

## Cornelis van Dalem und die niederländische Landschaftskunst zur Zeit Philipps II.

Nils Büttner

Um das Jahr 1650 machte sich der Engländer Edward Norgate (um 1581–1650) daran, ein Buch über die Malerei mit Wasserfarben zu schreiben. In seinem *Miniatūra or the art of Limning* betitelten Traktat widmete er gleich ein ganzes Kapitel der noch jungen Kunst der Landschaftsmalerei. Bevor er allerdings auf die Praxis dieser Kunst einging, über Farben, Pigmente und deren Verwendung schrieb, widmete er sich in einigen Sätzen der Geschichte dieser Gattung.<sup>1</sup> Dem seinerzeit für historische Abhandlungen üblichen Schema folgend, leitet er seinen Exkurs zur Gattungsgeschichte mit einer Betrachtung über den Begriff ein, den er als niederländisches Lehnwort klassifiziert. Allen aus den Zeitumständen resultierenden Vorbehalten gegen dieses Volk zum Trotz gestand Norgate zu, dass wohl die Niederländer den Begriff für die von ihnen erfundene Gattung geprägt hätten.<sup>2</sup> Zur „Erfindung“ dieser seinerzeit noch neuen Landschaftsmalerei berichtet er Folgendes: „Wie man mir im Ausland erzählte, begann die Sache so: Ein Antwerpener Bürger, der ein großer ‚Liefhebber‘ der Kunst war, besuchte nach seiner Rückkehr von einer langen Reise durch die Gegend von Lüttich und die Wälder der Ardennen einen alten Freund, einen sehr geschickten Antwerpener Maler, in dessen Haus er oft verkehrte. Er traf den Maler an seiner Staffelei an, wo er eifrig weiterarbeitete, während sein eben eingetroffener Freund, im Atelier auf und abgehend, ihm von den Abenteuern einer langen Reise erzählte – von den Städten, die er besucht, und von den schönen Ausichten, die er in einer seltsamen Gegend gesehen, die voll war von Felsengebirgen, alten Burgen, merkwürdigen Bauten und so weiter. Diese Erzählung, die immer länger wurde, entzückte den tüchtigen und flinken Maler so sehr, dass er, ohne dass sein herumwandelnder Freund es bemerkte, seine Arbeit stehen ließ und auf einer neuen Tafel das zu malen begann, was der andere erzählte, wobei seine Schilderung eine verständlichere und dauerhaftere Form annahm als das gesprochene Wort des Freundes. Kurz gesagt: Als dieser mit seiner langen Erzählung zu Ende war, hatte der Maler das Werk zu einer solchen Art von Vollkommenheit gebracht, dass der Freund, der zufällig hinschaute, sich vor Staunen gar nicht fassen konnte, als er diese Orte und Gegenden so lebendig vom Maler dargestellt sah, als ob er sie mit seinen

1 Vgl. Werner Busch (Hrsg.), *Landschaftsmalerei [Geschichte der klassischen Bildgattungen in Quellentexten und Kommentaren 3]*, Berlin 1997, S. 132–137.

2 Norgates Schrift entstand kurz vor Ausbruch des ersten Niederländisch-Englischen Krieges. Vgl. zu den Zwistigkeiten zwischen beiden Ländern Jonathan I. Israel, *The Dutch Republic: Its rise, greatness, and fall 1477–1806*, Oxford 1995, S. 700–795.

[des Freundes] Augen gesehen hätte oder sein Reisegefährte gewesen wäre. Dieser erste Versuch in der Landschaftsmalerei soll dem Maler Geld und Ansehen eingetragen haben. Andere begannen ihn nachzuahmen.“<sup>3</sup> Norgate folgend, standen am Beginn der Landschaftsmalerei nicht der gesehene Natureindruck und der freie Blick in Gottes Schöpfung, sondern die durch eine Erzählung vermittelten Erlebnisse eines Reisenden. Doch die Legende sollte nicht darüber hinwegtäuschen, dass auch und gerade die gesehene Natur zu einem zunehmend beliebten Bildgegenstand wurde.<sup>4</sup>

Mit der im Verlauf des 15. Jahrhunderts erfolgten Wiederentdeckung der antiken Geographie begann eine nicht mehr allein quellenkritische, sondern auch empirisch gestützte Auseinandersetzung mit dem geographischen Weltbild.<sup>5</sup> Es wurden in nie dagewesenem Umfang Landkarten angefertigt, die dabei in ihrer Projektion nicht durchgängig den heute etablierten Konventionen entsprachen. Dem als Autorität auf dem Gebiet der darstellenden Erdbeschreibung erachteten antiken Autor Ptolemäus folgend, lieferte jede Landkarte ein Bild der Welt.<sup>6</sup> Allerdings unterschied Ptolemäus dabei zwischen den sogenannten geographischen Karten, die ein großes Territorium oder Gebiet zeigten oder sogar die ganze Welt und jenen, die nur einen beschränkten Ausschnitt der Erdoberfläche zeigten. Den Unterschied zwischen diesen sogenannten chorographischen Karten und den geographischen illustrierte er durch ein Beispiel aus dem Bereich der künstlerischen Praxis, „wie wenn man etwa ein Ohr allein nachbilden wollte“, statt ein Bild des ganzen Kopfes zu liefern.<sup>7</sup> Der deutsche Geograph Peter Apian, dessen erstmals 1524 publizierter *Cosmographicus liber* vielfach nachgedruckt bald überall in Europa verbreitet war, ließ diese Gegenüberstellung durch einen Holzschnitt illustrieren (Abb. 1).<sup>8</sup> Im zugehörigen Text führt er Ptolemäus folgend aus, dass es der Fertigkeiten eines Mathematikers bedürfe,

3 Busch (wie Anm. 1), S. 132f. Die Übersetzung nach: Ernst H. Gombrich, Die Kunsttheorie der Renaissance und die Entstehung der Landschaftsmalerei, in: *Norm und Form. Zur Kunst der Renaissance*, Bd. 1, Stuttgart 1985, S. 140–157, hier: S. 151.

4 Nils Büttner, *Geschichte der Landschaftsmalerei*, München 2006, S. 73–123.

5 Vgl. zu diesem Zusammenhang zuletzt ausführlich Tanja Michalsky, *Projektion und Imagination: Die niederländische Landschaft der Frühen Neuzeit im Diskurs von Geographie und Malerei*, Paderborn [u.a.] 2011. Vgl. auch Nils Büttner, *Die Erfindung der Landschaft: Kosmographie und Landschaftskunst im Zeitalter Bruegels*, Göttingen 2000.

6 Der erste Satz lautet: „Die Geographie ist die Nachbildung des gesamten bekannten Teiles der Erde mittels Zeichnung samt all dem, was gewöhnlich im Zusammenhang mit ihm dargestellt wird.“ Zit. n. *Des Klaudios Ptolemaios Einführung in die darstellende Erdkunde: Theorie und Grundlagen der darstellenden Erdkunde*, übersetzt und hrsg. von Hans von Mzik, Wien 1938 (Klotho: *Historische Studien zur feudalen und vorfeudalen Welt*, Bd. 5), S. 5. Vgl. Büttner (wie Anm. 5), S. 53f.

7 Ebd. S. 53. „Finis verò eiusdem in effigienda partilius loci similitudine consummabitur: veluti si pictor aliquis aurem tantum aut oculum designaret depingeretque.“ Zit. nach Peter Apian, *Cosmographicus Liber ... Libellus de locorum describendorum ... per Gemmam Phrysiuum*, Antwerpen 1533, fol. 3r.

