalten.¹⁰⁶ Um bei der Auswahl geeigneter Historien einen Anhaltspunkt zu geben, umfaßte sein Handbuch für angehende Maler nicht nur die Lebensbeschreibungen berühmter Künstler und eine gereimte Anweisung für den Umgang mit Pinsel und Farbe, sondern auch eine *Uytleggingh op den Metamorphosis Pvb. Ovidii Nasonis* – eine »Auslegung der Metamorphosen Ovids«. Dieses Buch sei für Maler, Dichter und

Kunstliebhaber gleichermaßen von Nutzen, heißt es auf dem Titelblatt (Abb. 5). Das Vorwort führt dazu näher aus, daß Maler mit Hilfe dieser Schrift ihre Darstellungen von Szenen aus Ovid nicht nur selbst verstehen lernten, sondern daß sie gar in die Lage versetzt würden, anderen ihre Bilder zu erklären.¹⁰⁷ Sorgsam, Buch für Buch, versucht van Mander die klassischen Erzählungen als Gleichnisse von allgemeiner Gültigkeit auszudeuten, meist ohne den »heidnischen Fabeln« einen christlichen Sinn zu unterlegen. Mit diesem Text van Manders ist ein zeitgenössisches Referenzsystem benannt, das viel zum Verständnis der Bildwelt Coninxloos beitragen kann.

Coninxloo selbst besaß seinem Nachlaßinventar zufolge »Een boeck van Ovidius Naso, Hoogduyts en latyn«.¹⁰⁸ Es ist demnach mehr als

Die Erfindung der Landschaft: Kosmographie und Landschaftskunst im Zeitalter Bruegels, Göttingen 2000, 32, mit weiterer Literatur.

¹⁰⁴ Van Mander gebrauchte den Begriff allerdings noch nicht im heutigen Sinne von Figurenstaffage, sondern für die Ausschmückung von Historienbildern mit Nebenfiguren, Architekturen und ähnlichem. Vgl. Sabine Strahl-Grosse, *Staffage: Begriffsgeschichte und Erscheinungsformen*, Diss. Hamburg, München 1991, 32. Vgl. auch ebd., 28–52: Zu »Wortgebrauch und Begriffsbildung in der Kunsttheorie«.

¹⁰⁵ Zu dem Phänomen, daß der Begriff »stoffagie« erst zu Beginn des 18. Jahrhunderts regelmäßig zur Bezeichnung der Figurenstaffage verwandt wurde vgl. Stahl-Grosse 1991 (wie Anm. 104), 51 f.

¹⁰⁶ Karel van Mander, *Den grondt der edel vry schilderconst*, hrg. v. Hessel Miedema, Bd. 1, Utrecht 1973, fol. 37v–38r. – Für die Staffage galt vor allem das Gebot der Vielfalt. Vgl. Strahl-Grosse, 1991 (wie Anm. 104), 54.

¹⁰⁷ Karel van Mander, *Het Schilder-Boeck, Uytleggingh*, Haarlem 1604, fol. 1r.

wahrscheinlich, daß Coninxloo durch eigene Lektüre mit dem für seine Kunstausübung wichtigsten Werk Ovids, den *Metamorphosen*, vertraut war. Die Werke Ovids sind dabei für Papenbrock nicht zuletzt deshalb als Textquelle Coninxloos interessant, weil deren Autor im Jahre 8 n. Chr. durch Kaiser Augustus verbannt wurde.¹⁰⁹ Ovid wird von Papenbrock im Wissen um diese historische Tatsache als Exilschriftsteller beschrieben. Doch wurde Ovid auch schon von den Zeitgenossen Coninxloos als Exilierter wahrgenommen? Und war diese biographische Tatsache seinerzeit für das Verständnis seiner Werke von Bedeutung? Als Beleg dafür führt Papenbrock eine unvollständige Textpassage aus der *Satyra Menippæa* des Justus Lipsius an, in der Ovid als affektbeherrscher »Exilkünstler« beschrieben werde.¹¹⁰ Nimmt man jedoch die im Untertitel als Traumsequenz ausgewiesene Satire zur Hand, findet sich keinerlei Beleg für Papenbrocks Behauptung – im Gegenteil:¹¹¹ In der bei Papenbrock zitierten Szene tritt ein empörter Ovid auf, der alles andere als affektbeherrscht ist: »Leidenschaftlich erregt hatte Ovid gesprochen, wie gewöhnlich, allzusehr teils seiner Begabung teils seiner Begeisterung folgend.«¹¹² Von einem seelenstarken Exilanten ist bei Lipsius schlicht

nicht die Rede. Tatsächlich hätten sich wohl Belege dafür anführen lassen, daß man zu Coninxloos Zeit durchaus um das biographische Schicksal Ovids wußte.¹¹³ Es gilt jedoch, diese Diskurse mit Blick auf Coninxloo vor allem im Zusammenhang mit der Tatsache zu werten, daß die *Metamorphosen* für einen bildenden Künstler in erster Linie ein Motivfundus blieben. Nicht zuletzt deshalb findet sich auf den Titelblättern zahlreicher Übersetzungen der explizite Hinweis, daß dieses Buch »Jederman lüstlich, besonders aber allen Malern, Bildhauern, unnd dergleichen allen Künstlern nützlich« sei.¹¹⁴ Die bei Ovid erzählten mythologischen Geschichten bezeichneten in erster Linie ein allgemeinverständliches Repertoire von Bilderzählungen, das von den Künstlern und den Käufern ihrer Bilder gleichermaßen verstanden wurde.

Coninxloo hat die *Metamorphosen* augenscheinlich genau gelesen. Ihnen ist beispielsweise die Erzählung vom König Midas entnommen, die sich als Staffage in Coninxloos Landschaft von 1588 findet (Abb. 1).¹¹⁵ Von dem Fluch geplagt, daß alles, was er berührte, sich in Gold verwandelte, lebte Midas in menschenferner Wildnis. Dort wurde er zum Zeugen eines musikalischen Wettkampfes zwischen Pan und Apol-

108 De Roever (wie Anm. 11), 44. – Papenbrock (wie Anm. 41), 94, vermutet in diesem Buch ohne Angabe von Gründen eine Gesamtausgabe der Werke. Die zweisprachigen Gesamtausgaben, die es jedoch zu Coninxloos Zeit gab, waren alle so umfangreich, daß man sie in jedem Falle mehrbändig waren. Da der Nachlaßverwalter jedoch nur einen zweisprachigen Einzelband erwähnt, darf wohl davon ausgegangen werden, daß es sich um eine Ausgabe der *Metamorphosen* handelte, dem verbreitetsten Werk Ovids.

109 Auf den antiken Exilbegriff und dessen Nachleben geht Papenbrock kaum ein. Vgl. dazu Jo-Marie Claassen, *Displaced Persons: The Literature of Exile from Cicero to Boethius*, London 1999; Gareth D. Williams, *Banished voices: readings in Ovid's exile poetry*, Cambridge u.a. 1994; Ernst Doblhofer, *Exil und Emigration*, Darmstadt 1987; Hartmut Froesch, *Exul poeta: Ovid als Chorführer verbannter oder geflohener Autoren*, in: *Lateinische Literatur, heute wirkend*, hrsg. v. Hans-Joachim Glücklich, Göttingen 1987, 51–64. – Notwendig wäre auch der bei Papenbrock fehlende Hinweis auf die positiv konnotierte Rezeption des antiken Exilbegriffs im 16. Jahrhun-

dert gewesen, wie ihn mit dem Bild des »Odysseus polytropos« Didacus Pyrrhus Lusitanus kultivierte. Vgl. G. H. Tucker, Didacus Pyrrhus Lusitanus (1517–1599), Poet of Exile, in: *Humanistica Lovaniensia*, XLI, 1992, 175–198. – Für Hinweise auf Literatur zum antiken Exilbegriff danke ich Karl August Neuhausen, Bonn.

110 Papenbrock (wie Anm. 41), 94: »Lipsius kennzeichnete ihn [d.i. Ovid, N. B.] als Exilkünstler und charakterisierte ihn dabei als affektbeherrscht (*nimum vel ingenio vel adfectui suo ... indulgens*), was immerhin eine eingehende Lektüre der Exilschriften voraussetzte.« – *Nec illud, opinor, inutile sit, si auctor Satyram Menippæam legisset, quia ipse fecit idem, quod Lipsius damnat. Ulla ratione fieri potest, ut intelligas quod scriptum est, si sermonis, quo scriptum est, fueris ignarus* ait Erasmus: certe hic. – Daß Lipsius mit den Exilschriften Ovids vertraut war, steht außer Frage (vgl. Anm. 72).

111 Justus Lipsius, *Satyra Menippæa. Somnium. Lus in nostri æui Criticos*, Antwerpen: Plantin, 1581. Neudruck: ders., *Opera omnia*, Bd. 1, Antwerpen 1637, 413–423. – Vgl. Justus Lipsius (wie Anm. 72), 150. –



5. Karel van Mander, *Schilder-Boeck* (Titelblatt), Haarlem 1604

Lipsius wendet sich in diesem spielerisch satirischen Text gegen die »critici« (oder »correctores«), die unter dem Vorwand sie zu verbessern, die Texte klassischer Autoren willkürlich umschreiben und verfälschen. Vgl. Ingrid A. R. de Smet, *Menippean satire and the Republic of Letters. 1581–1655*, Genf 1996.

- 112 »Dixerat ardens incitatusque Ovidius, nimium vel ingenio velli affectui suo, ut solet indulgens.« Zit. n. Lipsius (wie Anm. 72), 420.
- 113 Van Mander nennt Ovid 1604 einen »versierschen Ballinck« – einen »phantasievollen Verbannten«. Vgl. Van Mander (wie Anm. 106), Bd. 1, 246f.; Bd. 2, 299. – Sogar dafür, daß sich van Mander selbst in der Tradition des verbannten Ovid sah, gibt es Belege. Vgl. Leopold Plettinck, *Studiën over het leven en*

werken van Karel van Mander, dichter schilder en kunstgeschiedschrijver 1548–1606, Gent ³1896, 97–110, bes. 104, Vers 443–448. – Daß van Mander nicht der einzige Flame war, der sich dieser Analogie bediente, wird zum Beispiel durch Jacob van Schueres Widmung seiner niederländischen Nachdichtung der *Tristia* Ovids bezeugt: *Tristium, ofte de truerichten van Publ. Ovidius Nazo*, Haarlem 1612.