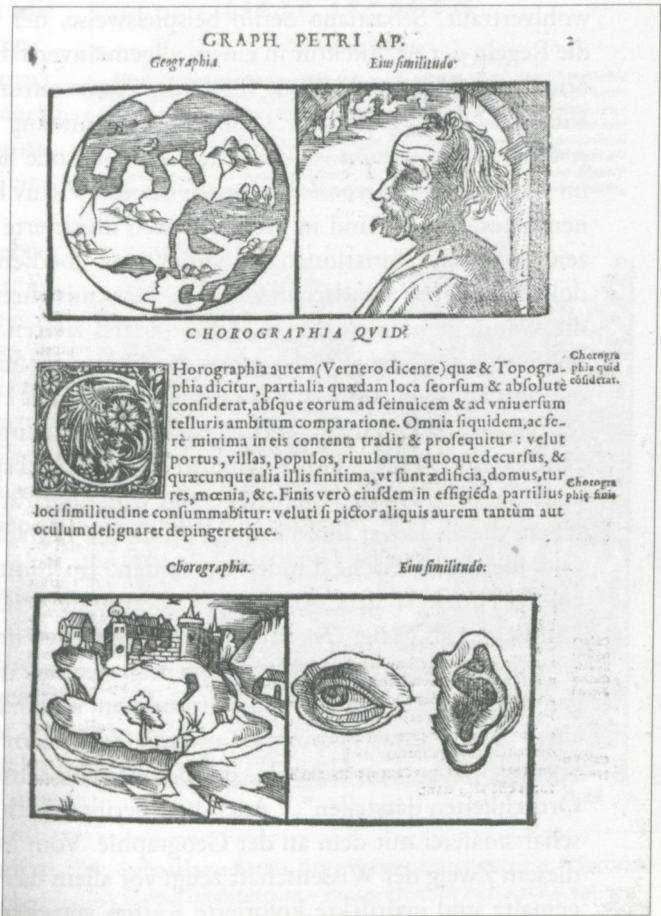
8 Ebd. fol. 2r: „velut portus, villas, populos, riuulorum quoquedecursus, & quæcunque alia illis finitima, vt sunt ædificia, domus, turres, moenia, &c.“



geographische Karten zu erstellen, während die chorographischen Karten künstlerisches Geschick erforderten. Sie sollten, in ansichtiger Projektion, einen beschränkten Erdausschnitt zeigen und „selbst die kleinsten der dort vorkommenden Objekte, wie Häfen, Dörfer, Bezirke, die Nebenflüsse der Hauptströme und ähnliches“.<sup>9</sup> Topographische Landesaufnahmen, ansichtige Landkarten und Landschaftsbilder, die man mit durchaus wissenschaftlichem Erkenntnisinteresse betrachtete, wurden zu einem gesuchten Gegenstand. Die frühneuzeitliche Sammlungspraxis vereinte die dem forschenden Erkenntnisinteresse gewidmeten Landkarten mit den auch als ästhetische Hervorbringungen wahrgenommenen Werken der Kunst. Gegenstände der Natur und Kunst wurden gleichermaßen eifrig gesammelt und waren bald nicht mehr allein in den

Palästen der Mächtigen zu bewundern, sondern auch in den Häusern der Reichen, wo Bilder der bewohnten Erdoberfläche Wohnräume und Flure schmückten.<sup>10</sup>

Einen gewichtigen Beitrag zur Ausbreitung der neuen Gattung leistete damals zudem das Aufgreifen antiker Wohn- und Lebensideale, auch wenn man von der Ausstattung antiker Villen noch keine sehr präzise Vorstellung hatte. Erst im 18. Jahrhundert brachten archäologische Funde hier eine lebendigere Anschauung. Doch war man mit den in der klassischen Literatur überlieferten Beschreibungen



1 Peter Apian, *Cosmographicus Liber*, Ingolstadt 1524, fol 2r.

<sup>9</sup> Büttner (wie Anm. 5), S. 54.

<sup>10</sup> Zu dieser spezifischen Sammlungspraxis vgl. ebd. S.141–187, vgl. auch Nils Büttner, Abraham Ortelius comme collectionneur, in: Robert W. Karrow (Bearb.), *Abraham Ortelius, (1527–1598), cartographe et humaniste*, Turnhout 1998, S. 168–180.

wohlvertraut. Sebastiano Serlio beispielsweise, der es sich zum Ziel gesetzt hatte, die Regeln der Architektur in einem allgemeinverständlichen Handbuch darzulegen, orientierte seine Empfehlung für die Innenausstattung der Gebäude ausdrücklich an Vitruv.<sup>11</sup> Dabei empfahl er 1537 in einem Anhang zum vierten Buch seiner *Regole generali di architettura* vor allem raumerweiternde illusionistische Fresken, wobei er im 1545 edierten *Secondo libro* auch die von Vitruv beschriebenen Formen des Bühnenbildes darlegte und in Holzschnitten illustrierte (Abb. 2).<sup>12</sup> Die Folge war, dass zeitgenössische Variationen der von Vitruv überlieferten *topia* und der von Plinius dokumentierten Landschaftsdekorationen mit ihren teils skurrilen Genremotiven die Wände der Villen des 16. Jahrhunderts zierten. Schon in Albertis um das Jahr 1450 verfassten *Zehn Büchern über die Architektur* findet sich im Rückgriff auf Vitruv die Empfehlung, bei der Dekoration von privaten Häusern zur Ergötzung des Geistes „ländliche Gegenden, Häfen, Jagd und Fischfang, Badeszenen und Schäferspiele, Blumen und üppiges Grün“ darzustellen.<sup>13</sup> Alberti sprach dabei den Gemälden auch eine Wirkung auf die Psyche zu.<sup>14</sup> So wirke die Farbe Grün beruhigend und Menschen, die an Fieber litten, sollten durch die Betrachtung gemalter Brunnen, Flüsse und fließender Bäche Linderung finden. Im Sinne einer ganzheitlichen Diätetik empfahl auch Alvise Cornaro das Leben in der Villa und den Anblick der schönen Landschaft als geeignetes Mittel der körperlichen und geistigen Erholung.<sup>15</sup>

Auch am spanischen Hof folgte man den aus der Antike bezeugten Vorstellungen über die angemessene Ausstattung von Wohnräumen. Entsprechend den durch Vitruv und Plinius verbürgten antiken Vorbildern schmückte man die Flure und Speisegemächer von Häusern „mit den verschiedensten Landschaften, die bestimmte Örtlichkeiten darstellen“.<sup>16</sup> Auch hier berührte sich das neue Interesse an der Landschaftsmalerei mit dem an der Geographie. Vom lebhaften Interesse Philipps II. an diesem Zweig der Wissenschaft zeugt vor allem das Inventar des Escorial, das etliche gemalte und gedruckte kolorierte Karten verzeichnet, die zum Teil auf Leinwand

11 Sebastiano Serlio, *Tutte l'opere d'architettura: Il Secondo libro d'architettura – Prospettiva*, Venetia 1584, fol. 51f.; Hanno-Walter Kruft, *Geschichte der Architekturtheorie: von der Antike bis zur Gegenwart*, München 1985, S. 80f.

12 Serlio (wie Anm. 11), fol. 51r. URL: <http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/serlio1584/0141> (15.10.2011); Gombrich (wie Anm. 3), Abb. 154.

13 Leon Battista Alberti, *De re aedificatoria*, Florenz 1485 (IX, 4): „Hilare / scimus maiorem in modum animis cum pictas uidemus amoenitates regionum / et portus et piscationes / et uenationes / et natationes / et agrestium ludos / et florida et frondosa.“ Zitiert nach URL:[http://nausikaa2.rzberlin.mpg.de/digitalibrary/digilib.jsp?permanent/archimedes\\_repository/large/alber\\_reaed\\_004\\_la\\_1485/004-01-pageimg+323](http://nausikaa2.rzberlin.mpg.de/digitalibrary/digilib.jsp?permanent/archimedes_repository/large/alber_reaed_004_la_1485/004-01-pageimg+323) (15.10.2011).

14 Ebd. „Aquarum spectare fontes pictos et riuulos maiorem in modum febricitantibus confert.“

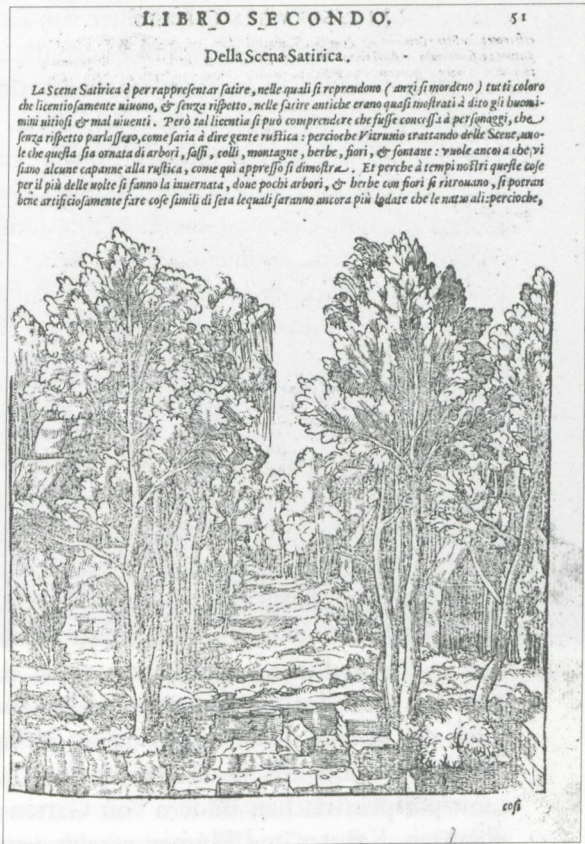
15 Montserrat Galera, *Antoon van den Wijngaerde, pintor de ciutats i de fets d'armes a l'Europa del cincents: cartobibliografia raonada dels dibuixos i gravats, i assaig de reconstrucció documental de l'obra pictòrica*, Barcelona 1998; vgl. auch Büttner (wie Anm. 5), S. 88f., mit weiterer Literatur.

16 Gombrich (wie Anm. 3), S. 154.



montiert waren und gerahmt die Wände des Palastes schmückten.<sup>17</sup> Nicht nur Darstellungen ganzer Regionen gab es hier, sondern auch Ansichten von Städten oder kleiner Landschaftsausschnitte wie einzelner Hügel oder Berge.<sup>18</sup>

Über van den Wijngaerdes Leben und Werk ist nur wenig bekannt. Er gehörte zu den vielen Flamen, die sich um die Mitte des 16. Jahrhunderts in Spanien niederließen. Im Jahre 1561 erbat er von Margarete von Parma mit seiner Frau, seinen Kindern und seiner gesamten Habe nach Spanien ziehen und in den Dienst des Königs treten zu dürfen. Er war danach als Maler Philipps II. im Alcázar zu Madrid und in den Lustschlössern der Umgebung tätig. In verschiedenen Quellen erscheint er unter dem Namen Anthoine de las Viñas, als Antonio de Bruxelles oder als Avinea.<sup>19</sup> Er verstarb am 7. Mai des Jahres 1571 in Madrid. Mit Ausnahme seiner gezeichneten Ansichten, vor allem spanischer Städte, ist kaum eines seiner Werke bewahrt geblieben. Im Jahre 1582 berichtet jedoch Gonzalo Argote de Molina, dass es in *El Pardo*, einem Jagdschloss des Königs, einen Flur gäbe, der mit verschiedenen Ansichten von der Hand Antonis van den Wijngaerdes ausgestattet sei: „Gemalt auf Leinwand, von der Hand des Flamen Antonio de las Viñas, einem berühmten



2 Sebastiano Serlio, *Tutte l'opere d'architettura: Il Secondo libro d'architettura – Prospettiva*, Venetia 1584, fol. 51v.

17 Zu Philipps Interesse an der Geographie vgl. Richard L. Kagan, *Spanish Cities of the Golden Age: The Views of Anton van den Wijngaerde*, Berkeley [u.a.] 1989, S. 40–53. Zu kartographischem Material in seinen Sammlungen vgl. Frederik Caspar Wieder, *Niederländische historisch-geographische documenten in Spanje*. Uitkomsten van twee maanden onderzoek, erweiterter Sonderdruck aus: *Tijdschrift van het Koninklijk Nederlandsch Aardrijkskundige Genootschap te Amsterdam*, 2. Serie, 32, 1915, S. 1–34, S. 145–187, S. 285–318, S. 775–824, bes. S. 1–33.

18 Katalog der Ausstellung: *Portugal en Vlaanderen. Europa in het vershiet (1550–1680)*, Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België, Brüssel 1991, 213, Nr. 36.

19 Richard L. Kagan: *Ciudades del siglo de oro: Las vistas españolas de Anton van den Wyngaerde*, Madrid 1987, S. 9f.



Maler, die großen Inseln und Gebiete von Zeeland, mit allen seinen Städten, Häfen, Flüssen, Ufern und Deichen, sowie auch die See, die sich zum mächtigen Königreich England ausdehnt.“<sup>20</sup> In einer anderen Galerie, begleitet von einer Gemäldefolge, die Schlachten und Siege Karls V. schilderte, gab es Ansichten von London, Neapel, Madrid und Valladolid. Auch für die königlichen Paläste in Madrid malte van den Wijngaerde diverse Karten und Veduten – auch niederländischer Städte. Im Jahre 1599 berichtete der deutsche Reisende Jacob Cuelvis, dass im *Alcázar* zu Madrid neben Ansichten verschiedener spanischer Städte solche von Rom, Lissabon, Genua und Mailand, aber auch Bilder von Amsterdam, Dordrecht und Gent zu sehen waren.<sup>21</sup> Diese Bilder dienten fraglos zugleich der höfischen Repräsentation. Die an den Wänden abgebildeten Landschaften hatten stets auch eine propagandistische Funktion und verwiesen auf das eigene Territorium, seine Fruchtbarkeit und Blüte, wobei in den gemalten Landschaftsdekorationen neben den Idealen der antiken *aura aetas* zumindest mittelbar auch die der mittelalterlichen Herrscherikonographie entstammende Idee des *paradiso terrestre* fortlebte.<sup>22</sup>