- 114 Vgl. z.B. das Titelblatt der deutschen Metamorphosen-Bearbeitung Georg Wickrams *P. Ovidii Metamorphosis*, Mainz 1551. – Für weitere Beispiele vgl. Gerlinde Huber-Rebenich, *Metamorphosen der »Metamorphosen«: Ovids Verwandlungssagen in der textbegleitenden Druckgraphik*, Rudolstadt 1999, 48f.
- 115 Ov. met. XI, 146–193.

lon, der durch den zum Schiedsrichter bestellten Berg Tmolus eindeutig zu Gunsten des Gottes mit der Leier entschieden wurde. Gegen jede Vernunft kritisierte jedoch der verblendete Midas dieses Urteil. Daraufhin wurde er von Apollon bestraft, der ihm Eselohren wachsen ließ. Midas versuchte die entstellenden Ohren zu verbergen, mußte sie jedoch dem Diener enthüllen, der ihm die Haare schnitt. Der wagte nicht, diese Schande öffentlich zu machen, konnte sie jedoch auch nicht für sich behalten. So grub er ein Loch und flüsterte das Geheimnis hinein. Später wuchs an jener Stelle Schilf, das vom Wind bewegt die vergrabenen Worte aushaucht. Die gesamte Erzählung ist in Coninxloos Gemälde synchron zur Darstellung gebracht, wobei sogar die Landschaft eng an die erzählerischen Vorgaben Ovids angepaßt ist.¹¹⁶ Wie diese antike Erzählung von den Zeitgenossen des Malers gedeutet und verstanden wurde, darüber belehrt ein Blick in van Manders *Uytleggingh*.¹¹⁷ Dort findet sich auch eine Auslegung der Midas-Geschichte, die Joachim von Sandrart (1606–1688) wie folgt übersetzt hat: »Das verkehrte Urtheil des Mi-[das [deutet] an/ daß die unverständigen Menschen das irdi-|sche/ so durch den Pan abgebildet/ in höhern würden halten/ dann das Göttliche und Himmlische/| so durch den Apollo verstanden und vorgebildet| worden. [...] Wie dann des Barbiers Stimme/ in ein pfeifendes Rohr verwandelt/ lehret/ daß kein Ding in der Welt so heimlich geschehe/ welches| nicht offenbar werden

könne.«¹¹⁸ Für van Mander war das Urteil des Midas ganz allgemein ein Gleichnis für den menschlichen Unverstand, und die Erzählung vom flüsternden Schilf illustrierte das Sprichwort, daß der Wald Augen und das Feld Ohren habe.¹¹⁹ Eine andere zeitgenössische Lesart findet sich auf der von Nicolaes de Bruyn (1571–1656) in Kupfer gestochene Reproduktion des Gemäldes, deren Bildunterschrift zur Bescheidenheit im Kunsturteil aufruft.¹²⁰ Für eine Auslegung des Midas-Urteils als Gleichnis für »die Akzeptanzprobleme von Emigranten im Exil«, die Papenbrock in das Bild hineinliest, gibt es hingegen keine Belege.¹²¹

Mehr noch läßt sich mit Bestimmtheit sagen, daß es Karel van Mander ferngelegen hätte, Apollon als »Exilkünstler« zu bezeichnen oder das ebenfalls von Coninxloo ins Bild gesetzte *Urteil des Paris* »als Mahnung zur Toleranz im Konfessionsstreit zu verstehen.«¹²² Zwar wußte van Mander um Ovids Verbannung, doch für seine Interpretationen der Metamorphosen spielt diese Tatsache augenscheinlich keine Rolle.¹²³ Hier geht es ihm einzig darum, den mythologischen Gehalt zu erfassen, um daraus gegebenenfalls allgemeine menschliche Verhaltensregeln abzuleiten. Von Verbannung oder Exil ist weder im Kontext der Urteile von Midas oder Paris die Rede noch in der Ausdeutung des Schicksals der Latona. Ihre Geschichte, die in einem Coninxloo zugeschriebenen Gemälde ins Bild gesetzt ist (Abb. 6), findet sich im sechsten Buch der *Meta-*

116 Diese Tatsache wird von Papenbrock (wie Anm. 41), 136f., zutreffend beschrieben.

117 Van Mander (wie Anm. 107), fol. 89v–90v.

118 Joachim von Sandrart, *Teutsche Academie der edlen Bau-, Bild- und Malerei-Künste*, Nürnberg 1675–1680, Neudruck mit Einl. v. Christian Klemm, Bd. 3, Nördlingen 1994, II. Haupt-Theil, 125; Van Mander (wie Anm. 107), fol. 89v: »Voorder t'verkeert oordeel van| Midas wijst aen/ dat d'onverstandighe Menschen meer in weerden hebben| de aerdsche dinghen/ met Pan afghebeeldt/ dan de Godtlijcke/ en Hemelsche/| by Apollo verstaen wesende: en dit valsch oordeel wort met den Esels-ooren| aangewesen. [...] Ooc wijst aen des Barbiers stemme/ in clappende riet verandert/ dat geen dingen ter Weerelt so heimlyck en gheschiet/ oft het can openbaer worden.«

119 »wetende dat (gelijck me[n] seght) mueren/ boschen/ en haghēn/ ooghen en ooren hebben.« Zit. n. Van Mander (wie Anm. 107), fol. 90r. – Zu diesem Sprichwort vgl. Ausst.-kat. *From Pisanello to Cézanne. Master Drawings from the Museum Boymans-van Beuningen, Rotterdam*, hrg. v. Ger Luijten u. a., New York (The Pierpont Morgan Library), 15. Mai–5. August 1990, Rotterdam 1990, 51, Nr. 14.

120 F. W. A. Hollstein u. a., *Dutch & Flemish etchings, engravings and woodcuts: ca. 1450–1700*, Bd. 4, Amsterdam 1949, 221. – *Panorama op de Wereld* (wie Anm. 34), 134.

121 Papenbrock (wie Anm. 41), 139. – Auch die mythographische Literatur des 17. Jahrhunderts sieht das »törichte Urteil« des Midas vor allem als Gleichnis für ein verfehltes Kunsturteil. Vgl. P. Gautruche,



6. Gillis van Coninxloo, *Landschaft mit Latona und den lykischen Bauern*, Öl auf Leinwand, 143,5 × 204 cm. St. Petersburg, Eremitage

morphosen.¹²⁴ Ovid erzählt darin, daß einst die wegen ihrer Affäre mit Zeus von Juno verfolgte Latona durstig nach Lykien kam, wo ihr die Bauern verwehren, ihren Durst zu stillen.¹²⁵ Die empörte Göttin verwandelte daraufhin die Bauern in Frösche. Es ist genau jener Moment, den Coninxloo für seine Darstellung ausgewählt hat. Auch bei der Auslegung dieser ovidischen Erzählung verweist van Mander nicht explizit auf die Tatsache, daß Latona eine Vertriebene ist.¹²⁶ Da hier keinerlei auf die Exilsituation bezogenen

Deutungen mobilisiert werden, fällt es schwer, Papenbrocks Lesart zu folgen und in dem Bild eine »Metapher der Probleme der Exilierten« zu sehen.¹²⁷ Was, wenn das Bild tatsächlich gar nicht von Coninxloo gemalt wurde? Wie steht es um diese Deutung, wenn man sich vor Augen hält, daß die Geschichte der Latona ja zum Beispiel auch von Tintoretto (1518–1594) gemalt wurde, der – soweit bekannt – niemals das Schicksal des Exils erdulden mußte.¹²⁸ Wie Papenbrock richtig anmerkt, wurde diese Erzählung gegen Ende des

Historia poetica ad faciliorem poetarum et veterum auctorum intelligentiam, Antwerpen 1686, 69. – Im Kontext einer möglichen politischen Bedeutung, hätte Papenbrock darauf hinweisen können, daß van Mander bei seiner Auslegung explizit auch die Fehlurteile der Mächtigen benennt. Van Mander (wie Anm. 107), fol. 89v.

122 Papenbrock (wie Anm. 41), 139.

123 Vgl. Anm. 111.

124 Gillis van Coninxloo, *Landschaft mit Latona und den lykischen Bauern*, Öl auf Leinwand, 143,5 × 204 cm, St. Petersburg, Eremitage, vgl. Nikolai N. Nikulin, *The Hermitage Catalogue of Western European Painting*, Bd. 5: *Netherlandish Painting. Fifteenth and Sixteenth Centuries*, Florenz 1989, 77. – Die Zuschreibung an Coninxloo ist nicht unumstritten, ein Umstand auf den auch Papenbrock (wie

Anm. 41), 3, Anm. 7, hinweist. Vgl. W. Laureyssens, Denis van Alsloot, in: *Allgemeines Künstlerlexikon: Die bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*, Bd. 2, München/Leipzig 1992, 650; Klaus Ertz, Coninxloo, Gillis III van, in: *Allgemeines Künstlerlexikon: Die bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*, Bd. 20, München/Leipzig 1998, 525.

125 Ov. met. VI, 339–381. – Es mag bei der Ausdeutung dieser Szene allerdings von Belang sein, daß Ovid (met. VI, 382–400) berichtet, einer habe diese Geschichte hörend, sich der Schindung des Marsias erinnert, in der es ebenfalls um ein Kunsturteil geht.

126 Van Mander (wie Anm. 107), fol. 52r–52v.

127 Papenbrock (wie Anm. 41), 143.

128 Andor Pigler, *Barockthemen: Eine Auswahl von Verzeichnissen zur Ikonographie des 17. und 18. Jahrhunderts*, Budapest 1956, 144–147, zählt

16. Jahrhunderts als Teil der Geschichte der Diana in der Teppichwirkerei populär.¹²⁹ Tatsächlich deckt sich Coninxloos Repertoire weitgehend mit dem der Frankenthaler Teppichwirkereien. Schon in den zwanziger Jahren hat man darauf hingewiesen, daß die enorme Produktion von Teppichen sich vor allem auf die Metamorphosen Ovids bezog, wenn nicht Jagdmotive oder nahsichtige Garten- und Waldmotive dargestellt wurden.¹³⁰ Derartige Landschaftsbilder ohne jede figürliche Staffage hat auch Coninxloo gemalt. Bevor man daraus jedoch auf eine aus dem Künstlerschicksal des Exils abgeleitete Bedeutung schließt, muß man sich vor Augen führen, daß solche ›reinen‹ Landschaftsbilder und -tapisseries bei weitem nicht nur in den Werkstätten Frankenthals oder durch exilierte Künstler produziert wurden. Die Entwicklung der autonomen Landschaftsdarstellung ist somit nicht als Phänomen des Exils erklärbar.¹³¹ Doch wie

lassen sich derartige Landschaftsbilder dann deuten?

Es ist anzunehmen, daß die Landschaften Coninxloos eine religiöse Sphäre haben, deren Bedeutungsgehalt teilweise jenseits ikonographisch greifbarer Motive zu suchen ist. Auch Landschaftsbilder ohne jede figürliche Staffage waren nämlich sicher nicht frei von Bedeutung. Es braucht hier nicht eigens ausgeführt werden, daß es in einer Zeit, der ein Kunstgenuß in rein ästhetischen oder gar psychologischen Begriffen, wie man ihn heute kennt, noch fremd war, als vordringliche Aufgabe jeden Bildes galt, zum Vergnügen und zur Belehrung des Publikums beizutragen.¹³² Diese gefällige Belehrung mußte sich dabei natürlich einer Bildsprache bedienen, die so konventionalisiert war, daß sie auf breites Verständnis hoffen konnte.¹³³ Und der populärste Fundus kollektiven Wissens war im Europa jener Tage, über alle konfessionellen Grenzen

mehr als 50 Maler auf, die diese Geschichte ins Bild gesetzt haben. Noch umfangreicher ist die Liste von Künstlern, die z.B. das Urteil des Midas ins Bild gesetzt haben. Ebd., 170–173.