Als Beispiel dafür ließe sich *El Pardo* anführen, in dessen Gängen es neben Ansichten von verschiedenen Wäldern mit jagdbarem Wild auch Veduten „der wichtigsten Inseln und Gebiete von Zeeland gab, mit seinen Städten, Häfen, Flüssen, Stränden und Deichen“.<sup>23</sup> Entsprechend der antiken Forderung waren nicht nur exakte Veduten und Stadtansichten eine angemessene Dekoration, sondern jede Art naturalistisch gemalter Landschaften. Damit wurden dann zum Beispiel auch die Räume dekoriert, in denen Philipp II. seine Mahlzeiten einzunehmen pflegte. In einer Beschreibung aus dem Jahre 1602 heißt es, dass diese Räume „mit perspektivischen Bildern von Gärten geschmückt“ gewesen seien, in denen Pflanzen, Kräuter und Blumen gezeigt gewesen wären sowie Vögel und Tiere, die ein Mönch des Escorial gemalt habe.<sup>24</sup> Doch Philipp ließ nicht nur von in seinen Diensten stehenden Malern solche Bilder fertigen, sondern auch vermittelt über

20 „Desta sala se passa a vn Corredor, cuya vista descubre aquel espacioso Bosque, poblado de diuersidad de animales, Iualies, Corços, Gamos, Liebres y Conejos, q[ue] no muy zahareños por entre aquellos arboles se ven andar paciendo, corriendo y saltaudo, y otros muchos animales, como son Gatos monteses, Lobos y Zorras, de que tambien ay abundancia, sin la diuersidad de Aguilas, Milanos, Cueruos, Picaças, Perdizes, Garças y Anades, y casi todos los generos de aues, quel ayre cortan, goza[n]do de aquel ameno sitio a su aluèdrio.“ Zit. n. Gonçalo Argote de Molina, *Libro de la montería que mando escrevir el muy alto y muy poderoso Rey Don Alonso de Castilla, y de Leon, Ultimo deste nombre*, Sevilla 1582, Anhang: Discurso sobre el libro de la montería, fol. 21r.

21 Kagan (wie Anm. 17), S. 11.

22 Reinhard Bentmann, Michael Müller, *Die Villa als Herrschaftsarchitektur: Versuch einer kunst- und sozialgeschichtlichen Analyse*, Frankfurt a.M. 1970, S. 72.

23 „Vese eneste Corredor, pintado en lie[n]ço, de mano de Antonio de las Viñas Flamenco, Pintor valiente, las gra[n]des Islas y tierras de Zelanda, con todas sus Villas, Puertos, Rios, Riberas, y Diques, con todo el Mar, que descubre el gran Reyno de Inglaterra.“ Zit. nach Argote de Molina (wie Anm. 20), fol. 21r.

24 Kagan (wie Anm. 17), S. 48.





3 Cornelis van Dalem, *Landschaft mit Hirten*, Öl auf Holz, 47 x 68 cm. Madrid, Museo Nacional de Prado.

Agenten in den Niederlanden kaufen. Zu den Bildern, die damals nach Spanien gelangten, gehört auch eine kleine Felslandschaft mit Hirten, die sich über den Vergleich mit anderen Werken dem niederländischen Maler Cornelis van Dalem (um 1530/35–1573) zuschreiben lässt (Abb. 3).<sup>25</sup>

Wenig nur ist über die Biographie dieses Malers bekannt. 1604 findet er im *Schilder-Boeck* Karel van Manders Erwähnung, der ihn als Lehrer des Bartholomäus Spranger (1546–1611) anführt.<sup>26</sup> Van Manders enge freundschaftliche Bindung zu Spranger lässt ihn zu einem glaubwürdigen Zeugen werden, der aus erster Hand erfahren konnte, dass Spranger auf Empfehlung des Gillis Mostaert (um 1530–1598) für zwei Jahre bei dem Edelmann Cornelis van Dalem angenommen worden sei, „dessen Eltern ihn nur zu seinem Vergnügen und zum Zeitvertreib das Malen hatten lernen lassen. [...] Als die zwei Jahre um waren, wurde er [Spranger]

25 Cornelis van Dalem, *Landschaft mit Hirten*, Öl auf Holz, 47 x 68 cm. Madrid, Museo Nacional de Prado, Inv.-Nr. P1856. Charles Sterling und Otto Benesch, *Neue Gemälde des Cornelis van Dalem*, in: *Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen* 64, 1933, S. 123–126; Yvonne Thiery / Michel Kervyn de Meerendré, *Les peintres flamands de paysage au XVIIe siècle: des précurseurs à Rubens*, Bruxelles 1986, 3f.

26 Karel van Mander, *The Lives of the Illustrious Netherlandish and German Painters, from the first edition of the Schilder-boeck (1603–04)*, hrsg. und kommentiert von Hessel Miedema, 6 Bde., Doornspijk 1994–1998, hier: Bd. 1, fol. 268v–269r; Bd. 5, S. 89f.

für zwei weitere Jahre bei diesem Meister angenommen, wo der Junge keine all zu gute Zeit hatte, da sein Meister selten oder nie malte. Deshalb verbrachte Spranger die meiste Zeit damit zu, Bücher über Geschichte und Poesie zu lesen, derer es dort viele gab: Doch ob er viel oder wenig malte, kümmerte den Meister kaum, so er nur Farbe und Malgerät in Ordnung fand, wenn ihn die Lust zu malen ankam. Seines Meisters Spezialität war das Malen von Felsen und Landschaften, in die hinein andere, namentlich Gillis Mostaert und Joachim Beuckelaer, die Figuren anbrachten.<sup>27</sup> Diese Aussagen van Manders werden durch einige schriftliche Quellen und Archivfunde bestätigt und ergänzt. Die Familie van Dalem stammte aus der kleinen Stadt Tholen in Zeeland und war 1468 durch die Grafen von Holland und Zeeland mit dem erblichen Lehen der Herrschaft über Vosmaer versehen worden.<sup>28</sup> Schon die Eltern von Cornelis lebten jedoch nicht auf ihrem Adelssitz, sondern waren in Antwerpen ansässig. Die Quellen belegen zugleich die Richtigkeit von van Manders Feststellung, dass Cornelis allein „uyt lust, en om tijt verdrijf“ malte. In den Akten der Stadt erscheint er als „marchant“ und „coopman“, wobei er offensichtlich genug Geld besaß, um verschiedene Immobilien zu erwerben. Im Jahr 1565 verließ er Antwerpen, nachdem er am 9. November das bei Breda gelegene Landgut *De Ypelaar* erworben hatte.<sup>29</sup> Die Tatsache, dass er im folgenden Jahr den Wiedertäufer Jan de Weese bei sich aufnahm, erweist seine religiöse Orientierung und dokumentiert sein politisches Engagement, das wahrscheinlich auch den Weggang aus Antwerpen begründet.<sup>30</sup> Weitere Dokumente erweisen, dass der Maler bis zu seinem Tode im Jahre 1573 die meiste Zeit auf *De Ypelaar* verbrachte, wo er sich noch einmal dem Verdacht der Ketzerei ausgesetzt sah.<sup>31</sup> Sein Œuvre gruppiert sich um zwei sicher datierte Werke, deren eines 1564 entstand und die Flucht nach Ägypten zeigt, während das andere mit dem Monogramm und der Jahreszahl 1565 versehen ist (Abb. 4 und Farbabb. II).<sup>32</sup> Es zeigt zwei verfallene reetgedeckte Häuser. An einer vom Alter gezeichneten Weide vorbei, die kaum noch grünende Zweige trägt, geht der Blick auf die ruinösen Bauernkaten, deren linke völlig zusammengebrochen scheint. Die Balken des Dachstuhles

27 Die deutsche Übersetzung zitiert nach Carel van Mander, *Das Leben der niederländischen und deutschen Maler*, übers. von Hanns Floerke, 2 Bde., München u. Leipzig 1906, Bd. 2, S. 131; vgl. van Mander / Miedema (wie Anm. 15), Bd. 1, fol. 268v.