129 Papenbrock (wie Anm. 41), 141, unter Verweis auf Heinrich Göbel, *Wandteppiche. I. Teil: Die Niederlande*, Bd. 1 (Text), Leipzig 1923, 541f.

130 Leider fehlt bis heute jede Grundlage für die Erörterung der flämischen Teppichwirkerei in Frankenthal. Sie kann im Rahmen dieses Beitrages nicht geleistet werden und muß einer genaueren Untersuchung vorbehalten bleiben. Einen ersten Versuch zu Behebung dieses Desiderats bedeutet der Beitrag Erik Duvergers in: *Kunst, Kommerz, Glaubenskampf* (wie Anm. 12), 86–96.

131 Auch der von Papenbrock (wie Anm. 41), 123, behauptete Zusammenhang der genauen Beobachtung von Naturdetails mit der Theologie Johannes Calvins (1509–1564) ist unhaltbar. Wäre, wie Papenbrock behauptet, »die detaillierte Naturaneignung« »sozusagen ›protestantischer Modus‹«, wäre Jan van Eyck (um 1390–1441) vermutlich der erste Calvinist gewesen, da auf dem *Genter Altar* zahlreiche Pflanzen naturgetreu wiedergegeben sind. Vgl. Sam Segal, *Die Pflanzen im Genter Altar*, in: *De arte et libris: Festschrift Erasmus 1934–1984*, hrg. v. Abraham Horodisch, Amsterdam 1984, 403–420.

132 Dieser kunsttheoretische Allgemeinplatz gründete auf Horaz (65–8 v. Chr.), der in seiner *Ars poetica* geschrieben hatte, daß allgemeinen Beifall erwirbt, wer das Nützliche mit dem Angenehmen vereint: »Omne tulit punctum qui miscuit utile dulci« (Hor.

ars, 333–334 u. 343). Die endlos wiederholte und variierte Forderung, lehrreich und obendrein vergnüglich zu sein, die vordem nur dem Rhetor und Dichter geglöhelt hatte, wurde von den Kunsttheoretikern des 16. Jahrhunderts – ebenfalls unter Verweis auf Horaz – auch auf die bildende Kunst übertragen. »Ut pictura poesis« – »ein Gedicht soll wie ein Gemälde sein«, hatte der römische Dichter geschrieben (Hor. ars, 361). Daraus war in Umkehrung dieser Forderung – »ein Gemälde soll wie ein Gedicht sein« – die Doktrin erwachsen, daß für Bilder gelten müsse, was auch für Texte galt: Sie hatten nicht nur zu erfreuen, sondern vor allem auch zu belehren. – Rensselaer W. Lee, *Ut pictura poesis: The humanistic theory of painting*, New York 1967. – Zur Trias der rhetorischen Officien docere, movere & delectare vgl. Carsten-Peter Warncke, *Sprechende Bilder – Sichtbare Worte: Das Bildverständnis in der frühen Neuzeit* [Wolfenbütteler Forschungen, 33], Wiesbaden 1987, 255–294. – Zur Dominanz des Aspektes der Belehrung vgl. ebd., 217f., wobei das »docere« in Anlehnung an die Rhetorik auch in der Kunsttheorie eng mit dem obersten Ziel der Mitteilung, dem »persuadere«, verbunden ist, ebd., 244. – Zusammenfassend: Ulrich Heinen, *Rubens zwischen Predigt und Kunst: Der Hochaltar für die Walburgenkirche in Antwerpen*, Diss. Köln 1994, Weimar 1996, bes. 29–36.

133 Da es zu belehren und zu erfreuen galt, und Verständnis eine Grundvoraussetzung dafür war, forderte man ebenfalls in Anlehnung an Horaz, lieber Bekanntes zu zeigen, als nie Gesehenes: »Difficile est

hinweg, die Heilsgeschichte. Sie konnte nach Meinung des niederländischen Poeten und Kupferstechers Dirck Volkertz. Coornhert (1522–1590) als Referenzsystem zur besinnlichen Naturschau dienen.¹³⁴ Ganz allgemein konnte die Betrachtung der Schöpfung die Kontemplation befördern, denn schließlich sei Gott selbst der beste Lehrmeister.¹³⁵ Was Coornhert da 1586 in seiner *Zedekunst* proklamiert hatte, war dabei nicht die sektiererische Auffassung eines vereinzelt Ketzers, sondern eine Idee, die bereits in der Bibel selbst anklang.¹³⁶ Schon in den Paulusbriefen wurde die besinnliche Anschauung der Schöpfung empfohlen, »damit, daß Gottes unsichtbares Wesen, das ist seine ewige Kraft und Gottheit, wird ersehen, so man des wahrnimmt, an den Werken, nämlich an der Schöpfung der Welt; also daß sie keine Entschuldigung haben.«¹³⁷ Der nämliche Gedanke kommt auch in den Psalmen zum Ausdruck, wo es heißt, »die

Himmel erzählen die Ehre Gottes, und die Feste verkündigt seiner Hände Werk.«¹³⁸ So verwundert es nicht, daß auch der Philosoph Justus Lipsius beim Anblick der blühenden Natur der Allmacht Gottes gedachte.¹³⁹ Für einen Rezipienten, aber auch für einen Künstler der frühen Neuzeit, waren in jeder Darstellung der den Menschen umgebenden Natur die Werke Gottes gezeigt. Mithin war ein Landschaftsbild per se nicht sinnfrei, sondern ein Ausweis göttlichen Geistes und göttlicher Macht. So bedurfte es zur Konstituierung des theologischen Bildsinnes einer Landschaftsdarstellung keinesfalls der religiösen Staffage, denn Gott war überall und sein Wirken war an den Kräften der Natur ablesbar.¹⁴⁰

Es sei an dieser Stelle betont, daß ein derartiges »Lesen« von Bildern und die damit verbundenen Formen der Konstituierung von Bildsinn nicht allein der intellektuellen Elite vorbehalten blieb. Tatsächlich waren wohl weite Teile der nieder-

proprie communia dicere, tuque rectius Iliacum carmen deducis in actus quam si proferres ignota indicataque primus.« Hor. ars, 120f.

134 Zu Coornherts Biographie vgl. Ilja M. Veldman, *De Wereld tussen Goed en Kwaad: Late prenten van Coornhert*, Den Haag 1990, 15–26.

135 »Behalven dezen oppersten leermeester dezer kunsten vindtmen noch anders meesters of (twelc beter luydet) ghetuygen. Dit zyn deughdlycke menschen, of der zeluer schriften, of Godes schepzelen zelve. Die alle ghetuyghen heerlyck ende leerlyck vanden waren leermeester Gode ende vant wel leven, als menze hoort spreken of preken, als menze leest oft hoort lezen ende als men met aandachtigher verwonderinghe anschout het goddelycke maxel ende de wyze bestieringhe vande Hemelen, vande aarde ende vande zee, elck met zyn ingheweyd ende verciering, als sterren, wolcken, haghel, sneeu, dou, ghevogelt, met de wonderlycke veranderinghe der menichvuldigher ghedierten, gheboomten, kruyderen ende met die ontallicke zeltsaamheyd vander vischen ghe-daanten, onder welcke oock zyn in die grote, diepe ende vochtighe woninghen die ontzichtlycke, ver-vaarlycke Walvischen.« Zit. n. Dirck Volkertz. Coornhert, *Zedekunst dat is wellevenskunste, vermits waarheyds kennisse vanden mensche, vande zonden ende vande dueghden nu alder eerst beschreven int nederlandsch*, hrg. v. Bruno Becker, Leiden 1942, 11. – Die Idee, daß Gott in der Natur zu »sehen« sei, findet sich schon in der mittelniederländischen Literatur. Vgl. dazu Theo Jan Beening, *Het Landschap in de Nederlandse Letterkunde van de*

Renaissance, Nijmegen [1963], 36f., mit weiterführender Literatur.

136 Tatsächlich kommt diese Auffassung bei calvinistischen Autoren deutlicher zum Ausdruck als in katholischen Schriften. So heißt es im zweiten Kapitel des niederländischen Glaubensbekenntnisses, daß die Welt: »is voor onsen ooghen als een schoon boeck, in welcken alle Creaturen, kleyne ende groote dienen, als letteren, om ons de onsenlicke dinghen Gods te doen aenmercken: te weten zyn ewighe kracht, ende Godheyt, ghelijck Paulus seydt [Rom. 1. V. 20]«. Zit. n. *De Nederlandsche Geloofsbelijdenis. Naar den oorspronkelijken nederlandschen druk van 1562*, hrg. v. A. van der Linde, Nijmegen 1865, fol. 10. – Vgl. zur calvinistischen Naturauffassung zusammenfassend den Beitrag von Leeftang (wie Anm. 98).

137 Röm. 1, 20: »Recondita enim Dei à tactis mundi fundamentis ex ipsius creatione intellectu conspicuntur cum eius potestatis, tum eius divinitas aeterna, ita ut sint absque prolatione spiritus [excusatione].« – Übers. n. Luther.

138 Ps. 19, 2: »Caeli enarrant gloriam Dei, & opus magnum eius annunciat firmamentum.« – Übers. n. Luther.

139 Lipsius (const. II, 2), Neumann (wie Anm. 60), 178–180: »Atque vt caelum & aeternos illos ignes nemini adspicere fas, sine occulto horrore quodam & religione: non item Terrae sacras opes, & hunc inferioris Mundi mundum. sine tacitâ quadam gaudij titillatione & sensu.«

140 Vgl. dazu auch Büttner (wie Anm. 103), 181–187.

ländischen Bevölkerung mit diesem Belehrungsgrundsatz der Kunstwerke vertraut. Dafür sorgte nicht zuletzt eine breite und volkstümliche Erziehungsliteratur. Einer der herausragenden Autoren jener Art von Literatur war Jacob Cats (1577–1660), dessen lehrhaft erbauliche Bücher während des ganzen 17. Jahrhunderts in zahlreichen Ausgaben und hohen Auflagen erschienen.¹⁴¹ Eines der meistgedruckten Emblem-bücher der Frühen Neuzeit waren seine 1618 erschienenen *Zinne- en minnebeelden*, ein Buch mit 52 emblematischen Kupferstichen, die jeweils mit erläuternden Texten versehen sind.¹⁴² Den einzelnen Kupferstichen ist dabei zuerst ein Liebesgedicht beigegeben, das als Anreiz dienen sollte, auch eine auf das gesellschaftliche Mit-einander bezogene Deutung und schließlich eine biblisch-religiöse Auslegung des Bildes zu lesen. So fassen die Kupferstiche der *Zinne- en minnebeelden* jeweils mehrere Bedeutungen in sich und haben keinesfalls nur einen einzigen, alles andere ausschließenden Sinn. Sie bieten dem Betrachter vielmehr ein gefächertes Spektrum von Belehrungen, aus dem dieser je nach individueller Kenntnis literarischer oder sonstiger Erklärungsangebote auswählen konnte. Wie Cats selbst an anderer Stelle mitteilt, war diese Mehrdeutigkeit gewollt, denn »die Erfahrung lehrt uns, daß viele Dinge von besserer Art sind, wenn sie nicht vollkommen deutlich erkennbar sind, sondern uns etwas bemäntelt und verschattet begegnen.«¹⁴³

Der Emblemik kam in der Frühen Neuzeit eine Schlüsselrolle für das gesamte allegorisierende Denken und Artikulieren zu, das als universelles Auslegungsprinzip die inhaltliche Bedeutung aller Formen des bildlichen und textlichen Mitteilens durchdrang. So läßt sich für jedes frühneuzeitliche Bild annehmen, daß Gestaltung und Aussehen nur einen Teil seiner Bedeutung konstituierten, während das andere durch den Betrachter realisiert wurde.¹⁴⁴ Die Mehrdeutigkeit war demnach ein Grundprinzip, so daß Bilder in der Frühen Neuzeit regelrecht als spielerischer Anlaß für auslegendes inhaltliches Verstehen angesehen wurden.¹⁴⁵ Damit ist jedoch der Beliebigkeit moderner Interpreten keinesfalls Tür und Tor geöffnet. Vielmehr muß es darum gehen, das frühneuzeitliche Bildverständnis aus den zeitgenössischen Textquellen zu rekonstruieren und diese Erkenntnisse vor dem geistesgeschichtlichen Hintergrund der Zeit zu deuten. Das gilt um so mehr, wenn Bildaufbau und figürliche Staffage eines Gemäldes einen bestimmten Deutungshorizont vorgeben, wie dies zum Beispiel in Coninxloos *Verstoßung der Hagar* der Fall ist.¹⁴⁶ Wollte man zu einer wirklich befriedigenden Deutung kommen, wäre es notwendig, die exegetische Literatur des 16. und 17. Jahrhunderts und die in großen Mengen überlieferten Predigttexte zu sichten, um dort möglicherweise Hinweise auf eine zeitgenössische Deutung zu finden. Auch andere volkstümliche Texte der

141 Sie wurden in unterschiedlich prachtvoller Ausstattung ediert und waren augenscheinlich an unterschiedliche Empfängerkreise gerichtet. Schama (wie Anm. 65), 17. – Vgl. a. K. Busken-Huet, *Rembrandt's Heimath. Studien zur Geschichte der nordniederländischen Kultur im 17. Jahrhundert*, Leipzig 1886, 244: »Wir staunen, wenn wir vernehmen, daß ein einziger Verleger bereits 1655 fünfzigtausend Exemplare einzelner Werke von Jacob Cats verkauft hatte, und die Mehrzahl dieser verkauften Drucke auf die kostbareren, mit der größten Anzahl von Stichen versehenen Ausgaben entfallen war.«

142 Bis heute Grundlegend: Eddy de Jongh, *Zinne- en minnebeelden in de schilderkunst van de zeventiende eeuw*, Amsterdam 1967; Ausst.-kat. *Tot Lering en Vermaak: Betekenissen van Hollandse genrevoorstellingen uit de zeventiende eeuw*, hrg. v. E. de Jongh

u.a., Amsterdam (Rijksmuseum), 16. September–5. Dezember 1976, bes. 14–28; vgl. a. Hans-Joachim Raupp, *Wort und Bild: Buchkunst und Druckgraphik in den Niederlanden im 16. und 17. Jahrhundert*, Köln (Belgisches Haus), 1.–31. Oktober 1981, bes. 53f.

143 »De bevindinge leert ons dat veel dingen beter aert hebben alse niet ten volle gesien, maer eeniger maten bewimpelt en overschaduwet ons voorkomen.« Zit. n. Jacob Cats, *Alle de Wercken*, Amsterdam/Utrecht 1700, 480.

144 Warncke (wie Anm. 132), 254. – Vgl. Wolfgang Kemp, *Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik*, in: ders., *Der Betrachter ist im Bild: Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik*, Köln 1985, 7–27, bes. 22; ders., *Kunstwerk und Betrachter: Der rezeptionsästhetische Ansatz*, in: *Kunstgeschichte: Eine*

Zeit gälte es dann zu lesen, um möglicherweise einen greifbaren Beleg dafür zu finden, daß »Hagar und Latona als Prototypen der Exilierten« fungierten.¹⁴⁷ Daß die Verwendung dieser Figurenmotive »einiges über das Selbstverständnis der niederländischen Emigranten« verrate, bleibt genauso völlig unbegründet, wie Papenbrocks weitergehende Schlußfolgerung: »Beide sind ›al-leinstehende‹ Frauen mit kleinen Kindern. In diesem Figurenmuster soll offensichtlich die besondere Schutzbedürftigkeit der Exilierten sinnfälliger werden.«¹⁴⁸ In seiner Fokussierung auf die Exilthematik und in der Überbewertung des gemutmaßten Entstehungskontextes bleibt Papenbrocks Untersuchung von einer historisch fundierten Deutung weit entfernt. Weder konnte er die figürliche Staffage in Coninxloos Bildern überzeugend als Metaphern der Exilsituation deuten, noch konnte er glaubhaft machen, daß der Wald an sich ein Symbol des Exils war. So bleibt die Frage weiterhin offen, warum Coninxloo denn vor allem Waldlandschaften malte.

Die mit Blick auf die Bedingungen der Kunstproduktion nicht nur in der Frühen Neuzeit naheliegendste Antwort ist wohl, daß er sie gut verkaufen konnte. Mit der so simplen Feststellung, daß Coninxloo malte, um seine Bilder zu verkaufen, treten seine Kunden in den Blick. Die Bedeutung der Käufer und Sammler für das Verständnis der Gemälde Coninxloos kann kaum überschätzt werden, da er – wie beinahe alle

Künstler seiner Zeit – gezwungen war, sich an den Vorlieben des Publikums und den Forderungen des Marktes zu orientieren. Auch mit Blick auf die Rezipienten zeigt sich Papenbrock jedoch ausschließlich an der Exilsituation interessiert. Ausgangspunkt all seiner Überlegungen sind der exilierte Künstler, die »Situation, in der er sich befindet und in der die Werke gemalt und rezipiert werden.«¹⁴⁹ Ohne die durchaus legitime Fokussierung der Untersuchung auf das Exil als Entstehungskontext der Werke kritisieren zu wollen, ist doch der Idee energisch zu widersprechen, daß das Exil auch die Situation war, in der die Werke rezipiert wurden.¹⁵⁰

Leider ist die Kenntnis über die Käufer von Landschaftsbildern besonders für das 16. Jahrhundert bislang recht beschränkt. Einige Informationen über die Kunden der Werke des Gillis van Coninxloo finden sich schon in Karel van Manders *Schilder-Boeck*. Neben zwei Antwerpener Sammlern, dem Kaufmann Nicolaas Jongelinck und dem Juristen Jacob Roelandts, werden sieben nordniederländische Sammler namentlich erwähnt, des weiteren nicht individuell benannte »meer ander Constlieffhebber«.¹⁵¹ Van Manders Aussagen decken sich mit dem, was sich aus erhaltenen Nachlaßinventaren über die Kundschaft Coninxloos schließen läßt. Zusammenfassend läßt sich feststellen, daß Coninxloos Kundenkreis zu geringen Teilen der gesellschaftlichen Elite Europas angehörte, sich jedoch weitgehend

Einführung, hrg. v. Hans Belting u.a., Berlin 1986, 203–221, bes. 209. Hier werden Ansätze zu einer allgemeinen Systematik der Beteiligung des Betrachters an der innerbildlichen Kommunikation aufgezeigt, die insbesondere die »deiktische Einrichtung« betreffen, d.h. das Gefüge gestischer und mimischer Verweise der im Bild dargestellten Figuren, Identifikationsträger, Leerstellen im Bild und Bild- bzw. Bildraumausschnitt.

145 Zur Entwicklung »offener Ikonographie« vgl. Hans Körner, *Der früheste deutsche Einblattholzschnitt*, [Studia Iconologica, 3], Mittenwald 1979, 40–42, der auf die spätmittelalterliche Meditationspraxis als eine Quelle dieses Denkens hinweist. Zur Mehrdeutigkeit als Gestaltungsprinzip in Bildern der Frühen Neuzeit vgl. auch Jochen Becker, *Der Blick auf den Betrachter: Mehrdeutigkeit als Gestaltungsprinzip nie-*

derländischer Kunst des 17. Jahrhunderts, in: *L'art et les révolutions. XXVIIe congrès international d'histoire de l'art, Strasbourg 1.–9. 7. 1989*, Straßburg 1992, 77–92, bes. 78–79.

146 Papenbrock (wie Anm. 41), 144–148.

147 Papenbrock (wie Anm. 41), 148.

148 Ebd.

149 Papenbrock (wie Anm. 41), 14.

150 Abgesehen davon, daß bei der Analyse prinzipiell zwischen dem Rezeptions- und dem Entstehungskontext unterschieden werden muß, sei an dieser Stelle kritisch angemerkt, daß Papenbrock sich nur mit dem »Kunsthandel im Exil« beschäftigt und jenseits dessen keine zeitgenössischen Besitzer von Werken Coninxloos benennt. Papenbrock (wie Anm. 41), 38–43.

151 Miedema (wie Anm. 7), 81–83.

aus nichtadeligen Kunstliebhabern zusammensetzte, die es als Kaufleute zu einigem Wohlstand gebracht hatten.¹⁵² Einige Besitzer von Bildern Coninxloos stammten dabei tatsächlich aus den südlichen Provinzen der Niederlande, doch war der Kundenkreis keinesfalls auf emigrierte Flamen beschränkt.¹⁵³ So erwähnt van Mander auch die Tatsache, daß Coninxloo »een groot stuck voor den Coning van Spaen-|gien« und »oock eenige stucken voor den Key-|ser« malte.¹⁵⁴ Es läßt sich nur spekulieren, welches Bild für den spanischen König entstand. In der Sammlung des »Kaisers« hingegen, gemeint ist Rudolf II. von Habsburg, ist tatsächlich ein Bild Coninxloos nachweisbar. So erscheint in einem Inventar seiner Sammlung aus dem Jahr 1621 »Eine kleine lantschaft vom Königßloe«.¹⁵⁵ Sie war zu dieser Zeit zwar das einzige Bild Coninxloos in der kaiserlichen Sammlung, doch war sie dort doch bei weitem nicht die einzige Landschaft eines flämischen Künstlers. In den Jahren nach 1600 spezialisierte sich auch Roelant Savery (1576–1639) auf Wald- und Jagddarstellungen.¹⁵⁶ Daß gerade das Motiv der Jagd, das in zahlreichen Bildern Coninxloos begegnet, vor allem in den Kreisen des Adels zu situieren ist, wird von Papenbrock zutreffend erkannt und beschrieben.¹⁵⁷ Er erwähnt in diesem Zusammenhang auch, daß die Darstellung der Jagd im Wald »in der burgundisch-

niederländischen Malerei eine lange Tradition« habe.¹⁵⁸ Was er nicht nennt, sind Tapisserien. Es ist das besondere Verdienst Birgit Frankes, gezeigt zu haben, daß im Kontext höfischer Repräsentation Wandteppiche das wichtigste Bildmedium des 15. Jahrhunderts waren.¹⁵⁹ Zugleich vermochte sie durch die exemplarische Untersuchung einer Folge franko-flämischer Tapisserien überzeugend nachzuweisen, welche vielfältigen Implikationen für die Menschen damals in der Darstellung des Waldes ablesbar wurden. »Der Eichenwald und der von den Arbeitern erbrachte Holzertrag sowie die Tiere werden [...] zu Sinnbildern der Reichhaltigkeit der Natur, wie zu Wertsymbolen der repräsentativ-vorbildhaften Domäne [...] Sie dienten [...] zur herrschaftslegitimierenden Darstellung eines befriedeten und prosperierenden Landes.«¹⁶⁰ Es läßt sich nachweisen, daß die hier zum Ausdruck kommenden, auf magnifizente Repräsentation zielenden visuellen Konzepte auch in der Folge wirksam blieben.