28 Carl Van de Velde, Archivalia over Cornelis van Dalem, in: *Miscellanea Josef Duverger: Bijdragen tot de Kunstgeschiedenis der Nederlanden*, Bd. 1, Gent 1968, S. 238–345, hier: S. 237.

29 Ebd., S. 239.

30 Ebd., S. 240.

31 Ebd., S. 241.

32 Cornelis van Dalem, *Landschaft mit Gehöft*, Öl auf Holz, 103 x 127,5 cm. München, Alte Pinakothek, Inv.-Nr. 12044. *Alte Pinakothek München: Erläuterungen zu den ausgestellten Gemälden*, 2., korrig. u. erw. Aufl., München 1986, S. 158f.; Dominique Allart, Un paysagiste à redécouvrir: Cornelis van Dalem (Anvers, avant 1534? – Bavel, 1573), in: *Revue Belge d'Archeologie et d'Histoire de l'Art* 62, 1993, S. 95–130, hier: S. 122, Nr. 1; S. 123, Nr. 5.





4 Cornelis van Dalem,  
*Landschaft mit Gehöft*,  
Öl auf Holz, 103 x 127,5 cm.  
München, Alte  
Pinakothek.

sind eingesunken und zur Linken hängt das Schilf des Daches in das, was ehemals das Innere des Hauses war. Auch das rechte Haus, dessen Giebelseite gezeigt ist, zeigt deutlich die Spuren des Verfalls. Das Flechtwerk, das die Gefache füllte, liegt stellenweise offen und die Lehmfüllung fehlt. Der Verputz ist bröckelig und fehlt in weiten Teilen. Die ruinösen Häuser erscheinen so als genauso sinnfällige Bilder des Verfalls wie die im Hintergrund gezeigte Ruine eines großen Backsteinbaus. Doch im Gegensatz zu diesem sind die verfallenen Häuser bewohnt. So geben die Wanddurchbrüche den Blick auf zwei Männer frei. Rechts vor dem Haus sind eine Frau und ein Kind auszumachen, während in dem kleinen Garten neben diesem Haus ein Mann mit einer Harke zu erkennen ist. Im Zentrum des Bildes stehen aber nicht die Menschen, sondern die Ruinen. Mittelpunkt der Komposition ist die an zentraler Stelle gezeigte Backsteinruine, deren hoch aufragende gotische Mauerbögen zuerst an eine Kirche denken lassen. Ein kleines architektonisches Detail verrät jedoch, dass es sich bei dem Bauwerk nicht um die Überbleibsel eines Gotteshauses handelt. An der Stelle, wo die Pfeilerarkaden an das links gezeigte Fragment eines Turmes anschließen, sitzt ein kleiner Erker. Er befindet sich genau auf der optischen Mittelachse des Gemäldes, im Kreuzungspunkt der Bilddiagonalen, was eine schematische Abbildung an dieser Stelle verdeutlichen mag.

Betrachtet man nun ein Detail dieser so prominenten Stelle des Gemäldes, wird schnell offensichtlich, um was es sich handelt: Es ist ein Abort, wie er sich an zahlreichen Gebäuden jener Zeit findet. An zahlreichen Bauten, jedoch nicht an den Fassaden von Kirchen. Sucht man nach Vergleichen in der niederländischen Architektur, so finden sich ähnliche Konstruktionen an Burgen und Schlössern, besonders im deutschen Raum. Es sei zum Vergleich der gesamten architektonischen Anlage des



5 Pieter Bruegel d.Ä., *Volkszählung zu Bethlehem*, 1566, Öl auf Holz, 115,5 x 163,5 cm. Brüssel, Museum voor Oude Kunst.

bei van Dalem gezeigten Wandstück auf die Marienburg verwiesen, eine deutsche Ordensburg des späten 13. Jahrhunderts.<sup>33</sup>

Es liegt nahe, in der so prominent gezeigten Burgruine eine Aussage zu vermuten, die über den bloßen Abbildcharakter hinausgeht. Sucht man nun nach visuellen Entsprechungen, wird man schnell fündig. So findet das Motiv der hinter Bauernhäusern gezeigten Ruine einer Burg eine Entsprechung in Pieter Bruegels Darstellung der Volkszählung zu Bethlehem (Abb. 5).<sup>34</sup> Im Hintergrund aber doch deutlich sichtbar ist auch auf diesem um das Jahr 1566 entstandenen Gemälde die Ruine eines ausgebrannten Kastells gezeigt. Die im Vordergrund gezeigte Szene ist durch zahlreiche Details als anspielungsreicher Kommentar der politischen Zustände um die Mitte des 16. Jahrhunderts ausgewiesen. So ist das links gezeigte Gasthaus „Zum grünen Kranz“ durch den unter dem Hauszeichen angebrachten Doppeladler als temporäres Büro des Steuereintnehmers erkennbar, der hinter seinem Tresen sitzend

33 Walter Hotz, *Kleine Kunstgeschichte der deutschen Burg*, Darmstadt 1965, S. 178–182, Taf. 137.

34 Pieter Bruegel d.Ä., *Volkszählung zu Bethlehem*, 1566, Öl auf Holz, 115,5 x 163,5 cm. Brüssel, Museum voor Oude Kunst, Inv.-Nr. 3637. Roger H. Marijnissen, *Bruegel. Das Gesamtwerk*, Köln 2003, S. 296–303. Vgl. zuletzt Jürgen Müller, Spuren im Schnee: Anmerkungen zu zwei „Winterbildern“ Pieter Brueghels d.Ä., in: Kirsten Kramer (Hrsg.): *Visualisierung und kultureller Transfer*, Würzburg 2009, S. 133–150; Ausstellungskatalog: *Kunst en financiën in Europa. 16de-eeuwse meesterwerken in een nieuw licht*, hrsg. von Joost van der Auwera, Brüssel 2009, Nr. 13.



die von Bauern und Bürgern abgelieferten Geldbeträge und Naturalien in sein Steuerregister verzeichnet. In der Masse der Abgabepflichtigen sind der durch eine Säge als Zimmermann ausgewiesene Joseph und Maria, die auf dem von ihm geführten Esel reitet, auf den ersten Blick kaum auszumachen. Zwar wird das Bild durch diese Figurengruppe ikonographisch als „Volkszählung zu Bethlehem“ glaubhaft und bestimmbar, doch geht es augenscheinlich um mehr: Die politischen Konflikte, die zu der Zeit als Bruegels Gemälde entstand in den Niederlanden schwelten, hatten sich nicht zuletzt an der Tatsache entzündet, dass Philipp II. die altherwürdigen Privilegien der niederländischen Städte und Stände durch seine Steuerreformen verletzt hatte. Die kunsthistorische Forschung hat diese Zusammenhänge immer wieder aufgezeigt und das Bild entsprechend gedeutet. Die Frage aber, wie sich das Bild der Ruine in die kritische Gesamtdeutung des Gemäldes fügt, wurde bislang nicht überzeugend beantwortet, obwohl es sich um ein Motiv mit fester Konnotation handelt, die sich schlüssig in die politische Interpretation integrieren lässt. So begegnet das Motiv der verfallenen Burgruine auch in der zeitgenössischen Bildpropaganda. In einer von Hans Collaert I. um das Jahr 1580 edierten *Beclaghinge der Nederlantscher Verwoestinghe*, einem Flugblatt, das sich gegen die Besetzung des Landes durch spanische Truppen richtet, ist eine Personifikation Belgiens vor einer Ruine gezeit (Abb. 6).<sup>35</sup> Sie verdeutlicht als sinnfälliges Gleichnis einstiger Größe den Verfall, den die Niederlande erleben mussten. In der emblematischen Literatur erscheint die Ruine aber nicht allein als allgemeiner Ausdruck einstiger Größe, sondern auch als Zeichen für die Unbeständigkeit von Herrschaft.<sup>36</sup>