Tapisserien waren besonders in Kreisen der Aristokratie als Wandschmuck äußerst beliebt, und spätestens in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts waren sie in ganz Europa zu einer obligatorischen Ausstattung jeden Hofes geworden.¹⁶¹ Zu dieser Zeit begannen dann auch die reichen Einwohner der Städte, ihre Häuser mit

152 Zu den Sammlern Coninxloos vgl. Marten Jan Bok, *Art Lovers and their Paintings*, in: Ausst.-kat. *Dawn of the golden age: Northern Netherlandish art, 1580–1620*, hrg. v. Ger Luijten u.a., Amsterdam (Rijksmuseum) 11. Dezember 1993–6. März 1994, Gent 1993, 136–166; ders., *Vraag en aanbod op de Nederlandse kunstmarkt, 1580–1700*, Utrecht 1994, 53–96.

153 Von den sieben in den nördlichen Niederlanden ansässigen Kunden Coninxloos waren fünf ursprünglich Flamen. Bok, in: *Dawn of the golden age* (wie Anm. 152), 152–162.

154 Van Mander (wie Anm. 7), fol. 268r.

155 Miedema (wie Anm. 7), Bd. 5, 82, mit weiterer Literatur.

156 Saverys Jagdlandschaften lassen sich, wie Stefan Bartilla erkannt hat, zwei Perioden zuordnen: »Die ersten, ca. 18 Stück, entstanden während seines Aufenthaltes in Prag von 1604 bis 1612, also ziemlich sicher für den kaiserlichen Hof oder den Adel Böh-

mens. Die zweite Gruppe, mit zwölf bis vierzehn Gemälden, beginnt 1618 oder 1619, dem Jahr seiner Niederlassung in Utrecht, und läuft mit mindestens einer Ausnahme bis ca. 1623. Offensichtlich gab es in Utrecht wieder eine adelige Kundschaft für Jagddarstellungen, über die allerdings nichts bekannt ist.« Zit. n. Bartilla, (wie Anm. 40), Textband 2, 209.

157 Papenbrock (wie Anm. 41), 170f.

158 Ebd.

159 Birgit Franke, *Tapisserie – »portable grandeur« und Medium der Erzählkunst*, in: dies. u. Barbara Welzel (Hrg.), *Die Kunst der burgundischen Niederlande: eine Einführung*, Berlin 1997, 121–139; Franke (wie Anm. 68). – Vgl. a. Wolfgang Brassat, *Tapisserien und Politik: Funktionen, Kontexte und Rezeption eines repräsentativen Mediums*, Berlin 1989; Guy Delmarcel, *Flemish tapestry*, New York 2000.

160 Birgit Franke, *Domäne und aristokratische Repräsentation. Bauerndarstellungen in franko-flämischen Tapisserien des 15. Jahrhunderts*, in: Christiane Kru-

ihnen zu schmücken, wobei gerade Teppiche mit Garten- und Landschaftsmotiven gesucht waren.¹⁶² Bei den Stücken, die Eingang in bürgerliche Haushalte fanden, handelte es sich in der Regel um billige, grobfädige Arbeiten. Meist zeigten sie im Vordergrund lustwandelnde Paare oder zur Laute singende Damen und Herren. Im Hintergrund einen herrschaftlichen Landsitz, vor dem sich, einer eingeschobenen Kulisse gleich, Jagden abspielten.¹⁶³ Das Jagen gehörte zu den Privilegien und zugleich zu den Hauptfreuden fürstlicher Herren. Es kann deshalb kaum verwundern, daß Jagdmotive seit den frühesten Zeiten der Teppichkunst beliebt, begehrt und weit verbreitet waren.¹⁶⁴ Nicht selten waren dabei die Jagdgebiete über markante Bauten oder Geländedetails topographisch identifizierbar, wie beispielsweise auf den sogenannten *Jagden Maximilians*.¹⁶⁵ Wenn diese Teppichfolge auch in der Kostbarkeit und Qualität ihrer Ausführung beinahe ohne Vergleich ist, war es doch nichts Besonderes, daß die Landschaften, mit denen man die Wände schmückte, nach der engeren Heimat des Auftraggebers gebildet waren oder sein Territorium darstellten.¹⁶⁶ Derartige Chorographien brauchten dabei nicht in allen Details topographisch genau zu sein. Es genügte zumeist, daß einige typische Merkmale der jeweiligen Gegend wiedergegeben waren.¹⁶⁷

se und Felix Thürlemann (Hrg.), *Porträt – Landschaft – Interieur. Jan van Eycks Rolin-Madonna im ästhetischen Kontext*, Tübingen 1999, 73–90. – Die Teppichfolge, die sich heute im Pariser Musée des Arts décoratifs befindet, gehört trotz der einstigen Beliebtheit des Sujets zu den wenigen erhaltenen Exemplaren.

161 Brassat (wie Anm. 159), bes. 42f.

162 Heinrich Göbel, *Wandteppiche. I. Teil: Die Niederlande*, Leipzig 1923, 430f.

163 Göbel (wie Anm. 162), 169f.

164 Göbel (wie Anm. 162), 84f.

165 Vgl. Birgit Franke, *Jagd und landesherrliche Domäne*, in: *Die Jagd der Eliten in den Erinnerungskulturen von der Antike bis in die Frühe Neuzeit*, hrg. v. Wolfram Martini, Göttingen 2000, 189–218, bes. 206f.; Arnout Balis, *Les Chasses de Maximilien*, Paris 1993; Roger-A. D'Hulst, *Flämische Bildteppiche des XVI. bis XVIII. Jahrhunderts*, Brüssel 1961, 181f.

Bei dieser Form der Ausstattung ging es jedoch um mehr als die Allusion heimatlicher Gefilde: Allem Anschein nach versuchte man mit diesem Bildprogramm an die gehobene Wohnkultur der klassischen Antike anzuknüpfen. Zwar hatte man in der Frühen Neuzeit noch keine sehr präzise Vorstellung von der antiken Villendekoration, doch wußte man sehr wohl um deren bevorzugte Themenkreise. Aufgrund der schriftlichen Quellen versuchte man, analog zur Rekonstruktion der antiken Villenarchitektur, eine möglichst getreue Imitatio der antiken Malerei.¹⁶⁸ Die älteste und zugleich ausführlichste Nachricht von den in der Antike üblichen bildlichen Dekorationsprogrammen besaß man mit Vitruvs *Zehn Bücher über Architektur*. Vitruv empfahl für die »polychrome Ausstattung der weiteren Wohnräume wie die für den Frühling, Sommer und Herbst bestimmten Gemächer nebst den Atrien und inneren Säulengängen« Wandgemälde mit Naturabbildungen, »mit landschaftlichen Szenerien«.¹⁶⁹ Zu dieser Empfehlung für die dem gehobenen Geschmack angemessene Raumausstattung fügte sich trefflich der von Plinius Secundus (um 23–79) überlieferte Bericht zum Leben des Malers Studius, der sich zu Zeiten des Kaisers Augustus auf die Herstellung von dekorativen Wandmalereien spezialisiert hatte und »der als erster die anmutigste Wandmalerei

166 Das Interesse an der Topographie der eigenen Besitzungen veranlaßte beispielsweise Rudolf II. dazu, Roelant Savery nach Tirol zu entsenden, wo dieser »um darinnen der Natur seltsame Wunder mehr zu erkundigen«. Vgl. Büttner (wie Anm. 103), 149.

167 Büttner (wie Anm. 103), 177–181.

168 Einen grundlegenden Beitrag hierzu leistete Sebastiano Serlio (1475–1553/54) in einem Architekturtraktat, der seit 1537 in Fortsetzungen erschien. Vgl. dazu Hanno-Walter Kruft, *Geschichte der Architekturtheorie. Von der Antike bis zur Gegenwart*, München 1985, 80–87. – Vgl. zu den Versuchen italienischer Maler, die antike Villendekoration zu rekonstruieren, auch Terisio Pignatti, *Veronese*, Venedig 1976, 66f.

169 Vitr. VII, 5. – Die Übersetzung zit. n. Marcus Vitruvius Pollio, *De Architectura Libri Decem: Zehn Bücher über die Architektur*, übers. u. hrg. v. Jacob Prestel, Bd. II [1], Straßburg 1913/14, 332f.

schuf, Landhäuser mit Säulenhallen und Gartenanlagen, Haine, Lustwälder, Hügel, Fischteiche, Kanäle, Flüsse, Gestade und was man sich nur wünschte, sowie verschiedenartige Gestalten von Spaziergängern oder Schiffsreisenden und solchen, die zu Land auf Eseln oder Wagen sich zu ihren Landhäusern begeben, ebenso auch Fischer, Vogelsteller oder Jäger oder auch Winzer.«¹⁷⁰ So knapp die in der antiken Literatur überlieferten Passagen auch gehalten waren, versuchte man doch, ihnen Leben einzuhauchen und sie ins Bild zu setzen.¹⁷¹ Das von Vitruv überlieferte Staffage-Personal *pecora, pastores* – Herden und Hirten – belebte, im Verein mit den von Plinius überlieferten Genrefiguren, die Wände auch der Villen des 16. Jahrhunderts. In Oberitalien, im Veneto, nahm diese neue Ausstattungsmode ihren Anfang.¹⁷² Bald wurde ihr überall in Europa eifrig gefolgt und das nicht nur an den Höfen des Adels. Spätestens gegen Ende des 16. Jahrhunderts hielten Tapisserien mit landschaftlichen Motiven und Landschaftsgemälde auch in den Wohnungen des niederländischen Stadtpatriziats Einzug. Die Formate der gewirkten und gemalten Landschaftsszenarien richtete sich naturgemäß nach der Größe der Räume. Entsprechend ihrer zumeist beschränkteren Wohnsituation waren die bürgerlichen Käufer zumeist geneigt, Bilder in kleineren Formaten zu wählen. Auch mit Blick auf die kläglichen Reste des Œuvres scheint die Schlussfolgerung erlaubt, daß Coninxloo sich zunehmend auf dieses Marktsegment spezialisierte.

Es ist vermutet worden, daß die Jagdlandschaften dem bürgerlichen Publikum als soziale Utopie und als Projektion ihrer Ambitionen auf die alten adeligen Privilegien dienten.¹⁷³ Diese allgemeine Aussage läßt sich mit Blick auf die Landschaftsbilder Gillis van Coninxloos vor dem Hintergrund ihres Entstehungskontextes noch differenzierter beschreiben. Die Waldlandschaft mit Jagdstaffage kam tatsächlich als eigenes Thema erst mit den flämischen Exilkünstlern in die nördlichen Provinzen der Niederlande.¹⁷⁴ Doch waren deshalb die Waldlandschaften mit Jagdszenen tatsächlich Landschaften des Exils? Welche Bedeutung hatte der Wald zum Beispiel für jene, die damals nicht von Flucht und Vertreibung betroffen waren? Um die Bedeutung des Waldes im allgemeinen anzudeuten, illustriert Papenbrock in der gebotenen Kürze die beiden gegenläufigen Traditionsstränge des europäischen Waldbildes, die sich als Polarität des angstbesetzt finsternen und des idyllisch anmutigen Waldes beschreiben lassen.¹⁷⁵ Es ist bedauerlich, daß Papenbrock bei allem, was er über die Waldnutzung schreibt, sich beinahe ausschließlich auf deutsche Beispiele stützt. Das nimmt ihm nämlich jede Möglichkeit, die sich wandelnden Paradigmata und Rezeptionszusammenhänge der Waldbilder Coninxloos in ihrem Verhältnis zu einer genuinen Naturerfahrung zu beschreiben. Dabei wäre es äußerst lohnend gewesen, die Situation in jener Region in den Blick zu nehmen, in der Coninxloo den Großteil seines Lebens verbrachte.

170 Plin. nat. XXXV, 116f. – Übers. zit. n. C. Plinius Secundus d. Ä., *Naturkunde: lateinisch - deutsch*, hrg. u. übers. v. Roderich König, München 1997, 91f.

171 Vgl. dazu Kruft (wie Anm. 168), 44–54, bes. 52f.

172 Vgl. zusammenfassend Bruce Boucher, *Palladio: Der Architekt in seiner Zeit*, München 1994, 73–77; Kruft (wie Anm. 168), 92–102, bes. 94f.

173 Jan Briels, *Peintres Flamands en Holland au début du Siècle d'Or, 1580–1630*, Antwerpen 1987, 351.

174 Bartilla (wie Anm. 40), 208f.

175 Vgl. zusammenfassend U. Mattejiet, Lemma: Wald, in: *Lexikon des Mittelalters*, hrg. v. Norbert Angermann u. a., Bd. 8, München 1997, Sp. 1944–1947, mit weiterer Literatur.

176 Ludovico Guicciardini, *Descrittione [...] di tutti i paesi bassi, altrimenti detti Germania inferiore*, Anversa 1567, 24–26: »SELVE ET BOSCHI PRINCIPALI.«

177 Guido Tack, *Bossen van Vlaenderen: een historische ecologie*, Leuven 1993, 34.

178 Tac. germ. 5: »Terra etsi aliquanto specie differt, in universum tamen aut silvis horrida aut paludibus foeda [...] aspicit.« – Zur Idee des Waldes als Wüste vgl. zusammenfassend: J. Ahvenainen und U. Mattejiet, Lemma: Wald, in: *Lexikon des Mittelalters*, hrg. v. Norbert Angermann u. a., Bd. 8, München 1997, Sp. 1940–1946, mit weiterer Literatur; Jacque Le Goff, *Le désert-fôret dans l'Occident médiéval*, in: ders., *L'imaginaire médiéval: essays*, Paris 1985, 59–75, bes. 65f.

Dichte Waldgebiete prägten besonders die südlichen Provinzen der Niederlande und so widmete Ludovico Guiccardini (1521–1589) in seiner 1567 in Antwerpen erschienenen *Descrittione di tutti i Paesi Bassi* gleich ein ganzes Kapitel den dortigen Wäldern.¹⁷⁶ Der Eindruck der dichten Waldgebiete war so bestimmend, daß der Eroberer von Antwerpen, Alessandro Farnese, Flandern deshalb als »halbe Wüste, voller Wald« beschrieb.¹⁷⁷ Mit seiner an der topographischen Realität orientierten Beschreibung beschwört Farnese zugleich jenen literarischen Topos vom undurchdringlichen Wald, den schon Tacitus als Synonym für die Wildheit und Gefährlichkeit der Gefilde Germaniens bemühte.¹⁷⁸ Anders als dem Eroberer erschienen den Einheimischen ihre Wälder gleichsam als poetisches Sinnbild friedlichen Miteinanders. So malte Adriaen van de Venne (1589–1662) eine große Allegorie auf den Waffenstillstand von 1609.¹⁷⁹ Zur Linken ist darauf eine öde Landschaft gezeigt, in der ein Haufen zerbrochener und rostender Waffen aufgetürmt ist. Als Gegenpol dazu ist zur Rechten ein Wald gezeigt, in und vor dem Pagen ein Picknick vorbereiten. Zum Klang verschiedener Instrumente folgt eine noble Gesellschaft einem kleinen Amor, der sie zu diesem Fest geleitet. Jenseits aller in diesem Bild zum Ausdruck gebrachten symbolischen Gehalte, entsprach eine derartige Szene durchaus der sozialen Realität. Das belegen zum Beispiel die Worte eines Chronisten, der von einer Reise der jungen Kurfürstin Elisabeth erzählt, die sie rheinaufwärts von Hol-

land nach der Pfalz führte. Auf dieser Fahrt hatte man »unterwegen eine Collation gehalten im freyen Feld unter den Bäumen«. ¹⁸⁰

Die Wahl der Waldidylle als allegorischer Ort in van de Vennes Bild ist jedoch auffällig, da es in den nördlichen Provinzen kaum nennenswerte Wälder gab. Gerade Holland wird von Zeitgenossen als beinahe waldfrei geschildert.¹⁸¹ Daher ergänzte der Herausgeber der niederländischen Neuausgabe von Guiccardinis *Descrittione* die Beobachtungen des Italieners zu den Wäldern 1612 um den Hinweis, daß »heutzutage kaum Wälder in Holland zu finden sind«. ¹⁸² Im Gegensatz zu den südlichen Provinzen war der Norden vor allem durch das Wasser geprägt: Noch um 1600 war rund ein Drittel der Fläche Hollands von Binnenseen bedeckt, was den Engländer Owen Felltham (um 1602–1668) zu der Aussage veranlaßte, daß ganz Holland »ein Morast« sei, ein »unreifer Käse in Salzlake«. ¹⁸³ Nachdem die Holländer jedoch 1570 leistungsfähige vom Wind getriebene Wasserpumpen erfunden hatten, begann die Trockenlegung dieser Binnenseen. Es entstand jene noch heute landestypische Polderlandschaft mit den von Drainagegräben durchzogenen Weideflächen. Dichte Baumbestände waren selten, doch um so mehr galten die wenigen Wälder als idyllische Orte, die man als Naherholungsgebiete zu schätzen wußte.¹⁸⁴ Aus Brüssel weiß Guiccardini schon 1567 zu berichten, daß die Städter es liebten, im nahegelegenen Wald spazieren zu gehen und zu wandern.¹⁸⁵ Die Wälder wurden im Verlauf des 17. Jahrhunderts

179 *Allegorie auf den Waffenstillstand von 1609*, Öl auf Holz, 62 × 113 cm, Musée du Louvre, Inv.-Nr. 1924. Vgl. Lawrence Gowing, *Die Gemäldesammlung des Louvre*, Köln 2001, 316f.

180 Zit. n. Sturla Gudlaugsson, *Ikongraphische Studien über die holländische Malerei und das Theater des 17. Jahrhunderts*, Würzburg 1938, 24.

181 Dietrich Ebeling, *Der Holländer-Holzhandel in den Rheinlanden*, in: *Vierteljahresschrift für Sozial- und Wirtschaftsgeschichte*, Beiheft 101, Stuttgart 1992, 13.

182 »Tot desen tyden minst Bosschagien in Hollandt bevonden worden.« Zit. n. [Lodovico Guiccardini], *Beschryvinghe van alle de Neder-Landen, anderssins ghenoeemt Neder-Duytslandt [...] Oversien ende vermeerdert meer van de helft by den selven autheur*

[...] *Overgheset in de nederduytsche spraecke door Cornelium Kilianum. Nu wederom met verscheyden historien ende aenmerck.[ingen] verm.[eerdert] ende verciert door Petrum Montanum*, Amsterdam 1612, 22.

183 Owen Felltham, *A brief karakter of the low countries under the states. Being three weeks observations of the vices and virtues of the inhabitants*, London 1660, 90f. – Zit. n. Schama (wie Anm. 65), 60.

184 Für weitere Belege vgl. Bartilla (wie Anm. 40), 131–136.

185 Guiccardini (wie Anm. 176), 25: »sono| molti gentiluomini & altri cittadini, parte per voti fatti, & parte per pia|cere, che intra prendono per tre & quattro settimane, d'andare a spasso con | lor' moglie &

gerade in den nördlichen Niederlanden zum beliebten Ausflugsziel für sonntägliche Spaziergänge. Die Zahl der Ausflügler, die dann auf den niederländischen Landstraßen unterwegs waren, verblüffte die ausländischen Besucher. So konstatierte der Franzose Jean de Parival 1669 erstaunt, »daß, wo immer man entlang gehen mag, man so viele Leute sieht, wie anderswo nur bei Prozessionen«. 186 Dieser historische Umstand mag auch die in niederländischen Bildern des 16. und 17. Jahrhunderts immer wieder gezeigte Figur des rastenden Wanderers erklären und die Ausflügler und Reiter, die auch manche Bilder Coninxloos bevölkern. 187

Wie wichtig die stadtnahen Wälder besonders in den nördlichen Provinzen waren, wird durch die Geschichte des Haager Stadtforstes eindrucksvoll dokumentiert, der bis 1576 mit allen Nutzungsrechten Eigentum des Grafen von Holland war. 188 Die Hege und Pflege verschlang dabei soviel Geld, daß Wilhelm von Oranien sich in diesem Jahr gezwungen sah, den Haager Wald zu veräußern. In gemeinsamer Anstrengung gelang es dem städtischen Magistrat, den Wald für die Bürger zu bewahren, indem eine immense Ablösesumme gezahlt wurde, die jedoch nicht das Jagdprivileg beinhaltete. 189 Die Jagd blieb weiterhin ausschließlich den Statthaltern und den Adeligen des Landes als Privileg erhalten. Tatsächlich verdankten auch die ausgedehnten

Waldgebiete in den Niederlande ihre Erhaltung bis ins 19. Jahrhundert hinein dem Jagdprivileg, denn die Hauptaufgabe landesherrlichen Waldschutzes bestand darin, die Forste als Lebensraum für das Jagdwild zu bewahren. Ein frühes Zeugnis dieser Bemühungen sind die *Placaten ende ordonanncyen op 't stuck van de wildernissen*, die 1605 in Den Haag erschienen. 190 Der Leidener Historiker Paulus Merula (1588–1607) hatte sie auf Veranlassung des Forstmeisters der Provinz Holland zusammengestellt, um die Schutzbedürftigkeit der Wälder und die herrschaftlichen Forst- und Jagdrechte zu legitimieren. 191

Besonders in Bezug auf das Jagdrecht lassen sich die von Papenbrock an der Situation in Deutschland gewonnenen Beobachtungen nicht auf die Niederlande übertragen. 192 Ein Mißgriff Papenbrocks ist auch die Spekulation, daß Coninxloo über die motivische Anbindung seiner Waldlandschaften an das volkstümliche deutsche Liedgut den Ort seines Exils alludiere: »Johann Casimir, der Verwalter der Kur während der Frankenthaler Zeit Coninxloos, war das historische Vorbild des vielbesungenen *Jägers aus Kurpfalz*. Dieses Lied weist die Jagd im grünen Wald als ein Stück regionaler Identität der Pfalz aus. Möglicherweise nahmen die niederländischen Maler in Frankenthal darauf Bezug und kennzeichneten mit den Waldlandschaften ihren

compagnie in pellegrinaggio, per quell' amenissimo bosco.« – Sander Pierron, *Histoire illustrée de la forêt de Soignes*, Bd. 1, Brüssel 1935, 240.