In der Unbeständigkeit der Herrschaft, der Instabilität des politischen Systems lag in den Augen vieler Zeitgenossen zugleich der Grund für die katastrophalen politischen Verhältnisse in den Niederlanden. Das erweist zum Beispiel der Blick auf Pieter Bruegels um 1567 entstandene Darstellung des Schlaraffenlandes (Abb. 7).<sup>37</sup> Der Schlüssel zum Verständnis dieses Bildes liegt, wie Ross H. Frank 1991 überzeugend nachgewiesen hat, in den drei Figuren unter dem Baum.<sup>38</sup> Sie sind als drei typische Vertreter gesellschaftlicher Gruppen zu verstehen und lassen sich als Soldat, Bauer und Bürger (oder Kleriker) identifizieren.<sup>39</sup> Sie sind wie die Speichen eines Rades um den als Achse in der Mitte stehenden Baum angeordnet. Diese An-

35 James Tanis / Daniel Horst, *Images of Discord – De Tweedracht verbeeld: A Graphic Interpretation of the Opening Decades of the Eighty Years' War*, Bryn Mawr (Pennsylvania) 1993, S. 105–107.

36 Gerd Unverfehrt, in: Ders. / Nils Büttner: *Jacob van Ruisdael in Bentheim: Ein niederländischer Maler und die Burg Bentheim im 17. Jahrhundert*, Bielefeld 1993, S. 92–94.

37 Pieter Bruegel d.Ä., *Schlaraffenland*, Öl auf Holz, 52 x 78 cm. München, Alte Pinakothek, Inv.-Nr. 12044. Kat. München (wie Anm. 32), S. 104f.

38 Ross H. Frank, An Interpretation of „Land of Cockaigne“ (1567) by Pieter Bruegel the Elder, in: *Sixteenth Century Journal* 22, 1991, S. 299–329.

39 Louis Maeterlinck identifizierte die drei Figuren als Vertreter dreier Stände, als Kleriker, Bauer und Soldat. Vgl. *Le genre satirique dans la peinture flamande*, in: *Académie Royale des Sciences de Belgique* 62, 1903, S. 310f.





6 Hans Collaert I., *Beclaghinge der Nederlandtscher Verwoestinghe*, Flugblatt, um 1580.

ordnung lässt einen Platz unter dem Baum als leer erscheinen, an dem statt einer menschlichen Figur eine Gans auf einem Teller gezeigt ist. Sie steht stellvertretend für einen vierten typisierten Ständevertreter, nämlich für den Adeligen. Als Bruegels Gemälde entstand, war „Geuze“ – das niederländische Wort für Gans – zum Schlagwort und Begriff für jene niederländischen Adeligen geworden, die sich gegen die spanische Zentralregierung erhoben hatten. Doch wer waren eigentlich die Führer des Aufstandes? Die deutschen Klassiker, allen voran Goethe und Schiller, die den niederländischen Aufstand des 16. Jahrhunderts zur prototypischen Erhebung eines Volkes gegen seine Unterdrücker stilisierten, sahen die Vertreter des höchsten Adels an seiner Spitze. Den Zeitgenossen stellte sich die Sache anders dar. Gerade zu Beginn der Auseinandersetzungen sah sich die adelige Führungselite in den Niederlanden der Kritik des Bürgertums und des niederen Adels ausgesetzt, der zu großen Teilen aus bekennenden Calvinisten bestand. Zu ihnen zählten zum Beispiel Jan und Philipp Marnix, die in Genf erzogen worden waren. Diese beiden und zwanzig ihrer Gesinnungsgenossen hatten sich im November des Jahres 1565 auf Schloss Culemborg getroffen und ein Gesuch an die spanische Regierung verfasst, in dem sie die Abschaffung der Inquisition forderten. Beinahe vierhundert Männer unterzeichneten dieses Gesuch, das Hendrik van Brederode als Leiter einer Delegation





7 Pieter Bruegel d.Ä., *Schlaraffenland*, Öl auf Holz, 52 x 78 cm. München, Alte Pinakothek.

von 200 Adligen am 5. April 1566 in Brüssel an Margarete von Parma übergab. Es steht außer Frage, dass Cornelis van Dalem mit diesen Männern sympathisierte und genau wie sie die Tatsache verurteilte, dass die höchsten Adligen des Landes, Männer wie der aus Deutschland stammende Wilhelm von Oranien, Lamoraal van Egmond und Philippe de Montmorency-Nivelles, der Graf von Hoorne, sich geweigert hatten, dieses erste Gesuch zu unterzeichnen. Sie hatten sich erst später – zu spät wie damals viele fanden – der gerechten Sache angeschlossen. So hatte Wilhelm von Oranien noch im August des Jahres 1566 in Antwerpen gewaltsam und blutig für die Wiedereinführung des katholischen Gottesdienstes gesorgt, während Egmont und Hoorne in Flandern und Tournai Ähnliches unternahmen.<sup>40</sup> Zwar wurde besonders in Antwerpen darauf geachtet, dass auch die Reformierten die Möglichkeit zur Religionsausübung erhielten, doch wurde der restauratorische Frieden eben mit brutaler Gewalt hergestellt und es schien, als habe der Adel einem fremden König mehr gedient als dem eigenen Volk. Dieses Fehlverhalten und Versagen des höchsten Adels, der den aus seinem Stand erwachsenen Pflichten und Verpflichtungen nicht mehr nachgekommen sei, wurde deshalb von vielen als der eigentliche Grund für die politischen Missstände angesehen. Das Fehlen des Adels galt vielen Niederländern als der eigentliche Grund für den Verfall. So mag auf van Dalems Münchener Gemälde

40 Franz Petri / Ivo Schöffer / Jan Juliaan Woltjer, *Geschichte der Niederlande*, Stuttgart 1991, S. 16.

(Abb. 4) die im Hintergrund gezeigte Ruine des Adelssitzes die im Vordergrund so augenfällig dokumentierten Missstände erklären.

Van Dalem war allem Anschein nach ein kämpferischer Calvinist, der seiner politischen Gesinnung in seinen Gemälden Ausdruck gab. Nicht zuletzt deren Anspielungsreichtum erweist die Bildung van Dalems, die auch durch van Manders Bericht über den Bücherreichtum in seinem Haus bestätigt wird, genauso aber auch durch seine malerische Auseinandersetzung mit der nationalen Vergangenheit. So schuf er beispielsweise Bilder vom Leben der noch in Höhlen lebenden Vorfahren, für die er sich nicht allein auf klassische Werke stützte, sondern auch auf gelehrte Bibelkommentare, in denen der Versuch unternommen wurde, das Leben vor der Sintflut zu rekonstruieren.<sup>41</sup> Im Kontext der humanistischen Diskurse seiner Zeit leistete der Maler mit einem solchen Gemälde zugleich einen wertvollen Beitrag zur Geographie, die als Teil der Historie galt. Abraham Ortelius zum Beispiel verstand, wie die meisten seiner Zeitgenossen, die Geographie als „Auge der Historie“ und somit als Teil und Ergänzung der Geschichtswissenschaft.<sup>42</sup> Bilder, wie van Dalem sie malte, wurden fraglos als Werke der bildenden Kunst geschätzt und bewundert. Darüber hinaus wurden Gemälde aber auch in anderer Perspektive gesehen und betrachtet. Aus einer Vielzahl unterschiedlicher Quellen, aus Bildern und Texten lässt sich mit einiger Zuverlässigkeit rekonstruieren, was ein zeitgenössischer Betrachter je nach seinem Vorwissen und Bildungshintergrund aus derartigen Bildern herauslesen konnte. Denn die Gemälde van Dalems waren einst Teil einer visuellen Kultur, die für die Zeitgenossen nicht nur prinzipiell verstehbar, sondern durchaus verständlich war.<sup>43</sup> Es gab damals, vor allem innerhalb der Institutionen Hof und Kirche, eine Diskussion über den Nutzen und Nachteil von Bildern. Dadurch lässt sich zumindest der diskursive Rahmen aufzeigen, innerhalb dessen die Bedeutung von Bildern und Bildinhalten verhandelt wurde. Wo immer man Äußerungen über die Herstellung von Bildern findet, die über Rezepte zur Farbherstellung oder für die Gewinnung von Bildmotiven hinaus gehen, wird deren Herstellung genau wie ihre Betrachtung der Produktion und Rezeption von Texten gleichgesetzt. Am prägnantesten hat das damals der Italiener Leon Battista Alberti formuliert, dessen kunsttheoretische Texte auch nördlich der Alpen gelesen wurden.<sup>44</sup> Er hatte, antikem Vorbild folgend, die jedem Gebildeten aus den klassischen Schriften vertrauten Regeln der Rhetorik systematisch auf die Bildkünste angewandt. Durch die überall

41 Ausführlich dazu: Nils Büttner, *Aurei saeculi imago. Antike als Instrument politischer Konflikte in den Niederlanden*, in: *Welche Antike? Konkurrierende Rezeptionen des Altertums im Barock* [Wolfenbütteler Arbeiten zur Barockforschung, 47], hrsg. von Ulrich Heinen, Bd. 1, Wiesbaden 2011, S. 347–365.

42 Abraham Ortelius, *Theatrum orbis terrarum*, Antwerpen 1570, fol. 6r.

43 Carsten-Peter Warncke, *Sprechende Bilder – sichtbare Worte*, Wiesbaden 1987, S. 23; vgl. auch Carsten-Peter Warncke, *Symbol, Emblem, Allegorie*, Köln 2005.

44 Julius von Schlosser, *Die Kunstliteratur: Ein Handbuch zur Quellenkunde der neueren Kunstgeschichte*, Wien 1924, S. 108f.



in Europa propagierte und praktizierte Rhetorisierung wurden Bilder damals zu einer dem Wort gleichrangigen und dem Text entsprechenden Mitteilungsform entwickelt. „Ut pictura poesis“ – „ein Gedicht soll wie ein Gemälde sein“ –, hatte der römische Dichter Horaz in seiner *Ars poetica* (361) geschrieben.<sup>45</sup> Aus diesem Satz, der eigentlich von den Literaten Anschaulichkeit gefordert hatte, erwuchs nun die Doktrin, dass für Bilder gelten solle, was auch für die Poesie galt.<sup>46</sup> Gemälde sollten nicht nur kunstvoll gemacht, sondern auch als Kunst erdacht sein. Alberti sah dabei die unterschiedlichen Aufgaben der Bildkunst einem gemeinsamen kunsttheoretischen Ziel untergeordnet, indem er alle öffentlichen Bilder als Mittel ästhetischer Erziehung dem Wohl des Gemeinwesens einordnete. Und auch darin orientierte er sich an der Rhetorik, in der allen Aufgaben der Rede ein gemeinsamer Zweck innewohnte, denn sie sollte erfreuen, belehren und bewegen, um die Hörer möglichst wirksam zu überzeugen und sie zu sittlichen Haltungen und Handlungen zu leiten. Auch die Theologen der Zeit bedienten sich der als allgemeinverbindlich erachteten Kommunikationslehre der Rhetorik und forderten deren Anwendung auch auf Bilder. Sie sahen die zentrale Aufgabe der bildenden Künste darin, einen Beitrag zur Rettung der Seelen zu leisten. Das konnte geschehen, indem man Werke der Bildkunst beispielsweise als Medium der Glaubensunterweisung einsetzte, wie es Papst Gregor der Große empfohlen hatte. Dessen berühmtes Diktum, dass Bilder nützlich seien, „damit jene, die nicht lesen können, wenigstens aus den Erscheinungen auf den Wänden entnehmen können, was sie aus den Büchern nicht verstehen würden“, sollte für das ganze Mittelalter Gültigkeit behalten.<sup>47</sup> Doch waren Bilder durchaus nicht allein den Leseunkundigen vorbehalten, und es entwickelten sich beispielsweise in der Buchillustration schon sehr früh komplexe Bildformen, die über die bloße Illustration des im Text Gesagten weit hinausgingen. Als Beispiel für dieses frühneuzeitliche Bildverstehen, mag ein 1618 entstandenes Gemälde des Ma-

45 Bis heute grundlegend: Rensselaer W. Lee, *Ut pictura poesis. The Humanistic Theory of Painting* (1940), New York 1967, bes. S. 3: „The saying attributed by Plutarch to Simonides that painting is mute poetry, poetry a speaking picture, was quoted frequently and with enthusiasm; and Horace’s famous simile *ut pictura poesis* – as is painting so is poetry – which the writers on art expected one to read, as is poetry so is painting’, was invoked more and more as final sanction for a much closer relationship between the sister arts than Horace himself would probably have approved.“ Vgl. auch Ulrich Pfisterer, *Künstlerische Potestas audendi und Licentia im Quattrocento: Benozzo Gozzoli, Andrea Mantegna, Bertoldo di Giovanni*, in: *Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana* 31, 1996, S. 107–148, bes. S. 109–118.

46 Entsprechend wurde auch das von Plutarch in seiner Schrift *Über den Ruhm der Athener* (346 F) überlieferte Diktum des Simonides verstanden, der Malerei stumme Dichtung und Dichtung sprechende Malerei nennt, es wurde auf das Bild selbst übertragen, obwohl mit „*pictura loquens*“ ursprünglich das „sprechende Bild“ als eine Redefigur gemeint war. Zum historischen Kontext und der Umdeutung vgl. Gabriele K. Sprigath, *Das Diktum des Simonides: der Vergleich von Dichtung und Malerei*, in: *Poetica* (München), 36, 2004, S. 243–280.