186 Zit. n. Paul Zumthor, *Das Alltagsleben in Holland zur Zeit Rembrandts*, übers. v. Kerstin Henning, Leipzig 1992, 186.

187 Zur Kultur des Spazierengehens auch Leeftang (wie Anm. 98), 32–35, und die dort genannte Literatur.

188 Jaap Buis, *Holand Houtland: Een geschiedenis van het Nederlandse bos*, Amsterdam 1993, 116f. – Vgl. Guicciardini (wie Anm. 176), 190: »Ha l'Haia vn' amenissimo bosco, pieno di molte forte di fiere da caccia, cosa nel vero bella, & dilettoale, che par' proprio vno di quegli, che li antichi Poeti chiamauano boschi sagrati: nel quale, & qui-lui all'intorno sono alchune antichità, & memorie in marmi, & altrimenti d'alcuni Imperadori Romani, come d'Adriano, d'Antonio, di Lu-cio Settimo Seuero, & d'altri.«

189 Jaap Buis, *Historia forestis*, Wageningen 1985, 333.

190 [Paulus Merula], *Placaten ende ordonanncyen op 't stuck van de wildernissen, in ordre gestelt door Paulum G.F.P.N. Merulam Dordracenum I.C.*, 's-Gravenhage 1605.

191 Bartilla (wie Anm. 40), 130f.

192 Allgemein zur Bedeutung der Jagd für die höfische Kultur vgl. John R. Hale, *The Civilization of Europe in the Renaissance*, London 1993, 495ff., mit weiterführender Literatur.

193 Papenbrock (wie Anm. 41), 159.

194 Vgl. Ludwig Erk und Franz Magnus Böhme, *Deutscher Liederhort. Auswahl der vorzüglichsten deutschen Volkslieder*, Bd. 3, Leipzig 1894 (Reprint: Hildesheim 1963), 315, Nr. 1454: »Sehr verbreitetes und beliebtes Volkslied, das zur Blütezeit deutscher Jagdlust zu Anfang des 18. Jahrh. entstanden sein mag, aber erst seit 1750 nachweisbar ist.« Für Hinweise danke ich Günther Rötter, Dortmund, und besonders Martin Geck, Dortmund, der meine Arbeit

Aufenthaltort in der Pfalz.«¹⁹³ Es steht wohl außer Frage, daß auch in den Wäldern der Rheinpfalz gejagt wurde, doch war die Jagd im Wald seinerzeit wohl kaum auf diese Gegend beschränkt. Und das berühmte Lied vom *Jäger aus Kurpfalz* kann Coninxloo und seinen Zeitgenossen kaum als Referenzpunkt gedient haben, da es erst im 18. Jahrhundert entstand.¹⁹⁴ Gerade mit Blick auf Coninxloos Waldlandschaften mit Jagdstaffage ist es notwendig, den kulturhistorischen Kontext zu rekonstruieren, um die Bedingungen für ein zeitgenössisches Bildverständnis aufzeigen zu können.

Wie sehr gerade mit Blick auf die Jagd eine differenzierte Betrachtung notwendig ist, erweist sich in der Tatsache, daß selbst die Verhältnisse in den südlichen und nördlichen Provinzen der Niederlande in der Frühen Neuzeit kaum vergleichbar waren. Mit der »Blijde Inkomst« der Herzöge Johanna und Wenceslas am 3. Januar 1356 in Brüssel wurde der Regierungsantritt mit der Garantie einiger Privilegien für Brabant verbunden. Zu den zentralen Garantien zählte es, daß dem Bürgertum das bislang dem Adel vorbehaltene Privileg der Jagd auf großes Wild zugestanden wurde.¹⁹⁵ Um einem Überhandnehmen bürgerlicher Jäger vorzubeugen, wurden in der Folge verschiedene Einschränkungen nachgeschoben. So galt der Grundsatz, daß »Haar nur mit Haar und Feder nur mit Feder« gejagt wer-

den durfte, daß also die Jagd auf Schwarz- und Rotwild nur mit Hunden statthaft war, während Vögel nur mit Falken bejagt werden sollten. Im 15. Jahrhundert wurde die Vogelbeiz freigegeben, doch wurde zugleich der Erwerb von Raubvögeln sanktioniert. Dafür wurde dann wieder die Fangjagd von Kleinvögeln gestattet.¹⁹⁶ Die wichtigste Einschränkung betraf allerdings das frei zugängliche Jagdgebiet, denn die größten und mithin wildreichsten Wälder waren als Jagddomänen allein dem Hochadel vorbehalten.¹⁹⁷ Das galt besonders für den südlich von Brüssel gelegenen Zonienwald. So wurde zum Beispiel im März des Jahres 1619 sogar ein Dekret erlassen, das Fremden verbot, den Zonienwald zu betreten, um dort Windbruch zu sammeln; und nur knapp ein Jahr später wurde die Erzeugung von Holzkohle in diesem Jagdforst unter drakonische Strafen gestellt.¹⁹⁸ Dennoch gab es in den südlichen Niederlanden zahlreiche Wälder, die auch den Angehörigen der niederen Stände frei zugänglich waren. Vor allem war der Waldbesitz nicht auf den Adel beschränkt. So gehörten zu jedem Kloster, zu jeder Abtei auch große Waldflächen, und selbst kapitalkräftige Bürger und karitative Einrichtungen besaßen Wald.¹⁹⁹ In diesen Wäldern war es dann teilweise sogar den Angehörigen bürgerlicher Schichten und dem städtischen Patriziat möglich, auf die Jagd zu gehen. Ein in Europa seinerzeit einmaliges Phä-

auch durch anregende Gespräche und Literaturhinweise gefördert hat.

195 Arlette Smolar-Meynart, *Les droits d'usage du paysan brabançon sur la flore et la faune sauvages au moyen âge*, in: *La Belgique rurale du Moyen Age à nos jours. Mélanges offerts à Jean-Jaques Hoebaux*, ed. de l'Université Libre, Faculté de Philosophie et Lettres, Bruxelles 1985, 175–194, hier: 178f.

196 Smolar-Meynart (wie Anm. 195), 190f.

197 Smolar-Meynart (wie Anm. 195), 175f. u. 192f. – »Gleich zu Anfang ihres Herrschaftsantritts in den südlichen Niederlanden erweiterten Albrecht und Isabella am 14. Oktober 1600 seitenlang und ausführlich die »Ordonnance amplifiant celle du 24. novembre 1559 pour la conservation des forêts de la province de Namur« . Vgl. *Recueil des anciennes ordonnances de la Belgique*, Série 2: *Règne d'Albert et Isabelle 1597–1621*, hrg. v. Victor Brants, Bd. 2, Brüssel 1912, 107–114. – »1617 regelten mehr als

125 Paragraphen die Nutzung des Waldes de Luxembourg et Chiny »à présent à tel état, que nous n'en pouvons attendre à l'avenir guères de profit« . Ebd., 344–355. Für diese Hinweise danke ich Ursula Härting, Hamm.

198 Brants (wie Anm. 197), 465. – Zur Restitution des Jagdrechtes durch Albrecht und Isabella vgl. Barbara Welzel, *Los cuadros de los cinco sentidos de Jan Brueghel como espejo de la cultura de la corte de Alberto e Isabel Clara Eugenia*, in: *Ausst.-kat. El Arte en la Corte de los Archiducos Alberto de Austria e Isabel Clara Eugenia (1598–1633). Un Reino Imaginado*, Madrid (Salas de Exposiciones Temporales del Palacio Real), 2. Dezember 1999–27. Februar 2000, Madrid 1999, 82–97, bes. 86f.

199 Guido Tack, *Bossen in Vlaanderen: een historische ecologie*, Leuven 1993, 37.

nomen. Schon in den nördlichen Provinzen der Niederlande lagen die Verhältnisse anders. So war dort um 1600 das Jagdrecht in den vormals gräflichen, nun statthalterlichen Wäldern Hollands den »Herren Edelen und den wichtigsten Offizieren des Landes« vorbehalten, »um dasselbe zu ehrenvoller Übung und zur Lustbarkeit zu gebrauchen«, wie es in einem Erlaß vom 29. Mai 1601 heißt.²⁰⁰ Zu Coninxloos Lebzeiten blieb in seiner neuen Heimat Holland die Jagd ausschließlich ein Privileg der Aristokratie, deren maßgebliche Bedeutung für die Kultur der niederländischen Gesellschaft des 17. Jahrhunderts und die Geschmacksbildung nicht unterschätzt werden darf. Schon die deutschen Klassiker hatten sich bemüht, den Kampf des niederländischen Volkes gegen das Haus Habsburg zum idealtypischen Freiheitskampf zu stilisieren.²⁰¹ Von diesem Freiheitsideal ausgehend hatte die ältere Geschichtsschreibung, die holländische Kultur des 17. Jahrhunderts als bürgerliches Zeitalter verstehen wollen. So ist es erst in jüngster Zeit wieder in den Blick geraten, daß auch die nördlichen Provinzen der Niederlande von höfischen Idealen und Vorstellungen geprägt waren.²⁰²

Die Idealvorstellung des Waldes als Jagdrevier und Ort des aristokratischen Zeitvertreibs war im Europa der Frühen Neuzeit omnipräsent und bezeichnet den kulturhistorischen Hintergrund, vor dem die Wald- und Jagdlandschaften Gillis van Coninxloos gelesen und verstanden wurden.

In Verbindung mit den aus der Antike tradierten Ausstattungsidealen bildet die kulturelle Praxis der Waldnutzung den Schlüssel zum Verständnis auch der Landschaften Coninxloos. Es schwingt in ihnen jener herrschaftslegitimierende Bedeutungshorizont nach, der schon die franko-flämischen Tapisserien mit den Waldbauern prägte.

Coninxloos komponierte Waldbilder, die uns schwer als kunstvolle Inventionen zu erkennen sind, waren dabei ehemals auch als chorographische Anspielung lesbar. Coninxloos war sicher nicht am getreuen Porträtieren eines bestimmten Waldstückes interessiert und auch beileibe nicht daran, einen möglichst naturnahen Baumschlag darzustellen. Man muß sich davor hüten, Coninxloos Waldbilder mit jener neuzeitlichen Erwartungshaltung an eine Naturwiedergabe zu bewerten, die an photographischen Abbildungen entwickelt ist. Frühneuzeitliche Bilder sind nie bloße Abbilder, denn in der Abbildung des Gesehenen ist stets eine Bedeutungsebene impliziert, die über die bloße Mimesis hinausweist. Das den Darstellungen zugrundeliegende wortanaloge Bildverständnis, die signifikative Funktion und teils sinnbildliche Bedeutung der Bilder, geht stets über die bloße mimetische Gegenstandswiedergabe hinaus.²⁰³ Zugleich gilt es aber zu bedenken, daß diese Form der Repräsentation allgemein im Kontext der topographischen Landschaftsaufnahme den Gepflogenheiten der Zeit entsprach.²⁰⁴ So mögen für den zeitgenössischen Betrachter die so unkultiviert wirkenden

200 »Heeren Edelen en de Principaale Officiers van de Lande« »omme [...] deselve tot een honorabel exercitie ende vermakelickheydt 'te gebruiken«, zit. n. Jaap Buis, *Holand Houtland: Een geschiedenis van het Nederlandse bos*, Amsterdam 1993, 119. – Zum Jagdprivileg vgl. a. Scott A. Sullivan, *The Dutch Gamepiece*, Totowa (New Jersey) 1984, 34 u. 40ff.