47 Greg. M. *epist.* 105 MPL 77, S. 1027f.: „Idcirco enim pictura in ecclesiis adhibetur, ut hi, qui litteras nesciunt, saltem in parietibus videndo legant, quae legere in codicibus non valent.“



8 Frans Francken II., *Kunstkammer mit Abraham Ortelius und Justus Lipsius*, Öl auf Leinwand, 52,5 x 73,5 cm. Privatbesitz.

lers Frans Francken dienen (Abb. 8).<sup>48</sup> Dieses Bild zeigt in einem etwas weiter gefassten Blickwinkel wiederum eine ideale frühneuzeitliche Kunst- und Wunderkammer. Zur Rechten geht der Blick auf einen mit schweren Folianten ausgestatteten Bibliotheksraum, in dem ein Buch mit Darstellungen von Fischen aufgeschlagen auf dem Tisch liegt. Der eigentliche Sammlungsraum ist reich mit Gemälden bestückt. Im Zentrum, über einem üppig verzierten Sammlungsschrank, befinden sich zwei Bilder der Muttergottes. Daneben hängt, beinahe auf dem Fußboden, ein Historienbild, darüber zwei ideale Porträts und eine ganze Reihe von Landschaftsbildern. Das Bildnis eines Mannes, vielleicht des Besitzers der Sammlung, steht an einen Tisch gelehnt auf dem Boden. An verschiedenen Stellen im Raum verteilt finden sich Muscheln, getrocknete Fische und andere konservierte Belege für Flora und Fauna. Links ist um einen Tisch, auf dem wissenschaftliche

48 Frans Francken II., *Kunstkammer mit Abraham Ortelius und Justus Lipsius*, Öl auf Leinwand, 52,5 x 73,5 cm. Privatbesitz. Ursula Alice Härting, *Studien zur Kabinettbildmalerei des Frans Francken II. (1581–1642): ein repräsentativer Werkkatalog*, Hildesheim u.a. 1983, Nr. A 379; Dies., *Frans Francken II.*, Freren 1989, Nr. 460; Dies., *Doctrina et Pietas: Über frühe Galeriebilder*, in: *Jaarboek van het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen*, 1993, S. 95–133, hier: S. 100 und S. 117, Anm. 54, Abb. 3; URL: [http://www.christies.com/LotFinder/lot\\_details.aspx?intObjctID=1603320](http://www.christies.com/LotFinder/lot_details.aspx?intObjctID=1603320) (15.10.2011).



Instrumente liegen, eine Gruppe von drei Männern versammelt. Zwei der Dargestellten lassen sich identifizieren. Es sind der Philosoph und Philologe Justus Lipsius und der Kosmograph Abraham Ortelius.<sup>49</sup> Der hinter ihnen stehende junge Mann mit der Graphikmappe ließ sich bislang nicht identifizieren. Bei der Versammlung um den Tisch handelt es sich aber auch nicht um die bildliche Dokumentation einer tatsächlichen Begegnung. Als das Gemälde entstand war der 1598 verstorbene Ortelius nämlich schon zwanzig Jahre tot und auch Lipsius, der den Kosmographen nur acht Jahre überlebt hatte, war längst verstorben. Die Bildnisse der beiden Gelehrten sind im Kontext der gemalten Kunstkammer vielmehr als Visualisierung eines sammlerischen Ideals zu werten. Die beiden Gelehrten verkörpern dabei als sinnbildliche Vertreter ihrer akademischen Disziplinen die theoretische und die praktische Erkenntnis der christlichen Weltordnung, deren heilsgeschichtliche Determinierung durch das zentral gezeigte Bild der Madonna verbürgt wird. Den jungen Mann im Hintergrund, der den beiden eine Graphikmappe zureicht, mag man als Sinnbild des Künstlers deuten, der durch seine Werke die Welterkenntnis befördert und zwar sowohl im Sinne der *cognitio hominum* als auch im Sinne einer *cognitio orbis terrarum*. Im Kontext der zahlreichen Landschaftsdarstellungen, unter denen sitzend Ortelius und Lipsius gezeigt sind, verkörpern sie mögliche Lesarten der im idealen Sammlungsraum vereinten Bilder und Gegenstände, die durch Lipsius einen antiquarisch-philosophischen und durch Ortelius einen geographischen Bezug erhalten. Denn es gilt stets in Rechnung zu ziehen, dass ein als naturalistisch verstandenes Landschaftsbild zugleich mit einer weitergehenden Bedeutung versehen sein konnte, die einen religiösen oder philosophischen Gehalt transportierte. Die gesamte Weltsicht der Zeitgenossen von Frans Francken, genauso wie von Cornelis van Dalem, von Ortelius und Lipsius, war religiös determiniert und schon in den Paulusbriefen (Röm. 1, 20) 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.“ Der nämliche Gedanke kommt auch in den Psalmen (19, 1) zum Ausdruck, wo es heißt: „Die Himmel erzählen die Ehre Gottes, und die Feste verkündigt seiner Hände Werk.“ So verwundert es nicht, dass auch der Philosoph Justus Lipsius beim Anblick der blühenden Natur der Allmacht Gottes gedachte: „Und gleich wie fast niemand den Himmel und die fewrigen Sternen/ ohn heimliches erschrecken unnd Gottesdienst ansehen kan: eben also ists nicht wohl müglich, das derjenige, welcher diesen heiligen Schatz der Erden, vnd diese schöne Zierde der vntersten Welt ansihet, nicht sollte heimlicher wise eine grosse Freude befinden, vnd gleichsam damit geküzelt

49 Vgl. Iustus Lipsius, *Europae lumen et columen: Proceedings of the international colloquium*, hrsg. von Gilbert Tournoy, Leuven 1999; *Justus Lipsius (1547–1606) en het Plantijnse Huis*, hrsg. von Francine De Nave, Antwerpen 1997; Karrow (wie Anm. 10).

werden.<sup>50</sup> Diese Möglichkeit der Gotteserkenntnis und der besinnlichen Naturschau boten auch die gemalten Landschaften. Und dieser Blick auf Gottes Schöpfung wurde auch am katholischen Hof Philipps II. geteilt. Was also lag näher, als mit Blick auf die heute im Prado bewahrte Landschaft an Psalm 121 zu denken und auszurufen, „Levabo oculos meos in montes: unde veniet auxilium mihi?“ – „ich hebe meine Augen auf zu den Bergen: Woher kommt mir Hilfe?“ Damit aber der Blick nicht auf den Bergen verweilt, so kommentiert Augustinus, habe der Psalmist sogleich hinzugefügt, „Meine Hilfe kommt vom Herrn, der Himmel und Erde gemacht hat“. „Doch auch Christus wird mit einem Berg verglichen: Jener Stein in seiner Kleinheit wurde zu einem großen Berg und erfüllte die Erde (Dan. 2, 35). Warum verletzt ihr Euch an ihm und besteigt ihn nicht? – fragt Augustinus. – Ist einer blind, dass er sich an dem Berg verletzt? [...] Jesaja sagt: ›Kommt, wir ziehen hinauf zum Berg‹ (2, 3). Was heißt das: Kommt wir steigen hinauf? Kommt, das heißt glaubt; steigen wir hinauf: Entfalten wir uns innerlich.“<sup>51</sup> Dieses versöhnliche Fazit mag am Ende dieser Überlegungen stehen, die dem weitgespannten Deutungshorizont der Landschaftskunst im Zeitalter Philipps II. gewidmet waren.

50 Justus Lipsius, *Von der Beständigkeit zwey Bücher*, Leipzig 1599, fol. 74v; Justus Lipsius, *Opera omnia*, Wesel 1675, Bd. 4 [Buch 2, Kap. 2], S. 566: „Atque ut cælum & æternos illos ignes nemini adspicere fas, sine occulto horrore quodam & religione: non item Terræ sacras opes, & hunc inferioris Mundi mundum, sine tacita quadam gaudii titillatione & sensu.“

51 Jacek Woźniakowski, *Die Wildnis: Zur Deutungsgeschichte des Berges in der europäischen Neuzeit*, Frankfurt a.M. 1987, S. 75.