201 Um nur die wichtigsten zu nennen: Friedrich Schiller, *Dom Carlos. Infant von Spanien*, Mannheim 1785; ders., *Geschichte des Abfalls der vereinigten Niederlande von der spanischen Regierung*, Leipzig 1788; Johann Wolfgang von Goethe, *Egmont*, Leipzig 1788. Vgl. Golo Mann, Schiller als Geschichtsschreiber, in: ders., *Geschichte und Geschichten*, Frankfurt a.M. 1961, 63–84. – Es ist dies eine im damaligen Europa allgemein zu beobachtenden Form der bürgerlichen Vereinnahmung von Ge-

schichte. Die hier abzulesende Identifikation mit den geschichtlichen Vorbildern und mit dem exemplarischen Ablauf der Geschichte setzt dabei die Einstellung voraus, daß die bürgerliche Gesellschaft des 19. Jahrhunderts legitimer Erbe und Vollender der politischen, wirtschaftlichen und kulturellen Prozesse der Vergangenheit sei. Gegenwart gilt ihr als »der geschichtliche Schlußstein eines mehrhundertjährigen Neubaus der aufblühenden deutschen Nation.« Vgl. Wolfgang Hartmann, *Der historische Festzug. Seine Entstehung und Entwicklung im 19. und 20. Jahrhundert*, München 1976, 8.

202 Marten Jan Bok, Christian von Braunschweig in den Niederlanden, in: Ausst.-kat. *Der Krieg als Person: Herzog Christian d.J. von Braunschweig im Bildnis von Paulus Moreelse*, hrg. v. Nils Büttner und Jochen Luckhardt, Braunschweig (Herzog Anton

Wälder auf den Bildern Coninxloos als besonders treffende Anspielung auf die herrschaftlichen Jagdwälder verständlich gewesen sein, die fern jeder forstlichen Nutzung nicht einmal von Windbruch befreit wurden.²⁰⁵ Wer selbst Häuser, Ländereien oder Wälder besaß, benutzte deren bildliche Repräsentation als Medium gesellschaftlicher Distinktion. Die Abbildung der eigenen Liegenschaften war für die Herrschenden ein integraler Bestandteil ihrer Selbstinszenierung und sollte als Spiegel der sozialen Stellung Nobilität und Macht symbolisieren.²⁰⁶ Wer selbst nicht über Wald- und Grundbesitz verfügte, konnte dennoch im Wissen um die höfischen Ausstattungskonventionen wenigstens auf die prestigeträchtige Wirkung gemalter Landschaften bauen. Die ungeheure Bedeutung des Waldes und seines Besitzes ließ dabei besonders Waldbilder zu einem gesuchten Sujet werden, zumal wenn sie die Jagd zum Thema hatten. Die Anpassung des einstmals auf den Adel gerichteten Sujets der Jagd an den bürgerlichen Kunstgeschmack erweist sich dabei in der Tatsache, daß die als Repräsentanten des Adels identifizierbaren Staffagefiguren in den Waldinterieurs nach dem Jahr 1600 seltener anzutreffen sind. Dafür mehren sich zu gleicher Zeit die Darstellungen von Jagden auf Kleinwild und Wasservogel, deren Bejagung in der Realität auch dem Bürgertum freistand.²⁰⁷ Wenn also Coninxloo seine Waldlandschaften tatsächlich vor allem an Käufer aus dem Süden absetzte, dann mag das vor allem

daran liegen, daß diese Klientel auch ihren Kunstgeschmack in die neue Heimat mitgebracht hatte. Dieser Kunstgeschmack ist dabei nicht zuletzt Ergebnis einer kulturellen Praxis. Für das flämische Bürgertum bedeutete der Wald als Ort der Jagd und des geselligen Miteinanders ein Stück seiner sozialen Identität, obwohl in den nördlichen Provinzen Jagdrecht und Waldnutzung nur den adeligen Eliten vorbehalten waren. Die Waldbilder konnten so für ihre emigrierten Besitzer zum Sinnbild einstiger Freiheiten werden, die sich in den nördlichen Provinzen nur sehr allmählich durchsetzten. Erst in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts erwarb sich der Regentenstand in den nördlichen Niederlanden das Jagdrecht auf das vordem allein dem Adel vorbehaltene Wild. Nun durfte auch das städtische Patriziat die vorher sanktionierten Rotwildarten und große Vögel jagen, wie Fasane, Rebhühner und Gänse.²⁰⁸ Mit diesen neuen Privilegien ging zugleich ein Bestreben einher, sich durch den Erwerb von Landgütern und Titeln als aristokratische Elite zu etablieren. Zu den im Zuge dessen praktizierten Gesten sozialer Distinktion zählte es auch, die Häuser mit prunkvollen Jagdlandschaften und -stillleben zu schmücken, die in jener Zeit eine Renaissance erlebten.²⁰⁹ Der auch hier ablesbare Zusammenhang zwischen gemalten Landschaften und kultureller Praxis ermöglicht jenseits aller Psychologisierung ein Verständnis der Waldlandschaften Coninxloos. Mit dieser rezeptionsgeschichtlich

Ulrich-Museum), 16. März–14. Mai 2000, 15–39, bes. 15f.

203 Zur frühneuzeitlichen Auffassung des Abbildes als Zeichen vgl. Wladimir Weidlé, Vom Sichtbarwerden des Unsichtbaren: Bildsemantik, in: ders., *Wandlungen des Paradiesischen und Utopischen. Studien zum Bild eines Ideals*, Berlin 1966, 3–7; Warncke (wie Anm. 132), 39–63. – Zu der dahinter stehenden zeichentheoretischen Fundamentalvorstellung, daß man die Beziehung zwischen der Bezeichnung und dem Bezeichneten als ein Verhältnis der Ähnlichkeit auffasste vgl. Michel Foucault, *Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften* [Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft, Bd. 96], Frankfurt a.M. 1974, bes. 46–77.

204 Büttner (wie Anm. 103), 177–181.

205 Vgl. Anm. 198.

206 Zum »Ethos des Staatskonsums« vgl. die bis heute grundlegende Arbeit von Norbert Elias, *Die höfische Gesellschaft*, Frankfurt a.M. 1989, 103f. – Zu den Anfängen der Magnifizienz als Fürstentugend in den burgundischen Niederlanden vgl. Franke (wie Anm. 68), 45–48.

207 Bartilla (wie Anm. 40), 208.

208 Petra Ten-Doeschate Chu, in: Ausst.-kat. *Im Lichte Hollands: Holländische Malerei des 17. Jahrhunderts aus den Sammlungen des Fürsten von Liechtenstein und aus Schweizer Besitz*, Basel (Kunstmuseum) 14. Juni–27. September 1987, Zürich 1987, 132.

209 Sullivan (wie Anm. 200), 40f.; Bartilla (wie Anm. 40), 210. – Grundlegend hierzu auch Susan Koslow, *Frans Snyders. The noble estate. Seventeenth-century still-life and animal painting in the Southern Netherlands*, Antwerpen 1995, bes. 91–94.

argumentierenden Deutung ließen sich dann sogar die den Waldbildern Coninxloos in Komposition und Anlage verwandten Bildschöpfungen jener Maler erklären, die nicht vom Schicksal des Exils betroffen waren, wie beispielsweise der Brüsseler Hofmaler Denis van Alsloot (1570–1628) oder auch Abraham Govaerts (1589–1626).²¹⁰

Für Papenbrock sind die nahsichtigen Waldbilder Coninxloos vor allem als Reflex biographischen Erlebens und als Ausdruck des Exilschicksals erklärbar: »Möglicherweise ist der Verlust der Perspektive in diesen dichten Waldlandschaften symbolisch zu verstehen, als Metapher der Exilerfahrung. Metaphorisch gefaßt, scheint der Exilierte die Verhältnisse nicht mehr zu überschauen, scheint buchstäblich den Überblick verloren zu haben. Diese Metapher kann sich auf räumliche wie auf zeitliche Erfahrungen und Perspektiven des Exilierten beziehen. [...] In den Waldlandschaften scheint sich also auch seine eigene Exilmentalität auszudrücken. Sie sind Ausdruck einer Wahrnehmung des Exils, die von Orientierungs- und Perspektivlosigkeit geprägt zu sein scheint.«²¹¹ Derartige Spekulationen werden wohl genausowenig zu widerlegen

sein, wie Papenbrocks Vermutung, daß Pieter Bruegel d.Ä. mit den Wolken seiner Wiener *Heimkehr der Herde* auf die politische Großwetterlage angespielt habe.²¹² Doch sind derartige Mutmaßungen auch keinesfalls zu beweisen. Bis auf weiteres gibt es keine greifbaren Belege dafür, daß Coninxloos Waldlandschaften als Sinnbilder des Exils geschaffen oder verstanden wurden. Der Mangel an Belegen kann dabei kaum verwundern, denn »in den intellektuellen Diskursen der niederländischen Emigranten im späten 16. Jahrhundert war das Exil kein eigenes Thema«, wie Papenbrock selber einräumen muß.²¹³

Man mag durchaus geneigt sein, sich vorzustellen, daß ein Künstler eine Idee ins Bild setzte, lange bevor sie erstmals greifbar in schriftlicher Form geronnen ist. Man könnte sich vielleicht sogar vorstellen, daß seine enigmatischen Bildfindungen schon von den Zeitgenossen nicht verstanden wurden, deshalb in völlige Vergessenheit gerieten, um erst Jahrhunderte später wiederentdeckt zu werden. Doch bleiben derartige Überlegungen, so befruchtend sie auf den Geist wirken mögen, leider Gegenstand der literarischen Fiktion jenseits des wissenschaftlichen Diskurses.

²¹⁰ Beide Künstler werden von Papenbrock (wie Anm. 41), 205, als »Emigranten« abgehandelt. Weder ist jedoch van Alsloot emigriert, seines Zeichens Hofmaler des Erzherzogpaares Albrecht und Isabella, noch hat Govaerts Antwerpen je aus politischen oder religiösen Gründen verlassen! Vgl. Brauksiepe

(wie Anm. 39), 114f. u. 118. Zu Abraham Govaerts bereitet Ursula Härting, Hamm, eine Werkmonographie vor, die in Kürze erscheinen wird.

²¹¹ Papenbrock (wie Anm. 41), 168.

²¹² Papenbrock (wie Anm. 41), 111.

²¹³ Papenbrock (wie Anm. 41), 55.